



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LA REALIDAD Y LA FICCIÓN DESDE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

AUTOR

Fernando Matías Zurita Angulo

AÑO

2020



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LA REALIDAD Y LA FICCIÓN DESDE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en cine y artes escénicas

Profesor Guía
York Neudel

Autor
Fernando Matías Zurita Angulo

Año
2020

DECLARACIÓN DE PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido el trabajo, *La realidad y la ficción desde la dirección de fotografía*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Fernando Matías Zurita Angulo, en el semestre 2020-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.



York Neudel

Magister en Antropología Visual y Documental Antropológico

Cl. 1754700464

DECLARACIÓN DE PROFESOR CORRECTOR

Declaramos haber revisado este trabajo, *La realidad y la ficción desde la dirección de fotografía*, del estudiante Fernando Matías Zurita Angulo, en el semestre 2020-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.



Orisel Castro López

Magister en Antropología Visual y
Documental Antropológico.

Cl. 1756354484



Noah Samuel Zweig

Doctorado en Historia de Cine.

Cl. 1757264898

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.



Fernando Matías Zurita Angulo

CI. 1750205252

AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a mi padre.

DEDICATORIA

A todos los que creyeron en mí.

RESUMEN

El presente trabajo aborda las formas realistas y ficticias de la fotografía en el cine, desde sus principios, haciendo hincapié en la cinematografía de algunos referentes importantes que se tomaron en cuenta por sus cualidades y sensaciones. Como objetivo principal, en esta investigación se analizará y buscará responder como las herramientas fotográficas pueden alterar el resultado en la aplicación de *Detrás de la puerta* de Valeria Pilco y *Sólo Escribe* de Mario Pacheco como proyectos de titulación.

ABSTRACT

The following paper deals with the realistic and fictitious forms of photography in the cinema, from its beginnings, emphasizing the cinematography of some important references that were taken into account for their qualities and sensations. As a main objective, this research will analyze and seek to answer how the photographic tools can alter the result in the application in *Detrás de la puerta* of Valeria Pilco and *Sólo Escribe* of Mario Pacheco as titling projects.

ÍNDICE

| | |
|---------------------|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| FUNDAMENTACIÓN..... | 3 |
| CONCLUSIONES..... | 19 |
| REFERENCIAS..... | 21 |

“Creo que el cine, las películas, y la magia siempre han estado estrechamente asociados.
Las más tempranas personas que hicieron cine eran magos”

– F. F. Coppola.

I. INTRODUCCIÓN

Desde la génesis de la historia, la realidad y la ficción, siempre han estado en constante controversia por sabios y artistas en cualquier arte creada por los humanos. Es decir, por lo dual y lo símil que existe entre estas formas de arte, ha sido el porqué de su complemento y distinción. Asimismo, como la ontología de una fotografía, que es una irremisible captación de la vida como tal, la realidad o también llamada documental, en efecto, no es más que la búsqueda y recreación más fiel del entorno.



Figura 1. Fotografía: La Table Servie Tomado de (Niépce, 1832).

Joseph Nicéphore Niépce, inmortalizó un instante de realidad, en *La Table Servie*. En esta heliografía, se puede evidenciar cómo era la alimentación y los objetos de la época en este registro fotográfico. Sin embargo, si consideramos el tiempo transcurrido dentro de la heliografía ¿No sería algo fantástico? Es decir, sería algo ficticio naturalmente hablando, por el mismo hecho de que el tiempo en el espacio es constante, no puede detenerse. Entonces, si vemos por ese lado, el contenido de la heliografía constaría como una forma ficticia de representar la realidad, pero ¿qué especulamos por ficción? Admitamos por el momento que, la ficción “comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico”

(Bassa y Freixas, 1993). Por tanto, tomando este pensamiento, el disparo de una fotografía, se compone de lo real y lo ficticio, generando esta dualidad y complicidad entre estas formas artísticas de la fotografía.

En particular, Louis Daguerre, hizo que la exposición y percepción del mundo sea más directa con el daguerrotipo, comprimiendo el tiempo inclusive.



Figura 2. Fotografía: M. Huet, 1837 de Tomado de (Daguerre, 1837).

Por lo que con una captura más veloz, Daguerre hizo posible la exposición fotográfica a personas, como podemos ver en *M. Huet 1837*, donde ahora se podía posar o emular alguna acción en un estudio, surgiendo entonces un contenido opuesto al de Niépce. Un contenido donde la iluminación, pensada con anterioridad y en un espacio controlado, hace posible una puesta en escena. Es decir, un comportamiento inorgánico desde la fisiología y psicología del figurante que es dirigida y manipulada por el realizador, en este caso, Daguerre como fotógrafo. Es así, como a partir de estas formas artísticas de la fotografía, podemos deducir que, surgieron el documental y la ficción como las primeras corrientes de cine en la historia.

En particular, me interesó el incremento que tuvo la dirección de fotografía y las herramientas que el fotógrafo tiene para sumar o restar el lenguaje cinematográfico, en relación al cine realista y el de ficción. Es ahí, donde no dejo

de cuestionar ¿Cómo el cinematógrafo con sus herramientas puede alterar el lenguaje visual entre la realidad y la ficción? Para ello, en esta investigación se analizará y buscará responder la incógnita del ensayo examinando las herramientas fotográficas que existen y como alteran el resultado. A su vez, hablaremos de algunos referentes de cine que se tomaron en cuenta para este estudio por sus cualidades y sensaciones. Vale aclarar que, en cuanto a, *Detrás de la puerta* (Pilco, 2020) y *Sólo Escribe* (Pacheco, 2020), son los cortometrajes de análisis para este estudio, examinado cada aspecto que pueda alterarlos, a través del aumento o disminución del lenguaje cinematográfico en la dirección de fotografía.

II. FUNDAMENTACIÓN

Sobre el cine y sus formas artísticas de representar la realidad y la ficción, indiscutiblemente en 1878 una investigación científica apoyó directamente al inicio de la cinematografía. Eadweard Muybridge presentó al mundo:

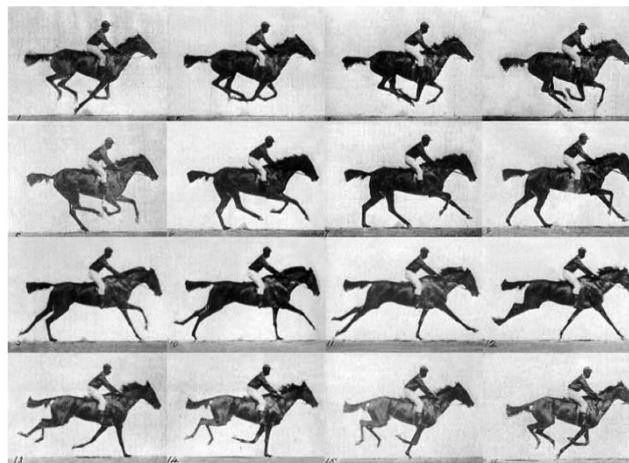


Figura 3. Fotograma: The Horse in Motion de Tomado de (Muybridge, 1878).

La cronofotografía *The Horse in Motion* (Muybridge, 1878) exhibe como el contenido de dicha investigación, y la reproducción de esta secuencia de imágenes, una percepción de la realidad continua al espectador en esta sucesión de cuadros. Dando como resultado, un contenido donde se demuestra la naturalidad reflejada en el caballo al galopar y esta sensación de movilidad constante, abriendo paso a la ilusión del video en el cine.

Por otro lado, Louis Le Prince nos presenta *Roundhay Garden Scene* (Le Prince, 1888), donde en pocos segundos de película, podemos ver a un grupo de personas bailando probablemente en el patio trasero de una casa.

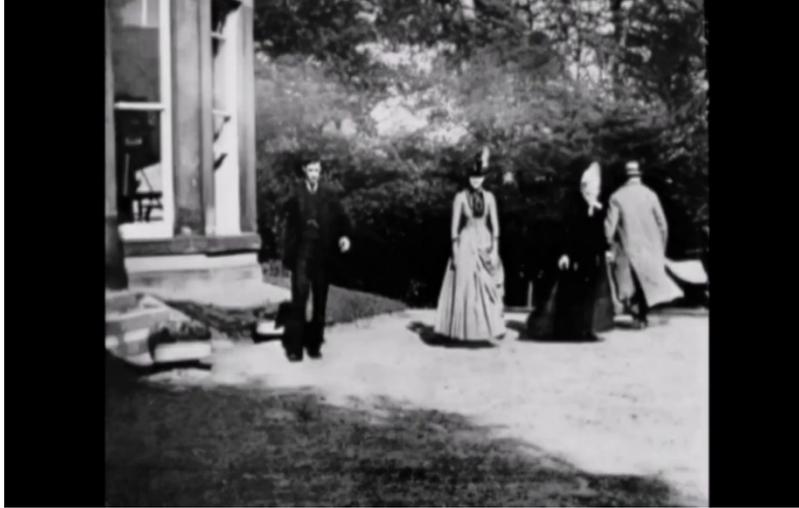


Figura 3. Fotograma de la película: *Roundhay Garden Scene* de Tomado de (Le Prince 1888).

Por ende, analizando el contenido podemos deducir que, con un plano general presentando a los figurantes en cuerpo completo, con información del patio y la casa, Le Prince lo hizo con cámara fija, lo más probable en trípode, produciendo que la atención se vea reflejada en los movimientos internos del cuadro y con una óptica intermedia. Es decir, con lentes no muy abiertos ni cerrados al campo de la visión, que probablemente por las líneas rectas y no tan lejanas, nos permite especular una composición donde los bailarines son el centro de atención. En cuanto a que rama artística pertenece, no se tiene registro si Le Prince dirigió a los figurantes del video para que bailen, o los filmó a escondidas sin que se den cuenta, lo cual sería algo poco creíble ya que en ese momento las cámaras eran muy corpulentas y notorias. Entonces, si esta toma ya fue planificada en función para la cámara, con los figurantes conscientes de que están siendo grabados ¿sigue siendo un registro documental o ficción?

Por otro lado, focalizándonos en cinematografía de Tomas A. Edison y W. K. Dickson, presentan *Carmencita* (Dickson, 1894) que, siendo igual a *Roundhay Garden Scene*, una evidencia de baile de la época, más aún, evoca una comprensión y sentimiento totalmente distinto al contenido del francés desaparecido.



Figura 4. Fotograma de la película: *Carmencita* de Tomado de (Dickson, 1894).

Si evaluamos los fotogramas de *Carmencita*, notamos en primera instancia que, por la mirada de la bailarina, la posición de la cámara es frontal. *Carmencita* es consciente de que está siendo filmada en el estudio. Con el fondo negro y el cuerpo de Carmen muy bien iluminado, la luz en el ambiente es la primera herramienta que está siendo controlada a voluntad, es decir, por la sombra en el suelo, indiscutiblemente la luz incidental, produce una estética más pensada y superpuesta, por lo que, si comparamos con la anterior película, en las dos podemos evidenciar un baile, más las dos son distintas, por sus ambientes y sensaciones distintas.

En *Roundhay Garden Scene*, con un poco de información de la casa al lado izquierdo del cuadro y con los figurantes un poco lejanos nos da una sensación naturalista y realista del momento como si Le Prince se hubiera escondido para captar lo más fiel posible, pero como no se tiene evidencia específica, nos deja una interpretación abierta sobre el género en la película de Le Prince. En cuanto a *Carmencita*, por su sensación de entretenimiento hacia un espectador y por Carmen mirando a cámara, nos deja una sensación más de atracción y ficción.

Dicho lo anterior, los hermanos Lumière habrían creado el Cinematógrafo. Y entre las primeras películas de la historia, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*

(August y Louis Lumière, 1895), presenta como los obreros salían de la fábrica Lumière en pocos segundos.



Figura 5. Fotograma de la película: La Sortie de l'usine Lumière à Lyon
Tomado de (August y Louis Lumière 1895).

Analizando los fotogramas expuestos en la fábrica, vemos como todo está impregnado con tintes de la simulación de la vida, es decir, en pocos segundos vemos como se acaba una jornada de trabajadores en 1895. Respecto al contenido expuesto dentro de la película, con un plano general se divisa el exterior de la fábrica, teniendo en cuenta que, la salida de los trabajadores no presenta directriz alguna o la mano del realizador, en pocas palabras se la podría catalogar como un contenido legítimo. En concreto, Noel Burch ayuda con una aclaración.

Esta primera cinta consiste, al igual que todas las primeras películas, en una *vista* (plano) única. Muestra la salida de los obreros y obreras de la fábrica Lumière. Se instalaba la cámara en una habitación de la planta baja de un edificio - explica a Francis Doublier, colaborador de los Lumière - a fin de que los figurantes no fueran distraídos por la visión del aparato (Burch, 1999, p. 32).

Es decir, al saber que la cámara no estuvo visible para los trabajadores, el contenido de esta película se torna en una experiencia real del acontecimiento filmado, entonces, con la cámara encuadrada frontalmente, visualizamos el interior de la fábrica viendo también a los figurantes, que sin saber que lo son, continúan su rumbo hacia el extremo del cuadro saliendo por completo. Probablemente, los Lumière ya pensaron previamente al rodaje en una

composición del cuadro, para que el recorrido de los trabajadores pueda seguir naturalmente y que este plano general sea funcional. Entonces contando también con luz natural, o sea luz solar y con sus elementos inalterados, esta cinta filmica nos deja un “trozo de vida” como diría Burch.

De igual manera, Georges Méliès siendo un ilusionista de profesión anteriormente, pudo dirigir personajes, escenarios y las mentes de los espectadores desde una acción cotidiana como jugar cartas en *Une partie de cartes* (Méliès, 1896), dónde aún se percibían rastros del cine naturalista por el lado de los Lumière, hasta captar el momento más mágico en las formas ficticias de la cinematografía clásica.

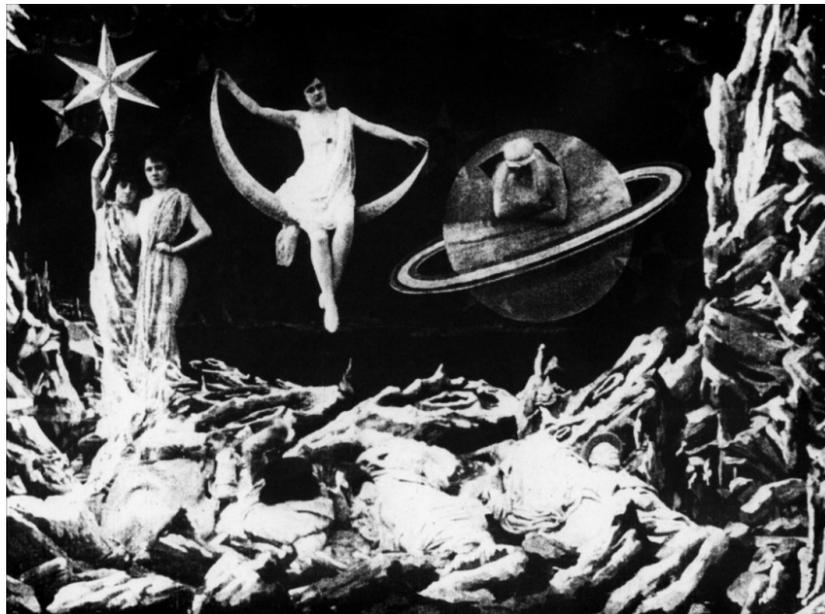


Figura 6. Fotograma de la película: *Le Voyage dans la lune* Tomado de (Méliès, 1902).

Precisamente en Le Voyage dans la lune de Méliès, si empezamos el análisis partiendo desde la posición de la cámara, apreciamos planos generales donde el montaje interno es evidente, no invita a recorrer todo el cuadro con la mirada. A diferencia del cine naturalista, Méliès manejaba magníficos escenarios complejos, detallados, que principalmente por la complejidad y detalle de los mismos, lo más probable es que fueron hechos en función de cuadro inicial. Es decir, Méliès situaba la cámara en un lugar determinado y a partir de ello, se creaban los escenarios en función del mismo emplazamiento y la iluminación,

que lo más seguro, fue hecha en estudio, donde la luz es controlada a voluntad dando distinción de objetos como el rostro de la luna separándolo del fondo.

Particularmente los Lumière y algunos pioneros del cine que analizamos anteriormente, generalmente utilizaban luz natural o luz de día, formando una estética y sensación distinta al cine de entretenimiento como *Carmencita*, evocando un cambio natural de la luz. Pero Méliès buscaba distinción a la hora de presentar sus ideas, por ende, los escenarios, la actuación y la cinematografía apuntaban hacia el entretenimiento de un público, surgiendo entonces un contenido manipulado y creado para el espectador.

Hay una gran diferencia entre la creación de un film y la de un documental. En un documental, Dios es el director, el que ha creado el material de base. En el film de acción, es el director quien es un dios, debe crear la vida (Truffaut, 1966, p. 84).

Entonces, si vamos por este lado del cine naturalista, un referente excepcional que sostiene esta forma documentalista en sus películas, son los hermanos Dardenne que, siendo fieles al documental, propinan un tono vivo y certero de la realidad a sus películas. Por ello, al analizar sus filmografías, noté un grado de verosimilitud reflejada en la actuación y fotografía que los Dardenne cuidan a todo momento, y que me sería muy útil al tratar con la misma forma documentalista en *Detrás de la puerta* de (Pilco, 2020), que trata de cómo el amor de una madre e hijo se tergiversa y se confunde, cayendo en una relación incestuosa, donde su amor jugará el papel protagónico en la historia decidiendo su futuro, donde acudir a la simulación de la vida como tal, proporcionó al cortometraje su propia esencia.

Si tomamos el ejemplo, de *Rosetta* la cámara persigue la realidad social de una joven chica quien trata de sacar a su madre del alcoholismo y obtener una mejor vida para ambas, con una serie de intentos para mejorar su situación, Rosetta obtiene una solución poco habitual.



Figura 7. Fotograma de la película: Rosetta Tomado de (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999).

En *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999), los hermanos nos presentan una manera más cercana de divisar la realidad de la película con la cámara al hombro, ya que con la perspectiva y presencia del camarógrafo, vivimos sus momentos, emociones y sensaciones en planos largos y con seguimientos de las acciones que Rosetta lleva con un ritmo rápido y a su vez escurridiza. Como lo aclara Janice Morgan en su artículo *The Social Realism of Body Language in "Rosetta"*.

No vemos a Rosetta, la interceptamos, como un objetivo en movimiento a corta distancia. Como espectadores, la película nos lleva menos por el ritmo de los acontecimientos que por el ritmo de los movimientos de Rosetta, su energía, incluso su respiración. Gran parte de la película está rodada a muy poca distancia de su tema principal, lo que le da un punto de vista riguroso en primera persona; rara vez estamos más lejos que un pie o dos de la cabeza de Rosetta, y a menudo más cerca que eso. El uso de primeros planos extremos se combina con el uso de la cámara de hombro, lo que contribuye a un sentido agudo de fisicalidad (Morgan, 2004, p. 527 [traducción propia]).¹

¹ Cita original: Nothing could be further from this model than the Dardennes' opening sequence of *Rosetta*. Here, the body is presented less as a readable surface for our viewing pleasure than as a form of pure motion, a kinesthetic force. We don't view Rosetta, we intercept her, like a moving target at close range. As viewers, we are carried through the film less by the rhythm of events than by the rhythm of Rosetta's movements, her energy, even her breathing. Much of the film is shot at very close range to its principle subject, giving it a rigorous first-person point of view; we are seldom further than a foot or two from Rosetta's head, and often closer than that. The use of extreme close-ups is coupled with the use of shoulder held camera work, which contributes to a keen sense of physicality (Morgan, 2004, p. 527).

En definitiva, al momento de seguir a Rosetta en sus travesías en distintas locaciones y situaciones, indudablemente por su energía y movimientos de cámara en mano, se produce un acto orgánico entre los desplazamientos de personajes y la historia. Donde la mayoría de tiempo, el cuadro nos enseña una forma muy dinámica de apreciar el contenido. La cámara intercepta a Rosetta, con planos cerrados y visualizando de vez en cuando gesticulaciones faciales y corporales en movimiento.



Figura 8. Fotograma del cortometraje: *Detrás de la puerta* Tomado de (Pilco, 2020).

Con respecto a las acciones de los actores en *Detrás de la puerta*, se buscaba obtener las más orgánicas posibles, por ello los movimientos de la cámara son sueltos, afines a ellos, con respiraciones, pausas y seguimientos donde madre e hijo interactúan de una manera singular. En cuanto a la cámara en mano que tuvo la predominancia en los planos y movimientos del corto, en particular, la dinámica con los desplazamientos actorales, fue pensada para que el movimiento de los personajes junto con la cámara, permita que los planos largos y dinámicos tengan el tiempo suficiente para que el espectador desmenuce las acciones de los protagonistas. Y cuando de seguimientos se tratase, con el dinamismo que proporciona la cámara en mano, el acompañamiento de las acciones observando a esta familia, fluyendo con sus labores con mucha energía, captó expresiones fieles y sensibles de esta historia con esta estética documentalista.



Figura 9. Fotograma de la película: Rosetta Tomado de (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999).

En *Rosetta*, con la profundidad de campo como un recurso narrativo, surge esta herramienta de distinción y separación del fondo. Es así, que por el constante cambio de foco y fuera de foco que a su vez, también el fuera de cuadro se encuentra presente, se crea un dinamismo de los movimientos e imágenes que los realizadores permiten ver y no ver, estableciendo un ambiente realista muy bien acertado con la estética documentalista de cámara en mano. De igual manera, al buscar un reflejo en la subjetividad de la mirada de un humano, probablemente la óptica en *Rosetta* que se utilizó, fueron lentes con medidas intermedias como el 35mm y el 50mm, que particularmente por sus características de separar el fondo de un primer término pudo realizarse sin perder tanta información que el fondo posee. En cuanto a la iluminación, con una luz tenue como la luz natural, la iluminación refleja una sutileza muy bien lograda en interiores y en exteriores, estableciendo una temperatura o clima semejante al de *Detrás de la puerta*, donde se buscó establecer algo similar en cuestiones de luminosidad que unificó la historia con las locaciones y la presencia de luz tenue en la espacialidad de todo el proyecto.



Figura 10. Fotograma del cortometraje: Detrás de la puerta Tomado de (Pilco, 2020).

En el cortometraje de Pilco, la iluminación claramente necesitaba de un diseño donde las plantas de luz tuvieron una minuciosa organización previa, para que en el rodaje, específicamente en el seguimiento constante de la cámara no salgan en cuadro. Con esto, la luz tenue llegando casi a una luz natural, hace que esta sutileza esté presente también en la atmosfera lumínica, haciendo que los acompañamientos actorales a través de la luz sean casi invisibles, como una fuente orgánica de luz que buscábamos obtener como propinan los Dardenne en sus films.

Por otra parte, hablando de la realización de los planos, donde madre e hijo exploran sus sentimientos y se ven involucrados, es donde la sutileza y dinamismo funciona por igual. Es así que, desde la fotografía perseguí una mirada abierta al cortometraje, es decir, al necesitar un dinamismo entre madre e hijo, con lentes abiertos como el 18mm y 24mm se pudo crear esta complicidad en un *two shot* casi constante. Con planos abiertos pero cercanos a las gesticulaciones faciales y corporales, que estuvieron presentes sin desperdiciar el fondo tan importante en la historia, que junto a los desplazamientos actorales como en su casa y su trabajo, hacen que el contenido tenga un punto a favor, siendo más orgánico y dinámico. ,



Figura 11. Fotograma del cortometraje: Detrás de la puerta Tomado de (Pilco, 2020).

Por medio de la composición y los movimientos de cámara que van con un cuadro bien cuidado, se ve un contenido armónico que va acorde con las sensaciones que transmiten los personajes entre sí. De igual modo, cuando existen movimientos de los personajes, el realismo se refleja en las acciones donde el amor que sienten, es una manera poco habitual en que una madre e hijo interactúan, por lo que con la respiración que tiene la cámara en sus seguimientos ayuda a tener relación con los sentimientos y sensaciones de los personajes. En efecto, por el lenguaje visual, donde se ve la presencia de la cámara suelta y el pulso del operador, en este caso mi persona, produce esta sensación orgánica y a la vez sutil pero fuerte como el tema a tratar en *Detrás de la puerta*. Por consiguiente en este estudio, el formalismo presente en el siguiente referente, apoya a cinematografía ficticia que se buscaba en *Sólo Escribe*.

Si una parte de la naturaleza o una pieza dramática funciona estéticamente en un film, lo hace —declara— subordinándose a la poesía de la pantalla, formando un nuevo objeto, un objeto cinematográfico de contemplación. Para Munsterberg ése es un objeto mental, un objeto que fluye y que encuentra su descanso de acuerdo a las leyes de la mente. Aquí podemos reconocer la coincidencia de su teoría estética y de su psicología del cine. La creencia de que la única pretensión del cine para su validez estética está en su transformación de la realidad en objeto de imaginación, tiene su eco en la pretensión psicológica de que el cine, de hecho, existe no en el celuloide, ni siquiera en la pantalla, sino en la mente que lo activa confiriendo movimiento, atención, memoria, imaginación y emoción a una serie muerta de sombras. (Andrew, 1993, p. 52)

Como medio expresivo de la mente, el cine y el contenido formalista que Hugo Munsterberg ha estudiado y representado en las principales teorías cinematográficas. Expresa que, la mente es la materia prima del cine, donde todo lo que vivimos en la pantalla solo es válido cuando nuestro cerebro lo ha digerido y sintetizado como real. Aceptando lo estilizado y fantástico del cine en el formalismo del mismo. Como el suspenso y el thriller psicológico que Stanley Kubrick proporciona en sus películas y que ha servido como molde para el suspenso que necesitaba en *Sólo Escribe* (Pacheco, 2020). El formalismo que Kubrick maneja en sus películas sin duda es, la estilización y el uso tecnológico narrativo que, se evidencia en el manejo de planos que llevan la atención del espectador hasta esta conciencia de realidad ficticia que aceptamos y creemos.



Figura 12. Fotograma de la película: *The Shining* Tomado de (Kubrick, 1980).

Por ejemplo en *The Shining* (Kubrick, 1980), cuenta la historia de Jack, Wendy y Danny Torrance, quienes, por el trabajo de Jack, deben cuidar del Hotel Overlook hasta fin de invierno. Jack es un escritor y alcohólico en recuperación que busca la manera de inspirarse en sus escritos por lo que en su mente se aísla para continuar, y por una fuerza desconocida que habita en el hotel, Wendy y Danny corren un gran peligro.



Figura 13. Fotograma de la película: *The Shining* Tomado de (Kubrick, 1980).

En *The Shining*, Kubrick utiliza la composición clásica, con puntos de fuga tomados por la locación, lo que ocasiona al espectador una sutil focalización del contenido en las líneas formadas al final del pasillo. Si tomamos como ejemplo la escena donde Danny recorre los pasillos del hotel con su triciclo, Kubrick utiliza la composición simétrica para situar a este en el centro del plano, situando la atención del espectador sutil pero firme donde las líneas imaginarias los lleven.

En cuanto a *Sólo Escribe* de Mario Pacheco, cuenta la historia de un escritor frustrado llamado Edwin, quién sufre la pérdida de su único hijo cayendo en el alcoholismo, él necesita salir adelante, llegar al clímax en su profesión, por lo que acabar el cuento para a su hijo es su propósito. Desde la preproducción, el thriller psicológico se apoderó de la historia, tanto en la dirección como en la cinematografía del proyecto, es así que en Kubrick vimos esta estilización del contenido, siguiendo reglas de composición clásicas que armonizan de cierto modo las escenas, distribuyendo la atención hacia los personajes como Jack que sufre un notable cambio desde el principio al final de la cinta, haciendo hincapié en las acciones y evolución del personaje.



Figura 14. Fotograma del cortometraje: Sólo Escribe Tomado de (Pacheco, 2020).

Con respecto a la composición de *Sólo Escribe*, junto con Pacheco decidimos irnos por dos maneras de visualizar el contenido, la primera sigue los lineamientos de una composición clásica, haciendo cómoda a la vista en situaciones con baja tensión dramática donde las acciones de Edwin son bajas por la situación de duelo que está involucrado, y la segunda fue en momentos de una tensión dramática más alta, donde propinque la asimetría presente en los encuadres donde Edwin no se encuentre bien fue fundamental, desequilibrando esta composición clásica generando un lenguaje inusual hasta un poco incómodo donde las acciones y la atmósfera en general se sientan de una manera distinta, como el thriller y suspenso que se buscaba.

Por tanto, el lenguaje visual que planificamos de acuerdo a la situación emocional de los personajes, se refleja cuando Edwin se encuentra en desequilibrio o inestable por sus pensamientos, así, los encuadres ayudarán en la narrativa rompiendo las reglas clásicas de composición creando un código donde el malestar es evidente. Por ejemplo, al momento de romper estas reglas convencionales con acciones específicas como la frustración, enojo o cuando simplemente algo no va bien, ayuda a que la historia tenga un subtexto y así el contenido sea más rico en narrativa y sensaciones que el espectador recibe.



Figura 15. Fotograma del cortometraje: Sólo Escribe (Tomado de Pacheco, 2020).

En los movimientos de cámara, se puede corroborar los estados de ánimo de Edwin, de acuerdo a como las acciones se van presentando, exactamente en situaciones de baja tensión, donde con la cámara fija vemos los movimientos internos de cuadro, distinguiendo el ritmo y la sensación actoral presente en la toma, por ejemplo cuando Edwin escribe o divaga por su mente, visualizando lo que sucede, con la cámara fija se puede percibir mejor esta intranquilidad de sus acciones, y cuando se tiene situaciones donde la cámara debe acompañar a los actores, con el uso de un “Steadicam” ayudó con la movilidad de la cámara, dilatando la tensión sin tener una imagen movida con respiraciones como en *Detrás de la puerta*, más bien se asemeja a la de *The Shining*.

Como se evidencia en una entrevista que, “American Cinematographer” le hizo a John Alcott director de fotografía, donde nos cuenta que, una manera efectiva de recorrer el hotel junto con Danny fue con un steadicam, un estabilizador de cámara, que propina movimientos sutiles y efectivos en travesías como en los pasillos hasta en el laberinto, invitando a que el suspenso nos invada sutilmente sin la necesidad de movimientos bruscos.

Esta película en particular es un gran escaparate para el dispositivo porque la historia tiene lugar en un hotel muy grande y uno solo puede explicar que es grande y complejo viajando a través de él, y uno solo puede viajar a través de él de la manera en que lo hicimos usando

Steadicam. De lo contrario, no sé cómo lo hubiéramos hecho. (ASC Staff, 2019) [traducción propia].²

En cuanto a la luz que presentaría *Sólo Escribe*, la presencia de claroscuros es notable, con una atmosfera sombría y lúgubre, donde la atmosfera cobraba suspenso en las sombras muy bien definidas marcando la dualidad entre luz y oscuridad. Siendo así, los personajes y objetos importantes se distinguirían del fondo, con una luz incidental, como claraboyas y focos al igual que la mente de Edwin, que al sufrir está trágica historia, empata con su locura en esta atmósfera lumínica definida.



Figura 16. Fotograma del cortometraje *Sólo Escribe* Tomado de (Pacheco, 2020).

² Cita original: This particular film is a great showcase for the device because the story takes place in a very large hotel and one could only explain it being large and complex by traveling through it, and one could only travel through it the way we did by using the Steadicam. Otherwise, I don't know how we would have done it. (ASC Staff, 2019).

III. CONCLUSIONES

El uso de una herramienta, en nuestro caso de fotografía, puede ser la diferencia en situaciones donde el humano sin instrumentos encontrará un resultado distinto al que una herramienta proporcionaría, Por eso como humanos, hemos creado herramientas para realizar acciones específicas. En el cine se produce algo similar, el ingenio y las necesidades que hemos presentado, han determinado el desarrollo de instrumentos que facilitan o de cierta manera producen un resultado como aumento de sensaciones o sentimientos distintos a la historia.

Es así que como director de fotografía, el uso de estas herramientas me dan la posibilidad de crear un contenido más vivo y con requerimientos específicos, donde el material puede distinguirse y sumar más a un lenguaje narrativo valioso. El uso de estas herramientas, pueden propinar un contenido distinto, donde crear situaciones diferentes es lo maravilloso del cine. Tomando en cuenta el resultado de los cortometrajes como estudios de caso, el uso de distintas herramientas otorgó a cada cortometraje estéticas particulares, que al tener historias con necesidades diferentes, el resultado que presentan es único.

En cuanto a *Detrás de la puerta*, sentía que el contenido desde la fotografía debía ser versátil, estar con los movimientos y travesías de madre e hijo que interactúan con cámara en mano, para así, poder captar sus expresiones. Por ello, al perseguir esta mirada abierta en cuanto a las herramientas, en este caso la óptica del cortometraje, con lentes abiertos me resultó bastante acertado, ya que podía acercarme a ellos logrando captar miradas, gesticulaciones importantes tanto faciales como corporales y el fondo que no perdía información más bien estaba interesante poder ver a los dos, es decir, el fondo que por dirección de arte había relación con esta familia y también a madre e hijo. Y en el ambiente lumínico que es esta sutileza al momento de tratarse de las sombras y así tener en los seguimientos de esta estética naturalista un tono más orgánico.

A diferencia en *Sólo Escribe*, donde la iluminación es dura, por medio de luces directas, se crea un ambiente lúgubre con claroscuros que diferencia la luz y la

oscuridad. Representando la inestabilidad emocional de Edwin, es así como el ambiente lumínico se distingue por la dualidad de luminosidad entre personajes y en cosas puntuales generando un contraste que existe en su mente como en la historia. En el cortometraje se maneja situaciones psicológicas de los personajes, que desde los movimientos de la cámara como sus comportamientos, el uso del steadicam crea una herramienta para que la atención provocada por los planos con seguimiento, obtenga una atención constante, sin cortes, así el suspenso se dilata y favorece al lenguaje visual de la escena. En cuanto a tomas fijas, con la cámara en trípode, la atención es dirigida a los movimientos internos del cuadro, centrándonos en Edwin y su inestabilidad, el alrededor ya no es importante más que el movimiento interno, otorgando la estilización y sensación que el formalismo aporta al contenido.

Respecto a la mente que opera sobre nuestros pensamientos y sobre nosotros mismos, pienso que es la herramienta más poderosa que poseemos al momento de crear o pensar respecto a la cinematografía. Entonces, con nuestra conciencia y raciocinio, podemos ocupar la composición visual como medio para dirigir y moldear el pensamiento del espectador hacia un medio donde la mente cede ante la historia, siguiendo leyes propias o clásicas de como componer una escena. De tal forma que en *Detrás de la puerta*, siguiendo una composición clásica, donde madre e hijo interactúan, noté un aumento al lenguaje en utilizar *two shot*, es decir, un valor de plano donde quepan los dos con naturalidad y se observe la complicidad inmiscuida entre ellos, captando sus miradas que dicen mucho en esta historia de incesto y de amor. En cuanto a *Sólo Escribe*, donde la inestabilidad de Edwin está presente por su situación psicológica, la asimetría en la composición es evidente, creando códigos visuales en donde Edwin no se encuentra bien y el espectador lo sabe, siendo así, la composición da pautas para que se evidencie el estado mental de Edwin en la narrativa visual del cortometraje.

REFERENCIAS

- Andrew, D. (1993). *The Major Film Theories*. Estados Unidos. Oxford University Press.
- ASC Staff. (2019). *Photographing Stanley Kubrick's The Shining*. *American cinematography* recuperado de: <https://ascmag.com/articles/flashback-the-shining>
- Burch, N. (1999). *La lucarne de L'infini*. España. Cátedra.
- Dickson, W. (Productor), & Dickson, W. (Director). (1894). *Carmencita* [Película]. Francia.
- Bassa, J y Freixas, R. (1993). *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Kubrick, S. (Productor), & Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [Película]. Reino Unido, Estados Unidos.
- Laurent, P. (Productor), & Hermanos Dardenne. (Director). (1999). *Rosetta* [Película]. Bélgica, Francia.
- Le Prince, L. (Productor), & Le Prince, L. (Director). (1888). *Roundhay Garden Scene* [Película]. Francia.
- Lumière, L. (Productor), & Lumière, L. (Director). (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Película]. Francia.
- Méliès, G. (Productor), & Méliès, G. (Director). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Película]. Francia.
- Morgan, J. (2004). *The Social Realism of Body Language in "Rosetta"*. *The French review* 81(6) Recuperado de: https://www-jstor-org.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/stable/25481401?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=rosetta&searchText=morgan&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Drosetta%2Bmorgan%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-4946%2Fcontrol&seq=1#metadata_info_tab_contents

Pacheco, M. (Productor), & Pacheco, M. (Director). (2020). *Sólo Escribe* [Película]. Ecuador.

Pilco, V. (Productor), & Pilco, V. (Director). (2020). *Detrás de la Puerta* [Película]. Ecuador.

Standford. L (Productor), & Muybridge. E (Director). (1878). *The Horse in Motion* [Película]. Inglaterra.

Truffaut, F. (1966). *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Edition Robert Laffont.

