



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

EL PROCESO DE ILUMINACIÓN EN EL CINE DE FICCIÓN ECUATORIANO

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Cine y Artes Escénicas

Profesor Guía

Mgt. Francois Xavier Laso Chenut

Autor

Marco Antonio Vaquero Davila León.

Año

2018

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, El proceso de iluminación en el cine de ficción ecuatoriano, a través de reuniones periódicas con el estudiante, Marco Antonio Vaquero Davila León, en el semestre 2018-2, 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”

Mgt. Francois Xavier Laso Chenut
C.I.1707310908

DECLARACIÓN DE LOS PROFESORES CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, El proceso de iluminación en el cine de ficción ecuatoriano, del estudiante Marco Antonio Vaquero Davila León, en el semestre 2018-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los "Trabajos de Titulación".

Mgt. York Neudel
C.I. 1754700464

Mgt. Galo Andrés Semblantes Valdez
C.I. 1713503512

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.

Marco Antonio Vaquero Davila León
CI: 1714152863

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesores Álvaro, Francois y todos aquellos que me apoyaron durante este tiempo en la universidad. De manera especial quiero agradecer a mi mamá por su ayuda para cumplir este sueño, de igual manera a mi familia y mis amigos.

DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mi mamá y mi familia por su respaldo y cariño. A mis amigos con quienes compartimos la pasión por el cine, la música y el arte.

RESUMEN

El estudio de este trabajo es sobre la luz, su importancia en el cine y la manera en la que tiene influencia en los personajes, los espectadores y las personas que trabajan con ella en la producción cinematográfica. Además analizaremos la iluminación en la pintura y como los directores de fotografía usan estas obras como referentes para su trabajo.

ABSTRACT

The study of this work is about light, its importance in the cinema and the way in which it has influence on the characters, the spectators and the people who work with it in film production. We will also analyze the lighting in the painting and how the cinematographers use these works as references for their work.

ÍNDICE

1. Sinopsis.....	1
2. Introducción.....	2
3. La Luz.....	3
3.1. Tipos de luz.....	3
3.1.1. Luz natural.....	3
3.1.1.1. Luz artificial.....	3
3.2. Temperatura de color.....	4
3.3. Antecedentes e historia de la iluminación.....	4
4. La pintura.....	10
5. La influencia de la luz en los personajes.....	14
6. Propuesta de fotografía.....	18
6.1. Iluminación.....	19
6.2. Composición.....	23
6.3. Movimientos de cámara.....	25
6.4. Paleta de colores.....	26
6.5. Equipos.....	28
6.5.1. Cámara.....	28
6.5.2. Lentes.....	28
7. Conclusiones.....	29

1. Sinopsis

Augurio

Saúl es un mentalista que engaña a sus clientes, pero un día tiene una visión de lo que le sucederá a Priscila que es hija de una cliente. Ella no cree en las cosas sobrenaturales, Saúl intenta convencerla de lo que vio en su visión para que ella no corra ningún peligro.

1. Introducción

La luz es un elemento importante en el cine y su estudio no solo implica aspectos técnicos, tiene que ver también con la parte emotiva de las personas. La iluminación nos ayuda a transmitir sensaciones a los espectadores que las perciben cuando miran una película.

En este trabajo empezaremos por definir que es la luz y los diferentes tipos de luz que se utilizan en la producción cinematográfica. Luego veremos la historia de la iluminación en el cine y como ha sido su evolución.

Otro punto de análisis tiene que ver con la pintura y su relación con la luz. En esta parte veremos a pintores que se destacaron en el transcurso de la historia del arte por el magistral uso de la luz en sus obras y como estas pinturas han sido un referente para los Directores de fotografía en el cine.

Se analizará la influencia de la luz en los personajes en el caso específico de este cortometraje y las razones por las cuales se escogió un tipo de iluminación que tenga relación con el género cinematográfico de la historia. También las características de la personalidad de estos personajes y como esto influye en el tipo de iluminación que tendrán.

Dentro del capítulo de la propuesta de fotografía veremos los referentes cinematográficos y pictóricos que han servido para desarrollar una propuesta que tenga relación con la historia de este cortometraje y lo que quiere transmitir el director. En esta parte analizaremos todos los elementos que nos ayudaran a seleccionar el tipo de iluminación que sea adecuada y ayude a contar de mejor manera esta historia. Igual la paleta de colores, los movimientos de cámara y los equipos técnicos como los lentes, la cámara y luces que se utilizaran en el rodaje.

Este cortometraje es parte del cine de ficción ecuatoriano y nos servirá para analizar el proceso que se sigue y la forma de iluminar en nuestro país, empezando en la etapa de la pre producción hasta llegar al rodaje de esta historia y lo que se tiene pensado en la post producción con la corrección de color.

2. La Luz

A la luz se la define como la parte de radiación electromagnética que llega hacer sensible y es percibida por los ojos de un ser humano. Es también un tipo de energía que se propaga en el espacio por ondas. La vista de las personas por lo general alcanza a percibir una gama de longitudes de onda entre 400 y 700 nanómetros (1 nanómetro es equivalente a la millonésima parte de un milímetro).

La luz blanca está compuesta por todas las longitudes de onda visibles que se propagan por el espectro visible. Cuando esta luz se dispersa en un prisma podemos ver los colores del arco iris que la conforman. Estos colores son: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta.

3.1 Tipos de luz

2.1.1. Luz natural

Se denomina así a la luz que proviene del sol. Debemos tener en cuenta que durante el transcurso del día las condiciones de iluminación solar van cambiando según el lugar de la tierra donde estemos, la estación climática, la hora del día y las condiciones atmosféricas. Además, las nubes sirven como un difusor que hace que la intensidad de la luz también cambie. Jacques Loiseleux en su libro *La luz en el cine* dice. “Es esta luz natural, comúnmente vivida e instintivamente registrada por la memoria de todo ser humano, la que sirve como base de reflexión a todas las interpretaciones lumínicas, sea en pintura, en fotografía o en cine.” (Loiseleux, 2005, p.20).

2.1.1.1. Luz artificial

La luz artificial es la que no proviene del sol y es creada por el hombre con la ayuda de algún tipo de energía como la eléctrica. Este tipo de luz es usada a diario para iluminar diferentes lugares como: calles, edificios, casas, entre otras.

2.2. Temperatura de color

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX comenzó a medirse con mucha más precisión la temperatura de los distintos procesos industriales tales como la fundición de los metales. Gracias al proceso de observación, un físico del siglo XIX, William Thomson, y después Lord Kelvin organizaron y formalizaron sus observaciones en una escala de valores, con los que se puede medir la temperatura de color en grados Kelvin.

En sus estudios, Kelvin encontró que, si se calienta un bloque de hierro, este va adquiriendo paulatinamente una gama de distintos colores, comenzando por el rojo y llega hasta el blanco en el punto en el que más se calienta. Por esta razón, la escala de temperatura de color tiene relación con la idea que el cambio de color se da cuando un objeto se calienta.

2.3. Antecedentes e historia de la iluminación

Se considera que la luz del fuego fue el primer tipo de iluminación utilizado para contar historias. Como Brown (2008, p. 1) señala que debido a varias razones era perfecta para este propósito. Las personas se reunían alrededor del fuego que les brindaba calor y protección, su luz brillante permitía que la atención no se dispersara. Mientras pasaba el tiempo la intensidad de esta luz se iba atenuando hasta llegar a la oscuridad cuando se apagaba con el fin de las historias que se contaban.

La luz del fuego fue de gran ayuda para los cazadores en sus labores de caza y en el momento en que regresaban después de cazar. También era ideal para el chamán de la tribu cuando hacía sus rituales y con los ancianos mientras contaban las historias y las hazañas de la tribu.

Con el paso del tiempo el teatro fue haciéndose más formal con la escritura de guiones y mayor cantidad de público que acudía a las presentaciones. La luz natural se utilizó en estas actuaciones para que toda la gente que iba pudiera ver bien lo que sucedía. Se aprovechaba esta luz antes que oscureciera para presentar las obras de teatro clásicas en festivales al aire libre. El poder de la palabra, los diálogos de los actores eran más importantes que el escenario, los efectos y el vestuario con excepción de las máscaras en esos tiempos.

Después empezaron a realizarse obras de teatro en las casas de algunos nobles con un público más reducido y por la noche. Al realizarse en este horario nocturno estas actuaciones en interiores se iluminaban con antorchas y velas. Como se utilizaba otro tipo de iluminación esto produjo algunos cambios en la realización de estas obras de teatro. El Director de fotografía Blain Brown dice en su libro.

Lo que indudablemente tuvo un simple y poderoso efecto. La puesta en escena como la conocemos hoy en día alcanzó su madurez con los grandes espectáculos de Inigo Jones, el arquitecto británico del siglo XVII que produjo piezas de festival elaboradas con trajes y decorados suntuosos. (Brown, 2008, p. 2).

El siguiente paso fue la iluminación controlable y direccional en el teatro. En Francia se dio un avance en aquel tiempo fue el químico francés Lavoisier en el año de 1781 quien sugirió su idea para que las linternas de aceite se les añada reflectores movibles. Como Brown (2008, p. 2) menciona en su libro desde esa época ya se produjo una división de opiniones debido a que algunos querían un tipo de iluminación más sencilla y otros aspiraban a desarrollar una iluminación más teatral y expresiva para las obras de teatro europeas.

Se destacan entre los avances tecnológicos la llegada de la lámpara de gas, luego fue la aparición de la luz de calcio que al quemar gas natural y oxígeno en un filamento de óxido de calcio producía una luz que ayudaba para acentuar el tono de piel de los actores. Por aquellos años también se añadieron en estas luces más pequeñas y concentradas unas sencillas lentes plano-convexas, además de reflectores esféricos, con ello se creó uno de los elementos importantes para el control de la iluminación en cuanto a poder enfocar y direccionar las luces que se utilizaban.

Dentro del montaje teatral expresionista se destacan dos grandes precursores Adolph Apia y David Belasco, ellos usaban un tipo de iluminación con grandes contrastes, por eso el electricista que trabajaba con Belasco que se llamaba Louis Hartman también tuvo que crear una fila de luces tenues que se

reflejaban en lo alto, que eran utilizadas en escenas naturalistas. En relación a este tema Blain Brown señala.

Appia fue, quizás el primero en exponer que las sombras eran tan importantes como la luz, y el primero para que la manipulación de la luz y la sombra fue un medio de expresión de ideas. En oposición al “naturalismo” de la época (que era, en realidad, una iluminación amplia y lisa. (Brown, 2008, p. 2)

En 1888 con la aparición del cine, la película que se utilizaba para filmar tenía una emulsión bastante lenta y no había nada tan poderoso como la luz natural para tener una buena exposición. La emulsión es una delgada capa de la película fotográfica sensible a la luz que se encuentra sobre un soporte que puede ser de poliéster o celulosa. Por esta razón la realización cinematográfica era una actividad en exteriores. En 1893 Thomas Edison construye el primer estudio cinematográfico en su laboratorio de Nueva Jersey al que le dieron el nombre de *Black Maria*.

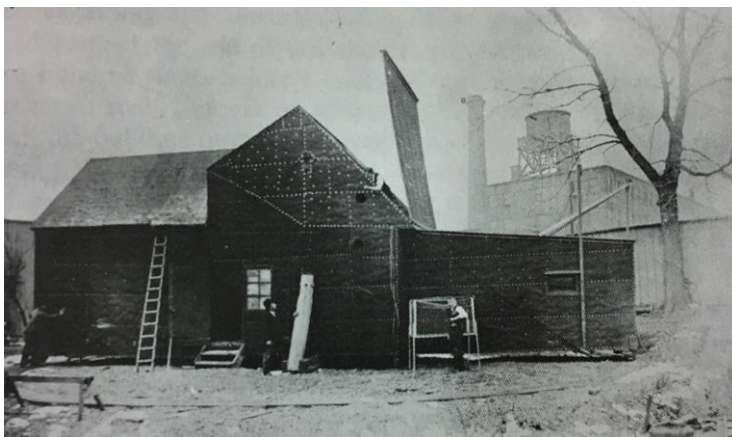


Figura 1. Estudio cinematográfico de Thomas Edison llamado Black Maria.

Tomado de Medium (Bang, 2017)

Este estudio cinematográfico denominado *Black Maria* aprovechaba la luz del sol, debido a que la luz ingresaba por el techo que se desplegaba y podía rotar por encima de una base para conservar la orientación de la luz solar.

Con el desarrollo de la industria cinematográfica aparecieron más estudios al aire libre en New York City, New Jersey, entre otras ciudades. Como Brown

(2008, p. 3) menciona que estos estudios tenían unos grandes tragaluces en los cuales se podía obtener una luz difusa y controlar el contraste. En esos años se rodaban películas sin que se grabe el sonido directo, por esta razón el ruido no era un problema en los estudios cinematográficos.

Como Brown (2008, p. 3) señala que los tubos de vapor de mercurio se las considera como las primeras fuentes artificiales de iluminación que se utilizaron en una producción cinematográfica. Estas estaban suspendidas bajo el tejado del Estudio Biograph que se localizaba en la ciudad de Nueva York en la Calle 14 por el año de 1905. Luego se emplearon las lámparas de arco, siendo estas una adaptación de las farolas que se usaba en esa época. En esos tiempos todavía no se podía tener una iluminación global debido a la falta de un equipamiento adecuado, los pocos recursos económicos que se tenían, además de las necesidades de larga exposición de la película.

Las películas en blanco y negro antes de 1927 tenían como particularidad el ser ortocromáticas porque no eran sensibles a la luz roja. Por esta razón las luces de tungsteno de esos años eran poco útiles por su amplio contenido de componente rojo. Como Brown (2008, pp. 3-4) menciona que otra adaptación de los equipos industriales de esa época al cine fue el uso de los arcos de carbón de llama blanca en 1912. Estas luces que antes se usaron en los fotograbados, fueron adquiridas a las compañías que se dedicaban a la iluminación del teatro como la empresa de los hermanos Kliegl de Nueva York.

Los arcos de carbón antiguos y los modernos tienen la característica de ser luces con una potencia muy alta y las que se usaron en el pasado si fueron compatibles a la curva espectral de las películas en blanco y negro que se usaban para rodar por aquel tiempo.

Como Brown (2008, p. 4) menciona a la película *The Warrens of Virginia* (1915) del director DeMille por usar un tipo de iluminación diferente a la iluminación plana que se empleaba en los escenarios al aire libre. El director y su operador de cámara Alvin Wyckoff utilizaron la luz proveniente del sol que se reflejaba a través de ventanas como su única fuente de luz en su rodaje.

Durante estos años algunos directores estadounidenses como: Edwin Porter, DeMille y el operador de cámara de D. W. Griffith cuyo nombre era Billy Bitzer

utilizaron y lucharon por una iluminación diferente a la luz amplia y plana que se usaba con frecuencia en esa época.

La llegada de una película sensible a todas las longitudes de onda visibles llamada *panchromatic* fue en el año de 1927. Esto permitió el uso de fuentes incandescentes de tungsteno, lo que logro bajar los costos en los rodajes. La primera película iluminada completamente con luces de tungsteno fue *Broadway* (1929) del director Paul Fejos y filmada por Hal Mohr.

La luz incandescente de esos años no era tan poderosa como los arcos de carbón, por esta razón se fabricaron luces con un reflector que tenía un cristal de espejo altamente pulido. A estos reflectores se les denominaba cañones, debido a que podían proyectar una luz fuerte y a gran distancia, pero se encontró un problema cuando se quería controlar su intensidad. Por esta razón se pensó en hacer un reflector con mayor intensidad, que tuviera una mejor distribución y propagación de la luz. La aparición en 1934 de las lentes fresnel sirvió para desarrollar las luces que son muy parecidas a las que se utilizan hasta la actualidad.

Con la aparición del *Technicolor* que logro la llagada del color a la película y después con *Technicolor* de tres cintas se hizo difícil la iluminación con luces de tungsteno porque esta película necesitaba de una luz similar a la luz natural del día, por esta razón los arcos de carbón volvieron a utilizarse. Con el paso del tiempo compañías como Kodak y Fuji empezaron a fabricar películas con balance para luces de tungsteno y luz natural.

A fines de la década del 60 se desarrolló en Alemania los arcos de metal cerrados HMIs siendo su principal característica el tener un balance de color de luz natural sin usar ningún filtro. Estas luces lograron un cambio en la iluminación de un rodaje, al tener fuentes más poderosas con menos entrada de energía eléctrica, con ello se pudo tener generadores y cables más pequeños y disminuir la cantidad de operadores en un set. El problema que presentaban estas luces era un efecto de parpadeo que años más tarde fue superado, aunque algunas unidades producen un fuerte zumbido.

Un avance en la iluminación se dio con la creación de tubos fluorescentes, las luces Kino Flo que son fuentes fluorescentes de alta frecuencia que tienen

corrección del color con tubos que se pueden cambiar según el tipo de luz con el que se quiera rodar, han tenido gran aceptación. Los paneles de luz led han sido un avance reciente, estas luces son bastante compactas, pequeñas y permiten ser colocadas en varios lugares donde se las puede ocultar con facilidad.



Figura 2. Luces Kino Flo Diva.

Tomado de blog Off camera flash (Isarrualde, 2013)

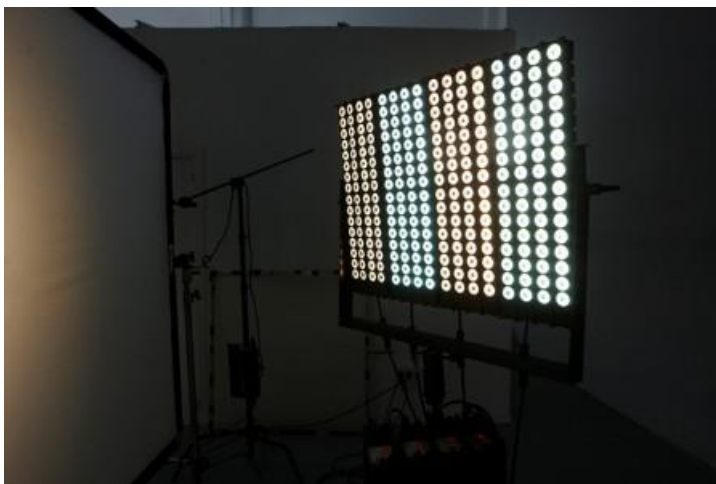


Figura 3. Luz led. Tomado de blog Off camera flash (Isarrualde, 2012)

3. La pintura

En la antigüedad los primeros artistas recolectaban y manipulaban los distintos materiales que conseguían en la naturaleza para llegar hacer retratos y bocetos. Los pintores buscaban los mejores pigmentos que podían conseguir como: carbón, el tinte que lograban sacar de los crustáceos, algunas plantas y bayas, además de ciertos minerales que extraían de la tierra. Cuando tenían estos pigmentos para conseguir pinturas que puedan utilizar, debían buscar diluyentes como las resinas, las gomas y ceras.

Al realizar sus obras los pintores necesitan de un material que permita que los pigmentos pueden estar en suspensión para poderlos aplicar sobre la superficie de paredes, tablas de madera, papel y lienzos. En las primeras pinturas se usaron pigmentos que se mezclaban con un pegamento al agua, este pegamento tenía el nombre de cola y se fabricaba con las pieles de algunos animales. También se extraían resinas y gomas de los árboles, la cera de las abejas, la clara y la yema de los huevos. Uno de los más usados desde el siglo XV fue el aceite vegetal de linaza.

Con el trascurso de los años los artistas han utilizado diferentes técnicas para pintar sus obras como: la pintura encáustica usada por los griegos, egipcios y los romanos. En la Edad Media se empleó la témpera al huevo hasta el siglo XV, el fresco que es el método donde se aplican los pigmentos mezclados en agua sobre una superficie a la que se le aplica cal, luego los óleos que trajo grandes beneficios para los artistas para crear nuevos e impresionantes efectos de luz y color. Al respecto de este tema Robert Cumming dice en su libro. “La pintura al óleo fue y sigue siendo muy usada por varias razones: es flexible, duradera, de fácil manipulación, ofrece intensos colores y puede transmitir el estilo personal de la mano del artista.” (Cumming, 2010, p. 29).

Una técnica de la pintura donde existe un gran contraste entre la luz y las sombras es el claroscuro. Con este amplio contraste se busca destacar alguna parte de la obra, además de que ayuda a modelar y crear relieves.

En el movimiento cultural barroco se utilizó bastante la técnica del claro oscuro en la pintura. Pintores como Caravaggio y Rembrandt se destacaron por su trabajo y fueron referentes para otros artistas. A los seguidores del estilo del

pintor Caravaggio en relación de los temas, el realismo de las obras y el uso de la luz en sus cuadros los denominaron como Caravaggistas.

Michelangelo Merisi da Caravaggio nace en Italia en 1571, en la ciudad de Roma fue donde empezó su carrera. Al principio tuvo influencia del Renacimiento y luego fue el periodo de madurez en su obra donde el realismo y una indiferencia por las normas establecidas se podía ver en sus cuadros, aunque esto no influyó para que en los círculos papales de la Iglesia católica su trabajo fuera bien aceptado y por eso fue encargado para que realice varios e importantes trabajos. Como Cumming (2010, p. 170) señala en su libro que tanto su vida personal como su obra fueron muy intensos y su influencia se puede ver en artistas diversos como Rembrandt, Velázquez y La Tour.

En cuanto al estilo de la obra de Caravaggio, como Cumming (2010, pp. 170-171) dice que prevalecieron los temas sensacionalistas en sus cuadros, donde se puede ver cabezas degolladas y martirios con detalles sangrientos, incluso en los temas bíblicos se mostraba momentos dramáticos, además menciona que su técnica fue teatral, al componer y seleccionar el tema. Sus pinturas tenían una iluminación dramática en la que los claroscuros están vivamente contrastados. Los cuadros al óleo que se destacan son: Vocación de san Mateo, 1599-1600 (Roma: San. Luigi dei Francesi); Conversión de san Pablo, 1601 (Roma: Santa María del Popolo); Incredulidad de santo Tomás, 1601-1602 (Florencia: Galería de los Uffizi); Cena de Emaús, 1601 (Londres: National Gallery).

Rembrandt Harmensz van Rijn nació en Holanda en 1606, creció en un modesto hogar, su padre fue molinero. Preocupados por su educación sus padres lo enviaron a la universidad de Leiden. Rembrandt no tuvo contacto con el barroco como si lo tuvieron pintores como Rubens y otros artistas que viajaron a Italia. Mientras estudiaba tuvo acceso a las obras del Alto Renacimiento. Fue educado por un caravaggista holandés llamado Pieter Lastman quien estuvo trabajando en Italia.

Como Cumming (2010, pp. 200- 201) ya lo expresó las historias bíblicas fue el tema favorito en sus obras, también realizó retratos y paisajes. Dentro de los retratos se destacan sus autorretratos porque no tuvo problemas en ser directo

y franco al mostrar cómo iba cambiando con el paso del tiempo. En los autorretratos se podía ver su rostro envejecido que no era hermoso y en cambio tenía un intenso realismo. La clave de sus obras son los rostros y los gestos. Tuvo interés en mostrar como la cara de las personas puede revelar estados internos y las emociones que transmiten la expresión corporal y los gestos de las personas.



Figura 4. Autorretrato de Rembrandt.

Tomado de blog de Patricia Salgado (Salgado, 2017)

Su estilo se destaca por el uso emotivo que le dio a la luz y las sombras. Como Cumming (2010, pp. 200-201) señala que en su obra la luz es reveladora y espiritual, en cambio la sombra muestra lo inexplicable, intimidante y malvado. Las obras que se destacan son: *Flora*, 1635 (Londres: National Gallery); *Sansón cegado por los filisteos*, 1636 (Frankfurt: Städelsches Kunstinstitut); *Autorretrato con 63 años Rembrandt*, 1669 (Londres: National Gallery).

La iluminación de las pinturas de Rembrandt ha sido un referente para otros pintores y también ha influenciado al cine y la fotografía. Como Brown (2008, p. 4) dice que en la película *The Thread of Destiny* (1910) del director D.W. Griffith tenía escenas iluminadas únicamente por los rayos inclinados del sol, por eso puede ser considerada como el primer uso verdaderamente efectivo del claroscuro y que el operador de cámara Alvin Wyckoff la apodo como iluminación Rembrandt.

En el cine y la fotografía la iluminación Rembrandt es un estilo de iluminación donde las luces y las sombras se encuentran bien definidas. Una de sus características es que se forma un pequeño triángulo iluminado debajo del ojo en la parte del rostro que se encuentra en las sombras.

Para obtener este tipo de iluminación se emplea una luz principal que se la posiciona a cuarenta cinco grados del sujeto que estamos iluminando y una luz de relleno más suave en intensidad o un reflector que se localiza del lado contrario de la luz principal.

Edward Hopper nació en la ciudad de Nueva York en 1882, su educación se desarrolló en un ambiente conservador y puritano. Fue una persona reservada que se convirtió en un pintor exitoso en su país y el resto del mundo. Vivió por algún tiempo en París.

Como Cumming (2010, p. 408) afirmaba que en su obra se destacaron las pinturas de paisajes urbanos estadounidenses y sus pobladores. En sus cuadros la observación y la manera en que registra la luz fue brillante, además sus pinturas tenían un buen manejo del color. Tuvo influencias del impresionismo y también del cine y la fotografía. En cuanto a su estilo y el uso de la luz en sus pinturas señala que Hopper logra que las cosas cotidianas y triviales se vean relevantes y memorables gracias a la forma en que uso la luz. También por su cualidad de simplificar y generalizar, para reflejar un estado de ánimo de las personas que pinto en sus obras.

Algunas de las pinturas de Edward Hopper que se destacan son: Domingo por la mañana temprana, 1930 (Nueva York: Museo de Arte Americano Whitney); Chotacabras, 1942 (Instituto de Arte de Chicago); Noche en Cape Cod, 1939 (Washington D. C.: National Gallery of Art).

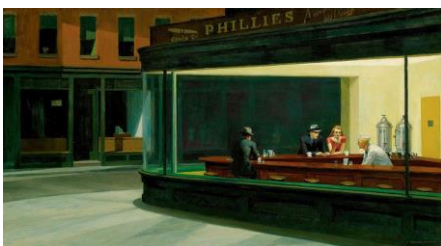


Figura 5. Cuadro de Edward Hopper Nighthawks.

Tomado de blog quitar fotos.

4. La influencia de la luz en los personajes

Debido a varios factores, el tipo de iluminación que elegimos tiene influencia en los personajes de una película o en este caso de un cortometraje. Al empezar el proceso con la escritura del guion, ya se tiene una idea del tipo de luz determinado que se usará en el rodaje. Esta debe ayudarnos a contar la historia, crear una atmósfera específica y generar sensaciones en el espectador.

Cada personaje en el guion tiene sus características particulares que lo define. Por esta razón, la iluminación nos ayudará a ir construyendo los elementos propios de su personalidad. Podemos seleccionar, por ejemplo, si tenemos ambientes cálidos o fríos, el tipo de colores que tendrá cada personaje en su vestuario y los elementos de utilería.

Para nuestro cortometraje, empezamos analizando quien es el personaje principal, cual su entorno y los otros personajes con los que interactúa. En este caso son tres personajes: el actor principal es un mentalista, el segundo es uno de sus clientes y el tercero es una muchacha.

Al ser un mentalista, lo que se buscaba con la iluminación era crear una atmósfera que tenga relación con lo místico de su profesión. Por esta razón, cuando seleccionamos la locación de su oficina fue importante escoger una que tenga una ventana grande, donde la luz natural nos ayude a tener un ambiente luminoso. Esta idea de tener una oficina iluminada tiene relación con que muchas personas asocian lo esotérico con la luz. Esto se puede observar en varias películas y sobretodo en pinturas religiosas del movimiento cultural barroco o en fotografías relacionadas con este tema.

Otro punto fue elegir el tipo de iluminación *Low key*, o clave baja, para crear un ambiente de suspenso para esta historia y los personajes. En este punto, se buscó tener un balance, porque si bien se quería un ambiente luminoso que tenga relación con lo esotérico del mentalista, tampoco se buscaba tener un lugar con mucha luz que no tenga relación con una atmósfera de misterio que se necesitaba para este cortometraje. Por esta razón se pensó en un diseño de iluminación *Lo key*.

El cine negro o *Filme noir* fue otro referente cinematográfico, porque en el guion una de las locaciones principales es una oficina. Este lugar tiene una similitud con las oficinas de los detectives personajes protagonistas del cine negro, debido a que en este sitio el personaje principal se entera del conflicto que tiene que resolver. Si bien la iluminación no buscaba tener un contraste tan marcado en la luz como en este género cinematográfico que tiene relación con el expresionismo alemán donde hay sombras bien definidas, lo importante es que el diseño de iluminación y la puesta en escena en interiores de estas películas si fueron un gran referente.

La luz principal en interiores y exteriores fue la luz natural teniendo en cuenta que, para lograr verosimilitud en el personaje principal, el tipo de iluminación también tenía que ser creíble en los lugares donde se desarrolla la historia. Si bien el mentalista es una persona diferente con características particulares, no se quería crear una atmósfera que se aleje de la realidad y se pierda la verosimilitud.

En los cuadros de Edward Hopper la forma que usa la luz y la composición transmiten una sensación de nostalgia, soledad y suspenso. Este aspecto de melancolía que trasmite la obra de Hopper, es el que se buscaba en la iluminación y la composición de los planos en este cortometraje porque tiene relación con la personalidad del metalista y los otros personajes. También con la historia.

Hay que mencionar que en los distintos planos que se rodaron la iluminación no tiene un contraste tan marcado como en los cuadros de Caravaggio y Rembrandt, pero la forma en que utilizan la luz en sus obras estos pintores fue importante para tener conciencia de lo valioso que tiene la iluminación en cada escena y locación, tanto en los interiores y los exteriores. Además fue un referente para la iluminación de los primeros planos en este cortometraje.



Figura 6. Fotograma extraído del cortometraje Augurio.



Figura 7. Fotograma extraído del cortometraje Augurio



Figura 8. Fotograma extraído del cortometraje Augurio.



Figura 9. Fotograma extraído del cortometraje Augurio.

6. Propuesta de fotografía

Dado que el cortometraje propuesto es una historia de suspenso la dirección de fotografía debe ayudar a crear una atmósfera relacionada con este género cinematográfico. Con este fin, a continuación, presentamos los principales elementos que guiarán la elección del tipo de iluminación, la composición de los planos, los movimientos de cámara y la paleta de colores.

Las películas de suspenso o *suspense* son un género cinematográfico cuyo objetivo es mantener la tensión y ansiedad del espectador mientras se desarrolla la trama de una historia hasta su desenlace. Este género se junta con otros subgéneros del cine tales como: películas de espionaje, acción, aventura, thriller psicológico, policial. Existen varios directores que sean destacado con sus largometrajes dentro del suspenso como, por ejemplo: Alfred Hitchcock, con películas como *La ventana indiscreta* (1954), *Vertigo* (1958), *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar, *Shutter Island* (2010) de Martin Scorse, entre otras.

El espectador en el *suspense* está al tanto de lo que les sucede a los personajes de un filme, por eso sabe lo que se encuentra en juego y proyecta su ansiedad en los personajes amenazados. Por esta razón, un guionista o un director pueden jugar con la dilatación del tiempo para aumentar la tensión del público. En algunas ocasiones algo de humor que suceda en la trama de la película puede liberar este ambiente de angustia que siente el espectador. En el libro *Géneros cinematográficos*, Vincent Pinel cita como Hitchcock define al suspenso.

Hitchcock definía perfectamente el suspense contraponiéndolo a la sorpresa: si una bomba estalla en una habitación al final de una escena sin que los protagonistas ni el público hayan sido previamente informados, no provoca en el espectador más que un efecto intenso, pero muy breve, de sorpresa. Por el contrario, si sabemos que una bomba ha sido escondida en la habitación y que va a explotar a una determinada hora, los momentos que preceden a su explosión serán vividos intensamente por todos los presentes,

obteniendo así un efecto de suspense. (Como se cita en Pinel, 2009, p. 298).

Desde el momento de la lectura del guion, la forma como está escrito y la manera de contar la historia ya transmite diferentes emociones al director de fotografía. En su mente empieza el proceso de análisis para plasmar eso que siente en imágenes. Durante esta etapa de creación en la pre-producción pueden llegar de manera consciente o inconsciente diferentes emociones relacionados a algún tipo de luz en particular que está en su memoria. Por eso, es útil la observación de la luz, no solo para tratar de recrearla sino principalmente para con ella producir sensaciones en el espectador, ligadas a la parte emocional, como dice Jacques Loiseleux en su libro *La luz en el cine*.

Cuando más tarde, en el momento de construir la luz de una escena, revisamos las expresiones con que el director define lo que quiere, las palabras y las imágenes luminosas resurgen y reencontramos la luz asociada a esas palabras. Lo cual nos ayuda a visualizar la luz que vamos a fabricar (Loiseleux, 2005, p. 17).

6.1. Iluminación

El tipo de iluminación seleccionado para este cortometraje es *Low key* o clave baja utilizada en algunas películas de suspenso. La iluminación *Low Key* se caracteriza por tener un alto contraste entre las zonas iluminadas y las que tienen sombra en una imagen. Con la separación entre estas zonas se busca crear una sensación dramática, misteriosa y nostálgica. Es importante tener detalle en las sombras en una imagen de clave baja. En el libro *Iluminación* David Präkel dice.

Las imágenes en clave baja presentan un aspecto oscuro, tanto en sentido literal como metafórico. Hay dos formas de crear una atmósfera en clave baja. Una escena compuesta por elementos exclusivamente oscuros, expuesta de forma adecuada, producirá una imagen en clave baja. Otra opción es recurrir a la iluminación. Una escena con una gama de

tonos normal puede iluminarse de forma selectiva usando las sombras profundas para crear una apariencia de clave baja. (Präkel, 2007, p.48).

Esta iluminación ayuda a crear un ambiente de misterio porque solo hay ciertas partes de la imagen que están bien iluminadas y otras con sombras marcadas como en los cuadros de Caravaggio o Rembrandt, pintores del movimiento cultural barroco reconocidos por el uso magistral de la luz en su obra. Jacques Loiseleux señala: “Usar de un modo particular la luz en un plano o una secuencia para inspirar un sentimiento es hacer que la luz participe del relato” (Loiseleux, 2005, p.51).

El barroco tuvo su época de plenitud en el siglo XVII. La iglesia católica lo uso para proclamar su poder inmortal, de igual manera por esos años se puso de moda entre los monarcas europeos quienes querían resaltar su poder y sus riquezas. El tema principal de las obras de los artistas del barroco fue la religión en especial las vidas de mártires y santos. Se desarrolló en Italia, Francia, España, Alemania entre otros países. Artistas destacados de este periodo fueron: Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, José Ribera, Peter Paul Rubens, François Girardon.

La iglesia católica utilizó la grandiosidad de las pinturas, esculturas y la arquitectura de este movimiento artístico para influir en la mayor cantidad de gente posible, por eso las obras tenían que impactar e impresionar visualmente. Además, tenían que ser emocionalmente agradables, para evidenciar la nueva confianza de la iglesia después de la Contrarreforma que fue el movimiento que apareció en la iglesia católica en respuesta a las reformas de los protestantes. Robert Cumming en su libro *Arte* dice respecto al barroco.

En consecuencia, la audiencia de los artistas aumentó, y produjeron esculturas enormes, decoraciones exageradas, emocionales pinturas al óleo sobre temas grandiosos intensamente iluminadas y una nueva arquitectura basada en el estricto control de los espacios geométricos, destinada a crear una grandeza animada. El sello del barroco es el

ilusionismo, el movimiento, el drama, los colores ricos y la pomposidad. (Cumming, 2010, p. 179).

Uno de los artistas más destacados que fue influencia de otros dentro del barroco fue el pintor italiano Caravaggio. Sus temas principales fueron bíblicos, donde sobresale el uso de una iluminación dramática con grandes contrastes. Rembrandt se destacó por su trabajo en los retratos y los temas religiosos fueron los que le dieron gran prestigio. En esos cuadros también tiene gran realce la iluminación, con un estupendo uso de la luz y la sombra. Como manifiesta sobre este tema Robert Cumming en su libro *Arte*. “Observa la emotiva manipulación con luces y sombras: la luz es reconfortante, pura reveladora y espiritual; la sombra es el reino de lo inexplicable, lo amenazante y lo malvado.” (Cumming, 2010, p. 201).

Con la iluminación *Low Key*¹ como punto de partida, buscaremos un diseño de iluminación específico para este cortometraje. Hay algunos factores a tener en cuenta para transmitir lo que el director quiere poner en escena. Por ejemplo, es necesario considerar que el personaje principal es un mentalista y cuando él esté en su oficina, la luz tiene que producir un ambiente místico. El director de fotografía español Néstor Almendros dice en su libro. “Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad riqueza y textura de la luz” (Almendros, 1993, p. 16).

Respecto a la locación, es importante tomar en cuenta las fuentes de luz natural que existen como ventanas u otras, porque en interiores y exteriores la luz principal será la luz natural. Se usará la luz artificial como luz de relleno, en los interiores con luces *Kino flo*² por ser luces suaves y con la misma

¹ Low Key o clave baja es un tipo de iluminación en el que existe un alto contraste entre las zonas iluminadas y las de sombra en una imagen. Es utilizada para crear una sensación de dramatismo y misterio.

High key o clave alta es un estilo de iluminación donde los tonos claros y las altas luces prevalecen. No tiene altos contrastes ni sombras marcadas.

² Kino Flo son luces de tubos fluorescentes de alta frecuencia que tienen corrección de color, esto ayuda a que no existan los problemas de parpadeo.

temperatura de color que la luz de día. De igual manera, si en las locaciones existen fuentes de luz artificial como focos o lámparas, se debe conservar y reforzarlas si fuera necesario con luces incandescentes *Arri*. Esto para mantener la verosimilitud de los espacios, dado que en la vida real las oficinas y cafeterías, que son los lugares donde se desarrolla la historia en el guion, tienen una combinación de luz natural y artificial. Jacques Loiseleux dice.

La segunda significación es de orden psicológico, porque es posible considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce en la realidad. Si existe una verdad de la luz en el cine, es que nos da a ver, nos conmueve y nos hace comprender. (Loiseleux, 2005, p. 7).

Otro punto importante cuando se tiene como fuente principal la luz natural es el record o continuidad de la luz, debido a que durante el rodaje la posición del sol cambia y con ello tendremos diferentes tipos de luz natural en el transcurso del día. Esto implica que se debe mantener la misma luz en los diferentes planos de una misma escena. Esta armonía en la iluminación igualmente tiene que ver con la verosimilitud que se busca y no tener grandes saltos de luz que distraigan la atención del espectador o no genere la sensación deseada con la iluminación.

Para lograr esta continuidad, lo primero es observar cómo funciona la luz en las locaciones elegidas, luego planificar el orden en el que se rodaran los planos, priorizando los planos generales donde se pudiera ver una ventana que ponga en evidencia el cambio de luz, para luego hacer los primeros planos. Por último, se debe pensar en las luces artificiales que se van usar para mantener la misma iluminación.

El principal referente para la dirección de fotografía es el pintor estadounidense Edward Hopper, por el uso de la luz y la composición en sus cuadros. La luz tiene un rol importante en su obra, una luz fuerte que interviene de manera

Luces incandescentes ARRI son lámparas con un filamento de tungsteno que cuando se calienta producen una temperatura de color 3200k y tienen un lente Fresnel para aumentar su intensidad.

directa en las personas y los objetos, dejando zonas bien iluminadas y sombras, produciendo un efecto sobrecogedor donde los personajes de sus obras están en un ambiente de nostalgia y soledad. En relación al uso de la luz de Hopper Robert Cumming señala.

No se sabe cómo es capaz de convertir lo corriente y banal en incómodo, significativo y memorable. Puede que sea su forma mágica de tratar la luz, su capacidad para simplificar y generalizar, para expresar un estado de ánimo general y no solo una historia anecdótica. (Cumming, 2010, p. 408).

Algunos de sus cuadros como: Morning sun, Night shadows, Summer Evening, entre otros llevan en su nombre el tipo de luz que se recrea en la pintura, mostrando la importancia que Hopper le dio a la iluminación en sus pinturas, además se considera que la estudiaba bastante antes de pintarla cuando realizaba sus bocetos. Fue un gran observador de la luz y la registro estupendamente en sus cuadros. Poseía una gran técnica y un buen sentido del color. La influencia del uso de la luz viene de los años que vivió en Europa estuvo en París de 1906 a 1907 y entre 1909 y 1910.

6.2. Composición

La composición en los cuadros de Hopper tiene más relación con la fotografía y el cine, siendo referente de películas para algunos directores como Win Wenders, Francis Ford Coppola, Terrence Malick o Alfred Hitchcock, considerado como el maestro del suspense, como dice Vincent Pinel en su libro Géneros cinematográficos.

Pero sin duda fue Alfred Hitchcock quien otorgó al subgénero sus cartas de nobleza. El que fue bautizado como el <<maestro del suspense>> consiguió aportarle una auténtica riqueza dramática y una forma variada, adaptada a la diversidad de temas que abordaba. La mayoría de sus películas lo atestiguan de forma ejemplar. (Pinel, 2006, p. 298).

La relación de Edward Hopper con el cine también fue como espectador, le gustaba ir frecuentemente a ver películas. Esta relación con el séptimo arte se nota al componer. En sus cuadros las personas ocupan un espacio pequeño en el encuadre y el lugar donde están se ve mucho más grande dando una sensación de soledad de los personajes. Robert Cumming en su libro *Arte* dice.

O sus sutiles distorsiones del espacio, que crean la sensación de que pasa algo o está a punto de pasar. Los realizadores de películas clásicas (como Hitchcock) muestran un talento similar, de hecho, muchos de sus cuadros podrían ser fotogramas de una película. (Cumming, 2010, p. 408).

Otro referente para componer los planos son las películas del cine negro o *Film noir*. Este tipo de cine es parte del género del Thriller junto con el Gang, que apareció en la época de la Depresión de los Estados Unidos. Estas películas mostraban la vida del gánster, la acción judicial, la explotación, el contrabando relacionado a la ley seca. Eran un reflejo de una época conflictiva y difícil de la sociedad estadounidense. Una gran influencia para el cine negro es la novela policial de autores como James Hadley, Dashiell Hammett, entre otros. En la década de los años 40 y 50 se destacaron cintas como: *El halcón maltés* (1941) del director John Huston, *La mujer del cuadro* (1944) dirigida por Fritz Lang, *El beso mortal* (1955) de Robert Aldrich, *El beso del asesino* (1955) de Stanley Kubrick.

Un personaje de mucha importancia en el cine negro es la figura del detective que ha sido interpretado de manera magistral por actores como Humphrey Bogart quien dio vida a célebres detectives como Philip Marlowe y Sam Spade. Los personajes de estas películas, héroes y antihéroes, vivían en un mundo de violencia, misterio, erotismo, muerte, miedo, la fatalidad y el destino.

De ahí que, pese a sus tesis discutibles y hasta erróneas o amorales, constituyera un género de suma importancia fílmico-narrativa, a niveles artístico y analítico –como retrato de las mentalidades de una época- e influyera poderosamente en el cine político y como medio de

comunicación que reinaría en los años 1960-1970 más allá de la frontera norteamericana. (Caparrós, 2003, p. 27).

Para la composición de los planos en el cortometraje está previsto trabajar con un lenguaje eficaz, práctico y metódico. Se empezará siempre con un plano general en donde rápidamente se percibe y se entiende el lugar y el entorno donde están los personajes. Después se trabajaran los planos medios y paulatinamente llegaremos a los planos/encuadres cerrados enfocados en los personajes con el fin de que nos adentramos a conocer como son y lo que les va sucediendo³. Por consiguiente, se utilizarán planos medios y sobretodo planos *overshoulder* para los diálogos, primeros planos y planos detalle para algunos objetos específicos que se necesitan para contar la historia.

En algunas ocasiones trabajaremos con poca profundidad de campo para crear un ambiente íntimo en los personajes diferenciándolos del fondo. En otros se utilizará mayor profundidad de campo para obtener mayor detalle y permitir una percepción clara del lugar/locación con todos sus elementos, como en el caso de la oficina del mentalista, lugar central del cortometraje y que permite comprender la personalidad y la imagen que proyecta el personaje principal.

Por estas razones, se trabajará con una cámara con un sensor *full frame* y de alta sensibilidad lo cual permite un rango muy amplio de posibilidades en cuanto al uso de distintas profundidades de campo. Adicionalmente utilizaremos lentes muy luminosos, con aperturas de diafragma de f1.5 y de ser necesario filtros de densidad neutra o ND para controlar de esta manera la cantidad de luz y por consiguiente las diferentes profundidades de campo con las que queremos trabajar. La opción de cámara que mejor se ajusta a nuestra propuesta de fotografía es la cámara Sony A7s y los lentes son Rokinon para cine con montura EF que es compatible con esta cámara.

6.3. Movimientos de cámara

Los movimientos de cámara son parte del lenguaje cinematográfico que se usan para describir a un personaje, un lugar y un objeto. Además, sirven para transmitir las emociones que se describen en el guion. Estos movimientos se

³Para una mejor definición de los planos utilizados en el cine ver anexo 2.

pueden realizar cuando la cámara esta sobre un soporte como el trípode y en otros aparatos como rieles y grúas. También existen movimientos ópticos como en el caso de un lente zoom. Otros se hacen con la cámara en mano. En estos últimos movimientos se pueden utilizar estabilizadores para la cámara como el *Steadicam*.

En las locaciones de interiores que son una oficina y una cafetería, se utilizara la cámara fija para tener planos más estables. Para los exteriores, que son en la calle, se usará la cámara en mano para dar más dinamismo, como por ejemplo en la escena donde el personaje principal tiene una pelea. El director de fotografía mexicano Rodrigo Prieto refiriéndose a su trabajo con el director Alejandro González Iñárritu anota: “A Alejandro le gusta la espontaneidad que transmite la cámara en mano y la participación de la misma en la escena. De algún modo hace sentir al público como si fuera un personaje de la película.” (Como se cita en Mike Goodridge / Tim Grieson, 2012, pg. 62)

Con estos diferentes movimientos de cámara en interiores y exteriores se busca dar paso de los planos fijos a los planos con movimiento vayan acompañando el crecimiento dramático de la historia, porque al principio el personaje principal está tranquilo en su oficina y poco a poco va dejando esa tranquilidad hasta el final que es en exteriores. Este cambio en los planos ayuda a contar de mejor manera el suspenso de la historia al pasar progresivamente de la calma al movimiento que genera incertidumbre.

En la parte donde el personaje principal tiene su primera visión, se hará un travelling-in, al ser un momento importante en la psicología del protagonista, cuando se produce un cambio en él. La idea es poco a poco ir adentrándonos en lo que le va pasando y cómo se va sintiendo emocionalmente. Se busca lentamente pasar de un plano general a un primer plano, mientras entramos en su mundo interior. Está previsto que sea un desplazamiento lento de la cámara no solo por lo mencionado antes, sino también pensando en el montaje, para poder unir estos planos con los de la visión.

6.4. Paleta de colores

En cuanto a la paleta de colores que se va a manejar, hay diferentes puntos a tener en cuenta como: la idea que tiene y quiere transmitir el director, la

atmósfera que se quiere crear, los aspectos de la personalidad de los personajes, los diferentes elementos en la dirección de arte que se van a usar, la iluminación y como esta incide en los colores a emplearse y también en la post producción cuando se haga la corrección de color.

Si bien la influencia y lo que se quiere transmitir con el uso de un determinado color varía según cada cultura y sociedad, el cine y otras artes visuales como la fotografía han ido marcando ciertos parámetros en el subconsciente del público. Así, por ejemplo, es fácil asociar colores cálidos con algo alegre y los colores fríos con lo opuesto como la melancolía o la tristeza.

Podemos considerar que desde la escritura del guion también ya se va pensando en los colores que tendrán una determinada escena o secuencia, porque los colores están relacionados a las emociones y sentimientos que nos transmiten y generan en nuestro interior. Estos colores van configurando así cada ambiente particular mientras va avanzando la historia y nos lleva por distintos estados de ánimo. Como dice en su libro *Días de una cámara* el director de fotografía Néstor Almendros. “Se dan referencias inconscientes, por supuesto, en cuanto el hombre no es más que su circunstancia, pero otras son voluntarias, provocadas” (Almendros, 1993, p. 247).

Teniendo en cuenta todo lo antes mencionado, la paleta de colores que se va a manejar en este caso tiene principalmente tonalidades de color verde y azul, colores fríos que se relacionan con esta historia de suspenso donde la psicología y el mundo interior de sus personajes evoca nostalgia, conflictos personales, en un entorno íntimo al entrar a la mente del personaje principal. Los colores azul y verde nos sirven para crear esta atmósfera personal y misteriosa del mentalista. Refiriéndose al color en una de las películas en las que trabajó el director de fotografía Vittorio Storaro señala: “A partir de ese momento, un color representa o el conflicto o la armonía, y todos y cada uno de nosotros vemos el color de una forma muy subliminal”. (Como se cita en Mike Goodridge / Tim Grieson, 2012, pg. 85)

La misma paleta se usará en la dirección de arte para tener una armonía que nos ayude a crear la atmósfera que se busca para este cortometraje. Teniendo en cuenta que la suma de los diferentes elementos de fotografía, arte y de los

otros departamentos técnicos contribuyen a dar el carácter específico que se busca para esta historia. Sobre este tema el director de fotografía Néstor Almendros señala.

En esta película tomé plena conciencia de la importancia capital del decorado, el vestuario y el atrezzo para obtener una imagen de calidad. Lo esencial no es lo que está en la cámara, sino lo que está frente de ella. (Almendros, 1993, p. 108)

6.5. Equipos

6.5.1. Cámara

La iluminación *Low key* produce un alto contraste entre las zonas iluminadas y las zonas de sombras, donde se busca tener detalle, por eso se usará una cámara que tenga un buen rango dinámico, como la Sony A7s. Otro aspecto útil es que no produce mucho ruido o grano al filmar con el ISO mayor a 800. Además, al seleccionar la cámara es importante pensar en el flujo de trabajo que se va a tener en la post producción, por eso con esta cámara se obtendrá buena calidad de imagen HD, con archivos manejables en todo el proceso de montaje.

6.5.2. Lentes

Para los distintos planos que vamos a rodar los lentes que se usaran son: un 35mm. Con este angular se cubrirán los planos abiertos y con el 50mm y 85mm los planos más cerrados. Además, el 85mm nos ayudara con los planos detalle que se van a filmar.

Con el lente 35mm que es angular tendremos un ángulo de visión y una profundidad de campo más amplio. El lente 50mm es el que más se parece al ángulo de visión humana, además es un lente luminoso con un diafragma f 1.5 nos servirá para tener poca profundidad de campo en los planos que sean necesarios. Con el 85mm que es un teleobjetivo nos permite tener poca profundidad de campo, con esto podremos aislar a las personas del fondo.

7. Conclusiones

En el Ecuador, cuando se entra al proceso de producción de un proyecto cinematográfico, hay que tener en cuenta el factor económico. Es importante conocer los medios con los que se cuenta y los equipos que se puede tener. Específicamente en la producción y el rodaje de este cortometraje, no se disponía de un gran presupuesto y esto suponía usar de la mejor manera posible los recursos de los que se disponía. Por esta razón, también se pensó que la luz principal sea la luz natural.

La falta de todos los equipos técnicos que se quiere tener en un rodaje permite que la creatividad funcione de manera distinta de alguien que si tiene grandes recursos y por ende muchos más equipos. De este tema habla el director de fotografía Néstor Almendros, ganador de un premio Oscar por su trabajo en la dirección de fotografía de la película *Days of Heaven* (1979) dirigida por Terrence Malick. En su libro, Almendros explica que la carencia hace que las personas tengan que ingeniar alguna forma para conseguir lo que buscan en un rodaje. Esto implica una forma diferente de pensar y trabajar. En países como el nuestro uno se adapta a lo que tiene.

Si bien usar la luz natural como la principal fuente de iluminación en un rodaje tiene muchos factores positivos también debemos considerar que un inconveniente es poder tener un control total sobre ella, como si se lo puede tener con las luces artificiales. Durante el transcurso del día la luz va cambiando desde la mañana, luego al medio día y después al atardecer antes de que llegue la oscuridad de la noche. Cada una de estas partes del día tiene un tipo de luz particular, por esta razón hay que tener en cuenta estos cambios al momento que se quiere mantener un *raccord* o continuidad de la iluminación de los diferentes planos que se filmen en un día.

La pintura es un referente de gran utilidad para ver el tipo de iluminación que podemos usar en una película o un cortometraje, debido a que los pintores durante el transcurso del tiempo han realizado un gran trabajo de observación de la manera en que funciona la luz al iluminar a una persona o un lugar, como se puede ver en sus obras. Al tener estas referencias pictóricas un director y el director de fotografía ya tienen una idea más clara de cómo funciona un tipo de

iluminación, las sensaciones que les produce al verlo y la paleta de colores que uso el pintor antes de empezar el rodaje.

La luz si tiene influencia sobre las personas y la manera en que iluminemos a un personaje o una locación influirá en la percepción y las sensaciones del espectador, así por ejemplo si tenemos un rostro bien iluminado y lo comparamos con otro lleno de sombras producirá una impresión diferente en las personas que ven este cambio en la iluminación. La luz y las sombras nos ayudan a crear y transmitir diferentes emociones.

Referencias

- Almendros, N. (1993). *Días de una cámara*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, S. A.
- Brown, B. (2008). *Iluminación para cine y vídeo*. Guipúzcoa, España: Escuela de cine y vídeo.
- Caparrós, J. (2003). *Una historia del cine a través de ocho maestros*. Madrid España: Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
- Cumming, R. (2010). *Arte*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Goodridge, M., Greisen, T. (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Barcelona, España: Blume.
- Loiseleux, J. (2005). *La luz en el cine*, Barcelona, España: Paidós.
- Pinel, V. (2009). *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona, España: Robinbook.
- Präkel, D. (2007) *Iluminación*. Barcelona, España: Blume.
- Bang, E. (2017, abril 6). Edison *Black Maria*. Recuperado de <https://medium.com/designscience/1894-a99f265638f2>
- Isarrualde, M. (2013, enero 22) Kino Flo. Recuperado de <http://off-camera-flash.com/blog/2013/01/kino-flo/>
- Isarrualde, M. (2012, julio 14) Kino Flo. Recuperado de <http://off-camera-flash.com/blog/2012/07/iluminacion-con-leds-2/>
- Salgado, P. (2017, Noviembre10) Autorretrato Rembrandt. Recuperado de <https://patriciasalgado.com/2017/11/autorretratos/autorretrato-rembrandt/>
- Etxazarra, L. (2017, mayo 1) Edward Hopper, el pintor que no sabía que era fotógrafo. Recuperado de <https://www.quitarfotos.com/edward-hopper-el-pintor-que-no-sabia-que-era-fotografo/>

ANEXOS

Augurio

Escrito por:

Marco Vaquero.

1 INT. OFICINA - DÍA

SAÚL (35) mira por la ventana de su oficina mientras juega con un anillo que tiene en uno de sus dedos.

Escucha que golpean la puerta, se levanta abre la puerta y ve a DIEGO (40) es un hombre pequeño y tiene ojeras. Está visiblemente nervioso. Se queda parado viendo a Saúl.

Saúl observa con atención a Diego, mira que usa una bufanda y tiene un pañuelo en su mano.

SAÚL

¿Cómo le va amigo? ¿En qué le puedo ayudar?

DIEGO

Buenos días maestro.

SAÚL

(Amigable)

Pasa, pasa.

Diego entra a la oficina los dos caminan hacia el escritorio, al llegar Saúl le hace una seña.

SAÚL

Siéntate por favor ¿Cómo te llamas?

Diego se sienta.

DIEGO

Pedí una cita con usted. Soy Diego Guzmán.

SAÚL

Cuéntame, cómo estás.

DIEGO

Vea maestro...

Diego empieza a titubear un momento antes de contarle su problema.

SAÚL

Tranquilo, cuando yo estoy con una gripe como la tuya, no tengo ganas de hacer nada.

Diego lo mira sorprendido y asienta con su cabeza.

Saúl se levanta y se acerca a un mueble lleno de frascos pequeños.

CONTINÚA:

SAÚL

(Mientras busca y toma un frasco)

Por eso, lo que hago es tomarme tres gotas en la mañana, tres en la tarde y tres en la noche.

Saúl se acerca al escritorio y se sienta.

SAÚL

(Pasándole el frasco)

Vas a ver, en unos dos que tres días te vas a sentir muy bien.

Diego lo mira, coge el frasco y asiente.

DIEGO

Maestro, no solo vine por la gripe.

Saúl lo escucha con sincera atención y mira con detenimiento a Diego mientras habla. A Diego le cuesta mucho lo que quiere decir.

SAÚL

¿Problemas en casa?

Diego mira al suelo.

SAÚL

¿Tus hijos? ¿Tú esposa?

Diego levanta la mirada. Saúl comprende.

SAÚL

¿Tienes una foto de ella?

Diego busca en el bolsillo de su pantalón una billetera de cuero, la abre y saca una foto que le entrega a Saúl.

Saúl mira detenidamente la foto. Retrata a una mujer atractiva de unos 25 años. A su lado está Diego.

Saúl pone la foto en la mesa. Prende una vela. Coloca su mano derecha sobre la foto. Cierra los ojos. Diego lo mira con aprensión.

Saúl, se queda serio y estático, después, sonrío.

(CONTINÚA)

CONTINÚA:

SAÚL

Hay algo que te inquieta en relación a ella. Piensas que te engaña.

DIEGO

Necesito saber la verdad maestro.

Puedo ver que hay mucha gente que te envidia. Tu mujer es joven y atractiva. Te hablan mal de ella, ¿no? Y ella se ha alejado de ti.

Diego levanta su cabeza.

DIEGO

Mis amigos, mis padres, me dicen que ella no es de confianza.

SAÚL

A veces la gente no soporta la felicidad de los demás, Diego.

DIEGO

(Asintiendo)

Hace mucho que no estamos bien. Ella ya no parece estar feliz conmigo.

SAÚL

Entonces deja de pelear con tu mujer todo el tiempo, tus celos y tu desconfianza la alejan. Ella no está con nadie más.

Diego se relaja un poco en su asiento.

CORTE A

2 INT. OFICINA - DÍA

Saúl se levanta y va a la ventana.

SAÚL

¿Estás más tranquilo? Para la próxima consulta te voy a preparar algo. Una infusión que hará que ella te quiera como el primer día.

CONTINÚA:

Diego se levanta del asiento.

DIEGO

Gracias maestro. Me ayudó mucho.

Diego le paga de la consulta, se despide y se va de la oficina.

3 INT. OFICINA - DÍA

Diego camina por el pasillo. Mira a una mujer PRISCILA (25) que camina rápidamente hacia la oficina de Saúl.

Al llegar, Priscila mira que la puerta no está cerrada por completo y puede ver que Saúl está sentado en su escritorio, ella golpea con fuerza la puerta.

Saúl escucha los golpes mira hacia la puerta y se levanta, abre la puerta y ve a Priscila.

SAÚL

¿Sí?

Priscila mira a Saúl.

PRISCILA

¿Puedo pasar?

Saúl le hace una seña con su brazo para que ella entre, Priscila lo hace, pero no se sienta.

SAÚL

Dime ¿En qué te puedo ayudar?
Siéntate por favor.

Priscila se queda parada.

PRISCILA

(Irónica)

¿Usted lee las cartas? ¿Predice
el futuro? ¿Lee el horóscopo?
Señor adivino.

SAÚL

¿Te puedo ayudar con algo?

PRISCILA

Necesito que me muestre la manera
de hacer que los farsantes como
usted dejen de aprovecharse de
personas ingenuas como mi mamá.

CONTINÚA:

Saúl la mira y se mantiene calmado.

SAÚL

El hecho que no creas en estas cosas no significa que no puedan ser verdad.

PRISCILA

Aléjate de mi mamá, deja de quitarle su dinero.

Yo no le estoy quitando el dinero a nadie ¿Tú eres Priscila verdad? Tu madre está muy preocupada por ti.

Priscila se acerca un poco a Saúl.

PRISCILA

No te lo voy a decir dos veces.

SAÚL

Si no me crees puedo probar contigo y ayudarte con los problemas que tienes en tu trabajo.

Priscila le va a responder, pero siente que vibra su celular, abre su cartera y apaga su teléfono sin contestar la llamada, vuelve a meter su celular y no cierra su cartera.

PRISCILA

No quiero perder el tiempo contigo. Deja a mi madre en paz.

SAÚL

Priscila...

Priscila se va rápidamente de la oficina.

4 INT. OFICINA - TARDE

Saúl entra a su oficina en sus manos lleva unos libros camina hacia su escritorio y se sienta.

Acomoda los libros sobre el escritorio, cuando se va a levantar ve borroso, se siente mareado tiene una sensación extraña que no había sentido antes.

CONTINÚA:

Escucha el sonido de la sirena de una ambulancia que pasa por la calle que se va acercando. Tiene una visión en la que aparecen distintas imágenes.

En su visión las imágenes no son muy claras, pero pude ver la cara de Priscila, una ambulancia que se acerca y gente alrededor de alguien tirado en el suelo.

Saúl se queda sentado en su silla respira agitado.

5 INT. CAFETERÍA - TARDE

Saúl entra a la cafetería recorre con su mirada el lugar y ve donde se encuentra Priscila.
Él camina hacia ella, cuando Priscila lo ve se sorprende.

PRISCILA

(Disgustada)

¿Qué hace aquí? ¿Cómo supo donde trabajo?

SAÚL

Tu madre me lo dijo, quisiera hablar contigo.

Priscila lo mira.

SAÚL

¿Te molesta si me quedo a tomar un café?

PRISCILA

La verdad preferiría que no.

Saúl mira que ella lleva puesta un anillo.

SAÚL

¿Siempre estás de mal genio? como el día de tu cumpleaños que te dieron ese anillo cuando pensabas que tus padres lo olvidaron.

Priscila lo mira sorprendida.

PRISCILA

Pero como...

Ya se mi mamá le pudo haber contado.

CONTINÚA:

SAÚL

Hagamos una cosa como tu dudas de mi para comprobar que no estoy mintiendo necesito una hoja de papel y un esfero.

Priscila sin mucha gana le da la hoja y el esfero.

SAÚL

Si en esta hoja escribo algo que es importante para ti me dejas hablar contigo.

Saúl escribe, luego le da la hoja, Priscila mira completamente sorprendida.

¿Es la fecha completa de tu cumpleaños?

PRISCILA

Pero como lo hizo...

Saúl la mira y sonríe.

SAÚL

¿Me puedo sentar?

PRISCILA

Está bien.

Saúl está sentado en una de las mesas Priscila le trae una taza de café.

PRISCILA

Y me va a decir como hizo para saber la fecha de mi cumpleaños.

SAÚL

Lo siento no hay como revelar los secretos profesionales.

Saúl la mira fijamente.

SAÚL

Hay algo más importante que tengo que contarle.

Saúl toma un poco de café, luego deja la taza, Priscila se sienta.

CONTINÚA:

PRISCILA

¿Es sobre lo que dije de mi mamá?

Saúl la mira luego toma un poco de café, duda antes de hablar y toma más café. Ella puede notar que Saúl esta intranquilo.

SAÚL

Tiene que ver contigo, el día que fuiste a mi oficina tuve una visión...

Se ven las imágenes no son muy claras, pero pude ver la cara de Priscila, una ambulancia que se acerca y gente alrededor de alguien tirado en el suelo.

SAÚL

Creo que vas a sufrir un accidente.

Priscila lo mira y se levanta de la silla.

PRISCILA

Esto ya es mucho, la verdad yo no creo en estas cosas, lo de la fecha tiene que ser un truco.

Pero esto de ver el futuro es demasiado.

Ella se va y deja solo a Saúl, él le espera un momento, pero como no regresa saca unos billetes de su billetera los deja sobre la mesa, se levanta y se va.

6 EXT. CALLE AFUERA DE LA OFICINA - DÍA

Saúl camina por la calle va de nuevo a la cafetería donde trabaja Priscila. Mira pasar una ambulancia y a su mente llegan las imágenes de su visión.

Las imágenes no son muy claras, pero pude ver la cara de Priscila y esta vez puede ver su cara, una ambulancia que se acerca y gente alrededor de alguien tirado en el suelo.

Saúl se queda parado un momento, con su mano se toma la cabeza, se encuentra intranquilo porque esta vez pudo ver su cara en la visión.

CONTINÚA:

Sigue caminando y ve que un hombre se acerca donde él rápidamente, es Diego.

DIEGO

¿Está de apuro maestro?

SAÚL

Más o menos, tengo que hacer un trámite.

Saúl quiere seguir su camino, Diego no le deja y se mueve para impedirlo.

SAÚL

¿Tienes algún problema?

DIEGO

(Furioso)

Lo que pasa es que usted es un
¡Mentiroso! ¡Me engaño farsante!

SAÚL

(Nervioso)

Tranquilo amigo.

DIEGO

(Completamente furioso)

Me quería ver la cara de pendejo,
yo que le creí, pero mi esposa si
me traicionaba ¡Mentiroso!

El hombre le lanza un puñetazo que Saúl logra esquivar, Diego le empuja y los dos forcejean.

7 EXT. CALLE - DÍA

Saúl mira a algunas personas paradas en la calle. En su cara se nota los golpes que recibió en la pelea que tuvo con Diego

Camina aprisa y al llegar ve que algunas personas están alrededor de alguien que está tirado en el piso como en su visión, escucha el sonido de una ambulancia que se acerca cuando mira la cara de la persona que se encuentra en el suelo ve a Priscila.

FUNDE A NEGRO.

Anexo 2

Glosario de planos

Plano general este plano se utiliza para mostrar de forma general el escenario donde se desarrolla una historia, permite que el espectador tenga una visión amplia del lugar y lo que hacen los personajes.

Plano medio en este plano se encuadra a una persona desde la cabeza hasta la cintura o en el caso de un objeto se encuadra aproximadamente la mitad. Con este plano podemos centrarnos más en el personaje que realiza la acción.

Plano americano su origen se dio en el género cinematográfico del *Western* que son las películas de vaqueros situados en el oeste estadounidense. Se utilizó para destacar la importancia que tenían las pistolas y los cinturones del vestuario de los vaqueros. Su encuadre va hasta debajo de las rodillas de una persona.

Primer plano permite centrar la atención en el rostro de un personaje o un objeto específico. Consigue que el espectador concentre su atención únicamente en el personaje porque elimina el contorno del encuadre. En el caso de las personas se encuadra la cabeza y los hombros.

Plano detalle como su nombre lo indica permite mostrar en detalle alguna parte del cuerpo de un personaje como sus ojos, o un objeto importante como un amillo.

Plano sobre el hombro a este plano también se lo conoce por su nombre en inglés *Over Shoulder* y se lo usa con mucha frecuencia en los diálogos. En este se puede ver a una persona de frente mientras habla con otra a la que solo podemos ver su espalda.

Plano subjetivo con este plano la cámara nos muestra lo que está viendo un personaje, es como si la cámara se ubicara en sus ojos. Lo que se intenta al utilizarlo es que el espectador tenga la impresión de que está en la piel del personaje.

Plano secuencia consiste en realizar todos los planos que necesiten en una sola toma sin cortes. Puede ayudar a crear una sensación de realismo gracias a la continuidad de las acciones de una escena.

Plano picado es cuando elevamos la cámara y su orientación se dirige hacia el suelo. Se lo usa para mostrar la inferioridad de un personaje en relación a otro.

Plano contrapicado es lo opuesto al anterior ya que la cámara se ubica por debajo de sujeto y mirando hacia arriba. Se lo usa para engrandecer o magnificar a un personaje o un objeto.

Plano cenital para este plano se coloca la cámara exactamente por encima de un personaje o un objeto, en un ángulo de 90 grados perpendicular al suelo.

