

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Cortometraje

LOS POSIBLES

Tesis de grado académica de la Licenciatura en Artes

Audiovisuales con orientación en Dirección de Fotografía

Departamento de Artes Audiovisuales | Facultad de Bellas Artes | Universidad Nacional de La Plata

Estudiante: SOLASSI, Juana | DNI 37.386.561 | Leg. 65024/1
juanasolassi@gmail.com

Tutor de tesis: PALAZZO, Franco | DNI 32.869.455
francopalazzo.lp@gmail.com

Abstract

A partir de la realización de un cortometraje de ficción, la siguiente Tesis de Grado desarrolla los procesos implementados en la producción para alcanzar una estética fotográfica de corte naturalista. El objetivo fue integrar en una obra de corto formato diferentes puestas lumínicas disparadas por el contexto de cada locación. Esta metodología pretende rescatar las cualidades propias de los espacios retratados para enfatizar su organicidad, en pos de generar una sensación de cercanía e intimidad con el espectador.

Índice

1. Sinopsis.....	p.3
2. Consideraciones preliminares.....	p.3
3. Fundamentación.....	p.3
4. Las luces posibles.....	p.6
4.1. El uso de luz natural.....	p.7
4.2. La luz en el espacio.....	p.10
5. Aspectos técnicos.....	p.12
5.1. Utilización de lentes.....	p.12
5.2. Configuración de variables de exposición y funciones de cámara.....	p.12
6. Aspectos narrativos.....	p.13
7. Conclusión.....	p.14
8. Bibliografía.....	p.15
9. Referencias.....	p.16
9.1. Referencias literarias.....	p.16
9.2. Referencias fílmicas.....	p.16
9.3. Referencias visuales.....	p.17

1. Sinopsis

Dos jóvenes dialogan sobre cómo las casualidades generan una cadena única de acontecimientos que convierte a los sujetos en un producto del azar. A medida que reflexionan se imaginan en otros cuerpos, otras circunstancias en las que podrían haber nacido y vivido. Los personajes que ellas inventan van irrumpiendo a lo largo de la conversación, mezclando la realidad de su presente con las realidades imaginadas.

2. Consideraciones preliminares

La presente Tesis de grado es un trabajo de producción orientado a poner en práctica conceptos que hacen a la Dirección de Fotografía en el audiovisual, lo que responde a la orientación elegida dentro de la carrera. No obstante en este caso se asumió, además, el rol de dirección. Esto se debió a una necesidad de manipular el contenido y la forma de la ficción a fines de explotar al máximo los recursos que se decidieron poner en práctica desde la iluminación y la cámara.

Los Posibles es un cortometraje que engloba un abanico amplio de puestas lumínicas, incorporando diferentes locaciones en situaciones variadas de exteriores e interiores, de noche y de día con la luz propia de cada lugar. El guión se configuró a partir de esta premisa, con el fin de encapsular en una obra audiovisual de corto formato la mayor cantidad de condiciones lumínicas para una producción dedicada principalmente a las formas posibles de la luz.

3. Fundamentación

Aspiro a que mi luz sea más lógica que estética

Días de una cámara, Néstor Almendros

Probablemente, decir que la dirección de fotografía deba actuar en consonancia con el modelo de producción y los recursos disponibles en rodaje parezca una excusa facilista o fruto del desinterés por la calidad visual de una película. Así lo sostuvieron muchos¹ con la emergencia del Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague, cuando las producciones se valían de los recursos lumínicos propios de la naturaleza o la

¹ Almendros, Néstor (1982) *Días de una cámara*. P 14. Barcelona: Seix Barral.

locación misma para los rodajes, en los cuales se utilizaban pocas fuentes de luz manipuladas (rebotadas o recortadas). Si bien esta metodología estaba en función de favorecer otros departamentos del equipo técnico (otorgarle más tiempo al área de dirección o permitir a los actores moverse libremente sin marcas exactas que respondieran a una medición puntual de la luz), también marcó las bases para forjar una corriente estética.

La Nouvelle Vague, en su abandono de la puesta de luz clásica, también terminó por instaurar otra convención: la iluminación plana, proveniente de una luz rebotada en otra superficie (principalmente, en techos) que evitaba toda sombra e inundaba cada parte del encuadre homogéneamente. Después del auge de estas corrientes, fue necesario un punto medio entre éstas dos posiciones opuestas. En 1982 Néstor Almendros, reconocido director de fotografía español, sostenía que:

“La tendencia de hoy parece sintetizar equilibradamente lo viejo y lo nuevo. Aquellas luces directas del blanco y negro de antes resultaban ya intolerables en el cine en color. De la primera experiencia de la *nouvelle vague* queda la utilización de la luz indirecta o difusa, pero haciéndola llegar, no solamente del techo de una manera uniforme, sino de los lados, de las ventanas o de las lámparas, de las fuentes luminosas reales de un lugar. Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aún para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales”²

En este fragmento, Almendros está sugiriendo una falta en la búsqueda estética de su época que puede aún trasladarse a la actualidad. En la ficción audiovisual, pareciera siempre ser necesario tener una puesta de iluminación tradicional compuesta por su luz principal, una luz de relleno, un contraluz y una luz de fondo. Pero muchas veces en la práctica, resulta que este esquema falla por despegarse demasiado de nuestra percepción cotidiana, y terminamos constatando que la luz propia de un lugar, bien manipulada o reforzada, puede dar mejores resultados. Se trata de un intermedio: no es necesario despojar a un escenario de su propia condición lumínica y armar una puesta desde el comienzo. De la misma manera, el uso de la luz de contexto o natural debe hacerse conscientemente para poder

² Almendros, Néstor (1982) *Días de una cámara*. PP 15-16. Barcelona: Seix Barral.

sacarle el máximo provecho posible y potenciarlo, de ser necesario, con iluminación externa.

Actualmente existe un creciente acceso a tecnología en materia fotográfica y cinematográfica que hace posible la producción de piezas audiovisuales con pocos recursos. Las nuevas cámaras digitales, cada vez más sensibles y con formatos de resolución mayores, combinadas con lentes de gran luminosidad, pasaron a ser una herramienta poderosa para las grabaciones audiovisuales, y esto no sólo desde la producción, sino desde la propuesta estética de la pieza audiovisual. Contar con un recurso que permite evitar puestas de iluminación artificiales y complejas puede resultar beneficioso para la imagen en la medida en que las fuentes de luz propias de cada locación (sean naturales o artificiales) contribuyan a un ambiente más íntimo para el espectador. Sucede algo único cuando las fuentes de luz propias de los espacios no sólo mantienen la organicidad de la imagen sino que además potencian las características de cada lugar. Luis Cuadrado, director de fotografía de las obras de Víctor Érice, decía:

“Yo siempre he buscado la fotografía realista, esto es, que reprodujese lo más fielmente posible la sensación de la realidad, en oposición de lo que yo llamo una fotografía expresionizada. Es decir, buscaba no tanto esa realidad minuciosa sino la sensación, la emoción que nos provoca”³.

La luz de sodio en la calle, el tubo fluorescente titilante y verdoso de un pasillo, el bokeh que generan las luces de la urbe en un fondo, otorgan con frecuencia una mayor sensación de frescura y de espontaneidad que una puesta de luces que pretende simular estos efectos y situaciones. Es por esto que en el presente trabajo se decidió seguir una línea estética de corte naturalista⁴, manipulando la luz propia de cada locación, combinándola con recursos de cámara y lentes para crear una variedad de escenas que generen un ambiente intimista a partir del trabajo de dirección de fotografía.

³ Parra, Alfonso (2007) *Realismo fotográfico, fotografía natural*. Cameraman: Revista técnica cinematográfica, ISSN 2253-718X, N° 9, págs. 72-74.

⁴ “La fotografía realista y la naturalista utilizan las fuentes de luz naturales, si bien la primera las utiliza de forma objetiva, es decir, durante el rodaje deja a la cámara o emulsión la captación del espacio con la luz que tiene, tanto en color (desviaciones de color) como en dirección e intensidad, la segunda modifica, apoya o corrige dicho espacio para conseguir una intención fotográfica determinada, además de la recreación convincentemente natural de lo real fotografiado.” Parra, 2007.

4. Las luces posibles

El cortometraje presentado, de estructura narrativa tradicional y con una duración total de 11 minutos, fue realizado en función a una consigna muy simple con respecto a la iluminación: generar *cantidad y variedad*. Esto es, trabajar la mayor cantidad de escenas posibles con diferentes puestas de luz entre sí, siempre siguiendo una línea estética naturalista. *Los Posibles* tiene en total 11 espacios representados con condiciones lumínicas diferentes:

- Exterior - Parque / Día - Luz natural, mes de junio (otoño)
- Interior - Carnicería / Día - Luz natural (sol indirecto) mezclada con luz de tubo fluorescente
- Interior - Habitación / Día - Luz LCD (pantalla de una computadora)
- Exterior - Parque / Día - Luz natural, mes de febrero (verano)
- Interior - Videojuegos / Noche - Luz led, tungsteno y tubo
- Interior - Supermercado / Día - Luz de tubo y focos fluorescentes
- Exterior - Calle / Noche - Luz led y luz de sodio
- Interior - Colectivo / Noche - Luz led
- Interior - Cocina / Noche - Luz de tungsteno
- Interior - Ascensor / Noche - Luz de tungsteno
- Exterior - Parque / Atardecer - Luz natural

Las luces de descarga mencionadas previamente son de uso doméstico y no cuentan con balasto electrónico⁵.

En todas las situaciones lumínicas mencionadas hubo pocas modificaciones sobre la luz propia de cada espacio. En cada escena se intentó mantener la cualidad propia de cada fuente de luz para lograr el efecto de organicidad pretendido. Sin embargo, esta decisión implicaba solucionar los problemas que traía consigo cada condición lumínica en su naturaleza.

⁵ Las luces de descarga utilizadas profesionalmente en cine llevan un balasto electrónico que aumenta la frecuencia de sus ciclos (hasta 30Khz), evitando problemas de flickeo o barrido en la imagen digital. Además, tienen una dominante menos marcada en el eje verde/magenta, y mejor IRC (Índice de Reproducción Cromático).

4.1. El uso de luz natural

Cuando se optó por la estética naturalista para este cortometraje se pensó fundamentalmente en los efectos que dispara una propuesta esencialmente orgánica. Con efectos, nos referimos a las sensaciones que se pueden despertar en el espectador a través de la atmósfera creada, en parte, por la iluminación. La estación del año, el punto de la tierra en el que nos encontramos, el horario del día y las condiciones atmosféricas definen el tipo de luz solar y, por tanto, el efecto sensorial sobre el público. Según Jaques Loiseleux,

(...)”Todas estas variaciones [de la luz solar] influyen en nuestra percepción visual y por ende en nuestras emociones. Cuando el boletín meteorológico nos anuncia un hermoso día de sol o un tiempo gris y desapacible, sobrepasa el aspecto científico de la meteorología para calificar el aspecto psicológico de los cambios del tiempo. Además de todas estas condiciones generales hay que tener en cuenta un factor preponderante, el entorno. Éste modifica en efecto la reflexión de la luz, y por lo tanto la calidad de las sombras y del contraste, elementos importantes de la construcción plástica de una imagen. Toda construcción luminosa se concibe por tanto en referencia a la luz solar. (...)

(...) La paleta expresiva de los efectos luminosos del ritmo solar permite al cineasta comunicar, provocar emociones en el espectador. La luz pasa a ser un lenguaje a su disposición para expresar su visión del mundo.”⁶

Esta visión de la luz solar como material para narrar es tan atinada como problemática, si estamos dependiendo del clima para poder grabar un audiovisual. En este cortometraje existen dos grandes bloques de escenas grabadas con luz natural: aquellas realizadas en verano, y las grabadas en invierno. Hubo elementos en las escenas que contribuían a la representación de cada estación del año: los árboles tupidos en contraposición con los árboles sin hojas; el agua de la pileta cristalina en verano junto al agua podrida en invierno; el vestuario diferenciado en cada estación, entre otros indicios. Pero estos recursos no bastan para generar un ambiente y un estado de ánimo preciso.

⁶ Loiseleux, Jaques: *La luz en el cine: cómo se ilumina con palabras, cómo se escribe con la luz. Pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinema”*. Capítulo 2: *Las fuentes*. PP 19-20. Grupo Planeta (GBS), 2005. ISBN 8449317436.

Inicialmente, la intención era obtener escenas de verano con un sol fuerte que proyectara sombras duras, altos contraluces y que creara un efecto de *encandilación*, una energía vibrante en el espectador. Por el otro lado, en las escenas de invierno el ideal fue contrastar radicalmente esa sensación viva del verano con un clima gris y apagado a partir de una luz difusa y plana, con una temperatura color ligeramente más fría que la luz día. Si bien la propuesta se ideó para utilizar la menor cantidad de recursos lumínicos, particularmente estas dos partes del corto fueron pensadas para tener refuerzos en caso de que el clima o la posición del sol atentaran contra la estética deseada y la continuidad del relato. Por esta razón se utilizarían pantallas reflectantes (blancas y metálicas) para rebotar la luz solar en verano, y tamices para volverla más difusa en invierno.

El plan de producción requería realizar éstas escenas en concordancia con la estación del año. No era posible falsear las estaciones grabandolas en un momento distinto al diegético, no sólo por los condicionantes del escenario (la vegetación) y la narración (los personajes debían meterse en el agua) sino además porque la iluminación solar varía en cada momento del año, y lo ideal sería retratar la luz del verano y del invierno lo más fielmente posible respetando la inclinación del sol con respecto a la tierra. Entonces, desde la producción había un doble condicionante: no sólo se dependía del clima, sino además del tiempo.

Por sucesivos pronósticos de lluvia, las escenas de verano se vieron postergadas numerosas veces. Sin embargo, debido a que el verano ya estaba finalizando, el rodaje debió realizarse de todas maneras a pesar del temporal. Según el pronóstico meteorológico, en la primer jornada realizada, se pronosticaban lluvias entre las 6hs y las 9hs, y a partir de las 18hs; durante todo el día el cielo estaría nublado. En la segunda jornada, dejaría de llover a partir de las 11hs, y a partir del mediodía habría sol directo. La estrategia de producción se logró adaptando el plan de rodaje a estos efectos.

Las escenas de verano se pueden desglosar en dos partes: la primera y la segunda escena corresponden a un horario cercano al mediodía, en la cual los personajes están tomando sol directo. La cuarta y la quinta escena de verano podrían encuadrarse dentro de la tarde, cuando el ángulo del sol es menos perpendicular a la superficie terrestre y donde puede justificarse una luz más difusa. Así, se decidió grabar las escenas de la tarde en la primer jornada (en la cual el cielo estaría

nublado) y las primeras escenas en la segunda jornada (aprovechando lo máximo posible la llegada de luz solar directa), invirtiendo el orden cronológico de la narración. Además, en la segunda jornada, una prioridad debía ser el plano general: una vez que las nubes se desplazaran, era fundamental grabar los planos más abiertos donde se mostrara el cielo despejado.

De ésta forma, el verano pudo retratarse no de manera ideal, pero dentro de una lógica que no rompe con la continuidad. Existen algunos errores en el cortometraje donde se evidencia un cielo nublado en las escenas de la tarde, particularmente en un plano general: el que muestra a uno de los personajes parado sobre el agua de la pileta. Sin embargo, al ser una escena de transición que abre el paso a las consiguientes escenas de otoño, pudo no ser un problema significativo. No obstante, no deja de ser necesario describir los obstáculos enfrentados en una propuesta que demanda el uso de una estética natural y que se da en el marco de un proyecto de bajo presupuesto.

Las escenas de invierno tuvieron un volumen considerablemente menor a las de verano, lo cual permitió reducir la cantidad de jornadas a una. Sin embargo, nuestra iluminación ideal era menos probable: debía estar nublado, pero no podía llover. Si bien utilizar un difusor para tamizar la luz solar hubiese sido una opción, el efecto no sería precisamente el mismo. Además de no poder mostrar cielos nublados, la distancia entre la fuente de luz (en este caso, el sol) y el filtro difusor (que en el caso ideal, serían las nubes) determina la textura y calidad de la iluminación. Utilizar tamices no basta para generar la atmósfera de un día gris. Por ésta razón, se decidió analizar, a través del pronóstico meteorológico extendido, qué día podría ser el óptimo para llegar a estas condiciones. Muchos factores de la producción, como la disponibilidad del elenco y el alquiler de equipos, debieron flexibilizarse ante ésta prioridad; lo cual condensó el trabajo de pre-producción en los días previos al rodaje.

Logramos grabar estas escenas un día nublado y, además, pudimos aprovechar una ligera neblina. La bruma presente no sólo potenció la atmósfera gris que se deseaba, sino que generó un halo que contribuyó a obtener un menor contraste y a homogenizar la paleta de colores. Si bien la preparación previa se vio obligada a ser vertiginosa, el efecto logrado lo valió.

El clima gris que se consiguió en la imagen gracias a las condiciones atmosféricas propias de la naturaleza no pudo haber sido sustituido por la filtración de un tamiz (por más grande y lejos que este estuviera). Este tipo de situaciones muchas veces dotan al cine de un carácter *mágico*. El audiovisual no deja de ser un registro de un tiempo y un espacio, y muchas veces lo que ocurre en ese recorte excede a cualquier equipo de iluminación. Siquiera recreándolo digitalmente se puede llegar a igualar el clima que genera el cielo de un atardecer, la neblina que cubre una larga extensión de tierra o un día soleado de verano. Allí radica lo orgánico, lo espontáneo y algo verdaderamente eficaz.

4.2. La luz en el espacio

La decisión de trabajar a partir de las fuentes de luz propias de cada locación marcó una dinámica poco usual en la escritura del guión. La producción del cortometraje partió de una búsqueda de espacios cuyas características lumínicas fueran de entrada atractivas o funcionales para la estética deseada. De esta forma, los lugares elegidos precedieron o habilitaron las decisiones narrativas.

Esta elección implicó tener que adaptarse a una iluminación particular en cada escena, disponiendo todos los factores que hacían al plano en función a la luz. ¿Qué tipo de clima lumínico propone la locación y cómo puedo aprovecharlo en favor del relato? ¿Qué luz puede funcionar como contraluz y cuál como principal? ¿Qué fondo es adecuado para despegar al personaje? ¿Qué profundidad de campo voy a manejar y cómo va a afectar la relación figura-fondo? La elección de las locaciones fue en este sentido fundamental, ya que habilitó la toma de decisiones de fotografía en función a sus características lumínicas propias y condicionó el seteo de las variables (sensibilidad, obturación y apertura) así como el posicionamiento de la cámara y los personajes en el espacio.

En un principio, se emprendió la escritura del guión a partir de imágenes que implicarían distintos tratamientos de los ambientes. Uno de ellos fue a partir de la iluminación de tubo fluorescente o led, fuentes que suelen utilizarse principalmente en comercios o lugares públicos. Se trata de una luz suave y difusa, que no genera casi sombras e ilumina de forma pareja todo el espacio. Los resultados de ésta fuente, siempre y cuando aparezcan en cuadro o sean identificables como tales,

remiten a veces a lo *sucio*, a lo expuesto, y resaltan la frialdad de los sucesos que transcurren en la escena. En la carnicería, en el micro o en el supermercado, por ejemplo, la iluminación de tubo fue funcional para crear este tipo de clima, siendo reforzado en la corrección de color con una dominante verdosa para incrementar la sensación de suciedad. En las escenas correspondientes al centro de videojuegos y la parada de colectivo se utilizaron luminarias led de color o filtradas en un contexto nocturno que generó una atmósfera de tinte urbano, aspecto que complementó el carácter solitario de los personajes en el relato. En estas escenas, la frialdad (hablando no desde el color sino desde lo emocional o lo narrativo) es una de las sensaciones que más se quisieron generar. Existe algo relacionado con lo anónimo del contexto en estos espacios que contribuye a la narración y se fortalece desde lo visual.

Sin embargo, a partir de la secuencia de montaje previa al segundo punto de giro, los personajes que aparecen cada vez más esporádicamente van ingresando en espacios con una dominante más cálida y, a diferencia de las secuencias previas, con un contraste más marcado. La escena de la mujer en la cocina (tungsteno), la del hombre en el ascensor (tubo cálido) y la de la niña en el parque (atardecer) entran en una lógica visual que pretende disparar otro tipo de sensación en el espectador. Se intentó generar una experiencia cercana a la ilusión de estar dentro de un útero materno: lo frío y lo anónimo deja de ser el eje, y se comienza a construir una atmósfera que pretende dar una sensación de calidez y protección.

El objetivo principal de esta tesis fue potenciar lo orgánico de la imagen a partir de la preservación de la iluminación propia de cada espacio. Si bien la misma historia podría haberse contado con una puesta de luz tradicional o más compuesta, con seguridad se puede decir que difícilmente se podrían haber obtenido los mismos resultados, no sólo por el nivel de producción, sino por la naturaleza de los escenarios retratados. La elección de utilizar cada locación en su estado cotidiano es, probablemente, la mayor razón por la que se consigue un efecto de intimidad en el espectador.

5. Aspectos técnicos

5.1. Utilización de lentes

La elección de ópticas en el cortometraje se definió a partir de la experiencia que se pretendía generar en el espectador. El relato se divide en dos grandes mundos: el de las protagonistas, y el de los personajes imaginados. Ambas partes tuvieron un manejo diferente de las distancias focales, con el fin de trabajar la presencia de los personajes a través de perspectivas distintas. Las escenas correspondientes a la *realidad* diegética de las protagonistas (aquellas situadas en el parque de la pileta, ya sea en verano o en invierno) se realizaron con distancias focales de entre 50mm y 85mm, esperando conseguir una sensación de lejanía en el espectador, como si los personajes estuvieran a una gran distancia.

En las escenas imaginadas, por otro lado, se utilizó un lente angular de 24mm para todos los casos. Esto, en contraposición con los lentes normales o teleobjetivos de las otras escenas, generaría un contraste marcado. Además, el uso del lente angular permitió cierta distorsión en los ángulos de la imagen, más que nada en aquellos planos donde la distancia cámara-objeto fuera reducida, como por ejemplo en los primeros planos del ladrón en los videojuegos. Esta sutil deformación incrementó cierta sensación de extrañamiento en las escenas imaginarias.

Todos los lentes utilizados fueron de la misma marca y línea para conservar una misma textura en el material.

5.2. Configuración de variables de exposición y funciones de cámara

Al ser la luz natural o propia de una locación un material al que se le debía dar forma desde la exposición y la cámara, se instauraron una serie de pautas a seguir durante el rodaje con respecto a las variables y el seteo.

Se optó por una velocidad de obturación fija en 1/50 segundos para todas las escenas. Sin embargo, muchas veces se debió modificar ésta velocidad de obturación para evitar el flickeo causado por las luces de descarga y las luces led.

Con respecto a la apertura, siempre se intentó utilizar el diafragma lo más abierto posible para tener poca profundidad de campo y delimitar al personaje por sobre el fondo. En las situaciones de exterior con luz día, se utilizó un filtro ND variable para

lograr mantener siempre la mayor apertura posible sin sobreexponer la imagen. En casi todo el rodaje se trabajó con un diafragma de entre el f1.4 y f4, excepto en los planos con movimiento de cámara que demandaban mayor control en el foco.

La variable de exposición que más cambió a lo largo de la grabación fue el ISO. Dado que la cámara utilizada (Sony A7SII) tiene una alta relación sensibilidad/ruido, pudimos llevar la sensibilidad hasta un 12.800 ISO sin afectar notoriamente la calidad de la imagen. Esto permitió mayor versatilidad en el rodaje a la hora de adaptarse a las luces propias de cada locación, ya que muchas veces implicaban situaciones de baja luminosidad (como es el caso de la escena de la parada de colectivo, por ejemplo).

Un factor determinante en el seteo de cámara fue la utilización de un perfil de imagen con S-Log2, una curva gamma diseñada para *extender* artificialmente el rango dinámico del material captado por el sensor y evitar que se pierda información en las zonas más bajas y más altas de la imagen. Este tipo de perfil tuvo varios beneficios para la propuesta de luz del cortometraje. Por un lado, al depender de la luz de cada locación, se evitaba que en situaciones de alto contraste se quemaran las fuentes de luz en cuadro o se perdieran las partes oscuras del mismo. Además, permitió obtener un material flexible para trabajar en la corrección de color gracias a la ampliación del número de zonas.

6. Aspectos Narrativos

Existen dos intenciones en la realización del cortometraje *Los Posibles*: por un lado, trabajar las escenas con un criterio naturalista desde la dirección de fotografía; y por el otro, lograr una estructura narrativa que genere una experiencia lúdica en el espectador. A partir del tratamiento de la *fantasía* en el guión se intentó, además de integrar varias situaciones lumínicas, crear una interacción dinámica con el público.

Con este fin, la propuesta narrativa se desenvuelve en una doble articulación: se construye una situación aparentemente realista y, a medida que irrumpen las apariciones imaginarias de las protagonistas, se va enrareciendo con mayor frecuencia la dimensión tempo-espacial del relato, forjando un efecto de extrañamiento. Lo que en un principio parecen ser dos planos opuestos (realidad-imaginación) se fusionan, suscitando quiebres y bifurcaciones que alteran la

percepción del tiempo y el espacio. Las dos líneas de tiempo principales dejan de ser paralelas y comienzan a superponerse, no de modo coherente sino más bien de manera aleatoria y absurda, para concluir con una imagen contradictoria: quienes están dialogando sobre las casualidades ya no son las dos protagonistas, sino dos de los personajes que ellas mismas habían imaginado.

En *Los Posibles* el pasaje del mundo real al imaginario es una excusa para explorar las formas en las que puede construirse desde lo espacial y lo temporal un relato no lineal, que pueda demandar al espectador una experiencia lúdica y no tanto esclarecedora. A través de algunos recursos -miradas a cámara, incorporación de las protagonistas en los espacios imaginarios, emparejamiento gráfico entre lo real y la fantasía o elipsis abruptas- se trata de generar una situación de complicidad con el espectador, en la cual se rompa la linealidad del tiempo y el público pueda tener una recepción más activa y dinámica del relato. Si bien la estructura del guión pretende ser cerrada y concisa, se evitó sugerir conclusiones certeras del relato con la intención de generar confusión.

En este sentido, la fotografía naturalista contribuyó a disipar los límites entre lo real y lo imaginado, volviendo más confusa la lectura del relato y la diferenciación entre las dos dimensiones temporales. Más allá de haber seleccionado ópticas distintas para cada parte, el tratamiento visual de ambos mundos se trabajó a partir del mismo criterio estético. Esta decisión, además de unificar visualmente las distintas escenas, habilitó a los personajes imaginados a ingresar al terreno de lo *real* de manera sutil, naturalizando su presencia allí.

Por lo general lo fantástico suele diferenciarse visualmente para reforzar su condición extraordinaria, y así dar señal al espectador que nos encontramos ante sucesos que no pertenecen a la realidad diegética del relato. Eliminar estas señales permite en cierto modo liberar al espectador a sus propias conclusiones ¿Cuál de los personajes finalmente pertenece al plano de lo real y cuál al imaginado?

7. Conclusión

La poca previsibilidad que implica trabajar con luz natural, los defectos técnicos de ciertas fuentes de iluminación que pueden captarse en la señal de video o el condicionamiento de variables de exposición en función a un tipo de iluminación

única y no modificable, son algunos de los problemas con los que se tiene que lidiar a la hora de encarar una propuesta de fotografía de corte naturalista. Sin embargo, a pesar de que existen infinitas maneras de trabajar una estética desde la iluminación, en esta tesis se pudo verificar que muchas veces las características lumínicas que ya tiene el contexto de la escena pueden ofrecer resultados orgánicos para las necesidades de la obra en su dimensión visual.

Los avances tecnológicos permiten hacer una exploración versátil de este tipo de propuestas, pudiendo registrar situaciones de baja luminosidad sin mayores obstáculos. Una metodología naturalista, además de ser accesible en términos económicos y flexibilizar el flujo de trabajo en rodaje evitando grandes armados de puestas de iluminación, requiere de un análisis de los espacios que contribuye a la narración. La puesta en valor de las características de una locación y su aplicación en el relato audiovisual pueden potenciar significativamente la historia.

De ésta manera, la interpelación emocional del espectador a partir de un tratamiento naturalista de la imagen cinematográfica se vuelve una opción efectiva que permite generar cierto efecto de identificación y de intimidad en el público. Los recursos fotográficos utilizados a conciencia en este tipo de propuestas no sólo dinamizan la producción de los nuevos movimientos audiovisuales, sino que además abren un amplio abanico de posibilidades narrativas y sensoriales que deben ser explotadas.

8. Bibliografía

- Almendros, Néstor (1982) *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral. ISBN 8432295655.
- Loiseleux, Jaques (2005) *La luz en el cine: cómo se ilumina con palabras, cómo se escribe con la luz*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS). ISBN 8449317436.
- Parra, Alfonso (2007) *Realismo fotográfico, fotografía natural*. Cameraman: Revista técnica cinematográfica, ISSN 2253-718X, Nº 9, págs. 72-74.
- Tanizaki, Junichiro (1933) *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. ISBN 8416638292.

- Dubois, Philippe (2001) *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros de Rojas. ISBN 9879890140.
- Farocki, Harun; Silverman, Kaja (2016) *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. ISBN 9871622465.
- Mitry, Jean (1962) *Estética y psicología del cine*. Madrid: Ed. Siglo XXI. ISBN 8432303275.
- Ránciere, Jaques (2010) *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones. ISBN 9789875001374.
- Burch, Noël (1969) *Praxis du Cinema*. París: Gallimard. ISBN 1400853362.
- Vale, Eugene: *Técnicas del guión para cine y televisión*. Taylor & Francis Press Group. Nueva York, 2013. ISBN 1136051538

9. Referencias

9.1. Referencias literarias

- Becket, Samuel (1953) *Esperando a Godot*. Barcelona: Tousquets Editores.
- Aira, César (1998) *El sueño*. Buenos Aires: Emecé.
- Rejtman, Martín (2012) *Tres Cuentos*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Robbe-Grillet, Alain (1982) *Djinn*. Madrid: Grove Press.
- Benedetti, Mario (1968) En *La muerte y otras sorpresas*. Cuento *Acaso irreparable*. Madrid: Alfaguara.

9.2. Referencias fílmicas

- *Silvia Prieto*, Martín Rejtman, Argentina, 1999.
- *Whisky*, Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay, 2004.
- *Kinódonas*, Giorgios Lanthimos, Grecia, 2009.
- *Miss Violence*, Alexandros Avranas, Grecia, 2013.
- *Vivir su vida*, Godard, Francia, 1962.
- *Amélié*, Jean Pierre Janett, Francia, 2001.
- *Mysterious Object at Noon*, Apichatpong Weerasethakul, Tailandia, 2000.

9.3. Referencias visuales



Alexis Zabé (Director de fotografía en *Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, México, 2012)



Robby Müller (Director de fotografía en *Paris Texas*, Wim Wenders, Estados Unidos, 1985)



Newton Thomas Sigel (Director de fotografía en *Drive*, Nicolas Winding Refn, Estados Unidos, 2012)



István Borbás (Director de fotografía en *A pigeon sat on a branch reflecting on existence*, Roy Anderson, Noruega, 2014)



Christopher Doyle (Director de fotografía en *Happy together*, de Wong Kar-Wai, Japón, 1997)



Christopher Doyle (Director de fotografía en *Happy together*, de Wong Kar-Wai, Japón, 1997)