

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

ILUMINACIÓN Y COLOR: EXPRESIÓN EMOCIONAL DEL PERSONAJE PROTAGONISTA EN EL CORTOMETRAJE ¿Y AMELIA?

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

Autor:

Orlando Alexander Curimilma Macas

Director:

Pedro Gustavo Andrade Polo

ORCID:  0009-0006-0846-5533

Cuenca, Ecuador

2023-05-09

Resumen

Esta investigación propone analizar el uso de la iluminación y color como apoyo a la expresión emocional de Fernando, personaje principal del cortometraje “¿Y Amelia?”; obra que, servirá de apoyo para demostrar la combinación de estos elementos sobre el estado emocional del actor, basados en los conceptos del manejo y comprensión de la iluminación teorizados en todo en el libro “*La luz en el Cine*” por Jacques Loiseleux (2004), y del color en el cine de Andrea Echeverri Jaramillo (2012). La metodología empleada es cualitativa, y, específicamente con un enfoque de investigación/creación (Hernández Hernández, 2006, 13, 19 y 29; 2015; Carreño, 2014). Se realiza el análisis fílmico de las películas: *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Rojo* (1994) de Krzysztof Kieślowski, *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez. Con esta investigación y la propuesta fotográfica para el cortometraje se espera realizar un aporte significativo al entendimiento y manejo preciso de los colores y sombras en el universo cinematográfico, otorgando la importancia de la iluminación y color, no solo como un valor estético, sino, que estos elementos tengan contenido semiótico en el ámbito narrativo.

Palabras claves: dirección, fotografía, iluminación, emocional, color

Abstract

This research proposes to analyze the use of lighting and color as support for the emotional expression. This research proposes to analyze the use of lighting and color as support for the emotional expression of Fernando, main character of the short film "¿Y Amelia?"; work that will serve as support to demonstrate the combination of these elements on the emotional state of the actor, based on the concepts of management and understanding of lighting theorized in the book "Light in Cinema" by Jacques Loiseleux (2004), and color in cinema by Andrea Echeverri Jaramillo (2012). The methodology employed is qualitative, and, specifically with a research/creation approach (Hernández Hernández, 2006, 13, 19 and 29; 2015; Carreño, 2014). The film analysis of the films Taxi Driver (1976) by Martin Scorsese, Rojo (1994) by Krzysztof Kieślowski, Días de Santiago (2004) by Josué Méndez is carried out. With this research and the photographic proposal for the short film, it is expected to make a significant contribution to the understanding and precise handling of colors and shadows in the cinematographic universe, giving the importance of lighting and color, not only as an aesthetic value, but also that these elements have semiotic content in the narrative field.

Keywords: direction, photography, lighting, emotional, color

Índice de contenidos

Introducción	11
Capítulo I	14
Dirección de Fotografía, Iluminación y Color	14
Antecedentes.....	14
Dirección de Fotografía.....	16
Color en el Cine	21
Metodología.....	30
Conclusión	31
Capítulo II	31
Estudio de Casos	32
Taxi Driver (1976), de Martin Scorsese.....	32
Tres colores: Rojo (1994) de Krzysztof Kieślowski.....	37
Días de Santiago (2004), de Josué Méndez	41
Conclusión	44
Capítulo III	46
Desarrollo de la Propuesta de Fotografía e Iluminación Aplicada al Cortometraje <i>¿Y Amelia?</i>	46
Sinopsis.....	46
Locaciones Planteadas.....	46
Propuesta de fotografía e iluminación.....	54
Conclusiones	75
Recomendaciones	76
Referencias.....	78
Filmografía	78

Índice de figuras

Figura 1.....	21
Figura 2.....	21
Figura 3.....	22
Figura 4.....	23
Figura 5.....	23
Figura 6.....	24
Figura 7.....	25
Figura 8.....	25
Figura 9.....	27
Figura 10.....	27
Figura 11.....	27
Figura 12.....	27
Figura 13.....	28
Figura 14.....	28
Figura 15.....	28
Figura 16.....	28
Figura 17.....	29
Figura 18.....	29
Figura 19.....	29
Figura 20.....	30
Figura 21.....	30
Figura 22.....	33
Figura 23.....	33
Figura 24.....	34
Figura 25.....	34
Figura 26.....	34
Figura 27.....	35
Figura 28.....	36
Figura 29.....	38
Figura 30.....	39
Figura 31.....	40
Figura 32.....	40

Figura 33.....	40
Figura 34.....	42
Figura 35.....	42
Figura 36.....	43
Figura 37.....	44
Figura 38.....	44
Figura 39.....	49
Figura 40.....	49
Figura 41.....	50
Figura 42 Escuela La Salle	50
Figura 43 Lugar de trabajo de Armando y Fernando	51
Figura 44 Oficina de Armando	51
Figura 45 Oficina Fernando.....	51
Figura 46 Calle 1.....	52
Figura 47 Exterior cada de mamá de Fernando	52
Figura 48 Oficina de policía.....	53
Figura 49 Parque 1	53
Figura 50 Calle 2.....	54
Figura 51.....	54
Figura 52.....	54
Figura 53.....	55
Figura 54.....	55
Figura 55.....	55
Figura 56.....	55
Figura 57.....	56
Figura 58.....	57
Figura 59.....	57
Figura 60.....	57
Figura 61.....	57
Figura 62.....	58
Figura 63.....	58
Figura 64.....	58
Figura 65.....	58
Figura 66.....	59

Figura 67.....	59
Figura 68.....	60
Figura 69.....	60
Figura 70.....	61
Figura 71.....	61
Figura 72.....	62
Figura 73.....	62
Figura 74.....	63
Figura 75.....	63
Figura 76.....	64
Figura 77.....	64
Figura 78.....	65
Figura 79.....	65
Figura 80.....	66
Figura 81.....	66

Índice de tablas

Tabla 1 Información del Scouting realizado.....	47
Tabla 2 Guion Técnico.....	67

Dedicatoria

Le dedico este trabajo investigativo a mis padres, por su amor y apoyo incondicional en todos estos años.

A mis hermanos por siempre estar presentes y acompañarme en el arduo camino.

Y a mis amigos, que siempre estuvieron para aquellos momentos difíciles y se levantaron junto a mí.

Agradecimientos

A aquel ser todo poderoso que nos observa y nos dirige por los caminos difíciles, pero correctos.

A mis padres y mis hermanos, por acompañarme en el camino y no dejar de creer en mí.

A mis tíos, por confiar en mí y apoyarme en seguir el sueño de estudiar cine.

A mis mejores amigos, que en todo nuestro tiempo me han mostrado apoyo, me han acompañado y crecido junto a mí.

A mi pareja, que me ha brindado parte de su sabiduría y día a día me ha sabido apoyar incondicionalmente.

A aquellos profesores, que supieron guiarnos con pasión y dedicación en el camino del arte audiovisual y nos impulsaron a soñar.

Introducción

La investigación *Iluminación y color; expresión emocional del personaje protagonista en el cortometraje ¿Y Amelia?* Analiza conceptos de iluminación y color en el cine, con la finalidad de ser aplicados en el cortometraje *¿Y Amelia?* Los temas pertenecientes a iluminación, color y psicología de color han sido desarrollados en el cine contemporáneo; así como: *Santa Sangre* (1989) de Alejandro Jodorowsky; *Fight Club* (1999) de David Fincher, y *Joker* (2019) de Todd Phillips.

Entre los textos que se ha encontrado: *Días de una cámara* (1990), de Néstor Almendros; *La luz en el cine* (2004), de Jacques Loiseleux; *La fotografía en el cine* (2011), de Edgar Soberón; *Cine y color: Más allá de la realidad* (2012), de Andrea Echeverri Jaramillo. En ellos se aborda el uso de la iluminación y el color en el cine desde una perspectiva eminentemente teórica, mientras que, nuestra propuesta tiene una finalidad creativa. Como en un inicio, el principal problema para un principiante en el ámbito del cine, es entender cómo y para qué es el uso de la escala cromática y la iluminación, y como esta influye en su obra. A partir de estas bases, surge la pregunta: ¿Cómo debería ser el correcto planteamiento y utilización de la iluminación y el color para expresar el sentir del personaje dentro del universo dramático, y cómo aplicarlo en el cortometraje *¿Y Amelia?*

En las películas citadas previamente, los cineastas usan estos recursos para así poder reflejar y expresar el sentir del personaje, por ejemplo, en *Santa Sangre* hay una tonalidad de luces y colores que acompañan al personaje al momento de transformarse en un asesino en serie. Estos principios se pretenden llevar a la puesta en escena del cortometraje *¿Y Amelia?*, enfocados en el personaje de Fernando.

Ante la presente investigación, se realizó un rastreo sobre el caso de estudio, de esta manera se encontró que: En 2015, *La iluminación cinematográfica: Desarrollo de propuesta de iluminación para el cortometraje Summer Beats*, de Camila Moscoso, se enfoca en la historia y desarrollo de la iluminación. Posteriormente, en 2010, se encuentra *Dramaturgia del Color: El color como actor fundamental en la producción de sentido para el audiovisual*, de Andrea Domínguez Vélez, elaborada en la Pontificia Universidad Javeriana, cuya atención se centra en la búsqueda más allá del significado del color, la funcionalidad que tiene este elemento desde el sentido de la visión, imaginación, la memoria y el recuerdo, para obtener sensaciones y emociones. La segunda investigación es *El valor expresivo del color en el cine de Kieślowski e Idziak*, del año 2014, escrita por Iñaki Lazkano, en la Universidad del País Vasco; trata sobre el

análisis de la trilogía de *Tres colores* de Krzysztof Kieślowski y Slawomir Idziak, siendo su director de fotografía un claro exponente, dado que, dota de significado al color y contribuye con ello a revelar el mundo interior de los protagonistas de sus películas.

La tercera investigación es *La función estética del color en el cine: Una aproximación teórico-Práctica*, del año 2017, escrita por Julia Sopeséns Izuel, en la Universidad San Jorge; la cual habla acerca del origen, la definición y la aplicación de la iluminación y el color en el cine como un valor estético, alojando temas que serán un punto de partida para entender en profundidad cómo utilizar la iluminación y el color, en base a las situaciones y como afecta de manera positiva al séptimo arte, para un mejor entendimiento del universo dramático y de sus personajes.

Los trabajos citados tienen su propio marco de desarrollo, con fines analíticos y reflexivos, mientras que, esta propuesta es un estudio teórico destinado a la aplicación práctica. Se aspira que, las reflexiones aquí plasmadas, sean un aporte significativo a la bibliografía nacional sobre la dirección de fotografía en el cine.

Para ello, se tiene como objetivo general definir y formular los componentes de iluminación y color como elementos expresivos del estado emocional del protagonista, para así ser aplicados en el cortometraje *¿Y Amelia?*, complementándose con los objetivos específicos como:

- La explicación teórica de la iluminación y color relacionados con la expresión del estado emocional de un personaje.
- Analizar la iluminación y el color como elementos expresivos en tres películas: *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Rojo* (1994) de Krzysztof Kieślowski, *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez.
- Finalmente desarrollar la propuesta de dirección fotográfica basada en los resultados de la teorización y de los análisis teóricos filmicos para el cortometraje *¿Y Amelia?*

Los conceptos que se abarcan son: dirección de iluminación, color y fotografía.

La luz o iluminación, es un factor primordial para definir la imagen y el estado de ánimo del contexto o personaje, dado que, sin este recurso, no habría fotografía o representaciones de cómo es el mundo interno del personaje y/o su entorno; en este sentido, Brown (1992) indica que: “La luz nos descubre la forma. De acuerdo con la perspectiva y los efectos de constancia, entendemos la forma del mundo físico según como le llega la luz y proyecta a las sombras.” Siendo la dirección, ángulo y altura de iluminación primordiales para determinar si uno o los

personajes presentan alguna autoridad, desequilibrio emocional, maldad, desesperación, etc., creando sombras duras o difuminadas que aportan una expresividad no meramente estética, sino también, un valor expresivo.

Situándonos en la dirección de fotografía, en el libro *Días de una cámara* (1990), de Néstor Almendros, se menciona el rol de un director en fotografía, desde un lado técnico y artístico. “El director debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes. (...). No debe olvidar que está allí para ayudar al director.” (Almendros, 1990, p. 12). Siendo el director de fotografía un apoyo para el director, puesto indispensable para plasmar de manera correcta el universo dramático a filmar.

Con respecto al color en el libro *Cine y color: Más allá de la realidad* (2012), de Andrea Echeverri Jaramillo, se menciona que, en los años setenta George A. Smith (1909) comenzó a utilizarlo en las industrias cinematográficas, pero empezó a ser usado de manera tan común que se convirtió un elemento neutral, carente de sentido y simplemente de valor estético.

“Me parece que este punto de vista consiste en elevar a la categoría de principio la importancia para dominar el conjunto de los medios de expresión que concurren para producir una obra cinematográfica que sea un todo orgánico” (Eisenstein, 1948, como se citó en Echeverri, 2012, p. 20). El color, como lo sugiere Eisenstein, es fundamental en el empleo dramático y simbólico, teniendo varios fines narrativos y estéticos dentro del cine.

En el libro *La luz en el cine* (2004), de Jacques Loiseleux, poner en claro el funcionamiento, la cantidad y la técnica acerca del uso de la iluminación como esta función puede alterar el sentir de una escena, el cual se introduce en el mundo de los fotógrafos, pintores y cineastas, explorando las posibilidades de las que la luz puede someterse. “Tanto al filmar como al proyectar una película, la luz hace visible la imagen” (Loiseleux, 2004, p. 3). Dicha frase hace alusión a que, sin luz no hay imagen, pero también la luz cumple la función de dar sentido a la imagen mediante el modo en que se ilumina y por la atmósfera que puede generar.

En base a estos argumentos, se aplicará cada una de las investigaciones al cortometraje *¿Y Amelia?*, enfocados al personaje de Fernando, representando la inestabilidad emocional que este va cruzando a lo largo del “viaje del héroe”.

Capítulo I

Dirección de Fotografía, Iluminación y Color

Para hacer cine, se debe estudiar y entender su historia. Dado que esta tesis está enfocada desde un punto de vista de dirección de fotografía, se inicia con el estudio del director de fotografía, entendiendo sus funciones; para luego continuar con la iluminación, en la que, se analiza la historia y evolución del manejo de luz natural a luz artificial, sus diferentes técnicas y los significados que tiene la forma de iluminar. Como tercer punto y complemento de la iluminación se estudia el color, su significado, la historia de cómo se aplicó al cine, los diferentes usos y técnicas que se dieron, y la psicología que cada color tiene y que representa en las obras cinematográficas.

Antecedentes

La luz es aquel factor que crea ambientes, para que así, se puedan narrar historias. “La iluminación es al cine, lo que la música es a la ópera” (De Mille, s/f, como se citó en Brown 1992, p. 9). El primer elemento de luz fue el fuego, aquel que, con sus llamas de un color amarillento, llamaba la atención y de esta manera la gente se reunía a escuchar los relatos de las viejas historia, desde las obras teatrales griegas hasta obras en tiempos de Shakespeare. Las actuaciones a la luz del día mantenían su popularidad, representando la apertura para grandes avances en la forma de iluminar, tales como: la implementación de lámparas de aceite a reflectores móviles, el manejo la luz a gas y la luz de cal; siendo esta última el avance más significativo, pues la luz cálida complementaba el tono de piel de los actores, convirtiendo a la luz en un elemento meramente estético. Pero no sería hasta la época de los grandes pioneros del teatro y revolucionarios, como Adophe Appia y David Belasco, quienes afirmaron que la manipulación de la luz y las sombras, eran la manera de transmitir las ideas.

A pesar de que la iluminación en el teatro estaba avanzando a pasos agigantados, para 1888 en el cine recién se estaba implementando, y junto a este, un manejo de iluminación básico. En la investigación *La iluminación cinematográfica: Desarrollo de propuesta de iluminación para el cortometraje Summer Beats* (2015) de Camila Moscoso cita a Castillo (2006), donde afirma que: “(...), las emulsiones eran tan lentas que solo la luz del día era suficiente para rodar y obtener una exposición aceptable” (p. 340). Por lo que la luz comenzó a descubrirse, volviéndose fundamental para contar historias obtenidas en los noticieros o documentales, implementando inventos, tales como “Black María”, invento que consistía en una casa movable,

con la intención de ser movida siguiendo la dirección del sol, su techo podía ser abierto y permitir el control de entrada de luz, su exterior e interior eran de color negro con la idea de evitar que alguna luz parasita (luces indeseables) se filtraran.

Al comienzo las películas eran primitivas, es decir, en su gran mayoría a blanco y negro, breves y mudas. Con el tiempo, no solamente se dio importancia a luz y sombras, sino que involucró a la elaboración de este arte del color. En la investigación *La función estética del color en el cine: una aproximación teórico-práctica* (2017) de Julia Sopeséns, el color se constituye como una de las experiencias paradójicas y más poderosas, que no se limita a la observación, sino que, también se siente (Sopeséns, 2017). Constituye el color, la evolución y el aporte más importante, dotando de un sentido aún más profundo a los personajes que formaban parte de ese 'universo dramático'.

Entonces el color se vuelve una condición fundamental. En la investigación *Dramaturgia del color: El color como actor fundamental en la producción de sentido para el audiovisual* (2010) de Andrea Domínguez, menciona que: "Los contrastes, las saturaciones y los diferentes tipos de iluminación generan en la mente humana una compilación de historias marcadas por el color, que inconscientemente no comprendemos, pero aprehendemos." (Domínguez, 2010, p. 8). La funcionalidad del color, entonces, logró conocer los efectos, donde los sentidos despiertan, para proporcionar un cruce transversal entre los conocimientos y las representaciones del universo dramático.

En la investigación, *el valor expresivo del color en el cine de Kieślowski e Idziak* (2014) de Iñaki Lazkano, se enfatiza que la semántica del color merece la misma atención que los demás elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico, donde Lazkano (2014) cita a Eisenstein (1989):

Pero si el color es por esencia un medio de expresión de la vida, su capital trascendencia debe favorecer la expresión del arte. La historia de la cultura muestra que el color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores sin que estos estén ligados a la esencia misma del filme. (p.98)

Se recrea estas palabras fundamentales para que los cineastas o realizadores tengan en cuenta que el color no solo es un elemento estético, sino que aporta un valor expresivo hacia el personaje o mundo que él o los filmes representan.

Dirección de Fotografía

El director de fotografía es quien explora la luz, técnicas de cámara y locaciones según sea el clima visual de la obra. En 1949 se publicó *Pintando con Luz*, documento en el cual se citó declaraciones canónicas de la fotografía del cine norteamericano, escrita por John Alton; describe como se desempeña el rol del director de Fotografía.

Colocaba al DF como supervisor general de una larga lista de departamentos, además de englobar en ese conjunto a los departamentos de cámara, eléctricos y *grip*, también incluía al de paisaje, utilería, vestuario, maquillaje, proceso, laboratorio y efectos especiales. (...) En algunos casos el DF supervisaba la iluminación frontal. (Bianchi, 2017, p. 34).

Siendo parte del cargo de DF la iluminación, Alton dividía este factor con dos propósitos:

- El primero se refería a aquella iluminación que funciona como exposición en la película, buscando que la luz sea suficiente para un balanceo correcto y evitar la sub y sobreexposición en el *film*.
- El segundo utilizaba el control de la luz para que la audiencia reconozca en qué lugar se está desarrolla la historia, creando un ambiente o sensación de acuerdo a la época y hora en la que se trataba la obra, reflejando la belleza de la imagen y el valor estético, generando mayor relevancia al momento de dar un mensaje.

El DF es quien decide como es la composición, alinea la exposición, aprueba el tipo de iluminación, el uso filtros que son mejores para cada situación en escena, entre otros controles fotográficos. Para los tiempos remotos, los *cameramen* fueron las cabezas de la invención del *fade-in* y *fade-out*, entre otros cuantos más efectos especiales que se han incorporado a la fotografía.

El retocar las obras en los años en que el cine nacía, era una tarea imposible, por lo que, la tarea de iluminación era de suma importancia y cuidado, siendo la iluminación un factor meramente estético, pero con la llegada del cine a color, las técnicas debían adaptarse. Además, la economía de la industria cinematográfica cruzaba la escasez de los recursos y a su

vez pisaba el expresionismo, por lo que el trabajo del DF no solo fue el adaptar, sino buscar nuevas formas para las limitaciones que se interponían en el ámbito creativo; se esperaba que los trucos y dispositivos de iluminación cubrieran el andamiaje necesario y permitieran crear la ilusión de estos lugares, con el fin de que las escenas compuestas se vean realistas. Para Vilmos Zsigmond, cineasta húngaro, la iluminación de la escena sé la denominaba como 'realismo poético'. (Bianchi, 2017, p. 35).

Las escenas deben tener su realismo, pero a su vez compartir con lo poético. Cuando se está trabajando para una escena, se toma en cuenta que esta iluminación luzca de la mejor manera, en relación a la vida real; pero no solamente se resume a lo estético, sino que, hay que utilizar técnicas impresionistas para lograr transmitir aquello que se busca comunicar y buscar que el público lo reconociera como un 'realismo cinematográfico'.

Quieres que la audiencia crea que lo ve es real; no que sean conscientes de que este iluminado. Realzas la realidad de la escena para generar el clima y para contar la historia. Pero cuando estás contando una historia, un cierto *look* es parte de eso, y es responsabilidad del DF crear ese *look* con la iluminación, debe ser un artista y un técnico al mismo tiempo. (Zsigmond, 2004, como se citó en Bianchi, 2017, p. 36)

En el libro *Cinematographer Style*, muchos DF coinciden que su rol es crear el *look* de la película, dando lugar a que el estilo fotográfico surja inicialmente del guion y de los diálogos con el director y finalmente se combinen estas ideas y se unan con el estilo personal del DF.

Pese a lo que planteaba John Alton en 1949, el DF no se consideraba como supervisor de los departamentos de arte y efectos, sino que, se encuentra a la par de dichos equipos. Siendo el DF el encargado de generar la estética fotográfica para la obra, controlar qué tipo de iluminación se maneja y supervisar las decisiones tomadas en relación con el tema, como el control sobre la fotografía (planos, encuadres, ángulos, movimientos, etc.) desde el diseño hasta la proyección de la película. Iluminación en el Cine

Historia de la luz en el Cine.

La historia de la iluminación en el cine recorre en paralelo a la historia de los avances tecnológicos y el cine, así como todas las industrias se nutre de los adelantos técnicos de la época.

“Tanto al filmar como al proyectar una película, la luz hace visible la imagen. Sin luz, no hay imagen.” (Loiseleux, 2005, p. 3). En los comienzos las emulsiones fotográficas eran muy poco

sensibles a la luz, por lo que se necesitaba mucha iluminación, por ello se utiliza la luz del sol para filmar, provocando que la mayoría de las películas se rodaban en exteriores. Para 1892 Thomas Edison inventó un estudio giratorio que constaba de tres zonas: una como escenarios, otra para operador/es de cámara y otra para el revelado de las cintas. A partir de esta 'casa móvil', se comenzaron a crear muchos más estudios alrededor del mundo, siendo un comienzo donde las dificultades hacían que los operadores abarcaran con todo, donde, fungían de productores, directores, camarógrafos, iluminadores y montajista. Por ello, surgió la *figura* del director, deslindando sus funciones del control sobre la luz, y pasando a ser ocupación exclusiva para los operadores.

En las primeras épocas, las productoras usaron la luz del sol que controlaban y difuminaban, con telas o platos cristalizados y cortinas.

Más adelante y casi simultáneamente fueron incorporando poco a poco la luz artificial por medio de la energía eléctrica, llegando a tener que tapar por completo el acristalamiento para que la luz del exterior no interfiriese a la luz artificial colocada por el operador, que en aquella época ya estaba constituido como iluminador. (Castillo, 2006, p.356).

El inicio del control y uso de la luz artificial fue el avance más significativo para el cine; los fotógrafos obtenían resultados artísticos muy impresionantes, su técnica se basaba una toma fija, lo que implicaba el poder variar y utilizar la obturación y tener un mayor control de luz, siendo el menor de los temores la continuidad lumínica. Pero, para los cineastas resultaba mucho más complejo el tener gran profundidad de campo, teniendo un mayor control de luz, y se contrarrestaba cerrando mucho más el diafragma de las cámaras, y esta era compensada con grandes fuentes de luz, forzando a realizar un control total de la misma, dejando en sus ideales que dentro de la o las escenas, no debían existir zonas en oscuridad, optando por una iluminación más general.

Desgraciadamente para los cineastas, la complejidad y la multiplicidad de las situaciones que tenían que tratar, las obligaciones escénicas y los desplazamientos de los actores hacían de este útil, el estudio, un instrumento poco apto para satisfacer sus necesidades. Aquí se juntaba la necesidad de trabajar con un diafragma más bien cerrado para asegurar una nitidez suficiente, y un tiempo de pose limitado a una treintena de segundo aproximadamente. (...) Todo esto explica porque los cineastas llevaban retraso con relación a los fotógrafos en el terreno de la luz. Tuvieron que buscar además técnicas más adecuadas. El estudio heredado de los fotógrafos permitía solamente asegurar el "grado cero" mínimo de la iluminación. (Damme, 1987, p. 29)

Siendo la luz el objeto que solo debía iluminar cada zona de la escena; los cinematógrafos solo se fijaban en una buena iluminación plana, pendientes y limitados a 'jugar con la luz' como lo hacían los fotógrafos.

En la investigación de Moscoso, que cita a Castillo (2006), menciona que: Georges Méliès fue el primero en utilizar la iluminación artificial en 1897, para un número de varietés en el teatro Robert Houdin a través de 30 lámparas de arco; en el mismo año, Méliès tuvo que impresionar unas breves cintas con actuaciones del cantante Paulus. Una vez vestido y maquillado como para actuar, este artista se negó rotundamente a cantar al aire libre y pidió que se rodase en un escenario y con un decorado teatral. Méliès se vió obligado a rodar en el interior del Robert Houdin, empleando treinta proyectores de arco para la iluminación, lo que constituyó una innovación histórica capital. También se empleó una lámpara a vapor de mercurio (*Cooper-Hwitt*), iluminación más segura para los empleados, permitiéndoles trabajar más horas y causando menos daño en los ojos, por un lado, permitía a los operadores tener un mayor control sobre la luz, sea directa o difuminada con telas, pero, por el contrario, esta iluminación limitaba el desarrollo artístico, ya que no era una iluminación que permitiese desarrollar el factor expresivo que tanto aportaba a la historia.

Años más tarde, los operadores empezaron a combinar los tres tipos de luces (luz de sol, lámparas de vapor de mercurio, lámparas de arco), asegurando una iluminación perfecta para la escena, fuera de lo artístico, solo seguían buscando claridad en las escenas y lo 'expresivo' continuaba siendo un elemento poco relevante.

Esta luz no tenía su origen en la narrativa; no variaba para adaptarse a la situación. Aunque no constituía una distracción de la historia, tampoco aportaba nada a la misma. A medida que se fue desarrollando el sistema clásico, el concepto de elaboración del estilo contribuyó a que la narrativa ocupara un lugar predominante. Los operadores necesitaban un tipo de luz que pudiera manipularse de distintas formas, de acuerdo con las exigencias narrativas de la escena. (Castillo, 2006, p. 365)

Superando las limitaciones que ante cada rodaje se presentaba, los avances no se hicieron esperar, ya que, se empezaron a utilizar varias cámaras para una misma escena, dificultando la puesta de las luces en los estudios. Una vez mejorado el manejo de la luz artificial, surgieron de a pocos operadores que no solo buscaban una 'buena iluminación', sino que, indagaban en un sentido mucho más profundo de la misma.

En la etapa de la experimentación con los efectos lumínicos, se usó el contraluz, luz frontal, lateral, buscando crear atmósferas, contrastar volumen y al mismo tiempo, crear condiciones similares a como lucirían en la realidad. “Aparece una preocupación básica que marca la base de la iluminación contemporánea: el justificar el origen o las fuentes de luz; es decir, por ejemplo, una lámpara, una ventana, etc.” (Moscoso, 2015, p. 17). La luz solar se va dejando de lado y la artificial es quien domina el manejo en las escenas, permitiendo así, producir efectos subjetivos, expresivos y estéticos, eficaces para las obras cinematográficas.

Al final, aunque la historia de la iluminación en el cine, parezca algo paradójica, el único fin que todos los cineastas buscan en la luz artificial es crear condiciones similares a la realidad; sin embargo, existen otros que no solo buscan mostrar una aproximación a la realidad, sino que, se trata de mezclar lo real y lo poético, denominado como ‘realismo poético’.

Se entendía por efectos de iluminación el modo de iluminar una escena de forma que las imágenes resultantes produzcan la apariencia, de que los objetos o personajes están iluminados como en las condiciones naturales que la escena pretende representar. (Castillo, 2006, p. 388)

Objetivo de la Iluminación.

La técnica de iluminación debe ser aplicada teniendo en cuenta las intenciones del director y guionista, para que, el DF entienda y pueda generar una propuesta personal. La iluminación, siendo el elemento clave para una o varias escenas, con la intención de la expresividad, debe ser realizada con un apropiado manejo, para obtener los efectos deseados. Siendo este caso, Bernal establece una clasificación:

Iluminación estructural: Aquella en la que su único enfoque es mostrar el objeto; es decir, resaltar los detalles, como son; las texturas, modos, cuidados, otros.

Iluminación ambiental: Como su nombre lo indica, es para aquellas situaciones en las que se requiere crear sensaciones determinadas en el receptor. El cambio o manejo de este tipo, hará que en la escena se note suavizada, dura o exagerada.

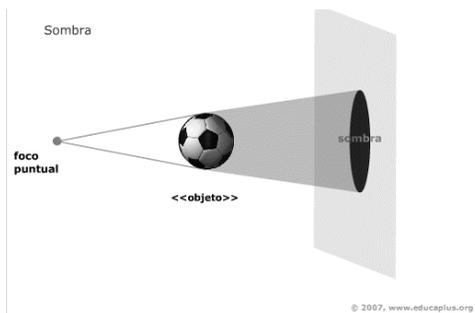
Esta clasificación según Bernal, brinda el entendimiento que existen dos tipos de luces: la luz dura y la luz suave. La luz dura es aquella que proviene de una iluminación directa, en la cual, se generan sombras nítidas y contornos muy definidos; aunque en algunos casos, la fuente no dependerá de su potencia, sino que la intensidad se genera de acuerdo al punto en que llegue a centrarse, este tipo de luz, como se menciona anteriormente, se utiliza para un objetivo en

específico, permitiendo realzar sus características, pero, por el contrario, sí esta iluminación se direcciona hacia una escena suficientemente abierta, puede llegar a generar una deformación en los rostros de los intérpretes y también reducir el ‘realismo’ que se ha mencionado.

La luz suave, en cambio, dependerá no solo un foco, sino también de otros más de apoyo, a su vez, se utiliza difuminadores, telas o rebotes, para así suavizar las sombras, corregir texturas indeseadas y brindar profundidad a la escena, logrando que todo objeto tenga una iluminación pareja.

Figura 2

Imagen de esquema de un foco de luz



Nota: *Sombra de un foco puntual* [Ilustración], por DILE ADIÓS A TUS PREGUNTAS!, 2013, Wordpress (<https://fisicablog2012.wordpress.com>)

Figura 1

Fotografía luz dura



Nota: *Manzana fresca con gotas de agua* [Fotografía], por Onlyyouqj, s/f, freepik (https://www.freepik.es/fotos-premium/manzana-roja-fresca-gotas-agua-sobre-fondo-negro-espacio-texto_1194013.htm). CC BY S.L.

Color en el Cine

Definición de Color.

El color es característico de la visión, ya que es el efecto que se produce cuando los rayos de luz se ven reflejados en la retina y son absorbidos por un cuerpo, dependiendo de la longitud de los rayos. “El color no existe y no es una característica de un objeto, sino una apreciación subjetiva” (Santos, 2010, p. 1). Refiriéndose a Isaac Newton, quién gracias a un experimento en el cual dejó pasar un pequeño haz de luz blanca a través de un orificio, intervino la trayectoria luz con un pequeño cristal de forma triangular y observó que, al momento de colisionar la luz con el cristal, esta se descomponía y surgían seis colores del espectro.

Historia del Color en el Cine.

Cuando se habla de colorización, se refiere a la técnica que consiste en dar color a los fotogramas. “El color es un vehículo de expresión en el cine, y uno de sus usos más importantes es la colorización.” (Navas, 2020, p. 36). Todas las obras cinematográficas vistas cotidianamente, tienen un degradado de color final que permiten modificar y jugar con los tonos, según lo requiera el guion o el director. Hoy en día, la colorización se realiza de manera digital, pero no siempre fue así.

“La corrección cromática de las imágenes es una práctica que se lleva realizando desde hace mucho tiempo, concretamente desde los comienzos del cine. Claro que los métodos han cambiado.” (Navas, 2020, p. 36) Al remontarnos en la historia del cine, la colorización de las películas, se llevaban a cabo con colores sintéticos, siendo cada fotograma pintado a mano, utilizando pinceles finos. En las obras que se comenzó a llevar a cabo esta técnica fue George Méliès, en una de sus obras más representativas *Viaje a la Luna* (1902)

Figura 3

Fotograma de la obra *Viaje a la Luna*, Georges Méliès (1902)



Nota: *Viaje a la luna* (1902) [Fotograma], por Navas, 2020. Universidad de Sevilla, (<https://idus.us.es/handle/11441/104826>).

Pese a que el resultado era muy satisfactorio para los realizadores, el colorear cada fotograma resultaba en un trabajo muy pesado, debido a la gran cantidad de fotogramas que pintar, por lo que, se optaba por resaltar algún objeto en específico; mientras que, lo demás quedaba en gris. Pero esto no se quedaría así, pues en años posteriores, se sustituyó por el proceso de estarcido o plantilla; “(...) consistía en realizar plantillas a partir de los fotogramas de una copia de la película para luego ponerlas sobre la película original, y con la ayuda de pinceles o

algodones impregnados del color deseado, colorear los fotogramas de la película.” (Navas, 2020, p. 36) Los avances que se dieron ayudaron a la obtención de resultados eficaces y rápidos, evolucionando poco a poco en nuevas técnicas como: el entintado y la técnica del virado, técnicas que a pesar de los grandes cambios no llegaba a convencer por el uso de solo un color, a diferencia del el kinemacolor, la cual mostraban dos colores como máximo.

Figura 4

Fotograma de *Intolerancia* de D.W. Griffith (1916) con la técnica de entintado



Figura 5

Fotograma de *A visit to the seaside* de George Smith (1916) con la técnica de 'kimecolor'.



Nota: *Intolerancia* (1916), *visit to the seaside* (1916), por Laura Navas, 2020, Universidad de Sevilla (<https://idus.us.es/handle/11441/104826>).

Tras todas estas técnicas dadas en el tiempo, salió a la luz, el *Technicolor*, basándose principalmente en tres aspectos: 'kinemacolor' (sistema de dos colores rojo y verde) principio de síntesis aditiva y la formación de colores a través de la combinación luces en sus distintas longitudes de onda; sin embargo, esto no fue suficiente, por lo que tuvieron que recurrir a la síntesis sustractiva, la cual se basó en la absorción de tres filtros, combinando el magenta, amarillo y cian, obteniendo más colores y generando una proximidad a la realidad en los metrajes. A partir de esta nueva técnica, el color dejó de ser visto como un elemento estético, sino que, paso a ser reconocido como un elemento narrativo.

En años posteriores con la llegada de la era digital, se abrieron nuevos caminos con métodos de coloración en concordancia con los adelantos tecnológicos. Aunque esto significa un gran avance, seguía siendo la misma técnica de colorear imágenes a blanco y negro, pero esta vez, desde un ordenador. Estos nuevos avances dieron lugar a la creación de nuevos efectos como lo es el *bleach bypass*, logrando negros más oscuros, colores menos saturados y a su vez una estética más contrastada. “Ya en los 2000, cuando los ordenadores comienzan a ser más potentes, se realizan las primeras correcciones de color digital. Esto fue posible gracias al uso

del ID o Intermedio digital, escaneando la película por ordenador fotograma a fotograma.” (Navas, 2020, p. 40) Esto se vio como un progreso para los cineastas, pues tenían un mayor control sobre la imagen.

Uso y Clasificación de los Colores.

El propósito del color se entiende en crear balance o crear discordancia. Para ello, debemos entender y conocer la clasificación. “Los colores no se presentan solos, sino que se combinan con otros, y esto se conoce como armonía o esquema de colores.” (Navas, 2020, p. 23). Los colores tienen cada uno su clasificación, empezando por aquellos llamados ‘primarios’: estos que no se pueden obtener mediante combinaciones, sino que son colores puro; derivados de estos tenemos los ‘secundarios’: que son la mezcla de los ‘primarios’ en partes iguales; y finalmente los ‘terciarios’: que son las combinaciones igualitarias de los ‘primarios’ y ‘secundarios’. Una vez entendido como son su clasificación o grupos de colores, debemos entender los esquemas para así poder entrar en profundidad como sería el uso.

El círculo cromático es la herramienta base para iniciar con el estudio del color, su forma estética nos permite entender más a detalle su clasificación. Cuando hablamos del círculo cromático, se trata de la distribución de los colores del espectro solar; esta es una de las ruedas más usadas en la actualidad, basada en la rueda de color *RYB* (*Red, Yellow, Blue*), descubierta en el siglo XVII, que dispone de los colores primarios como: el rojo, amarillo y azul; teniendo como secundarios: el verde, violeta y naranja. En la figura 6, se observa que este se divide en doce segmentos, con toda la clasificación y tintes, los presentan en progresión para así visualizar el equilibrio y armonía que estos tienen.

Figura 6

Esquema de Rueda cromática.



Nota: *Rueda de colores* [Ilustración], por Girona Studio, 2018, Gironaestudio (<https://gironastudio.es/teoria-y-psicologia-del-color/>)

En la figura 7 se aprecia que su clasificación se agrupa en colores cálidos y fríos, estando a la derecha superior suelen ser los colores más llamativos y cálidos, mientras que, al lado contrario, está los fríos. Este esquema funciona como una guía, para así poder obtener efectos expresivos, narrativos y sensoriales; así mismo, se cuida al momento de componer una imagen, evitar saturar demasiado y obteniendo un desequilibrio. Aunque existen casos de películas en las que causan una discordancia de colores con la intención de llamar la atención del público hacia un objeto en concreto. En obras como *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet (2001) y *Sexto Sentido* de Night Shyamalan (1999) podemos observar estos casos tan singulares.

Figura 7

Fotograma de *Sexto Sentido* de Nigth Shyamalan (1999)



Nota: *Amélie* (2001) [Fotograma], por Helena, 2020, Rosadeplatart (<https://rosadeplatart.wordpress.com/2020/01/19/amelieylapinturausoartdeco/>)

Figura 8

Fotograma de *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet (2001)



Nota: *Sexto Sentido* (1999) [Fotograma], por Justice, 2017, Justice and Writeousness(<https://justiceandwriteousness.wordpress.com/2017/10/29/the-sixth-sense-symbolism/>)

En estos casos el director suele tener la elección de que un objeto o personaje destaque ante otros, y para ello existen diferentes esquemas:

Esquema monocromático: Como el nombre lo indica, es la utilización de un solo color o gama de color, teniendo la intención de crear un ambiente cargado de energía sutil y pacífica; se caracteriza principalmente por la sencillez y sutileza, aunque esto suele depender de los tonos y saturación que se estén utilizando para dar un ambiente relajante o un ambiente estridente. Cabe mencionar que no solamente sirve para una situación escénica, sino que, también sirve para producir atmósferas.

Esquema análogo: Es la combinación de colores cálidos y fríos, pero nunca ambos. Son los colores adyacentes en el círculo cromático, al igual que el esquema de acuerdo a las intenciones del director. Nos suele servir para películas con colores análogos y así producir atmósferas determinadas; hay cineastas que los suelen usar con intenciones de expresión, siendo el progreso o madurez del o los personajes, la motivación para este esquema.

Esquema complementario: Al tratarse de este esquema, sucede algo peculiar en cómo se armoniza, ya que, es la combinación de un color cálido con uno frío, creando armonía y llamando la atención de espectador, aunque un solo color es el que predomina en la escena. Este tipo de esquema suele ser el más utilizado en el mundo del cine, siendo la combinación más prometedora el azul y naranja; y se lo utiliza en géneros como los *thrillers* o dramas. Otra combinación que se suele emplear muy a menudo es el verde y el rojo, que originan una armonía agradable ante el espectador.

Psicología del Color.

Una vez entendido el uso, la clasificación y los distintos esquemas para las combinaciones de colores, podemos introducirnos a la psicología de estos. “Es evidente que un mismo color tiene varios significados, dependiendo de los acordes que le acompañen y otras variables como la saturación y la iluminación.” (Torres, 2017, p. 22) Los colores ante nosotros producen un efecto sensorial, sea viendo películas o series, en elementos como la ropa, paredes, habitaciones, vestimentas, etc.; estos sirven a su propósito y nos cuenta la intención de la situación que se está llevando a cabo.

Los colores primarios y secundarios suelen ser considerados los más importantes por parte de teóricos que, si bien parecieran no ser importantes, para la psicología lo son, ya que esta disciplina sostiene que los colores tienen significado y todos son capaces de transmitir algo. Si se analiza de forma general y como se estudió en la clasificación de colores, existen los tonos cálidos y fríos; para la psicología de color, los tonos cálidos resultan estimulantes, alegres y hasta excitantes; mientras que, los tonos fríos son tranquilos y en algunos casos hasta deprimentes. Pese a esto, como se mencionó anteriormente, los colores tienen muchas lecturas que pueden variar tanto por su contexto como por su saturación o cultura; cabe recalcar que, a su vez, los colores suelen tener dos lados al interpretarlo, un positivo y uno negativo. A continuación, hablaremos brevemente de los significados de algunos colores:

Azul: Color asociado a la sabiduría, reflexión y a la paciencia. Siendo más representado por el color del cielo, del mar en calma, dando una sensación de espacios abiertos, quietud y paz. Así

mismo, podemos denotar los aspectos negativos, ya que también se lo interpreta como un color frío y distante, llegando a transmitir el miedo y tristeza.

Figura 9

Fotograma de *The Truman Show* de Peter Weir (1998)



Figura 10

Fotograma de *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2* de David Yates (2010)



Nota: *The Truman Show* (1998), *Harry Potter and The Deathly Hallows: Part 2* (2010) [Fotograma], por Digital Synopsis, s/f, Digital Synopsis (<https://digitalsynopsis.com/design/cinema-palettes-famous-movie-colors/>), CC BY D.S

Violeta: Color que representa lo sobrenatural o fantástico, contrastando con lo natural al no ser un color habitual. Transmitiendo así, lo místico y etéreo.

Figura 12

Fotograma de *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve (2017)



Figura 11

Fotogramas de *Recopilación de películas de color violeta* (Rull, 2016)



Nota: *Blade Runner 2049* (2017) [Fotograma], por Soydecine.com, 2020, Soydecine.com (<https://soydecine.com/significado-de-los-colores-la-psicologia-cromatica-en-el-cine/>), CC BY S.C.

Nota: *Recopilacion de películas* [Fotograma], por Soydecine.com, 2020, Soydecine.com (<https://soydecine.com/significado-de-los-colores-la-psicologia-cromatica-en-el-cine/>), CC BY S.C.

Verde: Este color es muy abundante alrededor, dado que lo vemos en la naturaleza, transmitiendo tranquilidad y bienestar, a su vez, se lo asocia con la inmadurez y falta de experiencia (Fig. 13). Por otro lado, el verde connota lo asqueroso y horripilante, así mismo, la amenaza y el peligro (Fig. 14).

Figura 14

The little Mermaid de Michael Peraza y David Towns (1989) (roloteca, s/f)



Figura 13

The Wind that shakes the barley de Ken Loach (2006) (roloteca, s/f)



Nota: *The Little Mermaid* (1989), *The Wind that Shakes* (2006) [Fotograma], por Roloteca, s/f, Roloteca (<https://roloteca.com/verde-radioactivo-unos-fans-detectan-usa-disney-este-color-tan-llamativo/>), CC BY R.

Amarillo: Entendido como el color de la luz, transmitiendo felicidad, alegría y amabilidad. Al igual que en colores anteriores, también tiene su lado negativo; se le asocia con la envidia, la traición, la enfermedad y la inseguridad y la locura.

Figura 15

Fotogramas de recopilación de películas amarillas



Figura 16

Fotogramas *Life of Pi* de Ang Lee (2012)



Nota: *El color amarillo* [Fotograma], por EvelinGomez1, 2018, ¡Taringa! (<https://ltimos9.rssing.com/chan-13920007/article71463-live.html>)

Nota: *Life of Pi* (2012) [Fotograma], por Soydecine.com, 2020, Soydecine.com (<https://soydecine.com/significado-de-los-colores-la-psicologia-cromatica-en->

Naranja: Es un color cálido, que usualmente nos da una sensación de positivismo, se relaciona con la amistad, el calor y de la extraversión. Aunque también nos señala la nostalgia y el recuerdo.

Figura 17

Fotograma de *Amélie* de Jean Pierre Jeunet (2001)



Nota: *Cine y Narrativa* [Fotograma], por Academia de color, 2018, gradepunk (<https://gradepunk.es/el-doble-perfil-del-colorista-conocimientos-teoricos-artisticos/>)

Rosa: Es un color que, cuando se lo observa, se percibe como algo femenino, un significado que más perdura. Por lo que, se asocia con la dulzura, la belleza, la inocencia y la empatía; también con la sensibilidad y lo sentimental. A diferencia de los demás colores, este color, cambia su contexto con la combinación de blanco

Figura 18

The Grand Budapest Hotel de Wes Anderson (2014)



Nota: *The Grand Budapest Hotel* (2017) [Fotograma], por Soydecine.com, 2020, Soydecine.com (<https://soydecine.com/significado-de-los-colores-la-psicologia-cromatica-en-el-cine/>), CC BY S.C.

(inocencia) y del negro al morado (erótico).

Figura 19

Recopilación de películas de color rosa



Nota: *Feminidad* [Fotograma], por EvelinGomez1, 2018, Taringa! (<https://ltimos9.rssing.com/chan-13920007/article71463-live.html>)

Rojo: Asociado a todas las pasiones, siendo el que muestras el deseo y el amor, así mismo; demuestra el odio, la ira y el peligro. Es un color que suele ser relacionada con la violencia, debido al parecido con la sangre y a su vez a lo

Figura 20

Fotograma de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976)

observa en las figuras 20 y 21.



Nota: *Metáfora del cine* [Fotograma], por Daniel Tubau, s/f, Cualia.es (<https://soydecine.com/significado-de-los-colores-la-psicologia-cromatica-en-el-cine/>), CC BY G. U.

sexual,
como
se

Figura 21

Fotograma de *American Beauty* de Sam Mendes (1999)



Nota: *American Bauty* (1999)[Fotograma], por Soydecine.com 2020, Soydecine.com (<https://soydecine.com/significado-de-los-colores-la-psicologia-cromatica-en-el-cine/>), CC BY S.C.

Metodología

Este estudio tiene como objetivo la creación y práctica cinematográfica. Se plantea usar la metodología “investigación/creación”; siendo una metodología cualitativa uno de los métodos más utilizados por los creadores de cine, dado que dentro del estudio tiene como base la teoría y la practica en el arte de la cinematografía, con la creación de un producto audiovisual; es decir, se enfoca en la experiencia práctica del cineasta junto a la investigación teórica y filmográfica. Por ello, se asume la investigación desde y para las artes, o basada en la práctica

artística (Hernández Fight, 2006, 13, 19 y 29; 2015; Carreño, 2014) como una indagación en el ámbito del cine y audiovisuales, la cual señala un “proceso” metódico que rige la creación estética comprendida en tres fases: teorización, análisis fílmico y aplicación.

Conclusión

La historia de la iluminación, el color y su psicología resultan muy importantes para ejercer el cargo como director de fotografía, no solo como material de conocimiento histórico, sino que, ayuda a comprender el manejo, la intención y la importancia que tienen estos elementos para conformar la imagen cinematográfica.

Partiendo desde la historia de la iluminación, se explica su origen y su evolución; en el inicio se apreciaba a la luz únicamente como un elemento para generar imagen, pero la evolución hizo que este elemento ampliara su propósito a uno artístico. Así, John Alton lo recalcó en su libro, que el primer propósito de la luz es servir a la exposición de la película, evitar que se vea sub o sobreexposto, y el segundo crear un ambiente, una sensación de época y hasta indicar la hora en que sucede la obra. Así mismo, el color fue un avance gigantesco para la imagen, pero no se lo veía más allá que un lujo o estética con el *Technicolor*, pero la historia se encargó de mostrar su avance convirtiéndose en un elemento primordial para el cine, mostrando que estos dos elementos, la luz y el color, son la dupla perfecta para transmitir sentimientos, crear ambiente y dotar a sus personajes a algo más psicológico, aportando muy significativo al universo cinematográfico.

El director de fotografía conjunto al director del *film*, deben comprender el uso de luz y color desde un inicio, para aplicartécnicas y metodologíasque se acoplen a las propuestas, ysi llegar a su objetivo principal de transmitir al público el mensaje e impacto que se busca, pero sin estas bases y comprensión históricas, la obra podría llegar a fracasar en cuanto a expresiones emocionales.

Capítulo II

Capítulo basado en estudio de casos o análisis fílmico de tres películas conjuntas a los temas tratados en el apartado de teorización. La primera obra es *Taxi Drive* (1976), de Martin Scorsese, en la que se enfocara un análisis teniendo como base la psicología del personaje para poder relacionarlo con la psicología del color y la iluminación; la segunda obra, *Tres colores: Rojo* (1994), de Krzysztof Kieślowski, enfocada en un análisis donde la base es la psicología de color, complementando este estudio con el análisis de iluminación; y finalmente

Días de Santiago (2004) de Josué Méndez, este estudio parte del análisis de iluminación para así complementarse con la psicología de color.

Estudio de Casos

Taxi Driver (1976), de Martin Scorsese

Título original: Taxi Driver

País: Estados Unidos

Año: 1976

Duración: 113 min.

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Paul Schrader

Reparto: Robert de Niro, Cybill Shepherd, Harvey Keitel, Peter Boyle, Jodie Foster.

Sinopsis.

Travis Bickle, excombatiente de Vietnam, padece de insomnio como consecuencia de la guerra, por lo que, al volver a la ciudad, pasa sus noches en salas de cine para adultos. Aburrido y buscando la forma de afrontar el insomnio, se interesa por el trabajo de taxista, cubriendo turnos en la noche y días festivos. Travis comienza a trabajar arduamente y gracias a su nueva profesión conoce a todo tipo de pasajero, incluida a Betsy, una mujer joven, elegante y voluntaria en una oficina electoral de quien se enamora. Durante una de sus travesías como taxista, Travis recoge a una joven prostituta de 13 años que trataba de huir, pero es interceptada por su proxeneta que la cuidaba. Días más tardes, decide ayudarla y compra un arma, se prepara como lo hacía en el ejército e inventa una estrategia para interceptarlo. Tras frustrar un asesinato dirigido hacia un político y haber detenido a un atracador, decide que está listo para proteger a la joven. Al intentar salvarla, Travis recibe un disparo en el cuello por parte del proxeneta, pero este cae abatido tras recibir un disparo en la cabeza, Travis queda inconsciente y al despertar recibe la noticia de que la joven ha sido salvada y se encuentra con sus padres; así mismo, se publica en un periódico su historia siendo

llamado 'héroe'. Pero no le da mayor importancia, por lo que finalmente vuelve a su vida de taxista.

Psicología del personaje.

Taxi Driver (1976), de Martin Scorsese, es una obra que, a lo largo de la historia resalta la alineación y el aislamiento que sufrieron muchos veteranos de guerra considerados 'héroes', para luego ser olvidados. Convirtiendo a estas personas en inadaptados sociales, desarrollando traumas. En esta historia, analizaremos al personaje *Travis Bickle*, un exmarine de la Guerra de Vietnam, desechado a la sociedad y con traumas muy severos como insomnio crónico.

Como primera secuencia a tomar es la que hemos denominado "Evitando el sueño", desde el min. 2' 10" al 4' 15", se presenta al personaje, un hombre con problemas para conciliar el sueño, exmarine, espectador de cine para adultos, en busca de un oficio que lo mantenga ocupado. Al iniciar la escena (Fig.22), Travis está en una oficina de Taxis donde es entrevistado; este lugar en su mayoría está plagado de un color de la gama del amarillo, utilizando una iluminación natural proveniente de una ventana, marca una sombra dura, mientras que, el lado de su rostro tiene un rebote de luz algo mínima, dando a entender la forma de ser y cómo se siente el personaje en este instante, todos los colores que lo acompañan son claros y no existen zonas en las que haya sombras que denoten un lugar desolado, nos transmite que es un personaje en busca de algo que lo haga feliz, junto a esto lo hace evidente al mencionar en la película "ninguno, estoy limpio como mi conciencia" (Bickle, *Taxi Drive*, 1976). Continuando desde el min 4' 43" al 5' 00", el personaje se encuentra en la calle (Fig.23), ubicado al tercio derecho de la toma, utilizando luz natural con una temperatura cálida; es decir, un amarillo muy intenso. Algo interesante de esta escena es que, si bien la luz se marca en los edificios del fondo, el personaje está en completa sombra, esto nos adelanta a que, si bien obtuvo su "oficio", no es algo que lo alivie de por sí.

Figura 23

Status Quo inicial de Travis



Figura 22

Luz y color que rodea al personaje



Au
nqu
e

en la primera secuencia vemos a un personaje que solo quería algo que lo distrajera, en la secuencia denominada “primeras noches” desde el min. 5’ 40” al 7’ 30” (Fig.24), acompañado con una voz en *off*, en la que el protagonista se encuentra juzgando a la sociedad, los colores resaltan mucho a como el personaje percibe a la sociedad, combina los verdes, rojos y amarillos, siendo la gama del verde quien domina a la secuencia, transmitiendo esta ‘putrefacción’ que siente el personaje al respecto; en cuanto a la iluminación es artificial, las sombras son la que predominan sobre el personaje, dado que está como un observador desde un lugar ‘oculto’ para los demás, la psicología del personaje en este instante es decadente, ya que al no haber estado en mucho tiempo, ve lo negativo que esta le puede llegar a ofrecer. Por el contrario, en la escena “La pureza de la elegida”, desde el 10’ 20” al 10’ 50 (Fig. 25), con respecto a la secuencia anterior, esta denota una luz natural, saturando los amarillos y utilizando el color blanco sobre el personaje que es de interés de Travis; contrastando que, mientras el pensamiento hacia la sociedad es algo que le tiene odio, también está este interés que llega a separar de la sociedad, dándole un aire de pureza.

Figura 25

Travis conoce lo degradante de la sociedad al ser su primera noche como taxista.



Figura 24

El primer vistazo al interés amoroso de 'Travis'



Nota: *Taxi Drives* (1976) de Martin Scorsese

En la secuencia “Cambios” desde el min. 46’ 00” a 1 01’ 00”, Travis ya es un personaje que comienza a destapar su verdadero “yo”, ya no solo juzga a la sociedad, ahora es quien quiere ser el que se enfrente a ella, esto lo vemos reflejado en la charla que tiene Travis con un taxista, son envueltos en una luz de color rojo, proveniente de un letrero, acompañado de sombras muy marcada y el rostro de Travis en penumbra (Fig.26), esta escena nos permite entender que Travis es un personaje que quiere tomar el peligro, cansado de formar parte de una sociedad que no le importa nada en cuanto a la ética. Aunque el color y la iluminación son fuertes factores para denotar el sentir del personaje, la característica física, también es un indicador de como el

Figura 26

Travis acepta que la única forma de cambiar a la sociedad es él junto a la

comportamiento de Travis irá cambiando.



Nota: *Taxi Drives* (1976) de Martin Scorsese

Como lo mencionamos anteriormente, en la primera parte del *film*, exterioriza a un hombre tranquilo y solitario; sin embargo, en el minuto 57' 50", se muestra un cambio, se ejercita, se rapa la cabeza, viste una chaqueta con el estilo del ejército y se deja una cresta al estilo *punk*, todas estas escenas son acompañadas de una temperatura cálida, muy amarillenta, con sombras difuminadas y pocos espacios en completa sombra; esto se relaciona con el hecho de que el personaje es feliz y cómodo con su nueva decisión, aunque no es positiva ante la sociedad. Observando estos cambios y su objetivo, demuestra que en verdad es un ser impaciente, metódico y obstinado. Este personaje obtiene su grandeza en la perspectiva en la que el espectador se verá reflejada en el sentimiento del rechazo que lo conduce a la soledad (Fig. 27)

Figura 27

El cambio físico y de mentalidad que 'Travis' tiene.



Nota: *Taxi Drives* (1976) de Martin Scorsese

En la última secuencia “un héroe” desde el tiempo “1 46’ 04”, después de que Travis salvo a Iris, se enfrentó a un gánster y quedó en coma, la sociedad lo ve como un héroe, cuando la escena comienza a mostrarnos recortes de periódicos, donde se menciona las hazañas de Travis, esta secuencia que es la que da por terminada la obra, se llena de una temperatura de luz cálida, en el muro donde trozos de periódico están pegados y se utiliza luz natural; luego, cuando se encuentra compañeros, es luz artificial un cambio notorio con respecto a la luz y el color, tomando en cuenta la situación psicológica del personaje, las sombras y tonos de la luz que ahora acompañan a Travis son más cálidas y sombras al mínimo, aunque existe un verde ya no resalta el personaje, los sucesos que pasaron, cambiaron al personaje, que aunque no logró cambiar a una sociedad, pudo tomar el papel de héroe de una pequeña joven. (Fig.28)

Figura 28

Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese.



Nota: Final de la obra, 'Travis' es visto como

Para concluir con este análisis, es factible mencionar que, el personaje de Travis no solo va acompañado de su cambio físico o psicológico, sino que, la obra aporta con sus ambientes creados. Muestra una sordidez ambiental, la noche, los lugares desolados, los alumbrados tan débiles y luces de neón; estos elementos combinados nos hacen percibir las calles como un bajo y sentimos lo que el personaje siente ante la sociedad que lo rodea. La violencia y la suciedad en las calles como metáforas de la putrefacción y corrupción que está tomando a la sociedad, utilizando verde como color dominante; sin embargo, a medida que la obra y los hechos avanzan, el color viene a desaparecer y a pasar a un segundo plano, pues el amarillo empieza a predominar al finalizar la obra, obteniendo la relación que el personaje ya no siente un rechazo a la sociedad que lo rodea, ahora se ha convertido en alguien que forma parte de ella y se siente satisfecho con lo que ha hecho.

Tres colores: Rojo (1994) de Krzysztof Kieślowski.

Título original: Trois Couleurs: Rouge

País: Francia

Año: 1994

Duración: 99 min.

Dirección: Krzysztof Kieślowski

Guion: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Reparto: Irene Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frédérique Feder, Samuel Le Bihan.

Sinopsis.

Valentine es una joven estudiante universitaria, que inicia su vida en Ginebra, ciudad donde trabaja medio tiempo como modelo de fotografía y de pasarela. Una noche volviendo a su departamento atropella una perrita por accidente, desesperada busca un veterinario donde la puedan tratar, para luego llevarla al dueño de esta perrita. Cuando llega conoce a Kern, un hombre viejo retirado, Valentine le confiesa que atropello a su perrita, que la ha curado y que la quiere devolver, pero este le dice que se la lleve.

Días posteriores, Valentine visita a Kern en su casa con la intención de devolver el dinero sobrante de los costos veterinarios, Kern la invita a pasar y deja a solas por un momento a Valentine, quien inesperadamente descubre que Kern espía a sus vecinos mediante las líneas telefónicas. Valentine tras amenazarlo, va hacia sus vecinos para contarle sobre lo que Kern está haciendo, pero ella al ver que aquel hombre que tenía un amante, se arrepiente y vuelve con Kern, pidiéndole que parara, pero este se niega y le muestra que tiene grabada conversaciones entre ella y su madre, y los problemas de adicción que tiene su hermano Marc. Los días pasan y las visitas que le hace Valentine a Kern son más frecuentes, volviéndose mucho más cercanos.

Pasan algunos días y estos han sido malos en la vida de Valentine, pero una tarde recibe una llamada, diciéndole que una de las fotos en las que ella hizo de modelo tuvo éxito, por lo que será publicada en vallas publicitarias; mientras tanto, Kern espía a un joven estudiante que le

recuerda mucho a su pasado, lo cual lo hace reflexionar y decide confesar a la policía y es arrestado.

Valentine al enterarse de que Kern está en la cárcel, lo va a visitar apresuradamente con la intención de decirle que ella no lo entregó, pero este confiesa que él lo hizo voluntariamente. Mas tarde, Kern es liberado y se encuentra con Valentine, quien le invita a una pasarela, le da la noticia sobre foto y un evento que la llevara hacia Inglaterra; sin antes, tener una charla en la que Kern le cuenta la historia de su vida, mostrando así el lazo fraternal entre Kern y Valentine.

Psicología del Color.

El color es uno de los elementos fundamentales a la hora de realizar cine, no solo como un valor estético, sino también, como un valor narrativo a la historia; es decir, nos trasmite el ambiente de las escenas, que percibe el personaje al respecto de lo que está sucediendo y en algunas ocasiones nos adelanta a que se aproximan en las siguientes escenas.

En esta obra *Rojo* (1994) de Krzysztof Kieślowski, al igual que sus predecesoras como: *Tres colores: Azul* (1993), *Blanco* (1994) de Krzysztof Kieślowski, el color es el elemento con un peso narrativo bastante fuerte. El tema se adelanta a qué el color de cada escena va a estar saturado, “rojo” (como estudiamos en el capítulo anterior) representa aquella sensación de fraternidad, amor y amistad, presentándose en ropa, tazas, muebles, autos, etc. Y en esta cita se suma su utilidad en la iluminación y su temperatura.

Un ambiente cálido y seguro. Desde el minuto 2' 09" estando en la habitación de Valentine (Fig.29) el rojo se muestra en una silla, un mueble, libros y una mesa. Durante una conversación telefónica en la misma escena, se observa cierto deseo de amor reforzado con la línea “durante toda la noche he dormido con tu chaqueta, tenía ganas de estar contigo” y nos muestra que es del color rojo, pero no solo en elementos de vestimenta y utilería, también en la temperatura de la luz en el ambiente se maneja un tono cálido amarillento leve, que simboliza el inicio positivo y esperanzador para el personaje, usando luz natural para marca una sombra bastante dura en la mitad del personaje.

Figura 29

Valentine en su nuevo hogar y hablando con su pareja.



Nota: Tres Colores: Rojo de Krzysztof Kieślowski (1994)

En el minuto 6'48" se muestra la sesión de fotos en la que Valentine está con un fondo rojo con la temperatura de luz un poco fría, que, aunque en su rostro refleja entusiasmo, denota también un poco la inseguridad que el personaje siente al respecto. Luego, en un desfile de moda (Fig.30) de la que Valentine forma parte, si bien es cierto en la escena el color rojo se ausenta demasiado y solo se refleja en una vestimenta que aparece poco segundos en cámara, la escena se encuentra plagada de iluminación artificial de color amarillo, una temperatura cálida y se utilizan difuminadores para que en el rostro del personaje no tenga una sombra muy marcada, enfatizando la seguridad y felicidad que Valentine siente en el momento. Con la ausencia del color rojo, se muestra que aunque el momento es algo acogedor, Kieślowski decide dejar de saturar con este color, dado que no hay fraternidad, sino que, es un momento acogedor y personal para el personaje.

Figura 30

Valentine formando parte de una pasarela de moda.



Nota: Tres Colores: Rojo de Krzysztof Kieślowski (1994)

Más tarde, el minuto 54' 00" a 56' 07", la escena que se ha denominado como "Separación de la fraternidad", iniciamos con un contra plano, en la que Valentine cuenta los cachorros que la perrita tuvo (Fig.31), este grupo de personajes se encuentra acompañados por una cama de color rojo y una luz directa de color amarillo, informando instintivamente que se trata de un momento familiar, seguro y agradable. A continuación, en una conversa que tiene Valentine y Kern (Fig.32), en la que, Valentine cuestiona las acciones de Kern, el color rojo está presente en la escena, pero con una distancia de los personajes bastante notable, dejando espacios en el que el rojo ya no predomina y los objetos de este color son aún más pequeños; sin embargo, el

color predominante es el amarillo y luz natural que nos informa que, aunque hay un cuestionamiento verbal, el momento es cómodo y sincero.

Figura 32

Valentine acariciando a la perrita y sus cachorros.



Figura 31

Valentine y Kern Discutiendo



En
la

secuencia siguiente *Nota: Tres Colores: Rojo de Krzysztof Kieślowski* denominada "sinceridad y amistad", desde el minuto 58' 10" al 1 04' 25", la conversa se ha vuelto algo desoladora(Fig.33).Los personajes se encuentran en penumbra y una lejana fuente de luz natural de color amarillo se logra notar en las ventanas; mientras la conversa sigue, Kern cuenta su historia a medida que trata de prender la lámpara, una iluminación artificial bastante fuerte de un amarilloanaranjado muy intenso lo acompaña ya que los diálogos de Kern son de arrepentimiento por lo que ha hecho. Valentine, por el contrario, da a denotar que le ha salvado la vida a aquel hombre. Si bien el rojo ya no está presente, el amarillo se vuelve el color dominante y así mismo, potencia un sentimiento de seguridad en los personajes y existen un lazo de comodidad, conformidad y hogar; los dos personajes en este momento se encuentran juntos y unidos, no por una situación romántica o parecida, sino que, su relación de amistad ha llegado a tal punto en el que entienden sus actuares y momentos que han tenido que pasar.

Figura 33

La última conversa que tiene Valentine y Kern.



*Nota:*Tres Colores: Rojo de Krzysztof Kieślowski

Para finalizar, se observa que el metraje utiliza la degradación de los colores de inicio a fin, si bien el director de la obra nos habla de un amor fraterno ya que al inicio se distingue que el color amarillo lo representa claramente, siendo visible en el mismo espacio y tiempo de personajes que dominan la escena. Una vez que los sucesos se dan, las distancias se hacen presentes y la despedida de Valentine con Kern se hace notar (Fig.33), el color rojo comienza a pasar a segundo plano con objetos mucho más discretos, pero la tristeza en esta situación no está presente, porque, aunque este color se comience a ausentar, es sustituido por el amarillo, que pasa a formar parte de los personajes. Se trata de una despedida, de una amistad fuerte y grandes enseñanzas, en el que ambos personajes entienden que han aprendido uno del otro y su separación es justa y bienvenida. Algo que, si bien no llega a ser muy notorio, es el tipo de iluminación natural que decide manejar Kieślowski para que los personajes se desarrollen y potencien la relación de estos, a través del color.

Días de Santiago (2004), de Josué Méndez

Título original: Días de Santiago

País: Perú

Año: 2004

Duración: 78 min.

Dirección: Josué Méndez

Guion: Josué Méndez

Reparto: Pietro Sibille, Milagros Vidal, Marisela Pulcón, Alheli Castillo

Sinopsis.

Santiago Román es un exsoldado de 23 años que, tras años de haber estado en una lucha contra el terrorismo, narcotráfico y guerra con Ecuador, vuelve a su ciudad natal en Lima. Santiago intenta adaptarse a la vida civil, pero sus memorias de combatiente no lo dejan en paz, por lo que, la mentalidad de soldado lo invade y creyendo que la única solución es luchar en una ciudad hostil, caótica y decadente como lo es Lima. Siendo consciente de sus acciones y decidido a mejorar su propia situación, junto a la de su familia y la de su país, intenta establecer su propio orden. Pero la frustración es lo que al final lo domina al percatarse que la

sociedad no se rige a su orden. Sintiendo derrotado, Santiago se da cuenta de que él ya no tiene un lugar y que las cosas nunca saldrán como él las desea.

Análisis de Iluminación.

En la secuencia de presentación desde el minuto 1' 00" a 6' 30" podemos observar que la luz a utilizar es natural, con un cielo despejado; mientras que, en interiores se utilizan luces artificiales con un difuminado para sombras duras. A medida que se desarrolla el personaje, en el momento que encuentra pidiendo un préstamo y la señorita que lo atiende lo trata mal, la iluminación a pesar de ser natural varía mucho, la luz sobre su espalda es fuerte y directa, y en este momento eso cambia, mostrando su rostro con una sombra bien marcada que no llega a colisionar parte de su rostro, exponiendo un momento desolador para el personaje. La temperatura de luz en esta secuencia es de tonos cálidos, motivando a que el personaje sea reintegrado a la sociedad. Cabe mencionar que el color es empleado de una manera diferente; es decir, si bien se observa que al llegar Santiago a su casa o está sentando (Fig. 34), todo el cuadro tiene una coloración amarilla, pero luego, cuando está en la calle, después de ser rechazado y escuchamos su voz en *off* (Fig.35), cambia a una colorización de blanco y negro, guiándonos a dos espacios distintos y paralelos de la película; por un lado, destaca lo que hace y cómo reacciona; y por el otro lo que piensa y que

Figura 35

Santiago llegando a su hora, después de la guerra.



quisiera

Figura 34

Blanco y negro, pensamientos de Santiago.



hacer.

Nota: Días de Santiago de Josué Méndez (2004)

La escena desde el minuto 9' 07" a 9' 46" resulta bastante llamativa, dado que, Santiago va al reencuentro de un amigo de guerra que ha quedado sin sus piernas. Al entrar en casa del amigo, la mayor parte de la casa se encuentra casi por completo invadida por oscuridad, se

utiliza una luz directa que genera una sombra dura, con una luz de relleno y luz natural proveniente de la puerta de entrada. La temperatura se torna cálida, de un tono amarillento/anaranjado, teniendo dos cuestionamientos: ¿Por qué se utilizó este esquema de luz y su temperatura? Si nos enfocamos en el tipo de luz, que es dura y con mucho espacio sin iluminar, entendemos que está afectado emocionalmente por la soledad y las duras secuelas que ha dejado el haber estado en la guerra, además de vivir en los suburbios sin apoyo de nadie. En cuanto a la temperatura cálida, va dirigido hacia la atención del sentimiento acogedor que se da cuando Santiago llega, lo despierta y se saludan (Fig.36). Íntimamente en este espacio cabe analizar el color por el que está rodeado, si bien los tonos amarillentos de la luz se proyectan en todos los objetos en la escena, este afectar sus colores dominantes, dando una tonalidad roja a los objetos, que, aunque al ver esta escena se puededilucidar con algo positivo, más adelante se deja al descubierto que resulta un símbolo de peligro, dado que, el personaje de silla de ruedas, termina suicidándose.

Figura 36

Casa del amigo de Santiago



Nota: Días de Santiago de Josué Méndez

La secuencia que va desde el minuto 10' 00" a 12' 40" observamos a Santiago con sus amigos en mitad de un cementerio planeando un robo (Fig.37), sin embargo, su mente se encuentra divagando que está en una playa (Fig.38). El color de las escenas de Santiago estando con sus amigos se torna en una luz amarillenta natural fuerte, acompañada de colores secos, casi rojizos, simbolizando a un lugar infernal, mientras que, pasando al pensamiento de Santiago en la playa, la temperatura y el color cambia a un azul, manejando igual luz natural que denota paz y serenidad, además de la sombra en el rostro se vuelve apenas visible, es decir, en contraluz, dejando entender que el personaje desea paz y tranquilidad inalcanzable; todo esto reflejando así la contraposición y transición de las escenas mediante el uso de los calores cálidos y fríos.

Figura 37

Recuerdo de Santiago y sus amigos,)



Figura 38

Deseo de Santiago por sentir paz



Nota: Días de Santiago de Josué Méndez

Esta es una obra que, aunque en su gran parte utiliza la luz natural, su manejo es adecuado a la situación que el personaje vive y como se siente al respecto. El control sobre la luz artificial, se suele limitar a espacios internos, tales como habitaciones, bares, autos, mostrando espacios poco iluminados, demostrando que, si bien no es una imagen estética, resulta adecuada a como el personaje siente y ve el mundo.

Finalmente, al igual que en la obra Rojo (1994) de Krzysztof Kieślowski, en esta obra Días de Santiago (2004) de Josué Méndez se utiliza la misma técnica de cambio del color rojo a amarillo, haciendo una degradación de la intensidad del amarillo. Cabe mencionar que al momento de presentar al personaje sin conocer el “nuevo mundo”, la temperatura es fuerte y cálida, mientras que, al acercarse al final del personaje, quien no pudo salvar ni salvarse, la tonalidad es blanquecina y pálida, manejando así la transición de la estabilidad inicial y la inestabilidad final del personaje.

Conclusión

Al estudiar estos casos desde un punto de vista fotográfico, tenemos en conclusión que, los colores y la iluminación acompañan al estado psicológico del personaje, afectado así al universo dramático en el que se encuentran. Esto los vemos en las tres obras analizadas: en la primera si bien la historia inicia con tonos neutros y sombras no muy marcadas, a medida que avanza, el *status Quo* cambia y los tonos e iluminaciones también, los colores se avivan y las sombras se marcan; pero no en todas las obras ocurre de la misma manera, tomando en cuenta las dos obras restantes, los tonos son claros, vivos o cálidos y las luces producen una sombra marcada o poco marcada dependiendo del espacio en el que se encuentra. A medida que sus historias avanzan, van cambiando a un espacio mucho más desolador, más oscuro y

hasta más tristes, siendo estos recursos o técnicas orquestadas por el director de fotografía y director de la obra.

Esto demuestra que, los colores ante los ojos del espectador son importantes para entender el contexto del sentir del personaje y la luz indicar que tipo de mundo lo está rodeado, dado que, si esto cambiara y no exista un buen entendimiento y manejo de estos elementos, cada una de estas obras hubiera carecido de sentido sub textual, resultando en una imagen estética, pero incompatible y carente del estado y pensamiento del personaje.

Capítulo III

Desarrollo de la Propuesta de Fotografía e Iluminación Aplicada al Cortometraje *¿Y Amelia?*

Tras haber realizado la investigación y hecho el estudio de casos, es necesario demostrar y aplicar lo aprendido. En este capítulo se enfoca en demostrar todo el proceso lumínico para la propuesta de dirección de fotografía, empleando el *scouting*, *storyboard* y plantas de iluminación, con el fin de mostrar el manejo y la influencia que tuvo a la investigación previa.

Sinopsis

Fernando de 37 años de edad, es un contador, padre de familia viudo. Su rutina se basa en llevar a la escuela a su hija Amelia de 8 años de edad, ir a su oficina y retirarla de la escuela para luego ir a casa juntos. Un día en la oficina, su jefe Armando lo carga de muchas tareas, manipulándolo con el ascenso que Fernando quería; sin más remedio acepta y trata de que alguien pueda ir a ver a Amelia, pero tras una pelea con la maestra y no conseguir a nadie, le pide que espere en la escuela. Las horas pasan y Fernando sale de la oficina hacia la escuela, al llegar no encuentra a su hija y su preocupación llega a tal punto, que un fantasma, producto de la culpabilidad del fallecimiento de su esposa, lo comienza a atormentar; mientras se apresura en la búsqueda de su pequeña hija, involucrando a la policía y a su jefe para que ayuden a encontrarla, pero sin tener resultados positivos.

Locaciones Planteadas

Locaciones.

Las locaciones que se han definido para esta obra han sido aprobadas, considerando diferentes aspectos: El primer aspecto a pensar son las situaciones dramáticas en las que, el personaje se pueda desarrollar, fluir y potenciar los sentimientos que se requerirán. Además detomar en cuenta que sean de fácil acceso para los equipos técnicos, tales como elementos de iluminación y cámara. El segundo aspecto trata que los espacios a ocupar sean relacionados con la visión que el director y el libre movimiento de los personajes. Finalmente, de acuerdo a la propuesta de guion, iluminación y cámara, hemos enfocado que el manejo de luces este presente y se adecue al perfecto y libre manejo de equipos que servirán de apoyo

para potenciar el sentimiento del o los personajes en escena. A continuación, se desglosa las locaciones escogidas.

Tabla 1 Información del Scouting realizado

Locaciones según el guion	Locaciones escogidas
Habitación de Fernando	Cuarto grande, con dos ventanas, paredes de color blanco. Ubicado en el cuarto piso en el edificio del Sr. (José Castillo)
Habitación de Amelia	Cuarto pequeño, con una ventana grande, paredes de color violeta. Ubicado en el tercer piso en el edificio del Sr. (José Castillo)
Sala/Departamento de Fernando	Sala grande, con cuatro ventanas, paredes blancas y acceso fácil a la cocina y comedor. Ubicado en el tercer piso del edificio del Sr. (José Castillo)
Exterior de la escuela	Puerta principal del colegio “La Salle”
Oficina	Oficina con cuatro habitaciones separadas por paredes de cristal. Ubicado en la Universidad de Cuenca, en el tercer piso de la facultad de Filosofía de la carrera de Cine y Audiovisuales
Oficina de Armando	Oficina mediana, con una ventana grande con pared de color blanco y demás separado por cristal-madera. Ubicado en la Universidad de Cuenca, en el tercer piso de la facultad de

	Filosofía de la carrera de Cine y Audiovisuales.
Oficina de Fernando	Oficina mediana, con pared de color blanco y demás separado por cristal-madera. Ubicado en la Universidad de Cuenca, en el tercer piso de la facultad de Filosofía de la carrera de Cine y Audiovisuales.
Calle 1	Calle de los Tomillos y Calle del Sigzal
Exterior de casa de mamá de Fernando	Calle de las Acacias y Las herrerías
Oficina de la policía	Las herrerías
Parque 1	Parque del Vergel. Ubicado en las calles Los alisos entre Arupo y Tomillos
Calle 2	Pasaje Amancay

Fotografía de Locaciones.

Las fotografías de locaciones se realizaron durante el *scouting*, actividad a cargo de las cabezas de equipo, con la finalidad de conocer y analizar las locaciones, el espacio para el trabajo fluido de los equipos. Con respecto al departamento de fotografía, enfocados en que cada una de las locaciones tengan entradas de luz natural, espacios suficientes para los equipos de cámara e iluminación.

A continuación, se procede a exponer las locaciones:

El lugar escogido para ser adaptado como habitación de Fernando, es una habitación de azotea amplio, brindando facilidad al momento de ubicar las luces y el cómodo movimiento del equipo. Cuenta con una ventana de gran tamaño que, escenas en el día, nos ayuda como luz principal y el cielo raso con pendiente y color beige claro, sirve para un mejor rebote de luz. (Fig.39)

*Figura 39**Habitación de Fernando*

La habitación de Amelia es un espacio reducido, generando complicaciones de movilidad durante el rodaje, el color blanco de las paredes ayuda al rebote de luz indirecta obteniendo confort visual con resultados uniformes y difusos. Para las escenas de día se usó una luz principal/natural, proveniente de una ventana grande. (Fig. 40)

*Figura 40**Habitación de Amelia*

Para la sala de Fernando se utilizó una sala amplia de casa tradicional, con grandes ventanales que permiten el ingreso natural de iluminación, favorable para la comodidad de los equipos de fotografía, iluminación y sonido, el espacio permite una libre movilidad y ubicación del personal de rodaje y equipos. (Fig. 41)

*Figura 41**Sala de Fernando*

En cuanto a la locación de la escuela, se opta por realizar las grabaciones en fin de semana en escuela “La Salle” de la ciudad de Cuenca, debido al poco transitado en fines de semana. Aunque el manejo de la luz resultó complejo al no poder ser controlada acorde a los parámetros y especificaciones establecidas previamente; sin embargo, el espacio resultó adecuado para la simulación del rodaje. El espacio abierto permite el movimiento de cámara o ubicación de las luces según correspondan las tomas, además de facilitar el uso del sonido gracias al poco tránsito existente durante los días escogidos para realizar las grabaciones. (Fig. 42)

Figura 42 Escuela La Salle

La simulación del lugar de trabajo de Armando se realizó en uno de los cubículos de la Universidad de Cuenca, la locación planteada tiene un cielo raso alto y dispone de cubículos con ventanales amplios y mamparas divisorias de vidrio esmerilado, difuminando la luz que ingresa por los ventanales laterales, favoreciendo el control de la iluminación natural por rebote y la artificial usando un difuminador. A pesar de que el espacio es reducido, lo cual complicó el movimiento de cámara y luces, se ha podido adecuar a las condiciones existentes (Fig. 43-44-45)

Figura 43 Lugar de trabajo de Armando y Fernando



Figura 44 Oficina de Armando



Figura 45 Oficina Fernando



Para las escenas en exterior con la idea de poder disimular tráfico, se optó por una calle poco transitada, brindando seguridad durante el rodaje sin causar accidentes o molestias a conductores o moradores, además de los integrantes del equipo de rodaje. (Fig.46)

Figura 46 Calle 1

La ubicación escogida se adecuó a la visión del director. Cabe mencionar que la vía se encontraba encasillada por las edificaciones de la zona, protegiendo al personaje de la luz solar, similar a un pasillo con un techo bajo traslucido. (Fig. 47)

Figura 47 Exterior casa de mamá de Fernando

La oficina de policía se ubicó cerca de la calle del “exterior de la casa de la madre de Fernando”, una oficina amplia que, si bien es oscura y con una entrada de luz natural, el espacio pudo ser adaptado para ubicar luces en zonas estratégicas; también, la pintura exterior favoreció para hacer alusión a los colores de la policía. (Fig. 48)

Figura 48 Oficina de policía

El parque de “El Vergel” es una locación a campo abierto y poco transitada, permitiendo mimetizar al personaje con el entorno en el momento de soledad. Dado que se manejaba luz natural, no fue necesario manejar luz artificial, más que difuminadores. (Fig.49)

Figura 49 Parque 1

Para el desarrollo final de la obra, la locación escogida es una calle desolada que cuenta con unos árboles semi altos, teniendo parecido con un callejón. Esta ubicación funciona de acuerdo a la visión del director, dado que la paleta de colores opacos y oscuros, se complementa con árboles y pasto en cantidades pequeñas. Al ser un lugar abierto y poco transitado, se obtuvo facilidad y seguridad para los equipos de fotografía, pudiendo moverse libremente y manejar la luz natural de forma efectiva. (Fig.50)

Figura 50 Calle 2



Propuesta de fotografía e iluminación.

Elaboración de Plantas de Iluminación.

Para un mejor entendimiento de la propuesta de iluminación, se maneja el uso de ilustraciones, y así identificar la ubicación y movimiento de los personajes y de cámara, de acuerdo a cada locación; así mismo, qué temperaturas de luz se usan y cuantos puntos de iluminación se encuentran en escena. Cada ilustración es complementada con un fotograma del resultado en el cortometraje *¿Y Amelia?*

En la figura 51 se encuentra ilustrado el cuarto de Fernando (personaje principal), y se observa el planteamiento del mezclar dos tipos de iluminaciones: La primera es la luz natural o luz de día, que, gracias a una ventana de gran tamaño, permite el paso de luz sin dificultad; mientras que, para la luz artificial se utilizó de forma directa, con una temperatura cálida y acompañada de un rebote para evitar sombras marcadas. Esta decisión se tomó con la intención de reforzar el estado de ánimo positivo del personaje. “Un nuevo día, mejores momentos”, es la frase con la que se planteó este tipo de iluminación, como se observa el resultado en la figura 52.

Figura 51

Planta de iluminación, escena 1

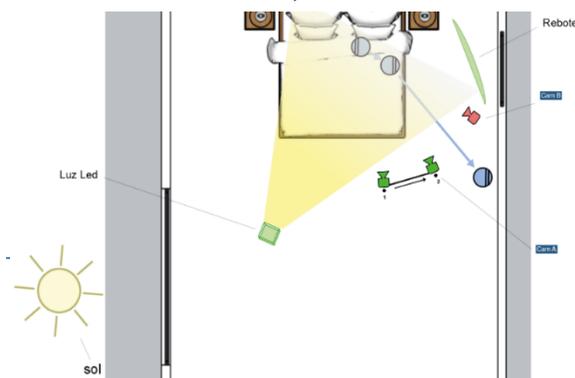


Figura 52

Escena 1, cortometraje *¿Y Amelia?*

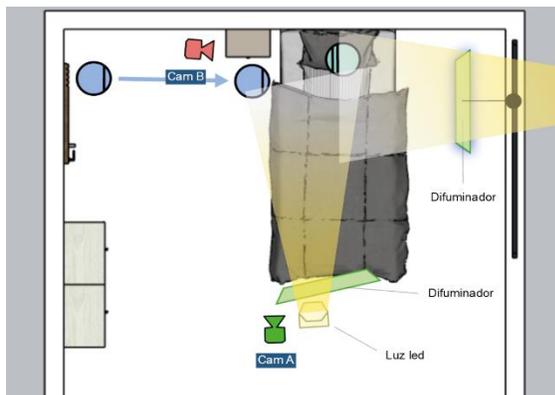


Continuando con el mismo estado de ánimo, el análisis se enfoca en la habitación de Amelia (Fig. 53). El espacio cuenta con una ventana por la cual el ingreso de luz solar es indirecta, teniendo que utilizarse un difusor de luz en la ventana y dos luces de temperatura cálida, una luz directa hacia los personajes y una luz secundaria con rebote sobre el techo; esta iluminación se usa con la intención de reforzar el concepto de un ambiente sano y familiar

Figura 53

Planta de iluminación, escena 2

se muestra en la figura 54.



com

o se Figura 54

obse Escena 2, cortometraje ¿Y Amelia?



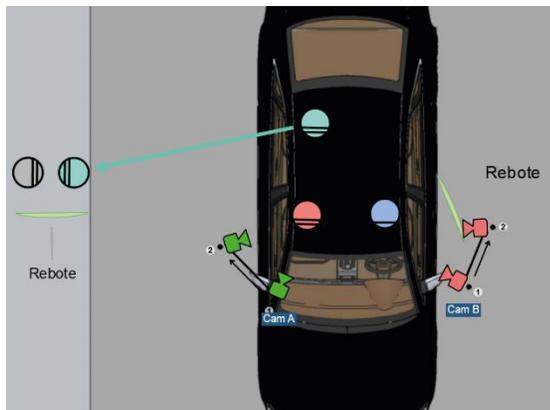
En la figura 55 se ilustra el auto de Fernando en una locación externa, es por ello que se imposibilitó el utilizar luces artificiales, optando por un manejo de luz natural y rebotes para eliminar sombras pronunciadas. En esta ilustración, cabe mencionar que se plasman diversas escenas tales como: escena 3, 7, 6, 14, 15, 18, 23, 24. Por el impedimento de manejar temperaturas en estos espacios, se realizan ajustes durante la etapa de postproducción, dotando la escena con una temperatura fría, expresando la soledad y tristeza (Fig. 56)

Figura 56

Planta de iluminación, escenas: 3, 7, 6, 14, 15, 18, 23, 24

Figura 55

Escena 14, cortometraje ¿Y Amelia?



En la figura 57 se ilustra toda la oficina de Armando (jefe de Fernando), compuesta por tres ambientes. Siendo la oficina de Fernando (Fig.58), un lugar pequeño con mamparas que lo rodean, cielo raso alto complementado con luz led general. Para este espacio se utilizaron dos reflectores para combinar las temperaturas cálida-frías; mientras que, la luz izquierda es cálida y directa con un difusor en frente, la central fue reboteando a la pared con una temperatura fría, con el fin de interpretar el lugar como un espacio poco hostil e inseguro para el personaje (Fig.59)

Figura 57

Planta de iluminación, escenas: 4, 5, 13, 25, 26, 33

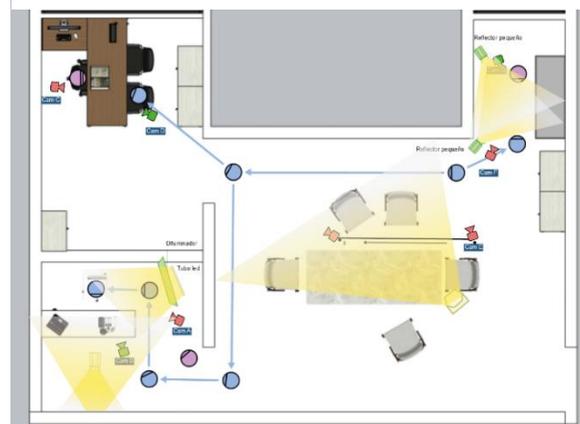


Figura 59

Planta de iluminación, oficina Fernando.

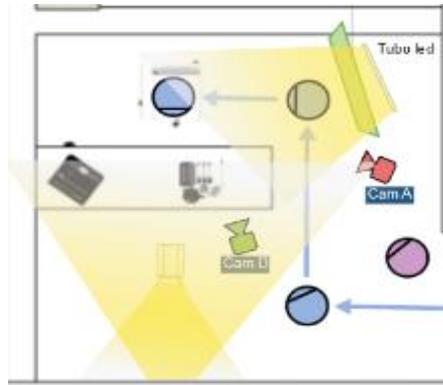


Figura 58

Escena 13, cortometraje ¿Y Amelia?



En cuanto a la oficina de Armando (Fig. 60) no se utilizó luz artificial ni rebotes pues esta oficina contaba con una gran ventana, la cual generaba una sombra marcada en la mitad del rostro, denotando un lugar poco agradable y misterioso al personaje de Fernando. En la temperatura de color optamos por un tono frío reflejado en el azul verdoso de la escena (Fig. 62) con el fin de reflejar el deterioro del estado psicológico de Fernando y sentirse acorralado

Figura 61

Planta de iluminación, oficina

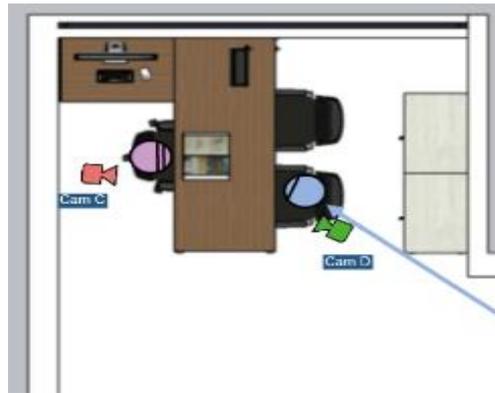


Figura 60

Escena 25, cortometraje ¿Y Amelia?



En la figura 62 se encuentra la ilustración

del cuarto de Fernando durante el rodaje de una de las escenas más icónicas de la obra, en esta situación el personaje de Fernando tiene sentimientos en conflicto; mientras que, Estela (esposa fallecida de Fernando) acosa y manipula a Fernando con la intención de acabarlo psicológicamente; se dota la escena con un simbolismo no solo en el encuadre, sino que, la iluminación y su temperatura juega un papel muy importante; mientras que, al lado de Fernando se utiliza temperatura cálida con pocas sombras, para el lado de Estela se utiliza una única luz con temperatura fría, en su mayoría dominada por las sombras; dando a entender al espectador que el personaje de Estela no tiene buenas intenciones (Fig. 63).

Figura 62

Planta de iluminación, Habitación de Fernando

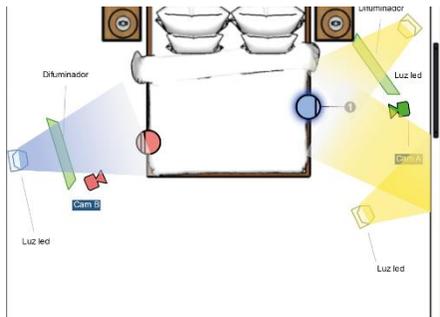


Figura 63

Escena 22, cortometraje ¿Y Amelia?



En el departamento de Fernando (Fig. 64), durante las escenas nocturnas, se utilizan una luz de temperatura fría dominante y una de temperatura cálida secundaria únicamente como relleno, ya que, en este espacio y durante las escenas en este espacio, predomina un ambiente desolador o deprimente para el personaje principal, acompañado de la ilusión de ver a su esposa fallecida, como una interpretación de la lucha interna consigo mismo; por ello se genera un ambiente en donde domina la tonalidad fría verdosa y sombras en toda la escena.

Figura 65

Planta de iluminación, departamento de Fernando, escenas: 20, 27, 28, 29, 35

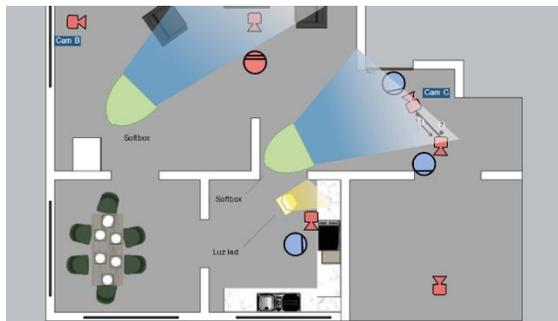


Figura 64

Escena 28, cortometraje ¿Y Amelia?



Estas plantas de iluminación se hicieron tras haber estudiado la psicología del personaje y el desarrollo del viaje de héroe a través de la historia. La progresión del color es muy evidente, dando que la historia inicia con colores totalmente cálidos y a medida que avanza, el tono cálido pasa a formar parte de un segundo plano, las sombras se vuelven mucho más fuertes y la tonalidad azules y verdes terminan dominando cada una de las escenas. Para técnica de degradación de color han sido tomadas como referencias de las obras:

- *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, película que inicia con todos verdosos y sombras muy marcadas, y finaliza con tonos amarillentos y sombras suavizadas.

- *Tres colores: Rojo* (1994) de Krzysztof Kieślowski, *film* donde la gamma de colores rojizos domina la escena para terminar con un tono amarillento y con sombras.
- *Días de Santiago* (2004), de Josué Méndez, obra que inicia con tonos amarillentos y termina con poca saturación.

Estas obras cinematográficas resultaron la base e inspiración para elaborar una iluminación y temperaturas adecuadas para el rodaje del cortometraje *¿Y Amelia?* (2021)

Elaboración del Storyboard.

Figura 66

Storyboard, cortometraje *¿Y Amelia?*, Pág. 1

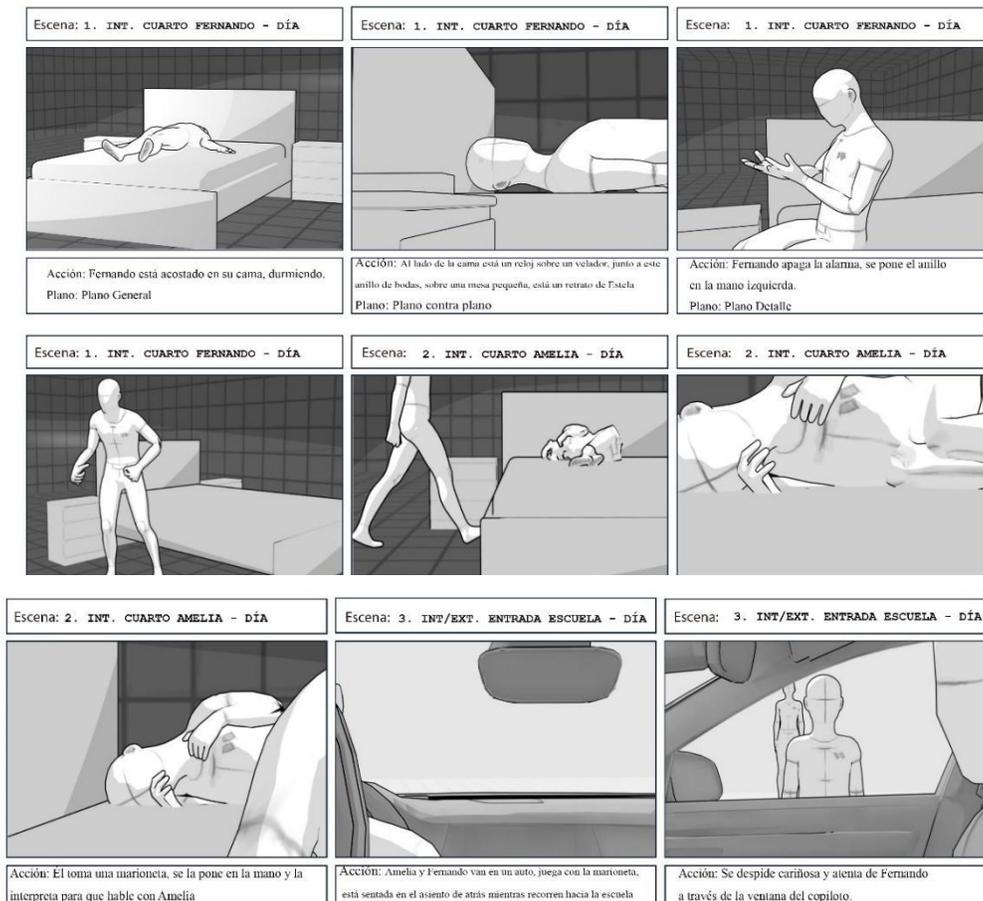


Figura 67

Storyboard, cortometraje *¿Y Amelia?*, Pág. 2



Figura 68

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 3

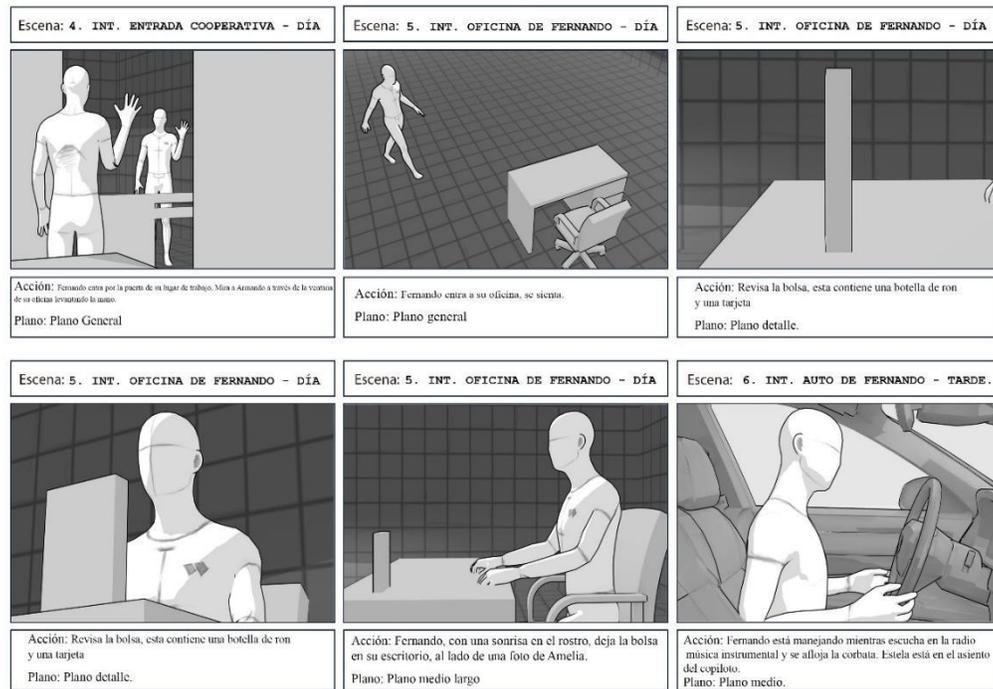


Figura 69

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 4

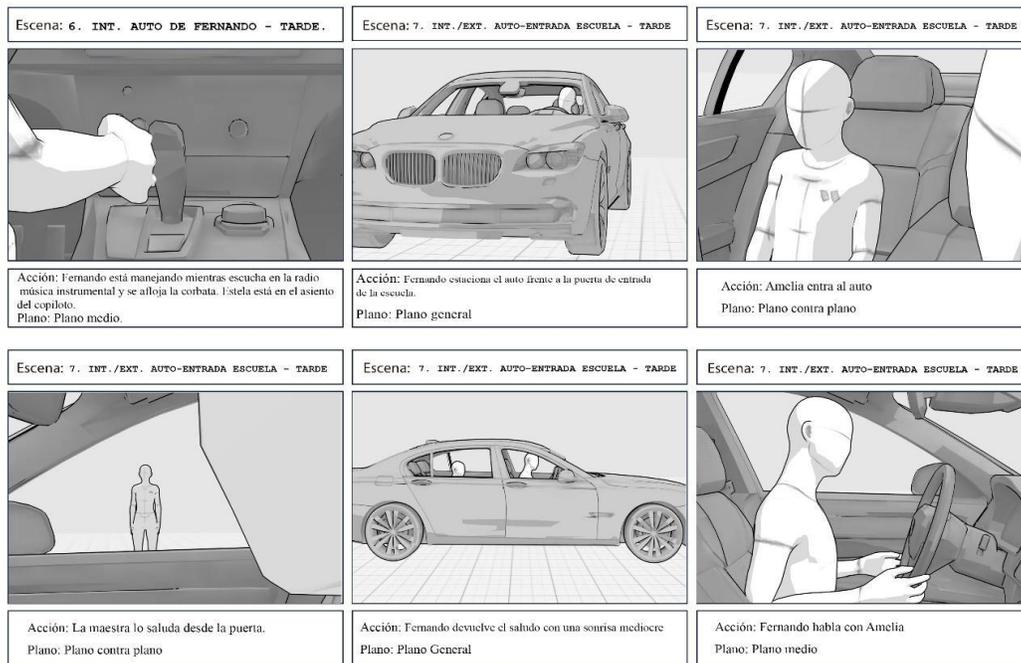


Figura 70

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 5

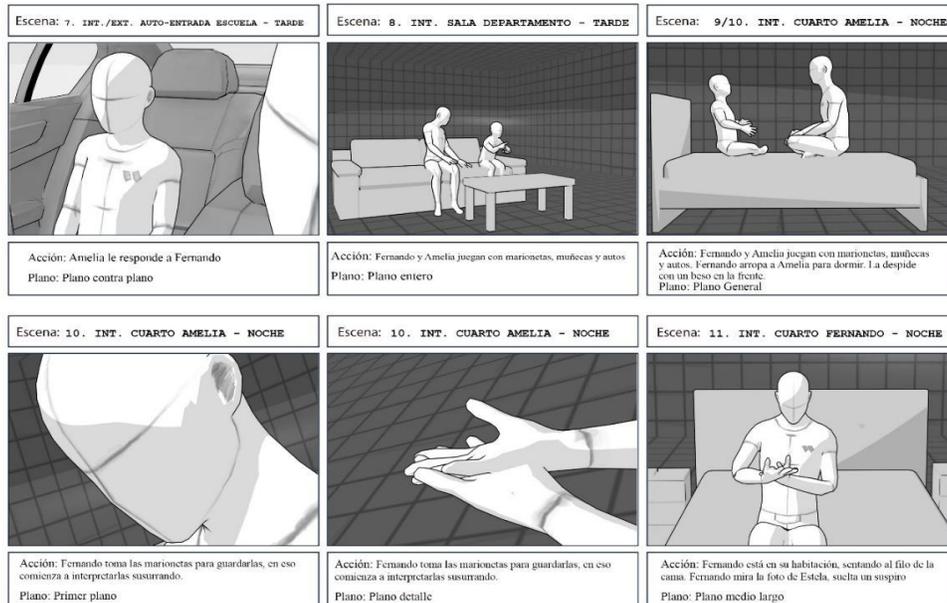


Figura 71

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 6

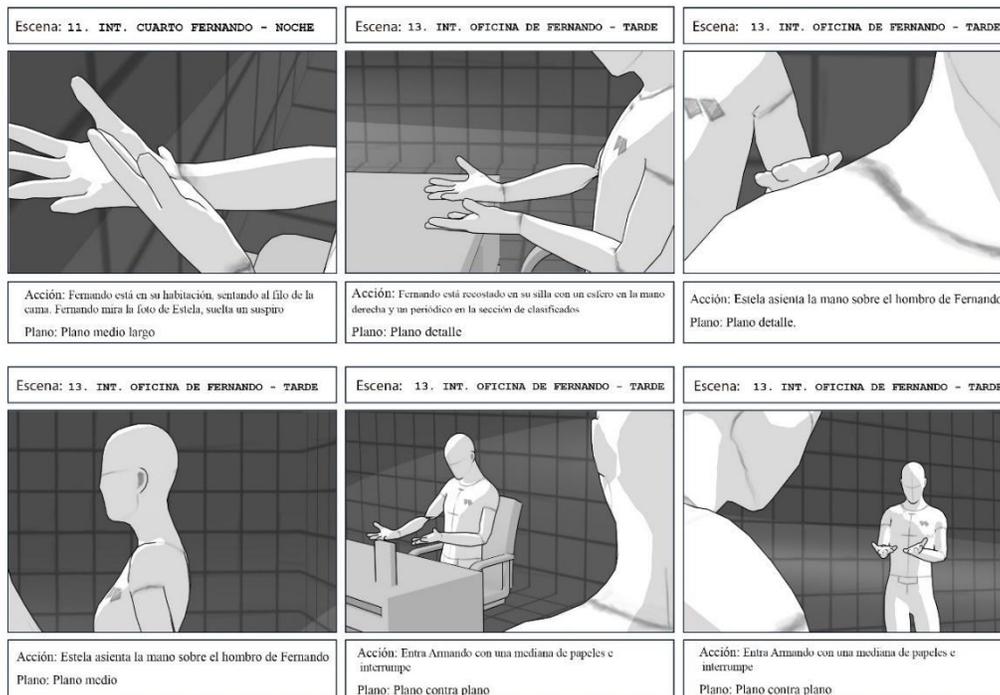


Figura 72

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 7

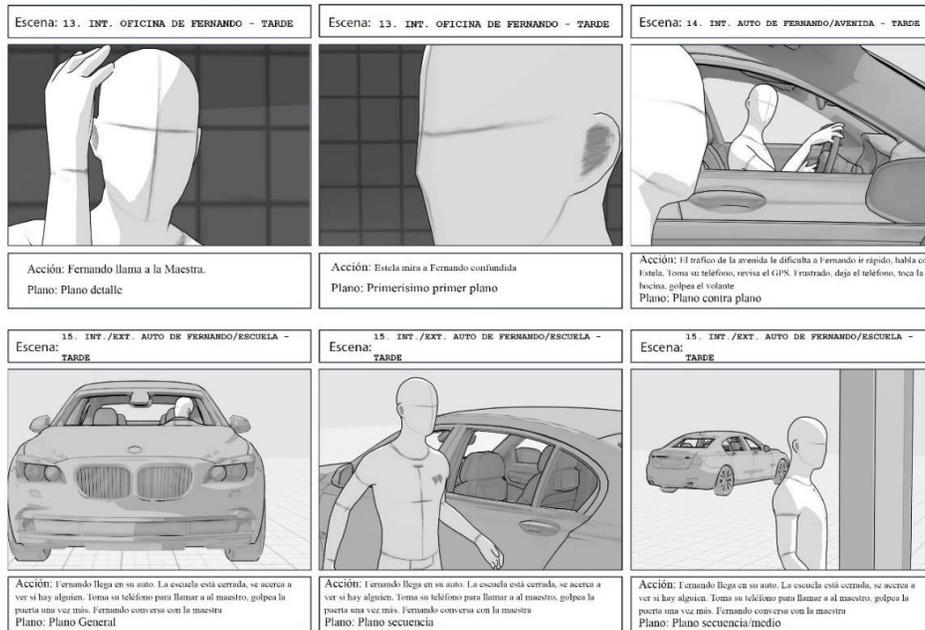


Figura 73

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 8

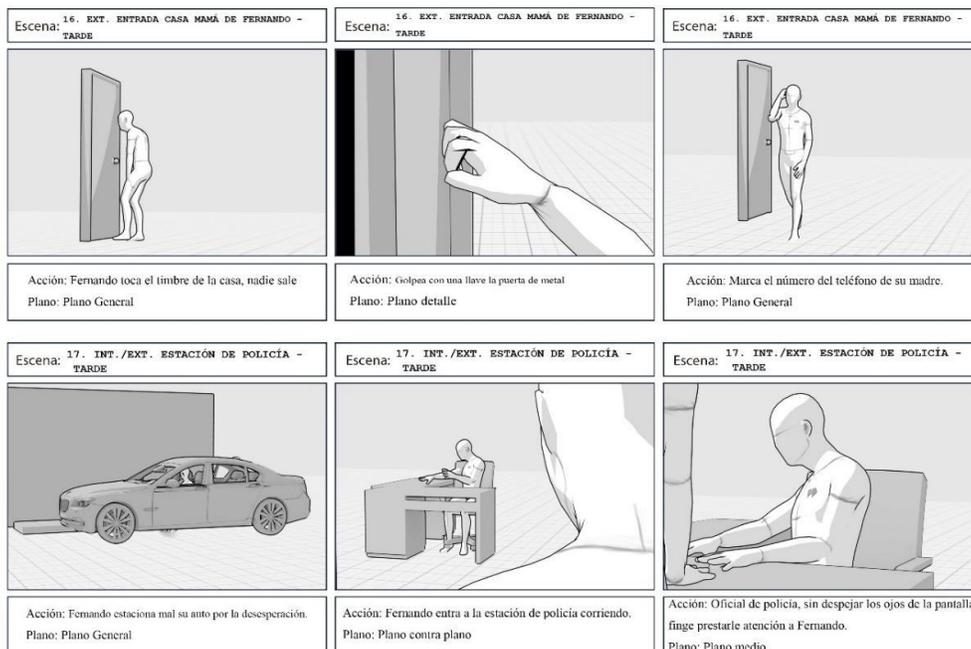


Figura 74

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 9

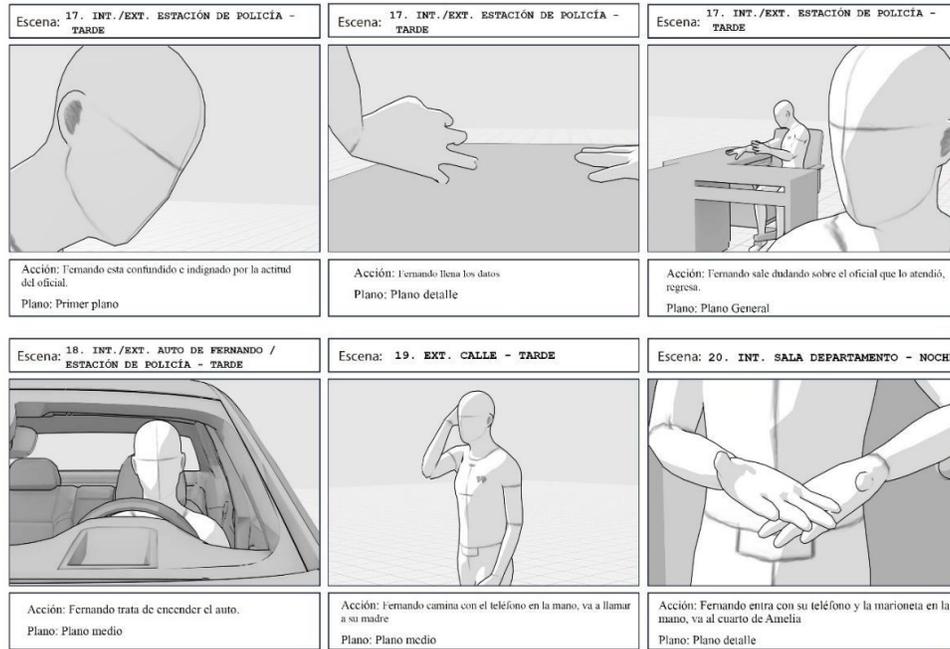


Figura 75

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 10

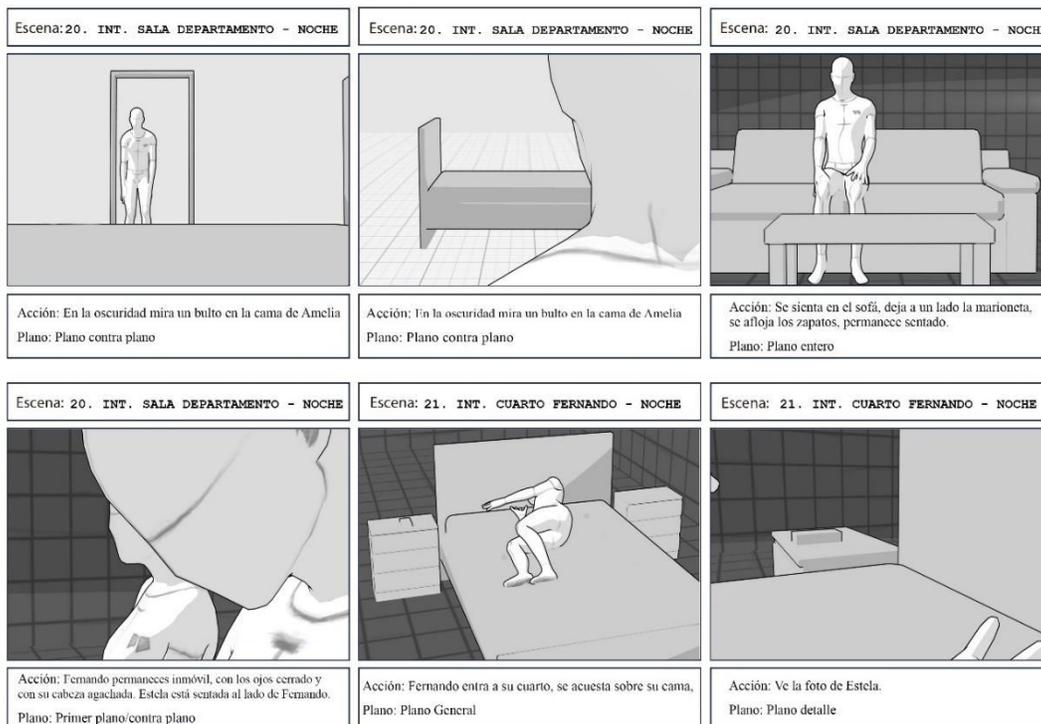


Figura 76

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 11

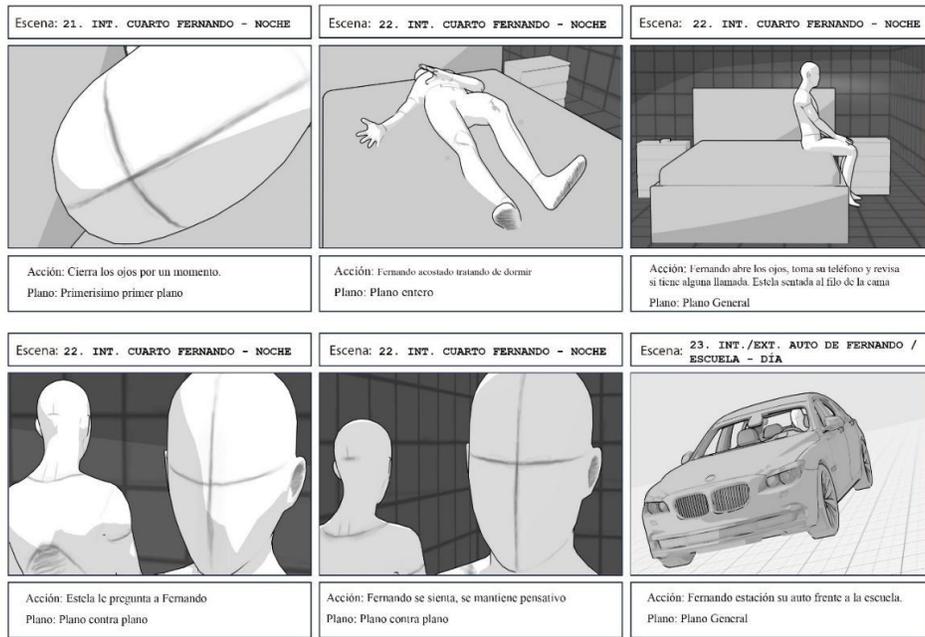


Figura 77

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 12

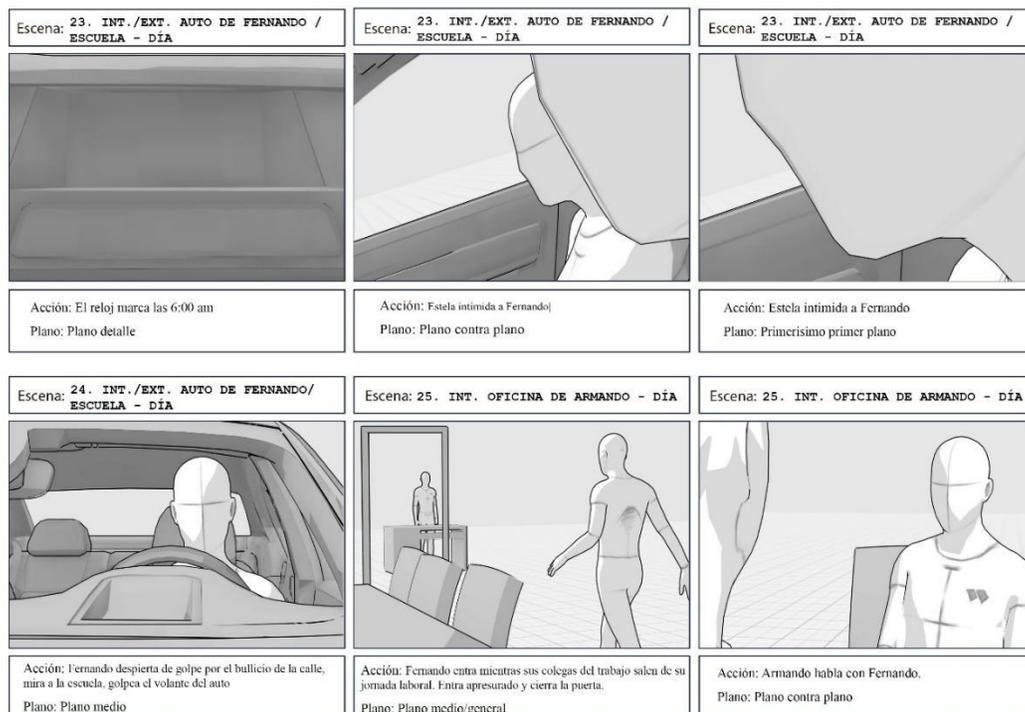


Figura 78

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 13

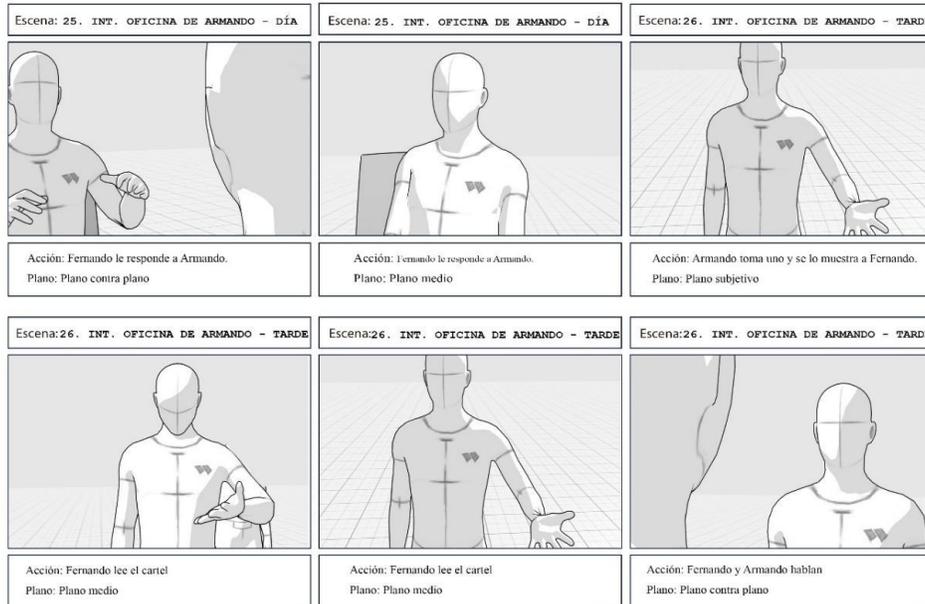


Figura 79

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 14

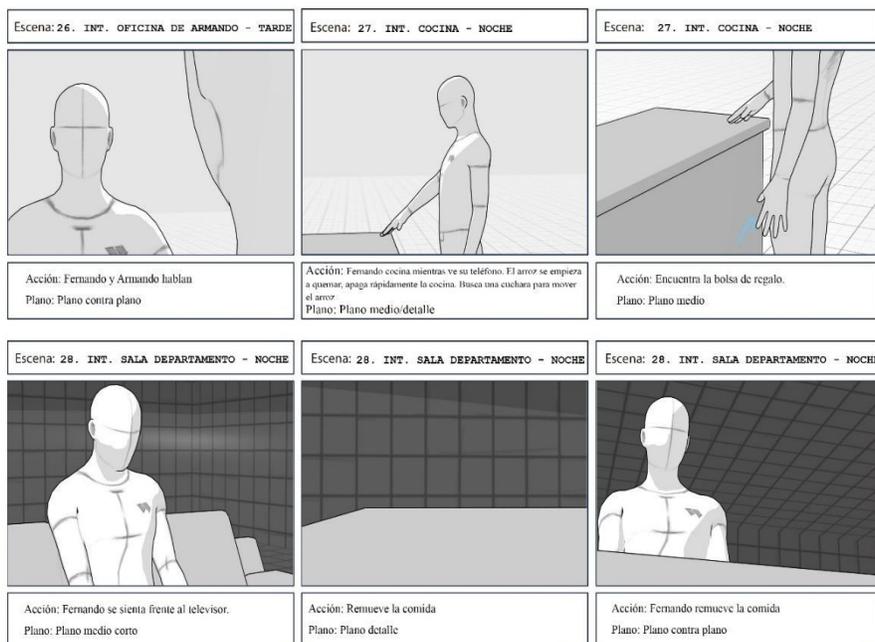


Figura 80

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 15

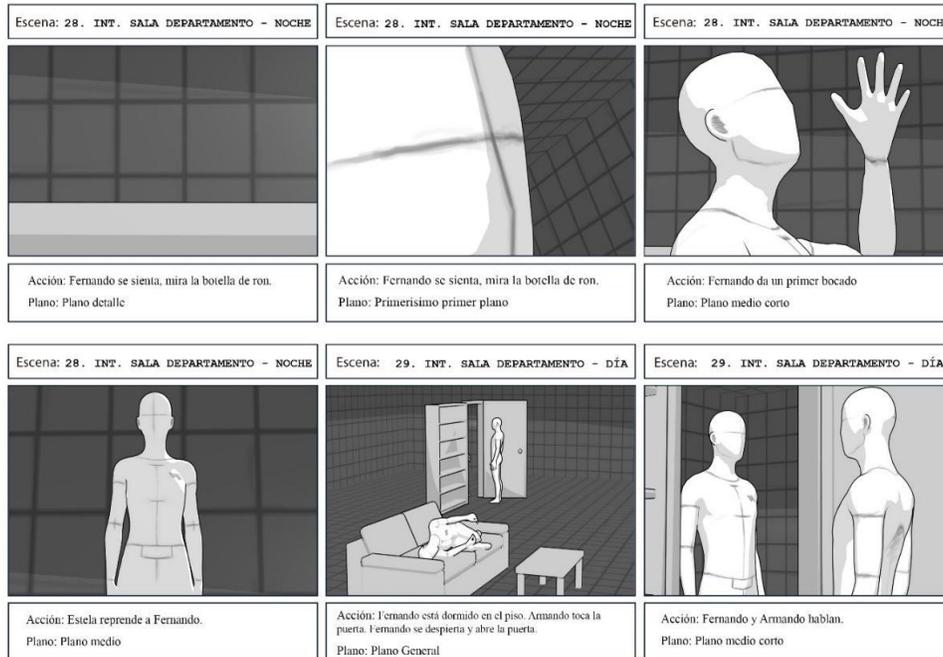
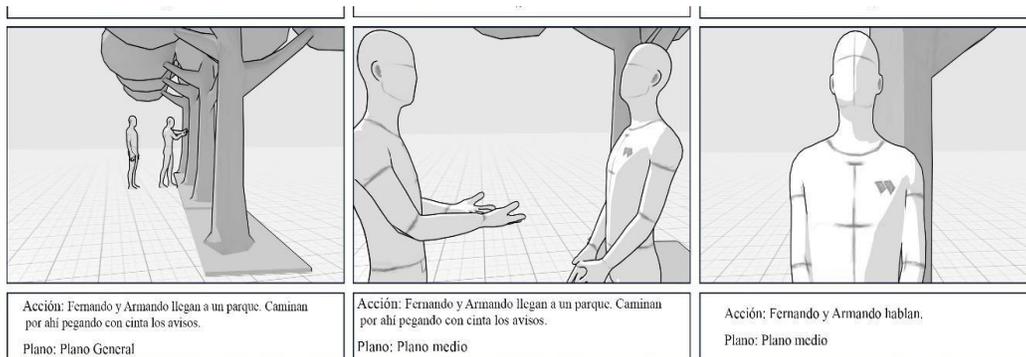


Figura 81

Storyboard, cortometraje ¿Y Amelia?, Pág. 16



Elaboración de Guion Técnico.

Tabla 2 Guion Técnico

Guion Técnico del cortometraje "¿Y Amelia?"					
Nº de Escena	Nº de Plano	Descripción	Plano/ Encuadre	Angulación de Cámara	Movimiento de Cámara
1	1	Fernando está acostado en su cama, durmiendo.	P.G	Neutral	Paneo
	2	Al lado de la cama está un reloj sobre un velador, junto a este anillo de bodas, sobre una mesa pequeña, está un retrato de Estela	P.C.P	Paneo/Travelling	Estático
	3	Fernando apaga la alarma, se pone el anillo en la mano izquierda.	P.D	Neutral	Estático
	4	Se levanta con desgano y se estira, y deja la habitación.	P.G	Neutral	Paneo
2	1	Fernando trata de levantar a Amelia.	P.G	Neutral	Estático
	2	Ella se tapa con las cobijas hasta la cabeza	P.M.C	Neutral	Estático
	3	Él toma una marioneta, se la pone en la mano y la interpreta para que hable con Amelia	P.C.P	Neutral	Estático
	4	Ella se destapa riéndose. Ambos ríen	P.C.P	Neutral	Estático
3	1	Amelia y Fernando van en un auto, juega con la marioneta, está sentada en el asiento de atrás mientras recorren hacia la escuela	P.C.P/P.D .C	Neutral	Estático

	2	Se despide cariñosa y atenta de FERNANDO a través de la ventana del copiloto.	P.C.P	Neutral	Estático
	3	Fernando sonríe y se despide.	P.P	Contrapicado	Estático
	4	Fernando ve que Amelia cruza la puerta de la mano con la maestra, por un momento ve que está entrando de la mano con Estela	P.M	Neutral	Estático
	5	Fernando tiene una mirada melancólica	P.P.P	Neutral	Estático
4	1	Fernando entra por la puerta de su lugar de trabajo. Mira a Armando a través de la ventana de su oficina y lo saluda levantando la mano. Armando, atento, devuelve el saludo levantando la mano también. Armando llama a Fernando por la mano, Fernando entra y conversa. Armando le entrega una bolsa de regalo.	P.G	Neutral	Paneo
5	1	Fernando entra a su oficina, se sienta.	P.G	Picado	Paneo
	2	Revisa la bolsa, esta contiene una botella de ron y una tarjeta	P.D/P.C.P	Contrapicado	Estático
	3	Fernando, con una sonrisa en el rostro, deja la bolsa en su escritorio, al lado de una foto de Amelia.	P.M.L/P.S	Neutral	Estático

	4	Hay mucho post-it alrededor de la pantalla de su computador, toma dos de ellos, los arruga y los tira al basurero que se encuentra debajo de su escritorio, revisa el teléfono por llamadas guardadas, enciende el computador y mientras arranca el sistema operativo se recuesta en su silla relajado.	P.M.L	Neutral	Estático
6	1	Fernando está manejando mientras escucha en la radio música instrumental y se afloja la corbata. Estela está en el asiento del copiloto.	P.M	Neutral	estático
7	1	Fernando estaciona el auto frente a la puerta de entrada de la escuela.	P.G	Neutral	Estático
	2	Amelia entra al auto	P.C.P	Neutral	Estático
	3	La maestra lo saluda desde la puerta.	P.C.P	Neutral	Estático
	4	Fernando devuelve el saludo con una sonrisa mediocre	P.G	Neutral	Estático
	5	Fernando habla con Amelia	P.M	Contrapicado	Estático
	6	Amelia le responde a Fernando	P.C.P	Neutral	Estático
8	1	Fernando ayuda a Amelia a terminar sus tareas de matemáticas	P.E	Neutral	Estático
9	1	Fernando y Amelia juegan con marionetas, muñecas y autos	P.G	Neutral	Estático

10	1	Fernando arropa a Amelia para dormir. La despide con un beso en la frente.	P.G	Neutral	Estático
	2	Fernando toma las marionetas para guardarlas, en eso comienza a interpretarlas susurrando.	P.P	Neutral	Tilt Down
	3		P.D	Picado	
11	1	Fernando está en su habitación, sentando al filo de la cama. Fernando mira la foto de Estela,	P.M.L	Picado	Estático
	2	suelta un suspiro	P.D	Picado	Estático
13	1	Fernando está recostado en su silla con un esfero en la mano derecha y un periódico en la sección de clasificados	P.D	Neutral	Estático
	2	Estela asienta la mano sobre el hombro de Fernando	P.D	Neutral	Travelling
	3		P.M	Neutral	Estático
	4	Entra Armando con una mediana de papeles e interrumpe	P.C.P	Picado	Estático
	5		P.C.P	Contrapicado	Estático
	6	Fernando llama a la Maestra.	P.D	Neutral	Estático
	7	Estela mira a Fernando confundida	P.P.P	Neutral	Estático
14	1	El tráfico de la avenida le dificulta a Fernando ir rápido, habla con Estela, Toma su teléfono, revisa el GPS. Frustrado, deja el teléfono, toca la bocina, golpea el volante	P.M/P.C.P	Neutral	Estático

15	1	Fernando llega en su auto. La escuela está cerrada, se acerca a ver si hay alguien. Toma su teléfono para llamar a al maestro, golpea la puerta una vez más. Fernando conversa con la maestra	P.G	Neutral	Secuencia
	2		P.S	Neutral	
	3		P.M	Neutral	
16	1	Fernando toca el timbre de la casa, nadie sale	P.G	Neutral	Estático
	2	Golpea con una llave la puerta de metal	P.D	Neutral	Estático
	3	Marca el número del teléfono de su madre.	P.G	Neutral	Paneo
17	1	Fernando estaciona mal su auto por la desesperación.	P.G	Neutral	Paneo
	2	Fernando entra a la estación de policía corriendo.	P.C.P	Neutral	Dolly in
	3	Oficial de policía, sin despejar los ojos de la pantalla, finge prestarle atención a Fernando.	P.M	Neutral	Estático
	4	Fernando esta confundido e indignado por la actitud del oficial.	P.P	Neutral	Estático
	5	Fernando llena los datos	P.D	Neutral	Estático
	6	Fernando sale dudando sobre el oficial que lo atendió, regresa.	P.C.P	Neutral	Dolly out
18	1	Fernando trata de encender el auto.	P.M	Neutral	Estático
19	1	Fernando camina con el teléfono en la mano, va a llamar a su madre	P.M	Neutral	Dolly out

20	1	Fernando entra con su teléfono y la marioneta en la mano, va al cuarto de Amelia	P.D	Picado	Dolly out
	2	En la oscuridad mira un bulto en la cama de Amelia	P.C.P	Contrapicado	Estático
	3		P.C.P	Picado	Estático
	4	Se sienta en el sofá, deja a un lado la marioneta, se afloja los zapatos, permanece sentado.	P.E	Neutral	Estático
	5	Fernando permaneces inmóvil, con los ojos cerrado y con su cabeza agachada. Estela está sentada al lado de Fernando.	P.P	Neutral	Estático
	6	Estela está sentada al lado de Fernando.	P.C.P	Neutral	Estático
21	1	Fernando entra a su cuarto, se acuesta sobre su cama,	P.G	Picado	Paneo
	2	Ve la foto de Estela.	P.D	Neutral	Tilt Down
	3	Cierra los ojos por un momento,	P.P.P	Picado	Estático
22	1	Fernando acostado tratando de dormir	P.E	Neutral	Estático
	2	Fernando abre los ojos, toma su teléfono y revisa si tiene alguna llamada. Estela sentada al filo de la cama	P.G	Neutral	Estático
	3	Estela le pregunta a Fernando	P.C.P	Neutral	Estático
	4	Fernando se sienta, se mantiene	P.C.P	Neutral	Tilt Up

		pensativo			
23	1	Fernando estación su auto frente a la escuela.	P.G	Neutral	Paneo
	2	El reloj marca las 6:00 am	P.D	Neutral	Estático
	3	Estela intimida a Fernando	P.C.P /P.P.P	Neutral	Travelling
24	1	Fernando despierta de golpe por el bullicio de la calle, mira a la escuela,	P.M	Neutral	Estático
	2	golpea el volante del auto	P.S	Neutral	Estático
25	1	Fernando entra mientras sus colegas del trabajo salen de su jornada laboral. Entra apresurado y cierra la puerta.	P.M/P.G	Picado	Paneo
	2	Armando habla con Fernando.	P.C.P	Picado	Estático
	3	Fernando le responde a Armando.	P.C.P	Contrapicado	Estático
	4		P.M	Neutral	Estático
26	1	Carteles de búsqueda salen de una impresora	P.D	Picado	Estático
	2	Armando toma uno y se lo muestra a Fernando.	P.S	Neutral	Tilt Down
	3	Fernando lee el cartel	P.M	Neutral	Estático
	4	Fernando y Armando hablan	P.C.P	Neutral	Estático
	5	Fernando asienta y salen	P.C.P	Neutral	Estático
27	1	Fernando cocina mientras ve su teléfono. El arroz se empieza a quemar, apaga rápidamente la	P.M/P.D	Neutral	Tilt Up/down

		cocina. Busca una cuchara para mover el arroz			
	2	Encuentra la bolsa de regalo.	P.M	Picado	Estático
28	1	Fernando se sienta frente al televisor.	P.M.C	Neutral	Estático
	2	Remueve la comida	P.D	Neutral	Estático
	3	Fernando remueve la comida	P.C.P	Contrapicado	Estático
	4	Fernando se sienta, mira la botella de ron.	P.D	Neutral	Estático
	5		P.P.P	Contrapicado	Estático
	6	Fernando da un primer bocado	P.M.C	Neutral	Estático
	7	Estela reprende a Fernando.	P.M	Contrapicado	Estático
29	1	Fernando está dormido en el piso. Armando toca la puerta. Fernando se despierta y abre la puerta.	P.G	Picado	Estático
	2	Fernando y Armando hablan.	P.M.C	Neutral	Estático
33	1	Fernando y Armando llegan a un parque. Caminan por ahí pegando con cinta los avisos.	P.G	Neutral	Estático
	2		P.M	Neutral	Estático
	3	Fernando y Armando hablan.	P.M	Neutral	Dolly out
34	1	Pila de papeles de Fernando	P.D	Neutral	Dolly out
35	1	El anillo de bodas sobre la mesa de centro	P.D	Neutral	Dolly out
36	1	Cartel de búsqueda de Amelia se desprende de donde estaba sujeto.	P.D	Neutral	Dolly out

Conclusiones

Se concluye que, la iluminación y el color son herramientas poderosas en el lenguaje visual de las películas, y pueden ser utilizados para crear una atmósfera, transmitir emociones, destacar elementos importantes y comunicar información sobre los protagonistas y la trama. En el cortometraje realizado “¿Y Amelia?”, el personaje principal de Fernando tras la pérdida de su esposa y posteriormente de su hija, se introduce en pensamientos negativos y esto se ve expresado a través de sombras duras, espacios poco iluminados con temperaturas frías, gama de colores que tienden al verde y azul y tonalidades apagadas y con poco cuidado estético.

- Para llegar a tal manejo de estos elementos en la película, primero se partió desde entendimiento y explicación teórica de la iluminación y el color, siendo así que, el primer objetivo específico de esta investigación se cumple satisfactoriamente, gracias al estudio de la historia y la evolución de la iluminación; dejando claro que, si bien este elemento en su principio servía únicamente para que existiese imagen, los cineastas con la intención de enriquecer más sus historias, indagaron en la luz, volviéndose una técnica al manipular el contraste generado por las altas y bajas luces proyectadas en los cuerpos. Con el cine a blanco y negro la luz sirvió para generar sombras y con ello profundidad a los cuerpos; aquellos personajes que se encontraban en escena eran acompañados por espacios muy o poco iluminados, con sombras difuminadas o duras, según lo requería la escena y el director. El color por su parte inició meramente como un tema estético, con el *Technicolor* (técnica revolucionaria), se tiñen la escena de color, logrando así diferenciar los objetos por su coloración. Es así que, con la llegada del cine a color esto cambio, ambos elementos se complementaron, tanto la temperatura de la luz, así como la psicología del color, se volvieron parte primordial de las obras, expresando lo que la trama y/o el personaje principal siente o se encuentra expresando; por ello, se crearon técnicas y estudios enfocados específicamente a estos aspectos, con el fin de entender y manejar adecuadamente los elementos de color e iluminación.
- Aunque se tenga una base teórica sólida con respecto a la iluminación y el color, a la hora de la práctica es necesario tener como referente a diversos directores y sus obras, analizando el por qué sus personajes son acompañados por luces, sombras y colores determinados, cumpliendo así el segundo objetivo específico gracias al estudio de las siguientes obras: *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, se determinó un análisis profundo del personaje, como el *status quo* de como el protagonista va cambiando y

junto a este como el universo dramático que se ve afectado por los cambios en la escala cromática y la iluminación. Por otra parte, *Tres colores: Rojo* (1994), Krzysztof Kieślowski, se muestra el correcto manejo del color para exteriorizar los sentimientos de los personajes y las combinaciones cromáticas que se deben tener presentes para expresar tales sentimientos. Finalmente, *Días de Santiago* (2004), de Josué Méndez, da a entender que, la combinación de la luz artificial y natural pueden resultar en una técnica perfecta para situarnos en el estado psicológico del personaje; así mismo, la temperatura de luz resultante, permite separar momentos en que el pensamiento del personaje se encuentra divagando.

- Tras haber finalizado con éxito la investigación teórica del primer capítulo, junto al análisis de las películas en el segundo capítulo, se creó el estudio de la propuesta de fotografía del cortometraje *¿Y Amelia?*, concluyendo así que, la obra aplica los fundamentos principales de iluminación y color, además de complementar el uso de las técnicas analizadas en las obras de referencia, teniendo como resultado: el *status quo* inicial del personaje de Fernando acompañado de tonos cálidos y espacios iluminados; mientras que, al final de la obra su *status quo* se ve alterado y es acompañado de tonos fríos y de una escala cromática azul verdosa. Los espacios no deseados por el personaje son pequeños, con sombras duras, poco iluminadas, y al “entrar” en sus pensamientos negativos, representado por la figura fantasmal de su esposa fallecida, la escala cromática cambia a un verde frío, la iluminación disminuye y los planos se vuelve mucho más cerrados, reflejando la incomodidad e inestabilidad del personaje.

Recomendaciones

- En el apartado investigativo se recomienda ampliar y complementar el estudio historia y evolución de la luz y color, con las técnicas vigentes y su posible evolución, además de las combinaciones que pueden aportar y potenciar la manera de interpretar y mejorar la experiencia visual del espectador. Indagar en diferentes técnicas ayudará a que, futuros cineastas den la importancia debida a estos elementos para la creación del universo dramático de las obras cinematográficas.

- Es importante seguir investigando cómo la iluminación y el color influyen en la percepción y comprensión de las películas, y cómo pueden ser utilizados para mejorar la narrativa y la experiencia visual para el espectador.
- Futuras investigaciones sobre el uso de la iluminación y el color en el cine deben enfocarse en comprender mejor su impacto emocional y percepción, su evolución tecnológica, su relación con la cultura y la sociedad, y su importancia en la colaboración en la producción de la película.
- A la hora de la práctica como directores de fotografía, es recomendable siempre mantener un diálogo fluido con el equipo técnico; la comunicación con el director desde un inicio es fundamental para el entendimiento de su visión y objetivo para con el protagonista y la trama, permitiendo enriquecer la historia y lograr los objetivos planteados como camarógrafos y cineastas, aplicando técnicas entre lo estético y expresivo, generando así un balance en la obra cinematográfica.

Referencias

- Almendros, N. (1980). *Días de una cámara*. minicaja (v1.0) ePub base v2.0.
- Bianchi, C. (2017). *Dirección de fotografía y efectos visuales* (Vol. 1). Voros S.A.
- Brown, B. (1992). *Iluminación en cine y televisión*. Escuela de cine y video.
- Castillo, I. (2006). *Sentido de la luz, El. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. (N.º 1). [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia] <http://hdl.handle.net/10803/1378>
- Damme, C. (1987). *Lumière actrice*. Femis.
- Domínguez, A. (2011). *Dramaturgia del color: El color como actor fundamental en la producción de sentido para el audiovisual*. [Tesis de grado, Universidad Javeriana] <http://hdl.handle.net/10554/5578>
- Iñaki, A. (2014). *El valor expresivo del color en el cine de Kieślowski e Idziak*. Universidad del País Vasco. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4675527>
- Jaramillo, E. (2012). *Cine y Color - Más allá de la realidad* (76.ª ed.). Revista La Tadeo. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/29>
- Loiseleux, J. (2005). *La luz en el cine*. Paidós.
- Moscoso, C. (2015). *La iluminación cinematográfica: Desarrollo de propuesta de iluminación para el cortometraje Summer Beats*. [Tesis de grado, Universidad de Cuenca.] <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23147>
- Navas, L. (2020, diciembre). *El uso expresivo-narrativo de la luz y el color en el cine* (N.º 1). [Tesis de grado, Universidad de Sevilla.] https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/104826/CAV_NAVASCEBALLOSLAURA_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Santos, A. (2010). Teoría del color. *Fundamentos Visuales* 2, 2(2), 1–7. <https://adelossantos.files.wordpress.com/2010/10/teroria-del-color.pdf>
- Sopeséns, J. (2017). *La función estética del color en el cine: Una aproximación teórico-práctica*. USJ. <https://repositorio.usj.es/handle/123456789/319>
- Torres, L. (2017). *Atmósferas de París: la manipulación de la luz y el color en el cine*. Archivo Digital UPM. <https://oa.upm.es/47590/>
- Filmografía**
- Scorsese, M. (Dirección). (1976) *Taxi Driver* [Película]. Bill/Phillips Italo/Judeo Productions
- Kieslowski, K (Dirección). (1994) *Tres colores: Rojo* [Película]. CAB Productions S.A

Méndez, J (Dirección). (2004) *Días de Santiago*. [Película]. Chullachaki Producciones.