

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

Iluminación, Cromática y Composición Fotográfica en el Cine Histórico Ecuatoriano:
Don Eloy (1981), y *1809 – 1810 Mientras Llega el Día* (2004), de Camilo Luzuriaga


Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Cine y Audiovisuales

Autor:

Alexis Alberto Manzano Barrionuevo

Director:

Walter Geovanny Narváz Narváz

ORCID:  0000-0003-0181-8501

Cuenca, Ecuador

2023-11-09

Resumen

Esta investigación se centró en mejorar la comprensión de los conceptos relacionados con la iluminación, cromática y composición fotográfica en el cine histórico o cine de época, conceptos indagados como herramientas que ayudan al espectador con la percepción y ubicación temporal. El análisis se apoyó en dos obras ecuatorianas significativas del género referido: “*Don Eloy*” (1981) y “*1809 -1810: Mientras llega el día*” (2004) de Camilo Luzuriaga. El estudio se basó en los conceptos propuestos por Vega Escalante (2004) en su Manual de producción cinematográfica, así como en las contribuciones de Loiseleux (2005) en La luz en el Cine, Valero Martínez (2008) en Cine e Historia y Misek (2010) en Cine Cromático. Se consideró adecuado respaldar la metodología de investigación utilizando la contribución en el ámbito de las artes presentada por Hernández (2006) en su obra "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Bases para un debate sobre investigación". Con el estudio desarrollado se pretendió hacer un aporte significativo a la teoría y práctica del género histórico en el cine ecuatoriano.

Palabras clave: estética visual, matiz de color en el cine, encuadre fotográfico, género histórico



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This research aims to improve the understanding of concepts related to lighting, chromatic and photographic composition in the genre of history or period drama, examining them as tools that help the viewer with perception and temporal location and then applying them in the analysis of two significant Ecuadorian works in this genre, *Don Eloy* (1981) and *1809 – 1810 mientras llega el día* (2004) by Camilo Luzuriaga. For this study we will be guided by the concepts presented in *Cinematographic Production Manual* (2004) by Carlos Vega Escalante, *Light in the Cinema* (2005) by Jacques Loiseleux, *Cinema and History* (2008) by Tomás Valero Martínez, and *Chromatic Cinema* (2010) by Richard Misek. We find it convenient to base ourselves on the research methodology on the arts proposed by Hernández, F. in his book *Fields, themes and methodologies for research related to the arts. Bases for a debate on research* (2006). It is our intention that this research will make a significant contribution to the theory and practice of Ecuadorian cinema in the history genre or period drama.

Keywords: visual aesthetics, nuances of color in cinema, photographic framing, historical genre



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	7
Capítulo I	9
1.1. Marco Teórico	9
1.1.1. Antecedentes	9
1.2. Cine histórico como género	10
1.2.1. Definición de cine histórico.....	10
1.3. Iluminación en el cine	13
1.3.1. Luz natural y luz artificial	14
1.3.2. Iluminación como forma de expresión	16
1.3.3. Efectos psicológicos.....	17
1.3.4. Técnicas de iluminación	18
1.4. Cromática en el cine	20
1.4.1. Simbología del color.....	22
1.4.2. Diseño de vestuario y producción.....	23
1.4.3. Caracterización del color	24
1.5. Composición fotográfica	25
1.5.1. Encuadre.....	26
1.5.2. Ángulos de cámara	28
1.5.3. Movimientos de cámara	29
1.6. Metodología	30
Capítulo II. Iluminación, Cromática, Composición Fotográfica e Historia en Don Eloy	33
2.1. Análisis fílmico	33
2.1.1. Ficha técnica.....	33
2.1.2. Sinopsis	33
2.1.3. Análisis de escena de ficción 1: Pelea Naval	34
2.1.3.1. Análisis de iluminación	35

2.1.3.2. Análisis de cromática	36
2.1.3.3. Análisis de composición	37
2.1.4. Análisis de escena de ficción 2: Representación de indígenas.....	38
2.1.4.1. Análisis de iluminación	40
2.1.4.2. Análisis de cromática	40
2.1.4.3. Análisis de composición	41
Capítulo III. Iluminación, Cromática, Composición Fotográfica de 1809 – 1810: Mientras llega el día	43
3.1. Análisis Fílmico.....	43
3.1.1. Ficha técnica.....	43
3.1.2. Sinopsis	43
3.1.3. Análisis de secuencia 1: Bibliotecario huyendo	44
3.1.3.1. Análisis de iluminación	44
3.1.3.2. Análisis de cromática	47
3.1.3.3. Análisis de la composición	48
3.1.4. Análisis de secuencia 2: Reencuentro de Judith con el bibliotecario	49
3.1.4.1. Análisis de iluminación	50
3.1.4.2. Análisis de la cromática.....	52
3.1.4.3. Análisis de la composición	52
3.1.5. Análisis de secuencia 3: La batalla.....	54
3.1.5.1. Análisis de iluminación	55
3.1.5.2. Análisis de cromática	56
3.1.5.3. Análisis de composición	57
Conclusiones	59
Referencias	62
Filmografía.....	64

Índice de figuras

Figura 1. Fotograma “Black Maria” (1893).....	15
Figura 2. Fotograma del Libro: <i>The complete guide to color: The ultimate Book for the Colour Conscious</i>	24
Figura 3. Fotograma de la película Don Eloy (1891), de Camilo Luzuriaga.....	34
Figura 4. Fotograma de la película Don Eloy (1891), de Camilo Luzuriaga.....	36
Figura 5. Fotograma de la película Don Eloy (1891), de Camilo Luzuriaga.....	39
Figura 6. Fotograma de la película Don Eloy (1891), de Camilo Luzuriaga.....	39
Figura 7. Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga.....	45
Figura 8. Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga.....	46
Figura 9. Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga.....	51
Figura 10. Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga.....	53
Figura 11. Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga.....	55
Figura 12. Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (2004), de Camilo Luzuriaga.....	58

Introducción

Esta investigación tiene como objetivo abordar las herramientas técnicas y elementos inherentes al lenguaje cinematográfico, los cuales son empleados en el género del cine histórico o de época. Este análisis se lleva a cabo a través del estudio detallado de dos películas pertenecientes al ámbito del cine ecuatoriano: "Don Eloy" (1981) y "1809-1810: mientras llega el día" (2004), ambas dirigidas por el cineasta Camilo Luzuriaga. El propósito fundamental de este estudio es comprender el meticuloso manejo de dichos componentes técnicos y cómo ejercen influencia en la percepción del espectador.

En concordancia con lo anteriormente expuesto, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son los componentes fotográficos tales como la iluminación, la cromática y la composición, que caracterizan al cine histórico y que se hallan presentes en las dos obras cinematográficas realizadas por Camilo Luzuriaga?

Con relación a los objetivos específicos, estos se centran en establecer de manera teórica los componentes de la iluminación, la cromática y la composición fotográfica en el género del cine histórico. Adicionalmente, se lleva a cabo una concisa contextualización del cine histórico ecuatoriano a través del análisis de las obras de Camilo Luzuriaga, "Don Eloy" y "1809-1810: mientras llega el día". Este proceso culmina con un análisis detallado de ambas películas. La metodología de investigación se estructura en tres fases: en primer lugar, la búsqueda y recopilación de fuentes bibliográficas especializadas que respaldan los antecedentes, el marco teórico y el marco metodológico; en segundo lugar, se describe el análisis de las dos películas basándose en el marco teórico previamente discutido; por último, se lleva a cabo el análisis fílmico y la correspondiente discusión de los resultados obtenidos.

Existen películas históricas y de época notables, tales como "Barry Lyndon" (1975) de Stanley Kubrick, "Milk" (2008) de Gus Van Sant, "Lincoln" (2012) de Steven Spielberg, "Allende en su laberinto" (2014) de Miguel Littin y "Roma" (2018) de Alfonso Cuarón, que se distinguen por su meticulosa recreación de períodos históricos específicos en países y culturas identificables, en consonancia con los discursos historiográficos. Estas obras se apoyan en la colaboración de diversos componentes fotográficos como la iluminación, la cromática y la composición fotográfica.

Los dos largometrajes de Luzuriaga también persiguen este propósito. "Don Eloy" está ambientada en la revolución liberal ecuatoriana de 1895, liderada por Eloy Alfaro (1842-1912), y amalgama material documental con fragmentos de ficción, respaldados por un enfoque fotográfico que abarca la iluminación, la cromática y la composición. "1809-1810: mientras llega el día" trata sobre la independencia de la ciudad de Quito en agosto de 1809, empleando una reconstrucción basada en principios ficcionales pero arraigada en evidencia histórica.

Se debe destacar que la estructura de contenidos del presente informe se divide en tres capítulos. En el primer capítulo, titulado "Cine histórico como género: Definición del cine histórico, iluminación, cromática y composición fotográfica", se exploran y exponen los conceptos que sirven como base para los análisis cinematográficos. Los capítulos II y III se centran en el análisis de la iluminación, la cromática y la composición fotográfica presentes en "Don Eloy" y "1809-1810: mientras llega el día", respectivamente. La investigación presentada concluye con las conclusiones y recomendaciones pertinentes.

Capítulo I

1.1. Marco Teórico

1.1.1. Antecedentes

En relación con los conceptos principales a abordar en los distintos capítulos, se encuentran estudios como el realizado por Ibars y López (2006) para la revista electrónica de la Asociación Proyecto "Clio, Clio". En dicho artículo, titulado "La historia y el cine", se presenta una síntesis denominada "historia en el cine como género", exponiendo el florecimiento de la novela histórica en el siglo XIX durante el periodo del Romanticismo, ilustrado con ejemplos cinematográficos.

Por otro lado, en la Universidad Complutense de Madrid, Díaz Martín (2015) a través de su tesis doctoral "Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el New Hollywood", examina la relación histórica intrínseca al cine, considerando la visualidad cinematográfica como una herramienta sociopolítica propagandística, utilizada con fines de entretenimiento.

Por su parte, Valero Martínez (2008) en su libro "Cine e Historia: más allá de la narración. El cine como materia auxiliar de la historia", discute el género histórico en el cine, destacando "el valor histórico-extrínseco del filme de no-ficción o documental con el valor histórico-intrínseco del filme de ficción o argumental" (p. 166).

En relación con el concepto de iluminación, Loiseleux (2005) en su obra "La luz en el cine", proporciona un detallado análisis sobre la puesta de luz como un tema técnico y de índole psicológica. En este contexto, el autor plantea la posibilidad de considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma induce en la percepción de la realidad.

En cuanto al concepto de cromática en el cine, Misek (2010) en su obra "Chromatic Cinema: A History of Screen Color", aborda la guerra fría de la cromática en el capítulo titulado "Negro y Blanco y Color: su oposición", resaltando los contrastes cromáticos y temporales. Por su parte, Vega Escalante (2004) en su libro "Manual de producción cinematográfica", examina la aplicación de la composición fotográfica en el ámbito cinematográfico.

Las investigaciones realizadas por los autores citados ahondan en los temas que son de principal interés en el presente trabajo. Sin embargo, ninguno de estos estudios aborda la convergencia de temas tales como la historia en el cine como género, el uso de la iluminación,

la paleta cromática y la composición, tal y como lo hacemos en nuestra propuesta de analizar dos películas ecuatorianas.

1.2. Cine histórico como género

Siguiendo la perspectiva de Stubbs (2009) en el análisis cinematográfico, un género se define convencionalmente como una categoría de películas que comparten un conjunto reconocible de prácticas, como trama, estructura narrativa, personajes, estilo de actuación, ambientación, composición visual, iconografía, música y otros elementos. Estas características unificadoras permiten la organización de procesos como la producción, la comercialización y el consumo de estas películas (Stubbs, 2012).

Una vez que se logra identificar este sistema de convenciones particular, es posible reunir un conjunto de obras bajo la denominación de "películas históricas". Por lo tanto, el cine histórico como género implica un enfoque narrativo específico, la presencia de ciertos tipos de personajes, la configuración de escenarios, la utilización de símbolos y otros elementos que serán explorados en detalle en el presente capítulo.

1.2.1. Definición de cine histórico

Según Pinel (2009), el género del cine histórico va más allá de una simple categoría que incluye películas de ficción ambientadas en un pasado reconstruido. Bajo esta definición, las películas históricas no se limitarían a constituir un género en sí, sino que abarcarían un amplio dominio que engloba, en todo o en parte, la mayoría de los géneros cinematográficos, incluyendo ejemplos como el western, las películas bélicas o de guerra.

No obstante, la película histórica no está arraigada en una estructura rígida con convenciones textuales inamovibles, tal como indica Stubbs (2012). Por el contrario, estas obras han experimentado una evolución constante a lo largo del tiempo, lo que sugiere que el cine histórico es uno de los géneros menos afectados por altibajos (Hueso, 1991), en gran medida debido a su notable capacidad de adaptación y resiliencia ante los cambios culturales y sociales.

Ningún género podría ser totalmente rígido, por muy familiares que pudieran parecer sus convenciones en un momento dado. En su lugar, y al igual que todas las demás categorías de género, el cine histórico es una serie de ciclos cinematográficos a pequeña escala, históricamente específicos, que surgen de contextos comerciales particulares y son moldeados por fuerzas culturales más amplias. Para dar el paso

entre este concepto bastante general de género y las propiedades específicas que caracterizan a la película histórica, es útil considerar que diferentes escritores han llegado a sus propias definiciones sobre el género histórico en el cine. (Stubbs, 2012, p.13)

En este contexto, se ha definido al cine histórico como un medio de socialización de testimonios pasados que genera, además, una experiencia evocadora que permite al espectador reconocerse en una obra (Muñoz y Jiménez, 2021). Si bien el término “histórico” sirve para diferenciar hechos actuales de lo pasado, en el arte cinematográfico dicho término cobra un significado que trasciende el sentido genérico y hace referencia a la presencia de cuatro factores: a) los elementos estilísticos concretos; b) la contextualización típica de la dramaturgia; c) la influencia concreta sobre otros cineastas o creación de una “escuela” y d) la influencia político-social y efecto de la obra sobre realidades concretas (Haberleithner, 2010).

Retomando el aporte de Pinel (2009), en la película histórica se destacan elementos como la convención, la documentación y la imaginación. La convención se entiende como un tejido de ideas e imágenes históricas de la ambientación. La documentación se refiere a un proceso artístico importante que podría diferir en el plano estético. Finalmente, la imaginación se vincula con la perspectiva del artista, en tanto inventa momentos no descritos en la documentación y es el aporte creativo y artístico que da vida al pasado recreado.

Según Laborda (2007), el cine histórico como género es bastante extenso, ya que incluye una amplia diversidad de propuestas discursivas. Además, se lo interpreta como el equivalente audiovisual de la novela histórica, en tanto es una ficción que recrea (con base en información sobre la apariencia visual y sonora de una época) códigos sociales y formas de vidas pasadas. De acuerdo con Luzuriaga (2019), alude también a la posibilidad de que el espectador se pregunte por el espíritu de una época y construya, así, la conciencia histórica propia de un investigador.

Desde la perspectiva de Muñoz y Jiménez (2021), las películas no tienen la capacidad de (ni pretenden) reemplazar a la historia escrita, sino que constituyen una posibilidad alternativa de abordar el pasado como la memoria y la tradición oral. En la misma orientación, se debería considerar un modo diferente de mirar a las películas históricas:

Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada

con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página, sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita. (Rosenstone, 1988, p.10).

Para Luz Marina Rivas citada por Luzuriaga (2013), el cine plantea problemas similares a los de la literatura cuando se involucra con datos históricos: “también el cine reinterpreta la historia representada. Hay pues una literatura y un cine históricos, que se apropian de los referentes del pasado colectivo y los reelabora, para propiciar así miradas diferentes de las del historiógrafo” (p. 75).

A pesar que en los últimos años se ha transformado el sentido desde el cual se interpreta al cine histórico (Biltereyst y Meers, 2016), debe recordarse que este género representa un ámbito de especial lógica y dinámica, que se remonta a los propios orígenes y esencia del cine como arte (Hueso, 1991):

Como lo había hecho la literatura helénica en sus orígenes, el cine que tempranamente se llamó histórico (porque los eventos que mostraba se referían a épocas pasadas) debutó con el espíritu de la epopeya, con películas como *La caída de Troya* de 1910, *Los últimos días de Pompeya* y *Quo vadis* de 1913, y las míticas *El nacimiento de una nación*, de 1915, versión racista de la guerra civil entre los europeos anglosajones apropiados del territorio norteamericano e *Intolerancia*, de 1916, especie de “historia antes de la historia” de los Estados Unidos de Norteamérica. (Luzuriaga, 2019, p. 145).

De manera complementaria puede anotarse que, para Laborda (2007) el cine histórico es una amalgama de propuestas discursivas que abarca varias obras:

(...) van desde el melodrama histórico –como *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) de Victor Fleming (1883-1949)– hasta el cine de voluntad épica –*Troya* (2004) de Wolfgang Petersen (1941-)– pasando por el cine de romanos en sus vertientes religiosa, política o historicista, la reconstrucción histórica desdramatizada al modo de Roberto Rossellini (1906-1977), los dramas históricos de tono operístico como *El gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) de Luchino Visconti (1906-1976), el cine histórico como campo para la experimentación formal –la luz en *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1975) de Kubrick o la yuxtaposición de imágenes en *Octubre* (*Oktyabar*, 1928) de S. M. Eisenstein (1898-1948)–, o los relatos de aventuras cuya acción se sitúa en el pasado. (Laborda, 2007, p. 69).

Dentro de este contexto, resulta pertinente considerar la clasificación de conjuntos de películas propuesta por Pinel (2009) para el cine histórico. Estos conjuntos incluyen "El Fresco épico", "El Nacimiento de las naciones", "Los personajes históricos", "La Saga familiar", "La Historia familiar" y "La historia cuestionada". Cada uno de estos grupos de películas presenta características temáticas, formales y estéticas específicas. Como se detallará más adelante, el estudio centrado en las dos películas de Camilo Luzuriaga se enfoca particularmente en "El nacimiento de las naciones" y "El personaje histórico".

Tomando en consideración lo expuesto, es posible afirmar que varios elementos del cine histórico han sido identificados desde los albores del cine como arte. En este contexto, cada película histórica se presenta como una reconstrucción del pasado desde una perspectiva particular. De este modo, el cine histórico abarca obras cuyo propósito no radica en la recreación precisa de hechos históricos, sino en su interpretación a través del lenguaje del séptimo arte.

1.3. Iluminación en el cine

En este apartado, se aborda el concepto de iluminación con el propósito de comprender su relevancia integral en el ámbito cinematográfico. Se enfoca el análisis en los elementos más trascendentales al momento de la filmación, tales como la luz natural y la luz artificial. Además, se examina cómo la iluminación adquiere la función de expresión, explorando sus efectos psicológicos y las técnicas empleadas en el proceso de la puesta en escena.

Dada la complejidad de la iluminación, la cual va más allá de lo meramente artístico y se adentra en aspectos físicos y logarítmicos, resulta imperativo considerar que la amplitud y percepción de la luz varían de un individuo a otro. La sensibilidad a la radiación electromagnética y, en consecuencia, la composición de los campos eléctricos y magnéticos, juegan un papel fundamental en este contexto. Estos factores confirman que la percepción visual humana responde a un rango específico de longitudes de onda, comprendidas entre los 400 y 700 nanómetros. Se abordarán estos aspectos, de acuerdo con lo presentado por Konigsberg en su "Diccionario Técnico Akal de cine" (2004):

La iluminación es uno de los elementos más importantes de la película y es básicamente responsable del simple hecho de que podamos ver una imagen en la pantalla, pero, de forma más específica, la iluminación es responsable tanto de la calidad de las imágenes como de gran parte del efecto dramático de la película. (p. 262).

A lo largo de los siglos, en ámbitos principalmente como el teatro, ha habido una extensa evolución en la comprensión de la luz, y más precisamente en su papel como elemento expresivo. Con la llegada del cine en 1888, como afirma Brown (1992), comenzamos a apreciar y estudiar cómo el séptimo arte emplea la luz para transmitir significado.

Podemos concebir el cine como una herramienta de proyección emocional y sensorial, a través de la cual nos identificamos con situaciones y personajes. Bajo esta perspectiva, las diferencias emocionales presentadas por Vidal (1992) podrían ser comprendidas con facilidad: “No producirá el mismo efecto, por ejemplo, la despedida de dos amantes a pleno sol de verano que, bajo un cielo lluvioso de invierno, ni tendrá las mismas connotaciones una fiesta a media mañana que durante el crepúsculo” (p. 88).

1.3.1. Luz natural y luz artificial

Desde la experiencia personal del autor del presente trabajo en el ámbito visual, se ha llegado a comprender que la Luz Natural o "Iluminación Natural" puede ser tanto una ventaja significativa como, en numerosas ocasiones, un desafío que consume varias horas de rodaje. Su manejo resulta complejo y puede dar lugar a situaciones provechosas o a la pérdida de tiempo. La luz natural puede manifestarse de variadas formas, dependiendo de la estación del año y la hora del día. Un rayo de sol que atraviesa un cielo nublado, por ejemplo, puede alterar la expresión lumínica.

Si nos encontramos en una ciudad con alta contaminación atmosférica, como Los Ángeles, la tonalidad tiende a tornarse anaranjada, y las sombras se tornan menos definidas debido a su posición en el hemisferio norte, lo cual resulta en una trayectoria solar que varía entre los 34° y 80° a lo largo del año. En comparación, en Ecuador, la luz es más blanca y las sombras más marcadas, ya que el ángulo solar es perpendicular al mediodía, alcanzando su punto más alto en el equinoccio. Esta trayectoria de rayos solares perpendiculares es la que produce la tonalidad más neutra. Todos estos factores ejercen influencia sobre el resultado final que se pretende plasmar, incluso en el plano psicológico que percibe el espectador.

Debido a las limitaciones tecnológicas, las primeras producciones cinematográficas se realizaban mayormente en exteriores, ya que la luz solar era la única fuente que permitía lograr una exposición aceptable. Esto se debía a la lentitud de las emulsiones fotográficas en aquel entonces. Como consecuencia, en diversas partes del mundo se establecieron estudios cinematográficos para lograr un mayor control sobre la luz solar. Un ejemplo destacado es el caso de "Black Maria":

Thomas Edison desveló su famosa «Black Maria» construida en 1893 por el socio de Edison, William K.L. Dickson (cocreador de la primera tecnología de cine), no solamente estaba abierta por arriba, sino que también giraba sobre una base para mantener su orientación al sol. (Brown, 1992, p. 10).

Figura 1

Fotograma "BlackMaria" (1893)¹



En Europa, por su parte ya empezaban a construir algunos estudios para controlar la luz cine: "Méliès construyó en el jardín de su finca de Montreuil en la primavera de 1897, un estudio donde las paredes y los techos eran de cristal como si de un invernadero se tratara. (...) Pathé construye un estudio en Vicennes y en 1905 Gaumont construye otro en los Buttes-Chaumont" (Gubern, citado en Martínez de Olcoz, 2005 p. 346).

La luz artificial que alcanza la lente de la cámara depende del adecuado empleo de filtración y del equilibrio de colores en la cámara de video o en la película cinematográfica. Esto permite que las imágenes adquieran una apariencia "natural", es decir, aquella a la que el ojo humano está familiarizado.

¹ "El nombre "Black Maria" viene de que con este papel negro el edificio parecía a los grandes furgones negros que usaba la policía de Nueva York y se llamaban así" (Phillips, 1997, p. 38).

Hasta la fecha, la tecnología en general avanza a pasos acelerados, incluyendo los equipos de iluminación; existen numerosas marcas, potencias y variaciones de luz disponibles, sin mencionar la temperatura de color (expresada en "K", que corresponde a la medida científica Kelvin). El uso de la luz artificial dependerá del conocimiento de cada director de fotografía para emplear con destreza tanto los dispositivos analógicos como los digitales, de acuerdo con la narrativa visual que deseen crear.

La utilización exclusiva de luz artificial posibilita todo tipo de recursos ambientales permitiendo al realizador la creación de múltiples efectos expresivos, los cuales serán mayores y más variados en función de la cantidad y tipo de material de iluminación de que pueda disponer. (Vidal, 1992. p. 141).

En el cine, independientemente de su género, uno de los elementos creativos más preciados es la luz, ya que contribuye a resaltar las características y el tono que se pretenden transmitir de acuerdo con la narrativa de la película. Vidal (1992), en la introducción de su libro "Iluminación en video y cine: cómo manejar la luz natural y artificial", enfatiza que "la infinita gama de matices que posee la luz ya sea natural o artificial, puede colaborar de manera decisiva a la belleza de la imagen y de su tratamiento dependerá que el efecto obtenido sea realista, fantástico, alegre, dramático (...)" (Vidal, 1992. p. 7).

Se puede inferir, entonces, que al utilizar la luz solar o la de una vela en la creación cinematográfica, buscamos generar un tono naturalista que se adapte a la situación y la época representadas. Esto es especialmente aplicable en el cine de género histórico o de época, donde se pretende lograr una representación más fiel de la realidad. No obstante, esto no descarta la importancia de la luz artificial. Con la invención de la bombilla, se comenzó a iluminar espacios no solo por la necesidad de ver objetos, sino también con el objetivo de otorgarles un significado y una atmósfera distintiva.

1.3.2. Iluminación como forma de expresión

A lo largo de la trayectoria académica del autor del presente trabajo, la participación en proyectos visuales de diversa envergadura y la labor investigativa para este estudio, se ha adquirido la comprensión de múltiples enfoques en la expresión de ideas mediante técnicas de iluminación y composición. La efectividad de dichos enfoques radicará en la ejecución colaborativa y en la habilidad de aquellos que manejan con maestría su conocimiento.

Las normas por seguir presentan variaciones de acuerdo con la época y las estéticas cinematográficas prevalentes. Una vez que estas pautas son interiorizadas, existe la libertad

de transgredirlas y experimentar, lo que puede considerarse como el ejercicio de "crear arte". De manera similar a otros autores, Gutiérrez-San Miguel (2002) sostiene lo siguiente:

La luz tiene como misión fundamental expresar y mostrar los elementos narrativos con claridad y conseguir un clima apropiado. La iluminación y su configuración está sujeta a múltiples variaciones que dependen de lo que pretenda en cada caso el equipo formado por el director, el director de fotografía y el director de la producción. (p. 103)

En su tesis de grado titulada "Escenarios, Decorados, Iluminación y Maquillaje en el Cine" Alanís et al. (2013) señalan que, en contraste con el enfoque documental, el cine histórico permite una deliberada creación artística. En este caso, se busca crear una atmósfera que sea congruente con la época en la cual se desarrollan los acontecimientos representados. Con el fin de dar autenticidad al relato histórico la iluminación debe ajustarse a la era en la que se desenvuelve la trama.

Es así como se pone atención al momento de iluminar que las fuentes luminarias que aparecen en escena tengan concordancia con la época; de ahí que la iluminación artificial que se utilice al momento de rodar el film debe mimetizarse y dar un parecido a la luz que en ese momento se utilizaba (Alanís et al., 2013 p.101).

Al respecto, Blank (2009) sostiene:

La manera en la que se ve y reproduce el mundo en el cine se descifra por la manera en que se ve la luz. No sólo la hora del día, sino también el diseño del espacio, el efecto de la escenografía, el estado de ánimo de los actores, son alterados por diferentes tratamientos de la luz. Las diferentes percepciones de "la realidad" se hacen visibles al observar la luz (p. 11).

Estos conceptos, a pesar de su aparente redundancia, confirman y refuerzan la importancia de abordar adecuadamente el tratamiento de la luz. Por esta razón, se requiere que la investigación sea exhaustiva al narrar una historia, con el objetivo de acercarnos de manera lo más veraz posible a los acontecimientos históricos. Es esencial resaltar que el enfoque en el tratamiento de la luz en las películas de género histórico ejerce una influencia significativa en la representación visual y en la captura de la atmósfera de una época en particular.

1.3.3. Efectos psicológicos

Los efectos psicológicos de la iluminación abarcan un amplio espectro de géneros cinematográficos, y poseen una importancia considerable. La luz es capaz de evocar emociones, focalizar el estado anímico de una situación, crear la atmósfera general y moldear

la percepción que el espectador tiene de los personajes y sus circunstancias. En este sentido, Vidal (1992) resalta que, además de simplemente permitir que la cámara capture las imágenes, la iluminación también busca generar reacciones psicológicas específicas en el espectador. De esta manera, las imágenes proyectadas en la pantalla pueden interpretarse como situaciones realistas, dramáticas, misteriosas, entre otras.

La luz no solo tiene el propósito de iluminar un entorno físico, sino que también arroja luz sobre los estados emocionales y las acciones internas de los personajes. Incluso, puede dirigir nuestra atención hacia acciones específicas y eliminar elementos secundarios de manera subconsciente, contribuyendo así a la narrativa visual.

En el contexto del género histórico, la iluminación desempeña un papel crucial al adecuarse a la época en la que se sitúa la trama. Su función principal radica en conferir autenticidad al relato histórico que está siendo abordado (Alanís et al., 2013).

Para alcanzar la psique del espectador, se puede afirmar que la iluminación equivale a la narrativa de una historia. Cuando su presencia no se justifica adecuadamente, el espectador tiende a percibirlo inconscientemente como un error, puesto que se desvía de la coherencia narrativa y visual que se espera.

1.3.4. Técnicas de iluminación

Un sinónimo de "artista" es "creador". Lo asombroso del arte, en nuestro caso el cine, radica en las innumerables posibilidades de creación que tenemos a nuestra disposición para expresarnos, teniendo en cuenta que se debe tener un dominio en el conocimiento de las técnicas visuales.

Estas técnicas y reglas por seguir tuvieron que ser forjadas por los pioneros del cine. Siguiendo el análisis de Schroeder Rodríguez (2019), es evidente que alrededor de 1915, los estudios de Hollywood habían desarrollado un estilo altamente refinado que llegó a convertirse en el estándar "clásico" mediante el cual se evaluaba el cine de estudio a nivel mundial ².

² A nivel de plano, este estilo clásico se caracterizaba por el uso de dispositivos cinematográficos como la iluminación de tres puntos y el encuadre centrado para ayudar a crear la ilusión de espacio continuo. A nivel de secuencias y conjuntos de secuencias, el estilo se definía por el uso del montaje de continuidad para crear la ilusión de tiempo continuo, y también la ilusión de conexiones causales entre los acontecimientos narrativos. Por último, la continuidad del tiempo y el espacio estaban siempre al servicio de las narraciones con arcos aristotélicos

Junto a las 12 técnicas fundamentales que todo cineasta debe dominar para lograr un estilo pulido, existen reconocidas compañías, revistas y sitios web de la industria cinematográfica, como *NFI* y *Adobe*. Entre todas, destaco las publicaciones de la ASC (*American Society of Cinematographers*), tanto sus revistas impresas como sus plataformas en línea. Estas fuentes son particularmente fiables cuando se trata de abordar la artesanía de la dirección de fotografía.

A continuación, se enumeran las técnicas consideradas como las más adecuadas al momento de configurar una estética visual destinada a plasmar contextos históricos. El proceso de filmación culminará en la creación de una representación realista al proyectar una película del género histórico.

Luz de Vela: Esta forma de iluminación es especialmente popular al pretender ambientar una escena con una atmósfera íntima y cálida en contextos anteriores a la invención de la electricidad. Pintores renombrados como Goya, Rembrandt y Caravaggio emplearon esta técnica en la creación de sus obras, las cuales son objeto de profundo estudio en la actualidad. Al aplicar esta técnica en la filmación, se puede potenciar su efecto utilizando otras fuentes de luz, incluso incluyendo la propia vela en el encuadre para justificar su presencia.

Técnica Rembrandt: Esta técnica lleva el nombre de uno de los maestros destacados de la pintura del siglo XVII. Consiste en posicionar la fuente de luz a un ángulo de 45 grados respecto al personaje, ligeramente por encima de la línea de visión. El contraste resultante puede ser acentuado utilizando un rebote ubicado en el lado opuesto de la luz.

Luz suave: El propósito de esta técnica es crear un ambiente con una iluminación difusa y un contraste mínimo. Se utiliza generalmente para transmitir sensaciones de sueño, flashbacks o para generar un estado de melancolía.

Luz dura: Esta técnica dramática se caracteriza por su alto contraste, buscando intensificar las sombras y resaltar objetos clave en el encuadre. Además de equilibrar la composición visual, también se emplea para acentuar las emociones de los personajes.

claramente articulados e impulsados por personajes psicológicamente motivados (Schroeder Rodríguez, 2019). Esta configuración puede ser entendida como un esquema que, en diferentes contextos, tiene variaciones de acuerdo a la apertura a la experimentación que tenga el director.

Chiaroscuro: Este término de origen italiano, conocido en español como "claroscuro", se basa en un alto contraste entre luces y sombras. Su propósito es separar los objetos del fondo, añadiendo profundidad y una sensación tridimensional al cuadro. Enfoca principalmente en las sombras, lo que resalta la textura de los objetos en la composición. Esta técnica, debido a su alto contraste, también busca resaltar momentos de alta intensidad dramática.

Luz Cenital: Originada en el ámbito teatral, esta técnica sirve para acentuar los objetos de primer plano al cancelar las sombras y dar la impresión de que el personaje posee proporciones mayores a las normales. Esta iluminación puede generar efectos espectaculares o incluso inquietantes.

La aplicación de estas técnicas estará siempre condicionada por el enfoque del director de fotografía y por la narrativa precisa que demande la trama. El propósito es asegurar que la atmósfera resulte auténtica y que la utilización de sombras y contrastes esté plenamente justificada. Esto puede realizarse con el fin de generar suspenso, realzar elementos centrales en la composición o destacar ciertos elementos protagónicos dentro del cuadro.

En última instancia, debe mencionarse que la luz emerge como una herramienta artística de gran poder para los profesionales del medio audiovisual, ya que tiene la capacidad de comunicar emociones y moldear la experiencia de la audiencia de manera hábilmente manipulada.

1.4. Cromática en el cine

En este apartado, se abordará de manera exhaustiva cómo el color ejerce un impacto en la experiencia del espectador, explorando aspectos como su simbología, su influencia en el diseño del vestuario y en la producción cinematográfica. No obstante, antes de adentrarnos en estos temas, se comenzará por comprender su concepto fundamental, para luego analizar por qué y cómo afecta la percepción del espectador.

Respecto al concepto de cromática en el cine, Misek (2010) aborda la dicotomía cromática, enfatizando los contrastes entre colores y su relación con el tiempo. El autor citado manifiesta que, en relación al contraste entre el pasado y el presente, se hace imperativo dejar de lado el futuro. En el contexto temporal del cine, la mayoría de las películas siguen esta pauta: mientras el futuro es con frecuencia objeto de anticipación, su representación es poco común. Los *flashforwards* son infrecuentes, lo que a su vez subraya la distinción entre el pasado y el presente.

En Otto Preminger's *Bonjour Tristesse* (1958), un hombre y una mujer se encuentran de casualidad en un bar de jazz y recuerdan un verano idílico que pasaron en el Cote d'Azur el año pasado, previo al suicidio de un amigo en común. La escena en el bar es en blanco y negro mientras que los flashbacks son a color evocando la intensidad sensual de las vacaciones. Una vez más, negro-y-blanco es color drenado de su vida esencial. *Bonjour Tristesse* también refleja la preferencia del siglo XX por representar los espacios urbanos de modernidad en los grises concreto de negro-y-blanco y el espacio pastoral pre moderno en color "natural". Por ejemplo, los melodramas de crimen estadounidense rara vez se aventuran fuera de la ciudad o en el color. En contraste, pos-guerra alemana Heimatfilme buscó una inocencia nacional perdida retirándose a un campo idealizado filmado a color (Misek, 2010, p.33-34).

El empleo de la cromática en el cine constituye un elemento esencial al narrar una historia, representando otra herramienta en la construcción de un personaje y sus estados emocionales. Es importante destacar que, al igual que la iluminación, el uso del color regularmente evoca emociones, establece la atmósfera y enfatiza determinados elementos en la escena. Asimismo, su utilización puede contribuir a la definición de la época, el lugar y el género cinematográfico.

Profundizando en el análisis de la cromática en las artes Lazkano (2014) expone:

La inmensa mayoría de las películas otorgan una función meramente formal al color. Aun así, los cineastas y teóricos más inquietos han reivindicado siempre el valor expresivo del color en el cine, puesto que consideran que la expresión cromática debe tener un fiel reflejo en el contenido del filme. (p. 97)

En el género histórico, en particular, el uso del color ha adquirido creciente popularidad como un recurso para enfatizar su impacto. En este contexto Gavilán (2018) señala que el color proporciona una mayor fidelidad a la realidad, dado que el mundo se presenta en colores, y ofrece una libertad más amplia para la expresión creativa. Además, el color histórico intenta recrear la atmósfera cromática de una época.

El color en el cine abarca el extenso rango cromático que el ojo humano es capaz de percibir. En los inicios del cine, esta cuestión era considerada meramente técnica:

Antes de 1927, la película en blanco y negro era «ortocromática» esto es, era sensible a la luz de color azul y verde pero no a la roja. Las luces de tungsteno, todavía en uso, fueron las menos extendidas debido a su gran componente rojo. (Brown, 1992, p. 11)

La relevancia de la cromática en el cine está intrínsecamente vinculada a la iluminación, dado que la luz blanca resulta de la combinación de todos los colores presentes en el espectro. En este sentido, Brown (1992) ofrece una explicación detallada de la marcada distinción que establece en relación con lo que define como luz blanca:

El sol de medio día, la luz de una lámpara corriente y la luz que emana de un tubo fluorescente, a simple vista pueden parecernos la misma hasta que la ponemos una junto a la otra que las diferencias se evidencian. (p. 20)

La razón detrás de esto radica en la adaptación cromática, un fenómeno perceptual y psicológico mediante el cual el cerebro corrige las variaciones de color. En un sentido más amplio, percibimos la luz como blanca debido a la creencia condicionada de que es así, resultado de nuestra exposición al entorno.

Además, Brown (1992) resalta dos fenómenos adicionales: el contraste sucesivo y el contraste simultáneo. El contraste sucesivo ocurre al observar colores intensos, donde los conos sensibles al color se vuelven sobre estimulados y registran la imagen incluso cuando desaparece, resultando en una imagen negativa al emplear colores complementarios.

En cuanto al contraste simultáneo, se trata de un mecanismo que busca equilibrar las disparidades en fondos neutros; percibimos colores más claros en fondos oscuros y más oscuros cuando los vemos sobre fondos blancos.

1.4.1. Simbología del color

En el género histórico, uno de los enfoques más notables para utilizar los elementos cromáticos es a través del simbolismo de colores. Determinados colores, como el rojo y el azul, se emplean ocasionalmente para evocar emociones como pasión, ira o tristeza. Un ejemplo destacado es la película "Schindler's List" (1993), donde el color rojo se utiliza para resaltar las atrocidades cometidas durante el Holocausto. Otro ejemplo es la película "The King's Speech" (2010), donde el rojo simboliza la ira y la frustración del protagonista debido a su tartamudez. Similarmente, el color azul se utiliza para transmitir sensaciones de tristeza y melancolía, reflejando las luchas y dificultades del personaje.

Además de ser parte integral de la narrativa, el color puede emplearse específicamente como un estilo visual. Wes Anderson, un director reconocido, es conocido por su estilo distintivo de colores vibrantes y saturados en varias de sus películas. De manera similar a la comedia, este uso de colores de alto contraste contribuye a resaltar un estilo visual dinámico y de ritmo

rápido en películas de acción. Por otro lado, en el mismo género, el uso de colores desaturados puede aportar una variabilidad de estados de ánimo en películas de drama, como se evidencia en la película postapocalíptica "Mad Max" (2015), donde se crea una atmósfera tanto árida como hermosa.

En relación con la selección de colores según el género, no existe un patrón definido ni una regla específica. Por ejemplo, en películas históricas ambientadas en épocas medievales y renacentistas, la elección de colores difiere significativamente. La época medieval tiende a tener una paleta más oscura y menos tecnológica, mientras que el Renacimiento se caracteriza por una apreciación artística y conocimiento que se refleja en una paleta más brillante y variada.

1.4.2. Diseño de vestuario y producción

Es crucial reiterar la relevancia de cada área, ya que, sin los elementos abordados en este apartado, la realización de la realidad que buscamos proyectar sería inalcanzable. En este contexto, la producción del vestuario desempeña un papel de suma importancia y requiere un estudio minucioso en colaboración con el departamento de fotografía para lograr la ilusión deseada. En este sentido, no solo la combinación de colores debe resultar agradable a la vista a través de la cámara, sino que también debe ser coherente con la época que se está representando.

La diseñadora de vestuario Deborah Nadoolman, en su libro "Diseñadores de Vestuario: Cine" (2003), describe la interacción de su departamento con el departamento de fotografía de la siguiente manera:

Una buena relación con el director de fotografía es esencial, pues él puede contribuir en gran medida al trabajo tanto del director como del diseñador de vestuario. Algunos vestuarios se han salvado gracias a una buena fotografía. El director de fotografía y el diseñador de vestuario forman parte del mismo equipo: tienen que trabajar juntos para definir la paleta de colores de una película, expresando las formas con el color (p.149).

Resaltando esta interacción, Calderón Bilbao (2009) en su tesis "El diseño de vestuario en cine: Superficie textil y paleta cromática del diseño de vestuario en relación a la fotografía cinematográfica", sostiene que para enriquecer la estética visual de una película, "es fundamental que ambas áreas mantengan una comunicación en dos niveles: estético y técnico" (p. 90). Esto se debe a que la paleta de colores de un vestuario podría verse alterada

si el director de fotografía toma decisiones que afecten la profundidad de campo, la iluminación e incluso la intensidad de un filtro polarizado en una lente, o la incorporación de filtros de color en una fuente de luz, generalmente de tono naranja o azul, con el propósito de ajustar la temperatura cromática, tornándola más cálida con un filtro anaranjado o más fría con un filtro azul.

1.4.3. Caracterización del color

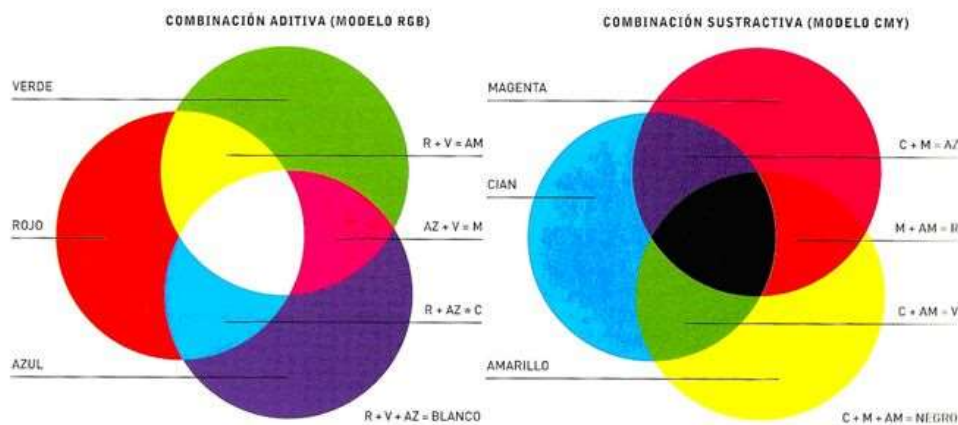
Diversos departamentos se guían por una paleta de colores para establecer la estética deseada en una película. Para lograrlo, es esencial comprender los conceptos fundamentales que distinguen términos como saturación o matiz. Fraser et al. (2004) en su libro "La guía completa del color", definen estas características como dimensiones del color: matiz, valor e intensidad, señalando que "estas cualidades son independientes entre sí, y para describir completamente un color, es necesario medir las tres" (2005, p. 34).

En primer lugar, debe anotarse que el matiz es lo que comúnmente percibimos como el color y se refiere a la distinción entre un color y otro. En este sentido, engloba los colores primarios, secundarios y terciarios.

Los colores primarios incluyen el rojo, el azul y el amarillo, mientras que los secundarios resultan de la combinación de los colores primarios (rojo + azul = violeta), (amarillo + rojo = naranja), (amarillo + azul = verde), y los terciarios surgen de la mezcla entre los colores primarios y secundarios. Vale recalcar que el blanco, negro y grises al carecer de matiz se los considera colores neutros.

Figura 2.

Fotograma del libro: The Complete Guide to Color: The Ultimate Book for the Colour Conscious.



El brillo de un color, también conocido como valor lumínico, se refiere a la cantidad de pigmento blanco o negro que se agrega a un matiz. Estas variaciones son fundamentales para crear contraste y profundidad en un encuadre, al apoyar la iluminación y las sombras. En contraste, el uso de matices puros puede resultar en una imagen plana. Los valores más oscuros o claros pueden ser empleados para representar sombras o áreas iluminadas, contribuyendo a la percepción tridimensional de la escena (Fraser et al., 2004, p. 34).

La intensidad cromática, también conocida como saturación, está relacionada con la cantidad de matiz puro presente en un color. Cuanto mayor sea la cantidad de matiz puro, mayor será la saturación del color percibido. Si se reduce la cantidad de matiz puro, el color tenderá a verse más grisáceo (Fraser et al., 2004)

Además, los autores citados enfatizan la importancia del color en el cine y la televisión, señalando que su simbología puede llegar a ser sumamente profunda.

Podemos debatir que la vinculación repetitiva de un color con un personaje o un hecho de la trama creara conexiones en la mente del espectador. Rojo es usado mucho más frecuente que cualquier otro matiz y frecuentemente se lo relaciona a temas pasionales, obsesión y deseo. Verde un color raramente usado en mercadotecnia, es a menudo usado en cine para representar envidia, incomodidad o malestar (Fraser et al., 2004, p. 15).

1.5. Composición fotográfica

En esta sección, se abordan términos y técnicas empleados durante la grabación, que el director de fotografía utiliza en diversas situaciones con el propósito de lograr un impacto psicológico en el espectador. Mediante el uso de diferentes herramientas, se busca dar forma a la visión del guionista y el director, aspirando a crear una película coherente y significativa.

No existen restricciones en el proceso creativo, pero la comprensión de las técnicas que se explorarán aquí, como encuadres, ángulos y movimientos de cámara, resulta crucial. Estos elementos clave contribuyen a que el lenguaje cinematográfico llegue incluso a aquellos que carecen de conocimientos especializados, permitiendo que disfruten y/o analicen una película con calidad.

Vega Escalante (2004), en su obra "Manual de producción Cinematográfica" aborda la composición fotográfica aplicada al cine y sostiene que "la composición fotográfica se fundamenta en la correcta disposición de los elementos dentro del encuadre y su relación con

el espacio circundante" (p. 24). Para lograrlo, es necesario recurrir a las reglas de composición, que son "herramientas auxiliares en el proceso de crear visualmente una imagen, con el fin de evitar espacios inexplicables o un desequilibrio entre los elementos que integran la imagen" (Vega Escalante, 2004, p. 24).

1.5.1. Encuadre

El encuadre engloba diversas características que son decididas por el director de fotografía, conformando así un fotograma único. Como sostiene Vega Escalante (2004), "el encuadre, en su estructura fundamental, contiene dos elementos básicos: un plano y una posición de cámara" (p. 15).

Por su parte, el término "plano" se refiere al objeto de interés colocado en un espacio que está rodeado por diferentes elementos al momento de narrar una historia. El autor referenciado anteriormente simplifica los planos en tres grupos:

Planos cerrados. Son aquéllos en los que el personaje predomina sobre el espacio, ocupando la mayor parte de la pantalla.

Planos medios. En este grupo debe existir un equilibrio entre el personaje y el espacio que lo rodea, es decir ninguno predomina.

Planos abiertos. Son aquellos en los que el espacio es mas importante que el personaje; éste es parte del espacio o, inclusive, desaparece. (Vega Escalante, 2004, págs.15-16).

El autor también describe los planos que, en términos de narrativa, comunican detalles muy específicos, y es notable que muchos directores adoptan su terminología en inglés

Planos cerrados:

Big Close Up (BCU). En este plano se da énfasis a una pequeña parte del cuerpo humano... Cabe insistir que se trata de acentuar cierta parte del cuerpo, por lo tanto, estamos hablando de que dicha parte ocupará la totalidad de la pantalla, reduciendo el espacio alrededor del personaje.

Close Up (CU). Podemos definir este plano como aquel que describe una parte completa del cuerpo humano. Generalmente este plano se refiere al rostro, pero también puede utilizarse para describir otras partes del cuerpo...

Medium Close Up (MCU). Este plano es uno de los más precisos en su definición, pues se refiere exclusivamente a la imagen que incluye desde la cabeza hasta los hombros del personaje.

Planos medios:

Medium Shot (MS). Este plano va de la cabeza hasta aproximadamente la cintura....

Plano Americano (PA). Este plano va desde la cabeza hasta aproximadamente las rodillas, y su función es muy semejante a la del plano medio, aunque proporciona una mayor información sobre el cuerpo del personaje....

Planos abiertos:

Full shot (FS). Este plano incluye el cuerpo completo del personaje, de cabeza a pies, parado sentado, acostado etc., destacándolo en el contexto en el que se ubica la acción; resta importancia al fondo.

Long Shot (LS). Este plano, al igual que el Full Shot, incluye también al personaje de cuerpo completo, aunque ahora no llena todo el cuadro, sino que sólo es parte del ambiente...

Big Long Shot (BLS). Este plano no es más que una panorámica. Se trata de una imagen completamente abierta; el personaje no sólo se encuentra en segundo término e irreconocible, sino que, inclusive, puede desaparecer dentro de la inmensidad del paisaje. (Vega Escalante, 2004 pp.16-18).

Estos planos se aplican exclusivamente cuando se trata de enmarcar cuerpos humanos. En caso de enmarcar objetos inanimados o animales, se utilizaría el término "insertos". Sin embargo, por razones estéticas, es importante evitar realizar cortes en las articulaciones del cuerpo. Por lo tanto, el término "inserto" se simplifica para evitar confusiones al filmar, evitando preguntarse acerca de las articulaciones de un auto o un burro.

No obstante, si se busca ser más preciso, se podría decir algo como "inserto de los ojos del burro". Aunque la lista de planos es extensa, estos planos son fundamentales para comunicarnos durante la preproducción, producción e incluso la postproducción al editar todo el material. Esta terminología es aplicable a cualquier género cinematográfico y varía según la intensidad de la escena y las acciones.

A medida que una acción se torna más intensa, el encuadre tiende a cerrarse, mientras que si el personaje es menos relevante y el lugar cobra protagonismo, el encuadre se abre. El plano generalísimo o "*big long shot*" en el cine histórico cobra un significado especial, ya que

busca situarnos en un lugar específico donde ocurrieron los hechos, otorgando fuerza y coherencia a la historia, además de enriquecer la trama.

1.5.2. Ángulos de cámara

Los ángulos complementan el encuadre y se refieren a la posición de la cámara en relación con la altura de los ojos del personaje. Sin embargo, el significado de estos ángulos varía considerablemente según cómo se utilicen. Vega Escalante (2004) describe cuatro posiciones de cámara:

Normal. Cuando la cámara se encuentra a la misma altura de los ojos del personaje...

Picada. Se designa esta posición cuando la cámara está por encima de los ojos del personaje, es decir, más elevada.

Contrapicado. Este sería el caso contrario, se trata de colocar la cámara en una posición inferior a la mirada del personaje

Top Shot o Cenital. (También conocida como “vista de pájaro”.) En este caso la cámara se encontrará completamente por encima de la cabeza del personaje. (p. 21).

El punto de vista más comúnmente empleado es el que se encuentra a la altura de los ojos, y es aplicable a cualquier plano de cualquier escena. Al colocarnos a la misma altura del personaje, el espectador se une a la acción, lo que permite una mayor identificación con el personaje y una empatía con la situación que se está desarrollando.

En contraste, los ángulos picados y contrapicados comunican significados distintos en la percepción del espectador, ya que sitúan al personaje en una posición de superioridad o inferioridad. Un ángulo picado en un personaje enfatiza el control que ejerce sobre otro, mientras que el personaje subordinado estaría filmado desde un ángulo picado.

El plano cenital puede adquirir diversos significados según el contexto en el que se utilice. Su interpretación puede variar considerablemente, ya que es un ángulo poco común. Puede emplearse para mostrar detalladamente el entorno y los objetos alrededor del personaje, o incluso para explorar las emociones del personaje sin centrarse en su rostro, lo que puede transmitir una sensación de vulnerabilidad. Cuando se trata de más de un personaje, el plano cenital podría revelar la jerarquía y la dinámica entre ellos.

1.5.3. Movimientos de cámara

Al incorporar el movimiento de la cámara a una acción específica, la dinámica de la escena se intensifica y el ritmo dramático se acelera. Gracias al progreso tecnológico y al acceso a equipos más avanzados, es posible ampliar las posibilidades de filmación utilizando elementos como drones, cámaras GoPro e incluso teléfonos móviles. Si bien es plausible que tengamos una intuición sobre cómo dotar de significado a una toma, el conocimiento profundo de las técnicas puede elevar la calidad de una película al sumergir al espectador en diversas perspectivas, integrándolo a la narrativa y generando una conexión emocional más sólida. Los movimientos de cámara mencionados por Vega Escalante (2004):

Panning. Es un movimiento horizontal de la cámara sobre su propio eje (tripie), ya sea de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. El *panning* no tiene una distancia específica, puede inclusive ser de 360°.

Tilt. Se trata del movimiento de la cámara de manera vertical sobre su propio eje, y hay de dos tipos; si es hacia arriba se llamará *tilt up*, y si es hacia abajo, *tiltdown*. (p. 35,36).

Estos movimientos también desempeñan un papel fundamental en la caracterización de un personaje. Por ejemplo, al utilizar estos movimientos en combinación con un enfoque en el vestuario que el personaje lleva, se puede transmitir información importante al espectador. Este enfoque puede ser empleado para resaltar la importancia de un soldado o la poderosa presencia de una reina. Además, estos movimientos son efectivos en la descripción de lugares icónicos.

En el contexto del cine histórico, cuando se combina con un plano general, estos movimientos nos transportan de manera efectiva a un tiempo y lugar específico. Estos movimientos podrían volverse aún más intrincados si la cámara se coloca sobre un dispositivo que permite el desplazamiento de lugar de manera fluida y controlada.

Dolly. Esta palabra designa en sí misma un aparato que consiste en unos rieles sobre los cuales se coloca un carro que se desliza sobre ellos.

Pero al mismo tiempo, por supuesto, la palabra designa a un movimiento de cámara donde se utiliza este dispositivo.

El *dolly*, además, puede ser de varios tipos:

Dolly in. En este caso el carro (y la cámara) se desliza acercándose hacia el objeto o personaje haciendo variar su tamaño

Dolly back. Por el contrario, en este caso la cámara se aleja del personaje.

Ambos tipos de *dolly* cambian el tamaño del plano del personaje sin un corte

Dolly paralelo. Se trata de un movimiento descriptivo o utilizado con personajes u objetos en movimiento o fijos. En el caso de este movimiento la cámara se desplaza de manera paralela a dichos personajes u objetos

Dolly circular. En este caso los rieles se colocan alrededor del objeto o personaje y la cámara hace un movimiento circular.

Crane. Al igual que el *dolly*, se trata de un aparato, en este caso una grúa, con cuya ayuda se pueden hacer movimientos verticales y paralelos a los objetivos o personajes (Vega Escalamte, 2004, págs. 37-39).

La interpretación de estos movimientos, al igual que los movimientos de la cámara sobre su propio eje, se encuentra intrínsecamente ligada al contexto de la historia, y su simbolismo podría experimentar variaciones significativas. Entre los movimientos de cámara más comunes, podemos destacar los utilizados para expresar asombro por parte de un personaje, por ejemplo, al recibir malas noticias.

En este sentido, el movimiento *dolly in* se emplea con la intención de centrarse en el rostro del personaje en un plano más cercano, permitiendo que el espectador sea testigo de sus expresiones y anticipar sus intenciones. Por otro lado, el movimiento *dolly out* crea la sensación de que el personaje retrocede o se reduce en tamaño. Esta técnica puede ser empleada para revelar el entorno en el que se encuentra el personaje, y su uso puede contribuir a la transición fluida entre escenas.

Este mismo recurso, conocido también como *racking*, puede cumplir otras funciones. Por ejemplo, al seguir físicamente a un personaje, se establece una conexión más íntima con él. A través de este movimiento, el espectador comprende con mayor claridad las intenciones y objetivos del personaje. Al emplear este tipo de movimiento en conjunto con el personaje, se logra una percepción más personal de lo que el personaje observa en su entorno.

1.6. Metodología

Con el objetivo de abordar la pregunta de investigación y lograr los objetivos delineados en la introducción del presente estudio, se ha elegido una metodología en línea con trabajos de carácter reflexivo, bajo el modelo metodológico de investigación "sobre" las artes. Este enfoque se centra en la crítica y la teorización cinematográfica.

Para ello, se ha optado por referir la metodología propuesta por Hernández, (2006) en su libro "Campos, Temas y Metodologías para la Investigación relacionada con las artes". Este enfoque no se dirige a materializar una idea en un producto audiovisual, sino a la realización de estudios teóricos que involucran aspectos como la descripción, comparación, interpretación y evaluación de las obras audiovisuales, que juntas conforman un cuerpo textual sometido a análisis desde el marco teórico propuesto previamente.

En este contexto, la metodología del presente estudio se compone de tres fases: la primera, la búsqueda y análisis de fuentes bibliográficas especializadas para fundamentar antecedentes, marco teórico, referentes fílmicos y marco metodológico, siguiendo técnicas de lectura y escritura adecuadas. La segunda fase comprende el análisis de dos películas, abordado desde el marco teórico y utilizando una metodología analítica coherente con los objetivos del estudio. La tercera fase involucra el análisis comparativo y la discusión de los resultados obtenidos tras el análisis de las películas dirigidas por Camilo Luzuriaga.

El análisis fílmico se aplica a dos películas que tratan, en diferentes grados, los temas abordados en la sección de teorización y que se vinculan con la propuesta práctica del estudio: "Don Eloy" (1981) y "1809-181: Mientras llega el día" (2004). Antes de cada análisis, se proporciona información detallada acerca de la ficha técnica y la sinopsis de las películas. Se seleccionan dos secuencias o escenas de cada película, las cuales se analizan de acuerdo con el enfoque de Goliot-Lété y Vanoye (2008), seguido por un análisis detallado basado en los componentes de descripción, análisis e interpretación delineados por Jullier (2012). El objetivo es comprender cómo la teoría se materializa en el cine y, en particular, en estas obras cinematográficas.

Con el fin de realizar un análisis más fundamentado en relación con la iluminación, cromática y composición, aspectos que se destacarán claramente en "1809-1810: Mientras llega el día", en el tercer capítulo, se ha decidido estudiar "Don Eloy", un cortometraje documental de 1981, una de las primeras obras del director Camilo Luzuriaga, filmada en formato 16mm. Para este propósito, se examinan dos escenas de ficción (cuatro fotogramas) que aborden cada uno de los elementos investigados en esta tesis.

La aproximación diseñada permitirá comprender sus inicios y procesos como forma de práctica de las técnicas empleadas de manera más elaborada en la película histórica de 2004. Es esencial tener en cuenta que este documental, que involucra entrevistas, fotografías y material de archivo, solo cuenta con dos partes de ficción que representan el género histórico.

En consecuencia, se podría considerar esta película como un docudrama³ ya que emplea técnicas cinematográficas y dramáticas para representar hechos reales, en este caso históricos. Por lo tanto, el análisis de los planos se centra en la parte de ficción, mientras que en el próximo capítulo se profundiza en el análisis de dos escenas de ficción.

³ A Rosenthal (1999) ¿Que es el docudrama? Está, ante todo, la dificultad del nombre y del etiquetado desconcertante. Docudrama. Reconstrucción dramática. Ficción. Película basada en la realidad. Murdofacto. Drama basado en hechos. Película biográfica. Quizás deberíamos anunciar un concurso para algo definitivo, pero eso podría traer horrores peores como “factomovies” o “factoramas”.

TW Hoffer (1978) El docudrama se ha definido como una mezcla única de realidad y ficción que dramatiza acontecimientos y personajes históricos de nuestra memoria reciente... Es una recreación televisiva basada en hechos reales que se basa en actores, diálogos, decorados y vestuarios para recrear un evento anterior. La precisión y amplitud de dicha recreación... puede variar ampliamente y está condicionada no sólo por la intención sino también por factores como el presupuesto y el tiempo de producción.

Capítulo II. Iluminación, Cromática, Composición Fotográfica e Historia en Don Eloy

2.1. Análisis fílmico

2.1.1. Ficha técnica

Título Original: Don Eloy

Dirección: Camilo Luzuriaga y Ulises Estrella

País(es): Ecuador

Idioma original: Español

Género: Histórico-Documental

Duración: 20 min

Año: 1981

Productora: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Jorge Landívar, Quinde

Guion: Camilo Luzuriaga

Producción: Mónica Vásquez

Fotografía: Cristóbal Corral

Sonido: Igor Guayasamín, Rodrigo Montero

Música: Diego Luzuriaga, Juan Mullo, Atahulfo Tobar (trio Taller de Música)

2.1.2. Sinopsis

Este documental presenta una narrativa que abarca el Ecuador a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, enfocándose en la vida de Eloy Alfaro. La película relata diversos aspectos de su vida, desde su período anterior a alcanzar el poder, pasando por su liderazgo y llegando hasta su trágico asesinato. Uno de los puntos destacados es la batalla de Jaramijó, que se sitúa en el contexto de la revolución liberal de 1895.

Utilizando fotografías históricas y entrevistas con residentes de las distintas áreas por las que Eloy Alfaro transcurrió, el documental ofrece una descripción detallada de su participación en la independencia de Cuba, su arribo a Quito y su posterior ascenso al poder. La película también aborda sus acciones para mejorar la infraestructura y la economía del país, como la promoción del comercio entre Guayaquil y Quito. Estas iniciativas provocaron reacciones negativas, especialmente entre las figuras eclesiásticas.

El documental culmina con un simbolismo poderoso al aludir a la masacre y traición que Eloy Alfaro enfrentó por parte de su propio partido. A través de la narración visual y las entrevistas,

la película construye un retrato completo y contextualizado de la vida y la influencia de Eloy Alfaro en la historia ecuatoriana.

2.1.3. Análisis de escena de ficción 1: Pelea Naval

En la presente secuencia de ficción, se representa la batalla naval en la cual las fuerzas revolucionarias lideradas por Alfaro se enfrentaron a las fuerzas gubernamentales. Se brindan testimonios de los familiares de aquellos que presenciaron dicha batalla, los cuales relatan cómo los revolucionarios nadaron hacia la orilla con el propósito de sobrevivir después de que el barco en el que combatían se incendiara y, en última instancia, se hundiera.

Dentro del análisis concerniente a la iluminación, se examina la intencionalidad que subyace en la penumbra, su repercusión psicológica y la manera en que se otorga un significado a la luz proveniente del fuego. Con respecto a la colorimetría, se analiza la influencia de un matiz específico y la temperatura del color en las emociones, con el fin de elevar el impacto psicológico en la obra fílmica. En relación con la composición, se explora la relevancia de la colaboración de una imagen visual en la narrativa, con el propósito de otorgar solidez al relato en curso. Se consideran también los componentes técnicos a fin de alcanzar un impacto más profundo en la audiencia.

Figura 3.

Fotograma de la película Don Eloy (5m, 32s)



2.1.3.1. Análisis de iluminación

La figura principal de esta escena es Eloy Alfaro, quien es representado en el momento en que se salva de ahogarse al hundirse el barco en llamas en la batalla de Jaramijó, también conocida como batalla de Balsamaragua. Este enfrentamiento histórico fue entre las fuerzas gobiernistas conservadoras y los rebeldes liberales, bajo el liderazgo de Eloy Alfaro. En la representación cinematográfica, se optó por emplear un alto contraste para generar penumbra (Ver Figura 3) mientras se narra el relato de la batalla. La única fuente lumínica utilizada en esta escena es justificada por el fuego que, según el discurso, proviene del barco en llamas.

El efecto de contraste en la imagen, logrado mediante la iluminación lateral, contribuye a generar una sensación de tensión y conflicto. La distribución desigual de la luz, que incide más intensamente en un costado que en otro, amplifica esta percepción. La falta de iluminación en la escena crea un ambiente de caos y temor. Sin embargo, al focalizar en el personaje de Eloy Alfaro siendo rescatado del agua, se simboliza un atisbo de esperanza en medio de la adversidad. La luz metafórica, representada como una línea delicada que separa la vida de la muerte en la figura de Eloy Alfaro, añade profundidad simbólica al momento.

El director logra justificar visualmente esta luz proveniente del fuego mediante la edición de planos entrecortados, intercalados con una llamada en medio de la oscuridad (ver Figura 4). Este recurso no solo añade información visual sino también coherencia con la narrativa que se relata, atrayendo aún más la atención del espectador. En términos de producción, la creación de esta luz con recursos económicos limitados puede realizarse a través de diversos medios, desde el uso de linternas hasta los faroles de un automóvil. La textura granulada que aporta el formato fílmico de 16mm también contribuye a la ambientación histórica de la escena, sin exceder los límites presupuestarios. Además, se presenta la oportunidad de aprender y perfeccionar técnicas al momento de crear, ya que esta producción cinematográfica considera también un proceso formativo.

Figura 4

Fotograma de la película Don Eloy (5m, 48s)



2.1.3.2. Análisis de cromática

Este corto documental fue producido en una época en la que la tecnología no era tan accesible como en la actualidad. Por lo tanto, aspectos cruciales como la corrección de color se debían realizar en tiempo real, y las decisiones sobre el formato a utilizar, ya sea Standard, Super o Ultra 16mm, eran fundamentales. La planificación y ejecución de la puesta en escena desempeñaban un papel crucial en el resultado final del producto. Debido a esto, se requería anticipar posibles errores para enfocarse en detalles más significativos durante la producción, como las emociones que los personajes transmitían a través de sus acciones, así como los colores de la vestimenta y objetos que acompañaban la historia. Tanto el director de fotografía como el director de la película tenían la capacidad de influir en las emociones del espectador para lograr un impacto más profundo y atraer la atención del público. Las emociones pueden variar según el color y su temperatura.

En esta escena de ficción (Ver Figuras 3 y 4), el uso del valor lumínico del color rojo y sus tonos derivados desempeña un papel crucial en las emociones tanto de la escena en particular como en la trama general de este cortometraje documental. La imagen en pantalla muestra el fuego que simboliza el barco en llamas y dos personajes emergiendo del agua,

iluminados por dicho fuego, lo que intensifica el tono de la piel y aumenta la tensión dramática en la historia.

La intención de esta escena de ficción, al emplear un enfoque minimalista de colores, radica en describir lo que se está narrando. Esta simplificación tiene el propósito de dirigir y facilitar la atención del espectador hacia las acciones de los personajes, acompañando el relato de este evento histórico y permitiendo comprender de manera efectiva la información esencial que el director busca transmitir.

El uso del color en esta escena está en perfecta armonía con la iluminación y la temperatura seleccionadas. La temperatura cálida no solo justifica la caótica situación del barco en llamas, sino que también el matiz rojo, con su carga visual de dramatismo y energía, complementa la narrativa de la guerra que se desarrolla, intensificando la percepción del espectador. Esta misma percepción no se obtendría si se hubiera optado por una tonalidad azul, ya que no estaría en consonancia con el fuego, las emociones de los personajes o el ritmo con el que se presenta esta parte de la historia.

2.1.3.3. Análisis de composición

Una composición fotográfica eficaz en el género histórico requiere un minucioso proceso en el que elementos como el encuadre, los ángulos de la cámara y la selección de tomas durante la edición contribuyan a facilitar la comprensión de la trama. En esta sección del análisis, se examina cómo estos elementos contribuyen a dar ritmo a una escena de ficción cuando se cuenta con un presupuesto limitado.

La restricción presupuestaria podría resultar en una producción menos elaborada, pero no necesariamente se traduce en limitaciones creativas. El director de fotografía y el director optaron por simplificar la escena en siete tomas entrecortadas durante la edición. Ubicada en el intermedio del documental, esta secuencia refuerza la comprensión de la trama.

El inicio se da con un plano descriptivo del entorno, estableciendo el escenario de los acontecimientos, en este caso, el mar donde tuvo lugar la batalla. Este plano descriptivo se transforma en un plano general mediante un efecto transitorio (Ver Figura 3). La cámara, situada a la altura de los ojos, revela a un personaje ayudando a otro a salir del agua. La narración de fondo confirma que este es el personaje central de interés, Eloy Alfaro. La secuencia culmina con un plano inserto de un barril meciéndose en el agua, intercalado con tomas del fuego a la distancia. Estos cortes en la edición permiten enfocar la atención en los elementos esenciales: el agua, el protagonista, el barril que simboliza la destrucción del barco

y el fuego aludiendo al barco incendiado durante la batalla. La duración de estas tomas resulta crucial para mantener el interés del espectador, ajustándose al ritmo de la narración. Esta cadencia mantiene al público comprometido, evitando cuestionamientos que podrían desconectarlo de la trama.

La descripción visual mediante imágenes facilita que el espectador siga la historia sin dificultades. Esta labor de edición no sería viable sin una cuidadosa decisión del director de fotografía al componer cada cuadro durante la filmación. La priorización de elementos clave, como el adecuado posicionamiento y altura de la cámara, así como el encuadre pertinente a la situación, contribuye al enriquecimiento del resultado final, permitiendo una comprensión fluida de la historia.

2.1.4. Análisis de escena de ficción 2: Representación de indígenas

Este análisis de la escena de ficción se centra en la relevancia de incorporar elementos de ficción en un documental y cómo esto refuerza la dramaturgia de la narrativa (Ver Figura 5). Tomando en consideración la fotografía fija, una de las interpretaciones modestas podría vincularse con la supresión de los pueblos indígenas en algún tiempo y lugar específico. En este contexto, el fotograma forma parte de una escena de ficción en la cual se muestra a dos indígenas encadenados y amarrados del cuello, siendo arrastrados por un caballo mientras caminan frente a su comunidad.

Esta secuencia se intercala con la imagen de un hacendado montando a caballo, acompañado de un diálogo que culmina la escena: "Próximo que se me escape, al próximo que se me las venga a dar de alfaristas, ¡ja!, le corto los huevos carajo, ¡oyeron!". Este diálogo se combina con un BCU conocido también como plano detalle, que enfoca la mano de uno de los indígenas sosteniendo una hoz, ligeramente agitada (Ver Figura 6). Esta acción se percibe como una manifestación de impotencia y furia.

En términos de iluminación, se examina la importancia de la luz natural, que a veces se vio limitada por la falta de recursos económicos para materiales fílmicos. En cuanto a la cromática, se explora cómo el carácter del material fílmico por sí mismo contribuye a la autenticidad histórica de la escena. La composición será otro aspecto de análisis, haciendo hincapié en el plano de detalle y su entrelazamiento con los diálogos, ya sea en las escenas de ficción o entrevista.

Figura 5

Fotograma de la película Don Eloy (10m, 36s)



Figura 6

Fotograma de la película Don Eloy (11m, 24s)



2.1.4.1. Análisis de iluminación

La luz natural, proveniente del sol, no solo es un recurso de costo nulo, sino que también es el más cercano a la percepción de la realidad. Cuando se emplea en una trama y se proyecta en la pantalla, nos acerca de manera más vívida a los eventos históricos. En otras palabras, la luz natural en una obra cinematográfica tiene la finalidad de reflejar lo que el ojo humano experimenta cotidianamente sin necesidad de cuestionar su interpretación en la vida diaria.

En la escena ficticia en consideración (Ver Figuras 5 y 6), los indígenas están atentos a las palabras de su amo, el hacendado. Su respuesta emocional interna se manifiesta como frustración, una emoción que es transmitida mediante primeros planos y planos detalle. En este contexto, el director busca situarnos en el lugar de los acontecimientos. La luz, al ser uniforme y llenar las áreas en sombra con detalles visuales, reproduce un suceso de manera tan realista como si lo estuviéramos presenciando directamente con nuestros propios ojos.

La utilización de rebotes lumínicos contribuye a mitigar esas zonas oscuras y a resaltar con mayor nitidez un plano detalle o a enfocar lo más esencial en un primer plano, como los ojos de los personajes. Por ejemplo, el plano detalle de un puño sosteniendo una hoz comunica sentimientos de asesinato, venganza y justicia, intensificando la narrativa. Estos primeros planos también capturan expresiones de odio y desprecio, reforzando aún más el relato.

2.1.4.2. Análisis de cromática

Así como los sueños o recuerdos, la percepción histórica también tiende a simplificar los colores. En este contexto, la colorimetría busca pasar desapercibida, a menos que elementos específicos de la trama requieran destacar por su color. Un ejemplo notable de esto es el filme "La lista de Schindler" (1993), donde el único matiz relevante es el rojo del abrigo de una niña.

En situaciones más genéricas, los acontecimientos narrados adquieren mayor prominencia, y el papel del color es complementar, en lugar de buscar acaparar la atención en pantalla. Temáticas sensibles como la esclavitud en momentos históricos demandan una representación seria. Esta sensación se puede lograr en pantalla a través de la selección cromática. En el caso de esta escena ficticia, el enfoque en la gama de rojos es evidente (Ver Figura 5). Los tobillos ensangrentados debido a cadenas y grilletes se representan con el color rojo, que actúa como un símbolo de la esclavitud. La omisión de este tono disminuiría la intensidad y el mensaje. La elección del color cian, su opuesto, transmitiría una energía

más sosegada, lo cual sería inadecuado para la trama. El uso de rojo, anaranjado y amarillo en esta escena, tonos energéticos, acentúa la agudeza de las acciones de los indígenas.

Al armonizar estos planos con una paleta de colores similar, se crea un contraste más marcado con los planos del opresor. El hacendado, representado como el antagonista, emplea colores neutros. Monta un caballo negro, mientras que los caballos que halan a los indígenas son de un tono café rojizo. La mayoría de los indígenas viste un poncho rojo sin mayores detalles, lo que destaca ante el entorno. El hacendado, en cambio, luce un abrigo en tonos blancos, posiblemente marfil, junto a una bufanda de dos colores entrelazados.

La colorimetría reúne distintos departamentos durante las etapas de preproducción, producción y postproducción, con el fin de colaborar en pos de un objetivo común. El departamento de arte, vestuario y edición se unen al de fotografía para tomar decisiones sobre la paleta cromática de vestimenta, objetos relevantes para la trama, entre otros aspectos. Así, las decisiones cruciales se toman de manera informada para intensificar las emociones premeditadas que se intenta transmitir al espectador.

2.1.4.3. Análisis de composición

La escena se inicia con la narración que contextualiza las difíciles condiciones de vida de la población trabajadora. La cámara complementa este discurso mediante un paneo de un plano general que ofrece una visión visual del entorno. En este espacio, dos personajes son arrastrados por otros dos individuos montados a caballo. La secuencia se desenvuelve hasta introducir el primer diálogo, proveniente de un personaje cuya posición de poder se deduce de su dinámica en escena.

La decisión de la cámara es mantenerse a la altura de los ojos de los indígenas presentes en el cuadro. Esto establece un contraste con el plano contrapicado del personaje de mayor autoridad, contribuyendo a transmitir un sentido narrativo específico y moldeando la percepción que el director pretende en el espectador. Los ángulos picados proyectan la sumisión o vulnerabilidad de los personajes, mientras que los ángulos contrapicados enfatizan la posición dominante y poderosa de un individuo. En el minuto 10:56, un ángulo contrapicado se alinea con el diálogo mencionado previamente, reforzando la noción de que este personaje detenta el control sobre los indígenas. Este punto de vista de la cámara intensifica el mensaje histórico de la esclavitud, donde los indígenas intentaban rebelarse contra sus amos para lograr la liberación, calificándolos como alfaristas.

La escena incorpora planos detalle relevantes, apoyados por el movimiento de cámara que, en este contexto, funcionaría como un movimiento descriptivo. Esta técnica captura la impotencia de los oprimidos. Los primeros planos de los rostros exhiben expresiones de frustración, enriquecidas por ediciones intercaladas con planos detalle que exhiben la tensión en las manos que sostienen herramientas agrícolas. Estos elementos transmiten visualmente la desesperación de los afectados.

Capítulo III. Iluminación, Cromática, Composición Fotográfica de 1809 – 1810: Mientras llega el día

3.1. Análisis Fílmico

3.1.1. Ficha técnica

Titulo Original: *1809 1810: Mientras llega el día*

Dirección: Camilo Luzuriaga

País(es): Ecuador

Idioma original: Español

Género: Histórico

Duración: 100 min.

Año de producción: 2004

Productora: Grupo Cine

Guion: Camilo Luzuriaga, Mauricio Samaniego

Producción: Lisandra Rivera

Fotografía: Daniel Andrade

Edición: Amaia Merino

Música: Diego Luzuriaga

Dirección Artística: Roberto Frisone

Intérpretes: Marilú Vaca, Arístides Vargas, Gonzalo Gonzalo, Aitor Merino, Víctor Hugo Gallegos, Alfredo Espinoza

Otra(s) información(es): Primer largometraje histórico del Ecuador en donde recrea el Quito Colonial de 1800s, una época transcendental tanto para el Ecuador como para América Latina.

3.1.2. Sinopsis

La trama de esta historia se fundamenta en hechos reales acontecidos en la ciudad de Quito durante los años 1809 y 1810. Tras la destitución del presidente de la Real Audiencia de Quito, Ruiz de Castilla, los insurgentes son capturados por el ejército real proveniente de Lima y liderado por el coronel Arredondo. A lo largo del conflicto, surge un romance entre Judith, la hija de un artista, y el bibliotecario, quien a su vez es perseguido por las fuerzas reales. El bibliotecario busca refugio en la casa del padre de Judith, un refugio que se ve amenazado

por la presencia del ejército real. El padre de Judith, preocupado por la seguridad de su familia, insta al bibliotecario a marcharse para evitar problemas mayores, lo que resulta en una nueva huida.

Durante su mando, el coronel Arredondo muestra un interés particular por Judith, buscando persuadirla. Por su parte, Judith hará todo lo posible para mantener a salvo a su amante. El bibliotecario, en su búsqueda por escapar del peligro, entrará en contacto con figuras históricas de importancia relacionadas con la rebelión y la lucha por la independencia. Estos personajes históricos desempeñaron un papel crucial en el logro de la independencia y, a su vez, estuvieron involucrados en eventos que resultaron en la trágica masacre de numerosos habitantes.

3.1.3. Análisis de secuencia 1: Bibliotecario huyendo

La secuencia que se denominará "Bibliotecario huyendo" se desarrolla desde el minuto 18'36" hasta el minuto 23'23" en el *filme*. Este fragmento ocurre después del derrocamiento del presidente de la Real Audiencia de Quito por parte de la Junta Soberana. En este contexto, llega desde Lima el coronel Arredondo y numerosos insurgentes son arrestados debido a su participación en la revuelta contra el gobierno español. El coronel Arredondo levanta sospechas al observar que el bibliotecario sostiene panfletos relacionados con la rebelión. En medio de la agitación de las personas que buscan ver a sus seres queridos detenidos, el bibliotecario emprende una huida para luego encontrar refugio en la residencia del padre de Judith.

En cuanto a la iluminación de esta secuencia, se analizará tanto la luz natural como la luz artificial utilizada en la filmación. En términos de cromática, se examinará el significado atribuido al color del vestuario, así como la presencia de colores neutros y marrones en la composición. Por último, en relación con la composición de las escenas, se observará el uso de una cámara estable y la aplicación de la profundidad de campo para crear acciones y enfatizar momentos clave en la narrativa.

3.1.3.1. Análisis de iluminación

La película se desenvuelve en un periodo histórico turbulento, tanto para la historia del Ecuador como para América Latina en su conjunto. El tratamiento de la iluminación desempeña un papel crucial en la transmisión de esta sensación de caos e incertidumbre a

lo largo de la narrativa cinematográfica. En esta secuencia en particular, se emplean diversas técnicas de iluminación que incluyen tanto la luz natural como el uso de luz artificial. Estas técnicas contribuyen a crear un ambiente inmersivo y auténtico que evoca la época histórica representada en la película.

Por ejemplo, se utiliza la luz natural y se simula el uso de luz artificial, como las velas, que eran comunes en ese período histórico. Asimismo, en el minuto 21'12" (Ver Figura 7), se observa cómo se emplea la luz artificial para emular la luz del sol, creando la ilusión de que la escena se desarrolla durante el mediodía. En este segmento, el bibliotecario huye en compañía de su asistente Julián y un clérigo, siendo perseguidos por los militares reales. El caos se manifiesta en una coreografía frenética en la que los perseguidos intentan escapar mientras se cruzan con lugareños que transitan con burros, bloqueando el paso a los militares. La secuencia culmina cuando el bibliotecario logra refugiarse en la casa de Judith y su padre, el pintor, donde se oculta por varios días.

La elección de utilizar iluminación difusa en los exteriores contribuye a suavizar las sombras y a simular la luz solar como recurso principal. Esta estrategia busca recrear la sensación de que el sol está en su punto más alto, lo cual se evidencia en la ausencia de sombras cenitales. Para lograr esto, es común emplear *Butterfly Frames* o paneles difusores que permiten controlar la intensidad y dirección de la luz solar, evitando contrastes excesivos y cambios abruptos de luz en una escena, lo que podría distraer al espectador.

Figura 7

Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (21m, 10s)



En el plano medio que muestra a Judith (Ver Figura 8), se aprecia cómo la luz natural del sol es empleada de manera distintiva, desempeñando una función de relevancia y aplicando la técnica del claroscuro, característica del estilo pictórico de Rembrandt. En esta configuración lumínica, la luz principal penetra lateralmente a un ángulo de 45 grados a través de una ventana. Esta iluminación incide sobre Judith y se proyecta en las áreas sombreadas, realzando la textura y dándole volumen al cuadro.

Figura 8

Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (21m, 21s)



En el plano general de la persecución, la utilización de la luz natural complementa la rusticidad inherente al periodo histórico del Quito colonial. Además, el recurso de la luz natural puede adquirir diferentes técnicas y significados, como se evidencia en el encuadre de Judith sentada junto a una ventana, absorta en la lectura de un libro. La luz se emplea para destacar el objeto de interés, en este caso, la actividad de Judith al leer. En contraste, la luz artificial se emplea con la finalidad de emular una iluminación natural más controlada, contribuyendo a acentuar el impacto emocional en los momentos climáticos de la trama. Esta iluminación focalizada colabora en la creación de un ambiente sombreado alrededor del personaje, realzando la textura del entorno y subrayando el contraste del objeto de interés.

3.1.3.2. Análisis de cromática

La cromática en la película "1809-1810: Mientras llega el día" contribuye de manera significativa a la profundidad y sentido de la narrativa, respaldada por una selección de colores terrosos y rústicos, tonalidades que son comúnmente identificadas como cafés o marrones. Estos tonos se enmarcan en la paleta de colores neutros y son aplicados tanto en la secuencia en particular como a lo largo de toda la película. Dichas tonalidades logran transportar al espectador al periodo histórico en el que se desarrolla la trama, generando una impresión subconsciente de autenticidad. Además, complementan la representación visual del cálido sol de la época, contribuyendo así a evocar los tiempos pasados.

La utilización de colores grises y marrones durante la secuencia en la que el bibliotecario huye de la armada real autentifica la ambientación del Quito Colonial. A través de estas tonalidades, se destacan las edificaciones icónicas del periodo, caracterizadas por su construcción en piedra, una característica distintiva de las iglesias del centro histórico.

Las calles polvorientas por las que transitan los habitantes y los animales domésticos de la época complementan esta imagen. Por otro lado, en interiores, como en el plano en el que Judith está sentada frente a la ventana, prevalece una paleta de colores en tonos apagados y suaves, generando una sensación de intimidad y, simultáneamente, de claustrofobia. La inclusión de colores contrastantes, como el verde de una botella de vidrio en la ventana, acentúa la paleta mencionada previamente, evitando la sensación de empaste visual.

Este contraste en el uso de colores en espacios interiores no se limita exclusivamente a la evocación de intimidad o claustrofobia. Su interpretación varía según el contexto, por ejemplo, en las oficinas de los militares o incluso en la habitación del presidente de la Real Audiencia de Quito. En dichos casos, este contraste puede insinuar un estado de caos o anticipar momentos de suspenso. En las escenas ambientadas en la cárcel, este contraste denota desamparo y devastación. La utilización constante de interiores a lo largo de la película permite apreciar las celdas, cuya paleta de grises, combinada con el uso calculado del clarooscuro en la iluminación, logra sumergir al espectador en una sensación de melancolía y desolación.

En el siglo XIX, la elección de colores en la vestimenta poseía una función destacada, resaltando la intrincada riqueza de los detalles y reflejando el estatus social de los individuos. Las mujeres de alta posición social llevaban chales confeccionados en materiales ligeros y colores pasteles, tal como se observa en los personajes en primer plano cuando el bibliotecario evade a los militares.

En contraste, los hombres preferían colores neutros en sus atuendos, con chaquetas negras como norma general. Sin embargo, se debe mencionar una excepción: los militares, quienes portaban detalles en color rojo, un matiz poco común en la vestimenta civil de la época, junto con bordados dorados que simbolizaban la realeza española. La población indígena optaba por vestimenta predominantemente blanca, menos ornamentada y con menor grado de detalle. Los ponchos, en tonos mayormente neutros, eran utilizados para abrigarse en función de la temperatura.

El manejo meticuloso de los colores en esta película desempeña un papel esencial en la ampliación de la trama y la representación de valores y posiciones culturales, sociales y políticas en el contexto del Quito colonial del siglo XIX.

3.1.3.3. Análisis de la composición

En la presente secuencia, se pueden identificar dos técnicas distintas en el uso de la cámara: una en movimiento y otra estática. La cámara se convierte en un instrumento narrativo que acompaña y relata la acción en desarrollo. Para la representación de la persecución, se opta por la técnica del travelling, en la que el operador de cámara sigue físicamente la acción en movimiento. Contrariamente, en situaciones de tensión, diálogo o acción interna, se recurre a la estabilidad visual proporcionada por una cámara ubicada sobre un trípode.

En este contexto, se pueden realizar ajustes de recomposición mediante el paneo, que implica el giro lateral de la cámara de derecha a izquierda o viceversa, y el tilt, que implica el giro vertical de la cámara de abajo hacia arriba o viceversa. Sin embargo, es importante destacar que esta regla no es absoluta, como es el caso en esta secuencia particular. Aunque inicialmente se emplea un travelling lateral para mostrar a los soldados reales corriendo, la elección del plano general en la escena principal, que es la huida del bibliotecario, difiere de esta norma.

En esta escena, la dirección y la dirección de fotografía optan por un plano general con el fin de tratar el caos de manera diferenciada. Esto permite la creación de una profundidad visual en tres secciones: en el tercer plano, se encuentran los perseguidos; en el segundo plano, los perseguidores y los indígenas bloqueando el paso con la asistencia de burros; en el primer plano, dos mujeres caminan apaciblemente. Este enfoque tiene como propósito yuxtaponer y resaltar la aceleración de la secuencia, además de presentar instantes cotidianos propios de la época. El empleo de esta técnica promueve la percepción de distintas situaciones dentro del mismo cuadro.

El uso de la cámara en mano en esta secuencia contribuye a una sensación de dinamismo orgánico y se repite a lo largo de la película, dado el constante movimiento de las acciones. Esta técnica busca involucrar al espectador en los sucesos que se despliegan, empleando lo que se denomina cámara subjetiva y semisubjetiva. En otras palabras, la cámara adopta un punto de vista, ya sea el de un personaje existente en la trama o uno nuevo. El propósito es que el espectador experimente la narración desde la perspectiva de un personaje. En este contexto, el espectador asume el papel del coronel Arredondo o del soldado que ordena la persecución del bibliotecario. La elección de un plano general, particularmente desde la perspectiva en que se filma, donde los perseguidos se distancian, provoca una dualidad emocional. Por un lado, se genera satisfacción al ver al personaje del bibliotecario, con quien es posible identificarse, escapando. Por otro lado, se puede experimentar frustración al presenciar la huida desde la perspectiva de los soldados reales.

3.1.4. Análisis de secuencia 2: Reencuentro de Judith con el bibliotecario

La siguiente secuencia, que se designará como "Reencuentro de Judith con el bibliotecario", se despliega desde el minuto 58'00" hasta el minuto 61'47". Este segmento, enmarcado dentro de un ambiente eclesiástico, se apoya en aspectos técnicos para subrayar su contenido. En este contexto, emergen desviaciones respecto a los cánones sociales de la época. Judith, una mujer casada, se encuentra nuevamente con Pedro Matías Ampudia, el bibliotecario, quien además de ser mayor que ella, es un fugitivo de las fuerzas armadas. Es a través de su ayuda que Ampudia consigue refugio en la morada de su padre, apodado "El Pintor." Posteriormente, Ampudia huye junto con sus colaboradores, oculto en un cofre.

Dado el presagio de un conflicto inminente, el padre de Judith toma la decisión de trasladarse a Guápulo, donde destinará su tiempo a la creación de un mural en el recinto religioso. No obstante, su intento de compeler a su hija a acompañarlo es infructuoso, ya que ella se niega rotundamente. Judith expresa que su progenitor carece de toda influencia sobre ella, debido a que previamente cedió ante la presión materna para que contrajera matrimonio con un español, conocido como "el loco manchego," cuando aún era una joven de corta edad.

Concluida la entrega de la pintura encargada por el coronel, Judith toma la determinación de dirigirse a la iglesia de Guápulo, donde se encuentra con su amante. En este encuentro, emerge un escenario de confrontación, donde su padre se erige como juez moral de sus acciones.

3.1.4.1. Análisis de iluminación

La iluminación que caracteriza la iglesia al inicio de la secuencia, así como en diversos exteriores, es plana con el propósito de transmitir una impresión más descriptiva que sensorial. Este enfoque tiene la intención de permitirnos "leer" el entorno. A medida que la secuencia progresa, la iluminación experimenta cambios que reflejan la evolución de la trama. Se llega a apreciar una luminosidad más suave durante el momento de intimidad compartido entre Judith y el Bibliotecario. En este punto, la luz adopta un matiz enigmático, como si su propósito fuera ocultar a los personajes involucrados.

Dicha iluminación de alto contraste en los planos vacíos de las gradas opera en colaboración con el sonido, contribuyendo a intensificar su impacto. Esto da lugar a una disonancia moral en la psicología del espectador, quien observa las gradas que podrían llevar hacia un campanario mientras escucha a los personajes en cuestión consumando su relación dentro del espacio sagrado.

Para lograr una iluminación con una gama de contraste limitada, se emplean técnicas que implican la colocación de difusores directamente sobre las fuentes de luz o su reflejo a través de superficies como "rebotes," que son estructuras flexibles revestidas de tela, y marcos tipo *butterfly* recursos que se utilizan para suavizar la luz solar. Asimismo, paneles blancos de espuma flexible se emplean para difuminar la luz sobre las superficies de los personajes.

En los instantes iniciales de esta secuencia, mientras se escucha a los personajes, la cámara realiza un movimiento de inclinación (tilt) desde la cúpula de la iglesia hacia el Bibliotecario y el padre de Judith. Este plano general de introducción establece la ubicación en la iglesia antes de que se desarrolle esta fase de la trama. En este entorno, la iluminación cumple un papel detallista.

La luz artificial simula la entrada de la luz solar a través de las múltiples ventanas y vitrales del recinto, iluminando cada rincón lleno de ornamentación. Esta disposición lumínica, característica de la mayoría de las iglesias católicas, realza las figuras divinas y las superficies doradas. Los vitrales, con sus tonalidades vibrantes, potencian la saturación de los murales coloridos y las representaciones celestiales. El propósito de esta iluminación radica en la apreciación plena de la belleza visual. De manera gradual, esta luz evoluciona hacia una expresión más crítica y su contraste se acentúa a medida que la relación entre Judith y el Bibliotecario se intensifica.

En la mitad de la secuencia, se aprecia un alto contraste que se justifica por la luz de una vela. El constante titileo de esta luz genera un ambiente íntimo durante el momento de la misa, proporcionando simultáneamente una sensación de misterio. Aunque la luz de vela fue un recurso de iluminación de la época, en el contexto de la trama, esta luz en medio de la semioscuridad puede interpretarse como un símbolo de esperanza para los peregrinos en este período complejo, tal como fue para Quito en los inicios del siglo XIX. Además, la vela sirve como un elemento decorativo que nos sumerge en el ritual religioso de encender velas durante las oraciones antes o después de la misa.

La utilización de una iluminación uniforme, destinada a realzar y justificar la luz natural del sol o de las velas, puede adquirir significados diversos, simbolismos y metáforas. La interpretación de esta luz depende del contexto en el que se presente. En este caso, su uso en una iglesia podría connotar una luz asociada con el periodo barroco, consolidando su autenticidad histórica y situándonos en la atmósfera en la que los personajes experimentan sus acciones tanto físicas como emocionales.

Figura 9

Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (59m, 23s)



3.1.4.2. Análisis de la cromática

En esta secuencia, el interior de la iglesia de Guápulo que está ubicada en la ciudad de Quito es el escenario de filmación, capturando con meticulosidad su espléndida riqueza de colores, detalles y simbolismos. El empleo del color en las representaciones religiosas y los altares adquiere en general connotaciones simbólicas. Por ejemplo, en la tradición católica, el azul celeste se asocia a la Virgen María, mientras que el dorado evoca la divinidad suprema. En esta línea, el altar principal, donde se imparte el sermón, ostenta un revestimiento dorado, desde donde un sacerdote comunica el mensaje divino. A través de la riqueza cromática se acentúa la impresión de magnificencia de la Iglesia católica tanto para sus devotos como para el público en general. Los altares, las esculturas y los mosaicos en las paredes y el suelo inducen una sensación de asombro.

En el plano que retrata a Judith y el Bibliotecario en un beso, la vibrante paleta de colores del entorno eclesiástico, al ser desenfocada, confiere una textura y profundidad visual. Este enriquecimiento estético realza la acción en desarrollo, induciendo en el espectador una ambivalencia emocional. Puede interpretarse como un acto pecaminoso en un entorno de gran belleza, o como una expresión de amor que adquiere fuerza a través de la cálida tonalidad que la iglesia brinda.

La labor del director de fotografía, en colaboración con el departamento de arte, no solo implica la selección de colores con fines simbólicos, sino también la búsqueda y captura de elementos visuales preexistentes en locaciones como esta iglesia. Estos elementos se traducen en la profundización y enfatización de la narrativa cinematográfica.

3.1.4.3. Análisis de la composición

La secuencia se inicia mediante un plano general que detalla minuciosamente el entorno en el cual se despliega la narrativa. Esta toma general, en conjunción con el movimiento de la cámara de orientación vertical (tilt), inicia desde la cúpula de la iglesia y se desplaza hacia el Bibliotecario y el padre de Judith. Posteriormente, mediante intervención en la edición, se efectúa una transición hacia planos más cercanos, específicamente en la categoría de "plano medio".

Figura 10

Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (60m, 00s)



Esta categoría de plano abarca desde el borde superior, ligeramente por encima de la cabeza, hasta el borde inferior, situado entre los hombros y la articulación del codo. De este modo, se logra una comprensión y apreciación más detallada de las acciones interiores de los personajes involucrados. Este plano general realiza una descripción minuciosa del escenario, estableciendo la localización donde se desenvuelve esta parte de la película.

Es pertinente señalar que este recurso, frecuentemente empleado en el género histórico, contribuye a la presentación de lugares de importancia, iconos culturales o eventos políticos que hayan tenido un impacto social relevante en la historia. A lo largo de la película, este recurso se emplea para mostrar fachadas de iglesias quiteñas o la apreciación irónica de la belleza rústica de la prisión.

El uso de movimientos semicirculares de la cámara contribuye a generar una sensación de alegría. A fin de comprender este recurso, podría establecerse una analogía con la actividad del baile, donde la atención se centra en un individuo específico mientras que el entorno circundante experimenta un constante movimiento.

En situaciones donde se presenta un plano cerrado con dos personajes, esta toma refuerza el sentido de intimidad característico de ese momento. Los personajes, ubicados en primer plano, coexisten en términos de la profundidad del cuadro, mientras que, en un segundo

plano, ligeramente desenfocado, se perciben detalles de la estructura de la iglesia católica. De forma similar a la colaboración del color, esta composición visual contrapone el acto, que para muchos podría tener connotaciones pecaminosas, con la presencia de la iglesia en el fondo del encuadre.

3.1.5. Análisis de secuencia 3: La batalla

La tercera y última secuencia por examinar identificada como "La batalla," acontece desde el minuto 80'40" hasta el cierre de la película. Este segmento constituye el desenlace de la trama, en el cual los habitantes, en complicidad con los estudiantes del Bibliotecario, se ven compelidos a emprender acciones debido a la ausencia de noticias sobre sus familiares detenidos. Los estudiantes se introducen sigilosamente eludiendo a los guardias para infiltrarse en la prisión y liberar a aquellos que puedan.

La narración de este caos se lleva a cabo mediante el empleo de un paralelismo entre los personajes principales. Por un lado, los ciudadanos intentan derribar la entrada principal, mientras Arredondo observa los sucesos para luego dirigirse a las celdas, donde es testigo de la masacre que no había ordenado.

En simultáneo, el Bibliotecario, herido, presencia cómo algunos civiles son abatidos por la armada real. En su intento por enfrentarlos, es asesinado frente a Judith. Entre el tumulto, Arredondo busca a Judith entre escombros, cuerpos sin vida y lugares en llamas. Al encontrarla, presencia la devastación y trata de entablar una conversación. Mientras Judith sostiene a su amante en el suelo, expresa su desprecio hacia el coronel, solicitándole que se retire y no vuelva a cruzar su camino.

En cuanto a la iluminación, se abordará la relevancia y el simbolismo de la luz plana, el alto contraste y el fuego como elementos de iluminación en escenarios caóticos. Respecto a la cromática, se explorará cómo la variación de colores delata jerarquías de poder. En el análisis de la composición, se reafirmará cómo la coreografía de la cámara en situaciones de desorden no solo acompaña la acción, sino que también la define.

Figura 11

Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (87m, 47s)



3.1.5.1. Análisis de iluminación

Se ha establecido la trascendencia de la luz como un elemento crucial para la creación de conceptos y simbolismos en la narrativa visual. Aún más, en ocasiones, esta luz puede personificarse y desempeñar un papel propio, tal como se ejemplifica en esta secuencia. Durante la toma en la que el coronel observa de perfil, a través de la ventana (Ver Figura 10), la muchedumbre intentando derribar la puerta principal del establecimiento, la luz no solamente cumple la función de brindar iluminación, sino que asume el papel de un personaje más. Ubicada en la dirección de la acción, esta luz adquiere una presencia activa y se convierte, en este contexto, en un nuevo personaje: la respuesta de los habitantes indignados.

Dicha luz refuerza la reacción del coronel, resaltando el impacto interior de la furia que emana de la multitud. En este caso, no es preciso un plano frontal del coronel anunciando su determinación de restablecer el orden. La luz en esta toma podría simbolizar miedo o peligro. Al ser una fuente lumínica puntual, provoca una tensión que permite anticipar lo que está por suceder. Nuevamente, esta elección contribuye a enriquecer el ambiente, añadiendo textura y profundidad, con el protagonismo dirigido hacia el personaje principal.

Las antorchas, en la antigüedad, tenían un propósito utilitario, al servir como única fuente de iluminación en espacios oscuros como cuevas o subterráneos. No obstante, en el ámbito cinematográfico, hemos internalizado que poseen connotaciones más profundas y variadas,

dependiendo de su contexto. Así, estas antorchas suscitan en nuestra psicología sensaciones que pueden abarcar desde el poder hasta la derrota. Tal es el caso de la escena en la que Arredondo deambula perplejo entre los cadáveres cerca de las celdas (Ver Figura 11), o en situaciones que representan la resistencia de la gente contra regímenes opresivos.

A diferencia de la luz de las velas, las antorchas ofrecen un abanico más amplio de simbolismos y representaciones. Utilizándolas de manera creativa, el director de fotografía persigue la meta de acompañar o intensificar las emociones de la escena y de los personajes, como se observa en la llegada del coronel a las celdas, donde las antorchas en las paredes realzan un ambiente sombrío y desolado.

El fuego, en esta secuencia y a lo largo de la película, se manifiesta en la forma de velas y antorchas. No obstante, este elemento también puede adquirir un matiz destructivo, como se evidencia en el minuto 88'27", cuando un soldado enciende la pólvora del cañón usando una antorcha. Similarmente, se observan escombros y marcos de puertas en llamas en las calles. El uso del fuego en estos contextos contribuye al arte de transmitir la sensación de batalla y destrucción, sumergiendo al espectador en el tumultuoso sentimiento de enfrentamientos entre soldados y habitantes.

3.1.5.2. Análisis de cromática

Similar a la función desempeñada por la iluminación, la cromática en el cine también cumple la tarea de orientar nuestra atención hacia elementos que refuerzan la trama. Precediendo al comienzo de esta secuencia, en lo que respecta a la cromática, se revela la opulencia del estilo de vida que ostentaban los gobernantes de la ciudad.

Ejemplificando tal aspecto, se exhiben lujosas alfombras rojas, cristalería enriquecida con detalles de color azul y copas de vino tinto, denotando una diversidad de colores en la comida. Elementos como los floreros plateados y las cortinas en tonos pasteles también integran esta puesta en escena, a la par que las sillas exhiben un respaldo negro que realza la textura de su acabado.

No obstante, en la siguiente secuencia, situada en la cárcel, los tonos neutros dominan la narrativa visual. El apagado matiz café de las paredes de piedra y barro se combina con barrotes oxidados que confinan a los prisioneros. La tonalidad grisácea de las paredes de piedra contribuye a configurar un escenario de tono más desolado, precisamente cuando cadáveres yacen en las calles. Al acompañar esto con tonos neutros en medio del claroscuro, se forja un recurso sensorial en el cual la temperatura cromática desencadena distintas

impresiones. En esta escena, la oscuridad engendra suspenso y temor, evocando, en ciertos aspectos, el estilo del cine de terror.

Al recurrir a la ausencia de luz, se sugiere lo que permanece desconocido; en este caso, la posibilidad de que un personaje sorprenda a otros, generando un aura de misterio, intriga y emociones intensas. La marcada diferencia de contraste originada por la ausencia de color y luz, presente en esta secuencia y en otras partes de la película, se emplea con la finalidad de instaurar sensaciones lúgubres y fomentar una reflexión con relación a los eventos que acontecieron en dicho periodo temporal.

3.1.5.3. Análisis de composición

El diseño del set contribuye a enriquecer la experiencia del espectador, ya que, sin él, la composición de la cámara no tendría mucho significado. En esta película histórica, la reconstrucción del set nos transporta a un tiempo y lugar auténticos en los que se desarrollaron los hechos.

Los diseñadores dedicaron mucho tiempo y esfuerzo a encontrar elementos de la arquitectura y el mobiliario que fueran acordes a la época del siglo XIX. Este trabajo no solo es coherente desde el punto de vista estético, sino que también refuerza el contexto sociopolítico de la época. Por ejemplo, la oscura cárcel con barrotes oxidados y las polvorientas calles nos dan una idea de las precarias condiciones de vida de los habitantes.

El director de fotografía compone el cuadro dentro del set para elevar la historia a un nuevo nivel. Esto nos permite sumergirnos en la trama de la película de una manera más íntima. Por ejemplo, en la secuencia en la que el coronel Arredondo llega a las celdas, la cámara se acerca al personaje para mostrar su reacción interior (Ver Figura 12). Este plano cerrado nos hace empatizar con el temor que siente el coronel, preparándonos para la revelación de la matanza.

A continuación, la cámara realiza un *travelling* que sigue al coronel, y luego se convierte en una cámara subjetiva, con la intención de revelar una fosa llena de cadáveres. Este movimiento de cámara nos permite interactuar con el entorno desde la perspectiva del personaje, lo que nos muestra lo que era ser un miembro de las fuerzas militares de esa época y presenciar la matanza de una manera más cercana. Este tipo de movimiento de cámara es muy utilizado en este género de cine y, más que contar la historia, nos permite ser parte de los sucesos ocurridos en determinadas épocas. En este caso, permite al público vivir de una manera más cercana la matanza que dio lugar a una independencia.

Figura 12

Fotograma de la película 1809-1810 mientras llega el día (90m, 5s)



Conclusiones

En la presente investigación se analizaron los componentes de la iluminación, la cromática y la composición fotográfica en dos películas históricas ecuatorianas: “Don Eloy” (1981) y “1809 -1810: Mientras llega el día” (2004), de Camilo Luzuriaga. Se encontró que cada uno de los componentes mencionados, cuando está bien trabajado, contribuye al impacto del espectador. Además, se constató que es necesario trabajar en conjunto con otros departamentos, como la dirección de arte y el vestuario, para lograr una estética visual coherente.

Algunos autores, como Hueso (1991), Stubbs (2009) y Pinel (2009), señalan que la resiliencia del género histórico radica en la evolución de las obras, que depende de la visión de cada director de cine. Al no ser un género muy rígido, depende de varios factores, como los cambios culturales y sociales.

La forma en que cada director cuenta una historia siempre será distinta, pero gracias a conceptos establecidos y aplicados desde hace varios siglos, como el claroscuro o la iluminación Rembrandt, es posible alcanzar una estética histórica. Además, factores como la decisión dramática de la cámara, nos facilita para dejar espacio a jugar en otras áreas creativas e innovadoras, como la combinación de colores. Así, cada nuevo recurso aporta a contar una historia; no obstante, siempre existe la opción de volver a la vieja escuela con conceptos ya establecidos que permiten mantener la continuidad y estilo del género histórico. El manejo de dichos conceptos aplicados al análisis de las películas de Camilo Luzuriaga llevó a clarificar los componentes relevantes para identificar el género estudiado.

El análisis de Don Eloy permitió comprender la importancia de la cantidad del matiz en la luz artificial o natural. El trabajo del director hizo entender que el desbalance justificado de un cuadro no es más que un desbalance artístico. (Por ejemplo, en la Figura 1, al tener dos personajes a la mitad izquierda del cuadro, reforzados por la iluminación lateral izquierda, permite “rellenar” la mitad restante con la imagen de un barco que se desvanece).

Como cinematógrafo, siempre existe el temor al desbalance de un cuadro. Es necesario equilibrar la iluminación natural con la artificial, así como los matices, el contraste y la intensidad de la luz. Al componer un cuadro, no solo se busca que sea visualmente atractivo, sino que también tenga un sentido narrativo. Con la ayuda técnica del director de fotografía, una penumbra puede ser llenada con la imaginación del espectador, lo que ayuda a continuar la trama. No se necesita un presupuesto hollywoodense para desarrollar estos conceptos y que lleguen al espectador.

La puesta en escena de “1809 – 1810: Mientras llega el día” es un notable trabajo de elaboración. Se observa que, para llegar a resultados significativos, es necesario pasar por un proceso de indagación de conocimientos aplicados a proyectos independientes. La obra no se hubiera logrado sin la experimentación previa de filmes como Don Eloy. De hecho, el análisis de ambas películas en secuencia cronológica llevó a entender una complejidad respecto a por qué y cómo los componentes fotográficos toman sentido al momento de contar una historia.

Además de que una cámara en el género histórico tiene la intención de sumergir al espectador en un suceso pasado de una manera más íntima, la iluminación retrata una fiel imagen del pasado haciéndola más verosímil. Los colores, por su parte, nos transportan en el tiempo, enseñándonos una versión de los inicios de Quito y su impacto en América Latina.

El correcto manejo de estos componentes acompaña a la historia de la película, enganchando al espectador con el propósito de llegar a su psiquis, sumergiéndolo en el pasado como si estuviera viajando en el tiempo.

La etimología de los conceptos empleados en esta investigación se fundamenta en la cultura general contemporánea y en la tecnología actual que caracteriza el entorno reciente. Para lograr un entendimiento integral al desglosar una película y examinar cada técnica en detalle, resulta necesario considerar la acumulación suficiente de información proveniente de distintos enfoques de autores que han estudiado el tema, incluyendo las divergencias existentes. Esta recopilación se empleará en momentos como el proceso de filmación, la elaboración de un estudio o el análisis de una obra cinematográfica.

En este contexto, se puede apreciar que nunca se agota la investigación, ya que no existe un límite y continuamente surgen nuevos conceptos o perspectivas que no han sido tomados en cuenta, así como información pendiente. Esto conlleva el riesgo de dejar cuestiones sin resolver, lo cual plantea interrogantes tales como si los resultados de una obra cinematográfica basada en hechos reales mejoran a medida que la tecnología progresa con el tiempo. Además, se plantea la interrogante de si obras como "1809-1810: Mientras llega el día" mejorarían si fueran filmadas en la actualidad debido al acceso sencillo a la información.

El cine histórico ha sido considerado como un recurso didáctico para la enseñanza, lo cual suscita la pregunta de por qué no existe un mayor interés en la filmación de hechos históricos y significativos de Ecuador. Además, se plantea la cuestión de si resulta más factible filmar obras de ficción en lugar de películas de género histórico, dado el involucramiento

investigativo necesario para representar los hechos de la manera más fiel posible. Estas interrogantes, en su mayoría, solo pueden ser respondidas por los autores de dichas películas y los directores de fotografía.

Por último, se debe mencionar que el desarrollo de entrevistas con especialistas habría contribuido a una comprensión más profunda de esta investigación, aspecto que se plantea llevar a cabo en un estudio futuro.

Referencias

- Alanís, J., Higuera, D. y Tapia, E. (2013). *Escenarios, decorados, iluminación y maquillaje en el cine*. [Tesis de grado]. Universidad de la Serena.
- Biltrey, D. y Meers, P. (2016). New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11, 13-32.
- Blank, R. (2009). *Film&Light: The story of Film is the story of Light*. Alexander Verlag Berlin. <https://www.alexander-verlag.com/images/verlag/medien/1590.pdf>
- Brown, B. (1992). *Iluminación en cine y televisión*. Escuela de cine y video. Ama Kandida.
- Calderon Bilbao, M. (2009). *El diseño de vestuario en cine: Superficie textil y paleta cromática del diseño de vestuario en relación a la fotografía cinematográfica* [Tesis de grado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101481>
- Castillo Martínez de Olcoz, I. (2006) Sentido de la luz, El. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/1378>
- Díaz Martín, M. (2015). *Las relaciones entre cine e historia: Cultura y sociedad en el New Hollywood* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Fraser, T., Banks, A. y Franch, C. (2004). *Color: The complete guide to colour*. ILEX the Ilex Press Ltd.
- Gavilán, M. (2018). El color en el cine. *Medium*. <https://medium.com/psicolog%C3%ADa-del-lenguaje-ugr/el-color-en-el-cine-3373c94e83bc>
- Goliot-Lété, A. y Vanoye, F. (2008). *Principios de análisis cinematográficos*. Abadía.
- Gutiérrez-San-Miguel, B. (2002). La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual. *Comunicar*, 9(18), 101-110. <https://doi.org/10.3916/C18-2002-16>
- Haberleithner, J. (2010). El Término "Histórico" En El Arte Cinematográfico: Un Discurso Teórico Desde Una Perspectiva Comparativa E Internacional. *Laboratorio de Arte*, 22, 471-478.
- Hernández, F. (2006). *Campos, temas y metodología para la investigación relacionada con las artes*. Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Hueso, Á. (1991). Planteamientos historiográficos en el cine histórico. *Filmhistoria online*, 1(1), 13-24.

- Ibars, R. y López, I. (2006). La historia y el cine. *CLIO*, 32. <http://clio.rediris.es>
- Jullier, L. (2012). *Analyser un film: De l'émotion a l'interpretation* (Editions Flammarion).
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal, S. A.
- Laborda, L. (2007). *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana (Tesis doctoral)*. (Universidad Autónoma de Barcelona, Ed.).
- Lazkano, I. (2014). El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 4, 97-121.
- Loiseleux, J. (2005). *La luz en el cine: Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*. Paidós.
- Luzuriaga, C. (2013). Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: Apuntes para un estudio crítico. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 121, 73-80.
- Luzuriaga, C. (2019). *Tensiones e inflexiones en el campo cinematográfico ecuatoriano (Tesis doctoral)*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Misek, R. (2010). *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Wiley-Blackwell.
- Muñoz-García, G. y Jiménez-Pablo, E. (2021). El Cine histórico en el ámbito educativo: Discursos culturales ante el encuentro con América. *Área Abierta*, 21(1), 9-24. <https://doi.org/10.5209/arab.73277>
- Nadoolman, D. (2003). *Diseñadores de Vestuario: Cine*. Océano.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos*. Man Non Troppo.
- Rosenstone, R. (1988). *Mirror in the Shrine: American Encounters with Meiji Japan*. <https://doi.org/10.12987/9780300252040-004>
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2019). Latin American Cinema. En *Latin American Cinema*. <https://doi.org/10.1525/9780520963535>
- Stubbs, J. (2009). *Historical Film: A Critical Introduction*. Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781501351044>
- Valero Martínez, T. (2008). *Cine e Historia: Más allá de la narración. El cine como materia auxiliar de la historia*.
- Vega Escalante, C. (2004). *Manual de producción cinematográfica*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vidal, A. (1992). *Iluminación en video y cine: Cómo manejar la luz natural y artificial*.

Filmografía

Cuarón, A. (2018). *Roma*. Participant Media y Esperanto Filmoj.

Kubrick, S. (1975). *Barry Lyndon*. Peregrine Productions y Hawk Films.

Littín, M. (2014). *Allende en su laberinto*. Zetra Films y La Taguara Fílmica.

Luzuriaga, C. (1981). *Don Eloy*.

Luzuriaga, C. (2004). *1809-1810: Mientras llega el día*. Grupo Cine.

Spielberg, S. (2012). *Lincoln*. Touchstone Pictures.

Van Sant, G. (2008). *Milk*. Focus Features.