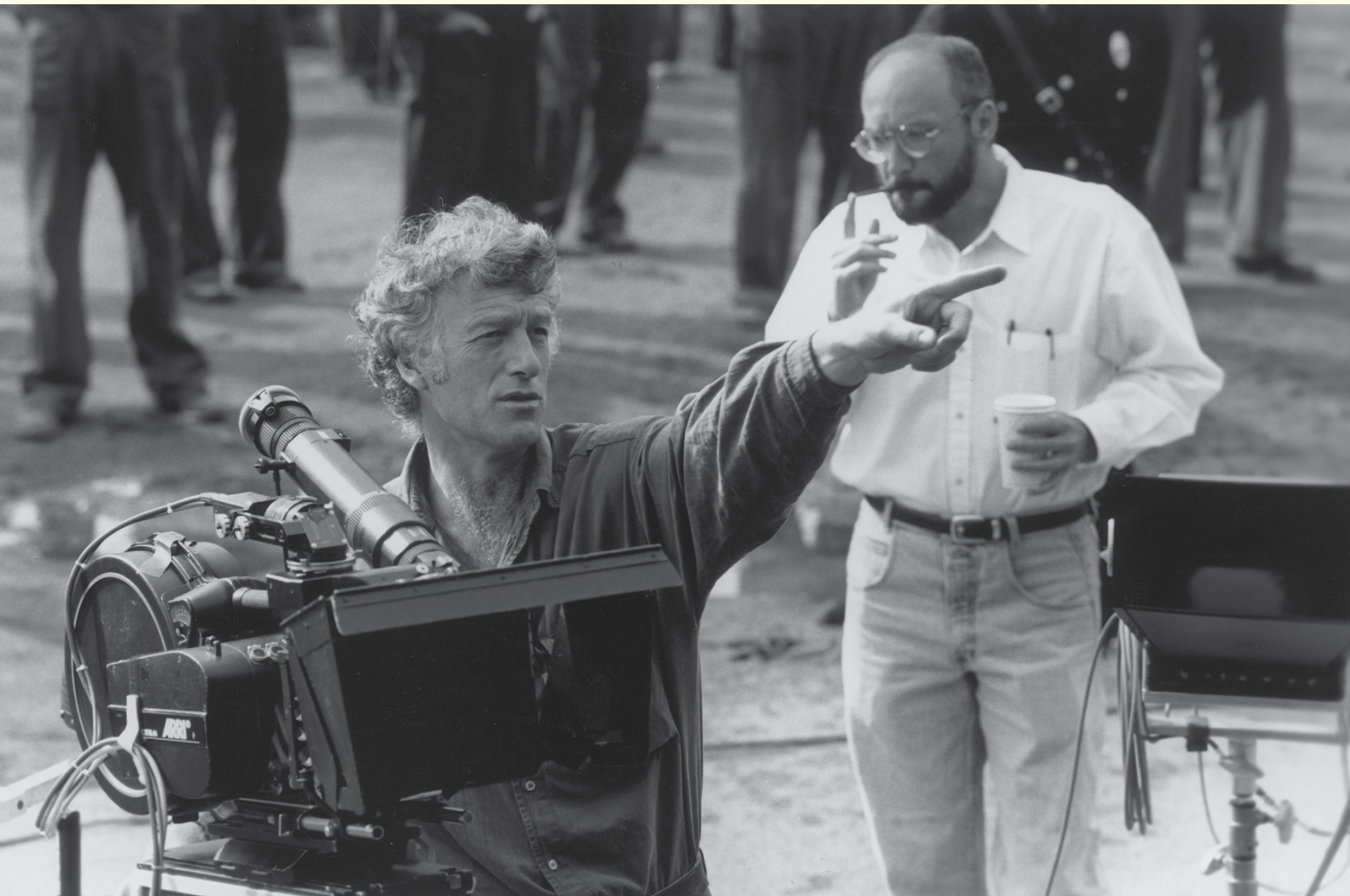


Acercamiento al trabajo de Roger Deakins como director de fotografía: búsqueda de su estilo a través del análisis de las películas *The man who wasn't there*, *No country for old men*, *Revolutionary Road*, *Sicario*, *Blade Runner 2049* y *1917*

Alumna: Estefania Ortiz Cortés
Tutor del TFG: Endika Rey Benito
Comunicació i Indústries Culturals
Universitat de Barcelona, 2020





DECLARACIÓ D'AUTORIA

NOM: Estefania
COGNOMS: Ortiz Cortés
NIUB/DNI: 48131537N

PROFESSOR TUTOR: Endika Rey Benito

TÍTOL DEL TREBALL:

Acercamiento al trabajo de Roger Deakins como director de fotografía:
búsqueda de su estilo a través del análisis de las películas "The man
"who wasn't there", "No country for old men", "Revolutionary Road", "Sicario",
"Blade Runner 2049" y "1917".

TEMA DEL TREBALL:

Análisis de la dirección de fotografía de Roger Deakins.

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres.

Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

DATA

25/6/2020

SIGNATURA DE L'ALUMNE/A

Resumen

El objetivo de este estudio es el de acercar al lector la personalidad de Roger Deakins como director de fotografía. Se abordará a través de la investigación teórica y del análisis de seis de sus películas, dirigidas por Sam Mendes, Denis Villeneuve y los Hermanos Coen. La intención de este trabajo va más allá de los elementos meramente visuales o técnicos. A partir de un método propio y una parte práctica, se intenta descubrir si el director tiene un estilo de dirección de fotografía propio.

Resum

L'objectiu d'aquest estudi és apropar al lector la personalitat de Roger Deakins com a director de fotografia. S'abordarà a través de la investigació teòrica i l'anàlisi de sis de les seves pel·lícules, dirigides per Sam Mendes, Denis Villeneuve i els Germans Coen. La intenció d'aquest treball va més enllà del merament visual i tècnic. Des d'un mètode propi i una part pràctica, es tracta de descobrir si el director té un estil de direcció de fotografia propi.

Abstract

The aim of this study is to approach to the reader the personality of Roger Deakins as a director of photography. It will be addressed through theoretical research and analysis of six of his films, directed by Sam Mendes, Denis Villeneuve and the Coen Brothers. The intention of this work goes beyond the merely visual and technical elements. From an own method and a practical part, this project tries to discover if the director has his own style of cinematography.

Palabras clave

Roger Deakins, cine, dirección de fotografía, iluminación.

Paraules clau

Roger Deakins, cinema, direcció de fotografia, il.luminació.

Keywords

Roger Deakins, cinema, cinematography, lighting.

Agradecimientos

Primeramente, gracias a Endika Rey, tutor de este proyecto, por ser mi guía y apoyo en esta investigación.

Gracias a mi madre, pareja y amigos por confiar en mí y apoyarme cuando más lo he necesitado durante el desarrollo de este trabajo. Para Edu Navarro no tengo palabras de agradecimiento suficientes... Pero gracias de nuevo por compartir conmigo tu conocimiento y pasión con tanto respeto, honestidad y amabilidad.

Gracias a Roger Deakins por inspirarme y contestarme a algunas preguntas. Ha sido un placer. *Thank you master.*

0 ÍNDICE

0. Índice	4
1. Introducción	5
2. Hipótesis	6
3. Objetivos	6
4. Estudios previos, referentes y alcance	7
5. Marco teórico	8
5.1.El director de fotografía	8
<i>Inicios del oficio</i>	
<i>Relación entre la dirección de fotografía y los demás departamentos</i>	
<i>Debate actual sobre la autoría única o compartida</i>	
<i>Aspectos técnicos básicos de la cámara y la luz</i>	
5.2.Evolución de los elementos técnicos en la dirección de fotografía entre los años 1980-2000	18
<i>Innovaciones visuales renovadoras</i>	
<i>La aparición del cine digital</i>	
5.3.Bases lumínicas en el cine de Roger Deakins	22
<i>Biografía del director</i>	
<i>Aportaciones del director a la fotografía cinematográfica</i>	
<i>Referentes e influencias</i>	
<i>Pasado documentalista</i>	
<i>Elementos técnicos identitarios</i>	
5.4.El cine de Sam Mendes, Los hermanos Coen y Denis Villeneuve	33
<i>Sam Mendes</i>	
<i>Los hermanos Coen</i>	
<i>Denis Villeneuve</i>	
6. Metodología	37
7. Análisis filmico	38
The man who wasn't there (Joel Coen)	
No country for Old Men (Los hermanos Coen)	
Revolutionary Road (Sam Mendes)	
Sicario (Denis Villeneuve)	
Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve)	
1917 (Sam Mendes)	
8. Realización práctica	67
9. Conclusiones	72
10. Bibliografía	74
11. Anexos	78

1 INTRODUCCIÓN

Hace exactamente dos años me atreví a decir en voz alta que quería dedicarme al cine. Cuando se lo comenté a mi madre las palabras que más salieron de su boca fueron: "fracaso", "dinero", "difícil", "contactos", "futuro" (acompañado de un "sin" delante), entre otras. Pero después de unas cuantas charlas y abrazos, palabras como "esperanza", "esfuerzo" y "curiosidad" empezaron a dirigir nuestras conversaciones. Este último concepto es el que me ha llevado a encarar este proyecto: la curiosidad.

A principios de este curso decidí compaginar el último año de carrera con un curso de dirección de fotografía en ECIB (Escola de Cinema de Barcelona). Es el primer paso que hago para llegar a mi meta, la dirección. Podría haberme apuntado directamente a un curso especializado en lo que realmente quiero. Pero vi necesario lanzarme a estudiar dirección de fotografía por que me parece uno de los oficios más esenciales en el cine. Realmente todos son esenciales, pero la fotografía y la dirección siempre tienen que ir de la mano en todo. Así que me pareció un buen comienzo para construir una base técnica y creativa que estoy segura, me ayudará de ahora en adelante.

El problema, o quizás no tan problema, vino cuando la curiosidad se transformó en ilusión. He descubierto un universo maravilloso que deseaba explorar aún más. Aunque tenía algunas ideas para el trabajo final de carrera sobre guión, me decanté por estudiar algo relacionado con la fotografía. Básicamente porque esa ilusión tenía que aprovecharse de alguna manera.

Al principio tuve muchas dudas: ¿Seré capaz? ¿Y si el contenido es muy complicado? ¿Sobre qué lo hago?... Hasta que un día en ECIB, mi profesor Edu Navarro, gran profesional y mejor persona, mencionó el trabajo de Roger Deakins. Empezó a nombrar películas en las que había trabajado y curiosamente las conocía todas. Después de investigarlo un poco por Google y ver algún video de youtube, sabía que sería un gran hilo del que poder tirar. Tras un par de reuniones con mi tutor de TFG, revisionar parte de su filmografía y llorar en el cine viendo su última película, *1917*, decidí que tenía que arriesgarme con él.

Roger Deakins es actualmente uno de los directores de fotografía más reconocidos. Ganador de dos premios Oscar y nominado quince veces, este profesional con más de cuarenta años de experiencia, tiene un talento indescriptible. Pensé que sería interesante poder analizar su forma de trabajar, observar su paso por cada película en la que ha trabajado y descubrir de dónde nace su manera de interpretar la luz. Me maravilló desde el segundo uno su forma tan sencilla de rodar. Cada uno de sus planos te transporta al mundo de la narración. Es real y acorde a la película en su conjunto. La luz forma parte de un todo. De alguna manera su luz parece invisible, resulta ser tan natural que uno puede pensar que en esa escena Deakins no ha hecho nada. Y personalmente, pienso que conseguir eso es una de sus virtudes. Hacer que la luz forme parte de la historia de una manera que pase desapercibida, pero que a su vez aporte tanto.

En esencia, la estructura del trabajo se divide en dos partes. La primera consiste en una aproximación teórica a la dirección de fotografía y a Roger Deakins en general. Es un apartado esencial para poder construir una base de conocimiento que después poder usar en el análisis. El análisis es la segunda parte, pensada para poder obtener información y reflexiones válidas que amparen las conclusiones del trabajo. Para conseguirlo se analizan las siguientes películas:

The man who wasn't there (2001)

Dirigida por Joel Coen

No country for old men (2007)

Dirigida por los Hermanos Coen

Revolutionary Road (2008)

Dirigida por Sam Mendes

Sicario (2015)

Dirigida por Denis Villeneuve

Blade Runner 2049 (2017)

Dirigida por Denis Villeneuve

1917 (2019)

Dirigida por Sam Mendes

Además, gracias a la amabilidad de la escuela de cine y a mi profesor Edu Navarro, hay un tercer apartado que pone en práctica todo lo aprendido sobre Deakins. El resultado es la recreación de una de las secuencias del director.

2 HIPÓTESIS

La principal intención del estudio es demostrar que Roger Deakins tiene un estilo propio y personal a la hora de trabajar. A través del visionado de las películas y la lectura de diversos: estudios, artículos, entrevistas y demás, se quiere observar toda la evolución del director desde sus inicios hasta la actualidad. Poniendo el foco sobre todo en trabajos más recientes, pues son la evolución máxima de su crecimiento como profesional en la industria.

Para reconocer más fácilmente su *modus operandi* y poder ver las similitudes y diferencias de manera más clara se ha optado por analizar películas dirigidas por directores con los que Deakins ha trabajado en más de una ocasión.

Es importante también descubrir de dónde nace este estilo y si se pueden identificar los elementos más característicos de su expresión como creativo. El acercamiento que se pretende hacer no es tan técnico, que también, si no poder contestar a preguntas que a veces van más allá: ¿Qué quiere decir Roger aquí con su luz? ¿Cómo interpreta él la escena? ¿Qué quiere transmitir a nivel emocional? ¿Cuál es su mirada respecto a la luz?

Con relación a su estilo, se quiere demostrar que tiene una manera absolutamente natural de iluminar. Evidenciar que su luz nunca es evidente y que siempre acompaña y arropa a los personajes. Porque aunque es un profesional que adapta su mirada según el proyecto, el guión y el equipo con el que trabaja, siempre hay elementos y matices en su cine que se repiten. Y esta investigación tiene como objetivo encontrarlos para poder justificar la hipótesis principal:

Roger Deakins tiene un estilo propio en su trabajo como director de fotografía

3 OBJETIVOS

El objetivo principal del presente estudio es analizar la dirección de fotografía de Roger Deakins para poder demostrar que tiene un estilo propio. No obstante, no es el único objetivo de la investigación:

Objetivos principales

- Conocer la metodología de trabajo del director.
- Investigar la luz y decisiones de cámara en sus proyectos.
- Crear un método de análisis propio.
- Analizar y comparar sus películas con el modelo propuesto.
- Aportar conclusiones útiles para futuros estudios sobre Roger Deakins.
- Dirigir y rodar una secuencia del director para justificar el conocimiento adquirido.

Objetivos secundarios

- Desarrollar el concepto de honestidad en su cine.
- Investigar la relación que tiene con los proyectos que realiza.
- Destacar y elevar la figura del director o directora de fotografía en el cine.
- Aportar conclusiones útiles para futuros estudios de dirección de fotografía.

Objetivos personales

- Poder obtener conocimiento útil para mi futuro profesional.
- Desarrollar habilidades de escritura, investigación y análisis.
- Conseguir que este trabajo sea una buena carta de presentación para mi carrera laboral.
- Conseguir que este trabajo sea la expresión que culmine todo mi esfuerzo durante los cuatro años de carrera.
- Lograr los objetivos presentados anteriormente.

4 ESTUDIOS PREVIOS, REFERENTES Y ALCANCE

A nivel académico no se ha podido encontrar ninguna investigación centrada en el trabajo de Roger Deakins como director de fotografía. Indudablemente es un profesional al que mencionan en distintos trabajos pero nunca ha sido el objeto de estudio de ninguno. Durante el proceso de búsqueda de referentes y estudios previos se ha podido observar que tampoco hay publicados muchos trabajos que se centren en el análisis del estilo de directores o directoras de fotografía concretos. La mayoría de trabajos públicos se centran solo en los directores. Para la realización de esta investigación se han tenido como textos de inspiración dos trabajos académicos que tienen el mismo objetivo que este, y aunque sean trabajos sobre otros directores de fotografía, han sido un buen punto de partida para el presente estudio, que tiene como intención ser el primer texto académico de referencia centrado en la dirección de fotografía de Roger Deakins.

Además, se han tenido de referentes vídeo-ensayos en la red y artículos. Siendo los más relevantes los siguientes:

La influencia de la fotografía cinematográfica en el estilo visual. Análisis del estilo de Dick Pope en las obras cinematográficas del director Mike Leigh: Life is sweet, Naked, Secrets and lies, Career girls, Topsy-Turvy, All or nothing, Vera Drake y Happy-go-Lucky.

Da. Laura Cortés Selva. Murcia, marzo de 2012 (Doctorado)

<https://acortar.link/xaYLV>

Análisis de la fotografía de Christopher Doyle a través de la colaboración con el director Wong Kar Wai.

David Vázquez Lumbreras 2016 (TFG)

<https://acortar.link/aQilF>

Roger Deakins, ASC, BSC receives the Society's Lifetime Achievement Award for a body of work that reflects vision, purpose and a personal perspective.

Patricia Thomson, ASC Magazine, 2011

[https://theasc.com/ac_magazine/January2011/](https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsASCBSC/page1.html)

[RogerDeakinsASCBSC/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsASCBSC/page1.html)

Roger Deakins Breaks Down His Award-Winning Cinematography Career.

Rotten Tomatoes, 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=3B2LcltRA4>

Roger Deakins: Making Beautiful Images.

James Hayes, 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=1Xz0qWs3XUI>

5 MARCO TEÓRICO

"Contar historias con imágenes, pero no creo que sea realmente así".
Roger Deakins (MAINE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, 2018).

5.1 El director de fotografía

a) Inicios del oficio

Tal y como comenta Deakins en esta cita, intentar definir qué es la dirección de fotografía es una tarea realmente complicada. El cine en general es un sector en el que conviven muchas disciplinas a veces difíciles de delimitar. La Asociación Americana de Directores de Fotografía en su manual (A.S.C. o American Society of Cinematographers), define la dirección de fotografía como el proceso creativo e interpretativo que culmina en la autoría de una obra de arte original, en lugar de en la simple grabación de un evento físico (CORTÉS, 2012). La cinematografía no es una subcategoría de la fotografía sino que es una herramienta que el director de fotografía utiliza junto con otras técnicas físicas, organizativas, interpretativas y de manipulación de la imagen para llegar a un proceso coherente.

Los orígenes del oficio se remontan al inicio del propio medio en sí mismo, ya que nacen de la mano. El director de fotografía ha sido denominado de diversas formas y ha desempeñado diferentes funciones al largo de toda la historia del cine. Entre los años 1896 y 1907, el cameraman, cinematógrafo o operador de cámara, no sólo era el encargado de mover la manivela, si no que inicialmente esta figura llevaba a cabo múltiples tareas. Esto tiene sentido por que el medio aun se estaba gestando (KEIZER, 2020).

En los inicios, esta figura era una especie de hombre-orquesta, quién tenía que hacer frente a todos los problemas de la grabación. Las primeras películas eran filmadas como si fueran obras de teatro, dónde la cámara quedaba fija mientras la acción tenía lugar, aspirando a una simple comprensión visual de lo que se rodaba. Un ejemplo de ello es *Frankenstein* (1910, J. Searle Dawley). No obstante, hacia la segunda y tercera década del siglo 20 operadores de cámara como Billy Bitzer empezaron a hacer primeros planos, rodar desde vehículos en movimiento, usar luces de contra y otros efectos lumínicos. Poco a poco, la dirección de fotografía fue separándose de la tradicional representación teatral.

La figura del director de escena aparece debido a la necesidad de empezar a dividir las tareas en el set. De esta manera se encargaba de dirigir a los actores mientras que el operador de cámara, cinematógrafo o director de fotografía embrionario se centraba en iluminar y componer la escena, junto a sus ayudantes. El director de escena hará su aparición en calidad de director de actores con el fin de aligerar el trabajo del operador (CASTILLO, 2006).

Los primeros operadores de cámara como W. K. L. Dickson o Edwin S. Porter seleccionaban el tema del guión y lo ponían en escena como fuera necesario manipulando el escenario, la iluminación, y la gente. Además, seleccionaban entre las opciones tecnológicas disponibles y las posibilidades fotográficas, rodaban la escena, revelaban el material y se encargaban del montaje (CASTILLO, 2006).

Durante la época de cine mudo, la fotografía era una de las herramientas más importantes a la hora de contar las historias. De alguna manera se intentaba crear con la luz. A medida que las

tecnologías avanzaban, cada vez se iban necesitando más especialistas en áreas concretas que hacían referencia a la cámara, lentes, focos, etc. Es por ello que la jerarquización de las tareas cinematográficas supuso un gran cambio en el oficio a partir de 1910 y de manera muy gradual. De esta manera el rol del director de fotografía estaba naciendo ya que todas estas nuevas figuras estaban a las órdenes del director de fotografía. Desde entonces, el oficio no ha parado de crecer y mejorar a nivel técnico y creativo.

Tal y como dice John Alton en *Painting with Light* (1995):

“La fotografía de una película no es diferente a un concierto. Cada instrumento es importante por sí mismo, pero se requiere un conductor para coordinarlos a todos, y esto se logra a través de los esfuerzos del director de fotografía // o primer camarógrafo. El trabajo de muchos artistas da como resultado una serie de imágenes impresas en una estrecha tira de película; eso es fotografía en movimiento” (p.1).

Por lo tanto, el director de fotografía, en coordinación con todo su equipo y los demás departamentos, es el encargado de ayudar de manera visual al relato gracias a su sensibilidad por el mundo y conocimientos técnicos con respecto a la cámara y a la luz.

La dirección de fotografía nace desde la observación. Es un oficio que obliga a tener una visión más profunda que el resto del equipo respecto a la realidad y a cómo ésta afectará a la construcción visual de la historia. Kris Malkiewicz lo define muy bien en su libro *Film Lighting* (1992): “La luz puede caer sobre la escena de varias maneras. Puede crear muchos estados de ánimo, pero la tarea del director de fotografía es elegir el tipo de iluminación que mejor ayudará a contar la historia”(p.2).

El director de fotografía tiene que entender la intención de cada toma y conocer la relación que tiene con el conjunto de la historia. Es por ello que siempre tratará de revelar y diseñar la iluminación en función de la visión del narrador: el director (CALAHAN, 1996). Podríamos decir que el director de fotografía, a través de su mirada, hace realidad las ideas del director mediante la creación de un ambiente concreto, gracias a su conocimiento técnico e interpretativo de su entorno.

a.1. El departamento de fotografía

Como cualquier otro departamento, el de fotografía está formado por un conjunto de personas: artistas y técnicos, a las órdenes del director de fotografía, el cual supervisa todo el trabajo. Dentro de la fotografía encontramos subdepartamentos a cargo de funciones muy concretas. El siguiente gráfico muestra la organización más común de los oficios de la dirección de fotografía. A veces una misma persona hace más de una labor, sobre todo cuando el presupuesto es ajustado. Es por esta razón, que no en todos los rodajes se encuentran todas las figuras presentadas a continuación:



Fig.1: Esquema de los distintos oficios dentro del departamento de dirección de fotografía. Fuente propia.

b) Relación entre la dirección de fotografía y los demás departamentos

El cine es sin duda un trabajo coral. Este es un hecho remarcado por profesionales del sector desde los inicios del propio medio. Esta misma idea está muy presente en el libro de Néstor Almendros: *Días de cámara* (1996).

“(…) En esta película tomé plena conciencia de la importancia capital del decorado, el vestuario y el atrezzo para obtener una imagen de calidad. Lo esencial no es lo que está en la cámara, sino lo que está frente a ella. En realidad, lo único indispensable es que el cámara tenga un objetivo y película virgen. (...) Lo importante son los rostros de los actores, la dirección de la luz, el color y el contraste de la luz, los colores y las formas que existen en el decorado”(p.108).

Este extracto resume a la perfección una idea que a veces pasa desapercibida y es la necesidad de compenetración entre departamentos. La fotografía se ve condicionada por muchos factores externos más allá de la cámara o la luz. Todo lo que hay delante de la lente es lo que el espectador ve: decorados, vestuarios, rostros maquillados (o no). Todo pasa por la mirada de la figura del director de fotografía y él es quien tendrá que tomar decisiones sobre cómo todos estos aspectos afectarán a lo que se ve reflejado en la pantalla. Es por ello que la preparación y la comunicación entre departamentos como el de arte, vestuario o maquillaje, es vital para una correcta consonancia en la historia. Si no hay esta preparación pueden empezar a aparecer contradicciones o disonancias en la historia o en la puesta en escena que afecten negativamente a la creación del film. Y es que elementos como el vestuario o el maquillaje no dejan de ser otra forma de narrar. El propio Roger Deakins comenta al respecto lo siguiente en su blog:

“Desde mi experiencia, creo que es crucial para el director de fotografía ser parte de la discusión sobre la elección de localización, escenografía, paleta de colores, etc. Si uno no puede participar durante la elección de la localización o el diseño de un escenario, luego no podrá afectar en la manera que lo iluminará” (DEAKINS, 2015).

Y es que tal y como afirma Almendros, no se puede lograr una buena fotografía si todos los responsables de sus respectivos departamentos no colaboran en perfecto acuerdo por el mismo objetivo (ALMENDROS, 1996). Muchos aspectos de la imagen afectan al estado de ánimo y a las cualidades dramáticas de la escena. Desde el vestuario a la hora del día son componentes que pueden ilustrar el estado de ánimo de la historia que se cuenta. El diseño de iluminación puede juntar todo en un estado de ánimo cohesivo, o puede proporcionar un estado de ánimo contradictorio si no va de la mano con los demás departamentos (CALAHAN, 1996).

Eduard Navarro, director de fotografía y docente en ECIB (Escuela de Cine de Barcelona) y UIC (Universidad Internacional de Barcelona), afirma que para él la relación con los departamentos de arte o maquillaje es fundamental ya que todos intervienen en la creación del ambiente y la atmósfera. En palabras del propio director: “Yo ilumino, cosas, personas, espacios” (NAVARRO, 2020). Considera que el 50% de su trabajo está relacionado con el arte y que lo más vital es el consenso y la fluidez de información entre departamentos sobre texturas, materiales, telas... Ya que todo influye en la imagen.

Merece especial mención la relación entre el director de fotografía y el director. Es la base sobre la cual se construye siempre una película. Se tiene constancia de una gran cantidad de directores que suelen trabajar con los mismos directores de fotografía, y esto no es un suceso arbitrario. Navarro afirma que interviene siempre el factor humano y que lógicamente no todas las relaciones son iguales. Navarro piensa que un director de fotografía, en la mayoría de los casos, suele ser alguien que trabaja de manera muy transversal y que está acostumbrado a trabajar en equipos. En cambio, según su experiencia, los directores suelen trabajar de manera más aislada para concentrarse en el proceso creativo. Navarro cree que los directores son (o deberían ser) empáticos y comunicativos. De alguna manera tendrían que ser como directores de orquesta: conscientes de que no pueden tocar todos los instrumentos y que tienen que dejar a los mejores solistas interpretar para que la sinfonía/película funcione a un buen ritmo y en armonía.

El director de fotografía mantiene una relación simbiótica con el director, ya que es este quien adopta la visión del director y utiliza su talento visual y conocimiento técnico para capturar sus pensamientos internos y ponerlos en la pantalla (MALKIEWICZ, 1992).

Se considera que el director de fotografía sugiere y no exige. Cuando el realizador y director de fotografía se enfrentan a cualquier tipo de situación complicada, este último aconseja con libertad lo que piensa. No obstante, siempre tiene presente que si hace falta, deberá dejar de lado lo que cree al si el director piensa de otra manera, ya que no deja de ser su película (ALMENDROS, 1996). Es cierto que siempre depende de la relación que tengan entre ambos y que no en todos los dúos existe la misma conexión o trato. Dependiendo del director, el director de fotografía podrá aportar más o menos a la puesta en escena, pero en general su función principal es asesorar y dar ideas de carácter visual.

En definitiva, la comunicación y previa preparación son de las claves más importantes para conseguir una sintonía creativa en el set. Y es que la meta final en todos los rodajes es conseguir que todos los departamentos vayan en la misma dirección.

c) Debate actual sobre la autoría única o compartida

Tal y como afirma Eduard Navarro, la autoría de una película es un tema muy controvertido y complejo. Esta investigación apoya el ideal de Navarro, quién piensa que hay muchos autores en una película, no sólo uno. Aunque es verdad que existen autores totales como por ejemplo Charles Chaplin, el director no debería considerarse el dueño total de una película, aunque a nivel mediático suele ser así.

No cabe duda que desde los inicios del cine la figura del autor de una película ha sido una de las cuestiones más discutidas por los teóricos y profesionales del sector. David Bordwell define en su libro *El arte cinematográfico* (2003), tres posibles interpretaciones: el autor como personalidad, el autor como grupo de películas y el autor como colaborador de la producción. Las dos primeras interpretaciones ponen en el foco central al director como único creador del filme y están sustentadas por teorías como las de la teoría del autor, desarrollada por los jóvenes escritores agrupados en torno a Cahiers du cinema quienes atribuían el «estilo personal» de las películas únicamente al director. En la presente investigación se entiende al director como un colaborador más en la realización de una película. Evidentemente, no se puede obviar la importancia de esta figura pero no se le tendrá en consideración como único autor responsable de las películas. Esta idea ha sido defendida por grandes críticos del cine como Pauline Kael, quién en numerosas ocasiones en la revista *The New Yorker* argumentó que las películas tienen una naturaleza colaborativa. "(...) Kael sostenía que una película es una forma colectiva del arte, el fruto de una colaboración entre muchos talentos". (BISKIND, 2015: 20)

En cuanto a la figura del director de fotografía tradicionalmente esta ha quedado en la sombra. José Muñoz define muy bien la realidad de estos profesionales en el siguiente fragmento:

"Aunque se le ha contratado como técnico, sus responsabilidades siempre han ido más allá de lo puramente técnico, y a pesar de estas responsabilidades compartidas en el trabajo coral de una producción audiovisual, el reconocimiento legal, artístico y social, la autoría siempre ha recaído en los directores de las películas, a pesar de que en muchos casos se podría considerar que la autoría debería haber sido, en todo caso, compartida, pues igual de importante es el desarrollo dramático de la historia como el apoyo de este desarrollo en su respaldo visual, realizado y diseñado por este profesional de la fotografía cinematográfica" (MUÑOZ, 2017:352).

Tal y como se ha presentado en el punto anterior, las películas, en su gran mayoría se llevan a cabo por múltiples personas. Unos tienen una función más creativa que otros pero no hay duda que todos intentan trabajar en pro de las ideas del director o directora del filme. Normalmente, para la crítica, los medios o la audiencia en general el director de la película acaba siendo el centro de todo. No obstante, aunque a nivel mediático o representativo figuras como el direc-

tor de fotografía queden a veces al margen a nivel jurídico en España la ley del cine del 2007 reconoce al director de fotografía como uno de los autores de la obra junto con el guionista, el director y el compositor musical. Esta ley sostiene precisamente la idea que que la obra cinematográfica es de naturaleza colaborativa (CORTÉS, 2012).

Navarro afirma que el director de fotografía es un profesional muy obvio pero relativamente desconocido por la historia. Su figura, durante décadas ha sido considerada como una más del equipo. No obstante, son los responsables de hacer real o visible la visión que intenta transmitir el director y que siempre empieza en el guión. Destaca que a causa de la democratización del cine y de la versatilidad derivada de la aparición del digital, ha nacido un problema mayor para la dirección de fotografía y es la posibilidad de ver en set lo que se acaba de rodar. Navarro explica que de forma muy genérica se tiende a opinar sobre aspectos visuales sin tener un criterio específico. Y aunque argumenta que evidentemente todas las opiniones son respetables, aplicar criterios técnicos a esa opinión, suele ser otro tema muy diferente. Este hecho sin duda afecta también a la parte de autoría del director de fotografía, que ya suele tenerse poco en consideración.

El estilo de la película suele ser el primer acuerdo al que llegan el director y el director de fotografía. Suele ser una tarea complicada y difícil de realizar, pero entre ambos intentan describir el estilo visual con palabras llegando a un entendimiento mutuo. En este proceso se consideran temas como la atmósfera, la iluminación, el concepto, la estructura o la interpretación visual, que seguramente evolucionarán durante todo este periodo. Caleb Deschanel, reconocido director de fotografía estadounidense dice lo siguiente sobre este proceso: "Es importante desarrollar una idea sobre la historia lo suficientemente temprano, para que al menos descubras si piensas de la misma manera que el director. De lo contrario, te encontrarás en una situación en la que estarás en desacuerdo el uno con el otro todo el tiempo" (MALKIEWICZ, 1992: 4).

No obstante, el estilo a veces no viene de un conjunto de decisiones consensuadas. Evidentemente, el estilo no es una norma fija. Suele ser un concepto abstracto y a veces relacionado con una periodo histórico. A veces el estilo es influenciado por la personalidad detrás de la cámara, por los aspectos técnicos, por las ópticas, el equipo lumínico...

Existen multitudes de estudios sobre el estilo visual de las películas, no obstante suelen poner el foco en la figura del director. Esto se debe en parte a la mitificación del director del filme como autor respaldada por las primeras teorías del autor antes nombradas. Históricamente, a la hora de analizar el estilo de un filme, y teniendo en cuenta esta tendencia por considerar al director como único autor del filme, se consideraban siempre por delante de otros aspectos, los componentes de la puesta en escena (CORTÉS, 2012):

"Lo fundamental es distinguir o saber diferenciar qué elementos definen el ámbito de cada creador, es decir si la iluminación depende del director de fotografía, se estudiarán aspectos de la misma para definir dichas huellas. Si por el contrario el trabajo de cámara se comparte con el director, dichas huellas serán el resultado de una co-autoría." (CORTÉS, 2012: 68)

Siguiendo con la idea de Cortés, presentada en el párrafo anterior, es posible analizar el estilo de la dirección de fotografía siempre y cuando se conozca el medio y se puedan detectar y determinar qué actividades y qué decisiones ha tomado cada profesional que interviene en la producción. No obstante, tener en cuenta la autoría colectiva es el mejor punto de partida, ya que el estilo de un director de fotografía estará definido y limitado, casi siempre, por decisiones y elecciones conjuntas.

d) Aspectos técnicos básicos de la cámara y la luz

En el presente estudio se abordan aspectos técnicos sobre la cámara y la luz en el cine. Por esta razón es necesaria una breve explicación de aquellos más esenciales para poder tratar de forma comprensible la temática del estudio. En primer lugar, es evidente que existe una extensa terminología sobre dirección de fotografía. Son múltiples las innovaciones, herramientas y tecnologías que envuelven esta profesión. A veces, no obstante, uno olvida el instrumento más esencial: los ojos. Eduard Navarro recalca que los ojos son la herramienta más importante y un buen director de fotografía lo que tiene que aprender antes que cualquier definición técnica es saber mirar. Una vez establecida esta idea, aparentemente obvia, se podrían destacar algunos elementos básicos sobre la cámara y la luz.

No cabe duda que la historia de la iluminación en el cine corre paralela a la historia de la tecnología y el cine como todas las industrias se nutre de los adelantos técnicos de la época. Es por ello que se ha tenido en especial consideración para esta sección del trabajo el libro de Blain Brown: *Cinematography, Theory and Practice* (2008), ya que es el libro más actualizado y completo de todos los que hay ahora mismo publicados. No obstante, se han tenido en cuenta otras lecturas igual de importantes para complementar la información.

d.1. ¿Qué vemos?: El encuadre

Brown define el encuadre como la decisión que marca lo que el espectador verá y lo que no. Está elección va ligada a la colocación de la cámara con relación a la escena. Es sin duda una de las primeras decisiones a la hora de rodar. Este aspecto junto al movimiento o campo de visión, entre otros, influyen en la percepción de la audiencia (BROWN, 2008).

En el encuadre juegan un gran papel los siguientes elementos: el ángulo, el nivel, la altura y la distancia. Esta delimitación del espacio en un encuadre o plano determinado tiene diferentes sensaciones en el espectador. De hecho, muchas veces se suelen asignar significados absolutos a este tipo de factores. No obstante, tal y como dice David Bordwell en su libro *"El arte cinematográfico"* (2003): "La verdad es que los encuadres no tienen significados absolutos o generales.(...) Basarse en dichas fórmulas es olvidar que el significado y el efecto siempre son resultado de la película entera, de su funcionamiento como sistema" (p.213).

El encuadre, a parte del contenido, también determina el punto de vista de la imagen y este cambia cada vez que la cámara se mueve. La variedad de planos y los diferentes puntos de vista suelen ayudar a generar más interés en la audiencia y sobretodo captar su atención (MASCELLI, 2005).

La siguiente terminología hace referencia a los planos más usados en la historia del cine hasta la actualidad. Cabe destacar que estas definiciones no son iguales en todo el mundo y según las convenciones de cada país pueden variar. No obstante, un punto en el que coinciden es la escala y el cuerpo humano como objeto de referencia:



- | | |
|-----------------------|-----------------------------|
| 1. Gran plano general | 6. Plano medio |
| 2. Plano general | 7. Plano medio corto |
| 3. Plano conjunto | 8. Primer plano |
| 4. Plano entero | 9. Primerísimo primer plano |
| 5. Plano americano | 10. Plano detalle |

Fig.2: Clasificación general propia de los distintos tipos de planos. Los frames son de la película "Call me by your name" y la fuente es Filmgrab.

Indudablemente el movimiento es una de las herramientas más poderosas del cine. El contenido emocional, sin tener en cuenta el tema del filme, viene influenciado también por el tiempo, ritmo y la trayectoria en que la cámara se mueve (si es que hay movimiento) (BROWN, 2008: 210).

De la misma manera, existe también una terminología casi universal para hacer referencia a los movimientos mecánicos de cámara más comunes. Existen también los movimientos ópticos y son aquellos que se hacen con algún mecanismo de la propia lente. Un ejemplo de ello serían los zooms.

Cámara en mano
Panorámica (Panear)
Dolly in/out
Travelling
Travelling de seguimiento
Travelling retro
Travelling avant
Travelling aéreo
Travelling circular
Steadycam
Movimientos grúas

d.2. ¿Cómo está organizado lo que vemos?: La composición

Néstor Almendros, director de fotografía español internacionalmente conocido, define de una manera interesante lo que es la composición en su libro *Días de cámara* (1996):

“Podríamos definir la capacidad de composición simplemente como el gusto por el arreglo. (...) Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista” (p.21).

Si con el encuadre se determina lo que la audiencia ve y cómo lo ve, la composición ayuda por tanto a dirigir la mirada del espectador. Existen, de la mano de las artes pictóricas, múltiples teorías alrededor de la composición. No obstante, lo esencial es saber que la composición interviene en la sensación de equilibrio o desequilibrio en una imagen, en la creación de uno o varios centros de atención y gracias a esta distribución de elementos a veces también se intenta crear un cierto estilo o estética determinada por imágenes atractivas o armónicas.

d.3. El ojo de la cámara: Las ópticas

Brown destaca el uso de ópticas como una de las herramientas más importantes para lograr crear más capas de significado a las escenas, más allá de su propio contenido objetivo. Las ópticas, objetivos o también llamadas lentes, son de alguna manera el ojo de la cámara. La elección de qué tipo de óptica usar es evidentemente una de las decisiones más importantes. Técnicamente, explica Brown, las ópticas funcionan proyectando el mundo tridimensional en un plano bidimensional. No obstante, hay múltiples marcas y variedades de ópticas.

La clasificación más importante es según su distancia focal. La distancia focal de una óptica va desde el punto en donde los rayos convergen en la primera lente hasta formar una imagen nítida de un objeto en el soporte de la cámara (celuloide o sensor digital). Los objetivos más usados según esta clasificación son los siguientes:

Angulares (8mm, 14mm, 16mm o 24mm): Este tipo de objetivos ofrece una percepción de la profundidad exagerada. Los objetos parecen estar mucho más lejos y separados. Es una óptica que se suele usar muchas veces con implicaciones psicológicas. Normalmente, los objetivos más angulares suelen deformar la imagen mucho más, no obstante existen marcas y modelos como el 8R ULTRAPRIME 2T de ARRI ZEISS que respetan mucho más la realidad y no deforman tanto la imagen.

Nobles o Estándar (35mm, 50mm o 70mm): Una lente estándar tiene un ángulo de visión similar al ojo humano, lo que le da a las fotos una sensación natural. Son versátiles y producen una excelente calidad de imagen. La definición técnica de una lente estándar es aquella cuya distancia focal coincide aproximadamente con la diagonal o la película o el sensor de imagen.

Teleobjetivos (85mm, 100mm y en adelante): Tienen efectos opuestos a los objetivos angulares comprimen el espacio, tienen menos profundidad de campo y desestiman el movimiento lejos de la cámara o hacia ella. Esta compresión del espacio se puede utilizar para muchos propósitos perceptivos: estrechez claustrofóbica del espacio, hacer que los objetos distantes parezcan más cercanos y aumentar la intensidad de la acción y el movimiento.



Fig.3: Ejemplos de tipos de lentes (angular, noble y teleobjetivo). La fuente de los frames es Filmgrab.

d.4. El lienzo de la imagen: El aspect ratio

El formato o aspect ratio, es un tema realmente amplio, complejo y técnico. De alguna manera, el aspect ratio no deja de ser el tamaño de la imagen. La relación del tamaño del soporte y la relación entre el alto y el ancho de la imagen que se ve en pantalla. Hoy en día los sensores digitales aún guardan relación con las medidas de celuloide y el más conocido y usado es el que equivale a las medidas del 35mm. Actualmente, no obstante, directores y directoras de fotografía tienen a su alcance muchas maneras de modificar este tamaño, sobretodo cuando se parte del digital. Son históricamente conocidos los siguientes aspects ratios, aunque existen realmente muchísimos más:

Formato original de cine mudo (1892). Aspect ratio: 4:3 (1.33).
Ejemplo: *A Trip to the Moon* (1902), y toda la televisión hasta el surgimiento de la alta definición.

Academy Ratio (1932). Aspect ratio: 1.37. Ejemplo: *Citizen Kane* (1941).

Cinerama (1952). Aspect ratio: 2.59. Ejemplo: *How the West Was Won* (1962).

CinemaScope (1953). Aspect ratio: 2.35. Ejemplo: *East of Eden* (1955).

VistaVision (1954). Aspect ratio: 1.85. Ejemplo: *Taxi Driver* (1976).

MGM 65 (1957). Aspect ratio: 2.76. Ejemplo: *Ben-Hur* (1959).

Super Panavision 70 (1959). Aspect ratio: 2.20. Ejemplo: *Lawrence of Arabia* (1962).

Techniscope

IMAX (1970). Aspect ratio: (1.43:1). Ejemplo: *Algunas partes de The Dark Knight Rises* (2012).

HDTV (1996). Aspect ratio: 1:78 (16:9). Los ingenieros se decidieron por esta relación de aspecto por primera vez porque era la media geométrica entre 4:3 (TV estándar) y 2:35 (un promedio de las relaciones de películas típicas).

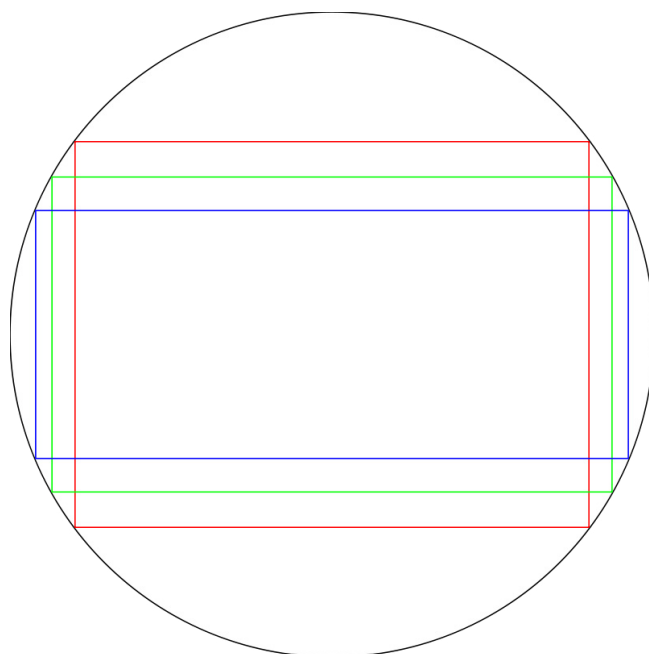


Fig.4: Comparación de las tres relaciones de aspecto más comunes. Fuente: Wikipedia. "La azul (2,39:1) y la verde (1,85:1) son las más usadas en el cine. Por su parte, el recuadro rojo (4:3) era la relación más normal en televisión. Actualmente el estándar utilizado es el denominado «panorámico» (16:9)."

Hoy en día los aspect ratios más usados son el 1.85:1 y el 2.39:1. No obstante, como siempre, hay excepciones. Sobre todo porque el aspect ratio no deja de ser un elemento narrativo más con el que se puede jugar para crear sensaciones sobre el espectador. Un ejemplo de ello es el director canadiense Xavier Dolan en películas como *Mommy* (2014) o su más reciente *Matthias & Maxime* (2019).

d.5. Luz

Las propiedades principales de la luz son: dirección, color, cantidad, intensidad, rango, calidad y ubicación. Según su motivación o propósito se intenta conseguir generar estados de ánimo y sensaciones en el espectador que estén en relación con la narrativa del filme (CALAHAN, 1996).

Merecen especial mención para el desarrollo de esta investigación las siguientes características de la luz:

- Dirección: La dirección de la luz hace referencia a la orientación de la fuente de luz respecto los objetos a iluminar. La terminología más utilizada es frontal, contra, semi-contra y lateral, con sus posibles combinaciones. Todas tienen de referencia al eje de cámara.
- Intensidad: La intensidad luminosa es una parte del flujo luminoso que incide en un área de cierto tamaño y depende de la fuente de la luz, del ángulo de radiación y de la distancia del área medida desde la fuente.
- Textura: La textura ocurre de varias maneras. Una es la textura inherente del sujeto en sí, pero la que nos concierne aquí es la textura de la luz misma. Esto se hace colocando cosas frente a la luz para dividirla y agregar alguna variación de luz y sombra (BROWN, 2008).
- Color: El color de una superficie está determinado por cómo refleja la luz que la ilumina. El color aparente y el valor están determinados por la longitud de onda real de la luz reflejada (CALAHAN, 1996).

Fuentes de luz

En su libro, Brown hace una categoría general de los tipos de fuente de luz más comunes en la industria cinematográfica: HMIs, fresnels de tungsteno, open face lights de tungsteno, fluorescentes, luces prácticas, LED lights (BROWN, 2008: 130). Las cuales suelen dividirse según su temperatura de color: daylight o tungsteno.

- HMIs: los HMI generan de tres a cuatro veces la luz del halógeno de tungsteno, pero consumen hasta un 75% menos de energía para la misma salida. Las luces HMI son muy intensas y de la misma temperatura a color que el sol, es decir 5.500 o 6.000K. Es por ello que suelen utilizarse para imitar la luz del sol o para reforzar la luz natural en exteriores.
- Fresnels de tungsteno: las lámparas de tungsteno son solo versiones más grandes de las bombillas domésticas ordinarias, por eso su temperatura de color es cálida. Un lente Fresnel es un diseño de anillo escalonado que reduce el grosor del lente para ahorrar costos y también evita la acumulación de calor en el vidrio. Se suelen usar para interiores.



Fig.5: HMI de la marca ARRI.



Fig.6: Fresnel de tungsteno de la marca ARRI.



Fig.7: Open face light de tungsteno de la marca ARRI.

- Open face lights de tungsteno: lo que diferencia este tipo de aparato de cualquier tungsteno es que no tienen lente. Hay unidades de todo tipo de potencias: 2K, 1K y 650 . Son muy útiles cuando se necesita mucha energía bruta. Se suelen usar también en interiores por su temperatura.
- Fluorescentes: promovidos por la compañía Kino Flo, son fuentes extremadamente livianas, compactas y portátiles. La textura de esta luz es más artificial que las de tungsteno pero por el contrario generan considerablemente menos calor que el tungsteno o el HMI, lo cual es un aspecto realmente positivo.
- Prácticas: las luces prácticas o practicables son todo tipo de luces que se encuentran en set que brillan e iluminan. Las lámparas prácticas juegan un papel muy grande hoy en día en la dirección de fotografía. Una lámpara en una mesita de noche, o una bombilla en el techo serían ejemplos. Pero también una TV o un móvil.
- Luces LED: los LEDs son una fuente relativamente nueva y popular, debido a su tamaño y a su eficiencia energética. Básicamente, son pequeñas y producen menos calor que las luces de tungsteno. Hay muchos aparatos con este tipo de luz y su temperatura de color es adaptable. Sirven para todo, aunque su textura sigue siendo un poco artificial.

(Fuente: BROWN, 2008)

Es importante destacar que la luz es maleable. Esto quiere decir que se puede cortar, rebotar y filtrar para cambiar su textura, dureza e intensidad. Se hace con distintos tipos de aparatos como por ejemplo bastidores o telas.

¿Cuánta luz vemos?: La exposición

La exposición es la cantidad de luz que recibe el material fotosensible o el sensor para que se forme una imagen. Esta idea tan sencilla depende de distintos elementos que no sólo afectan a la claridad o oscuridad de una imagen, si no que también lo hacen a la saturación del color o a la gama de tonos de la escala de grises. (BROWN, 2008)

Brown destaca cuatro elementos esenciales a la hora de exponer:

- La cantidad de luz que cae sobre la escena.
- Apertura del diafragma. Es un tipo de válvula que deja pasar más o menos luz.
- Velocidad de obturación. Cuanto más tiempo esté abierto el obturador, más luz llegará a la película o al sensor.
- ASA o ISO (sensibilidad). Es la sensibilidad del soporte a la luz. El uso de un ISO más alto generará más ruido en la imagen (BROWN, 2008: 183).

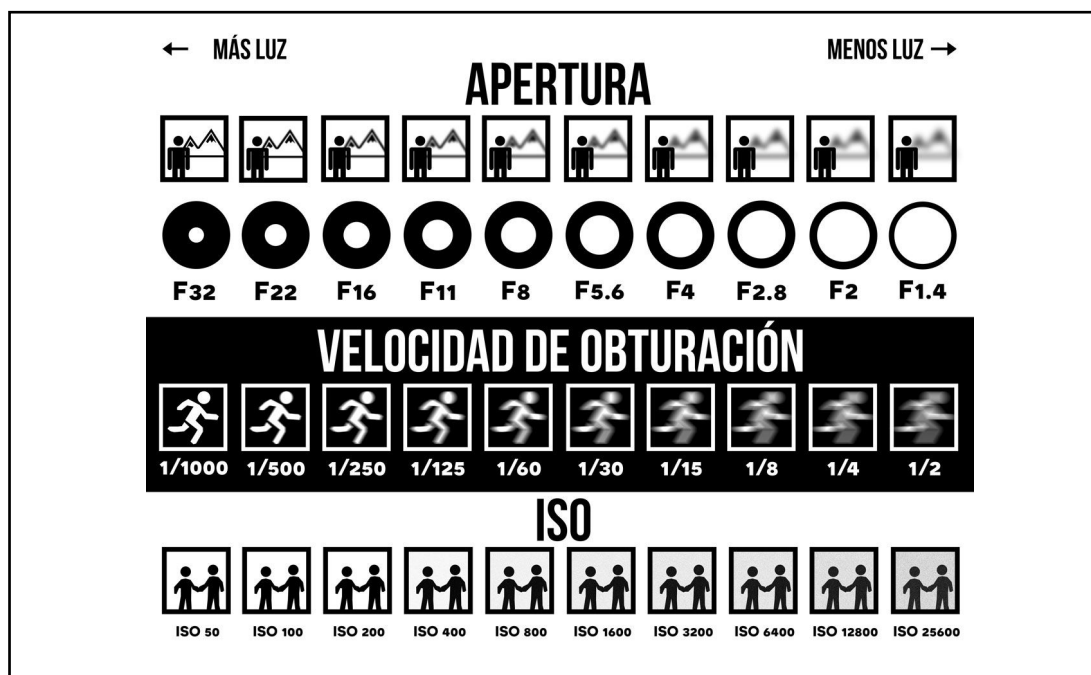


Fig.8: Esquema de los elementos más importantes que intervienen en la exposición. Fuente: Pinterest

d.6. Color

Tal y como se ha planteado en puntos anteriores, el color es una propiedad de la luz y sin duda una de las más importantes. Sobre todo, porque es una de las herramientas comunicativas más poderosa en la dirección de fotografía.

Brown insiste en su libro en que el color afecta al espectador de la misma manera que la música o el baile. Ya que le llega a las personas a un nivel emocional profundo. Destaca tres aspectos técnicos relevantes del color con relación a la dirección de fotografía: Teoría básica del color, control del color en la cámara y en la iluminación y narración visual basada en el color (BROWN, 2008).

Navarro habla de tres aspectos importantes del color: el tono (colores concretos), el croma (saturación) y el valor (brillo). No obstante, destaca un cuarto aspecto y es la influencia que tiene en el color que reflejan los propios objetos la temperatura de color. Ésta se mide en Kelvins y nace de la teoría del Radiador de Planckian, la cual estudia la consecuencia de calentar un objeto metálico negro y ver cómo afecta la energía a ese cuerpo. El resultado que se estudia es la longitud de las ondas, que determinará el color. Los Kelvin son el estándar para medir la temperatura de color de todos los aparatos lumínicos que se utilizan y son básicas las medidas 5600K (temperatura de la luz del sol) y el 3200K (luz tungsteno).

En general, el estilo de color de una película se suele discutir en términos de paleta y look general del filme siempre en preproducción. Navarro destaca las figuras del DIT o colorista sobretodo hoy en día, ya que hay mucho más control y las posibilidades son muchas más. Para establecer un estilo, se elige una selección bastante pequeña de colores según cómo se relacionan entre sí y se suelen tomar decisiones basándose normalmente en referentes. Y como dice Eduard, siempre se tiene que partir del guión y de la visión del director.

5.2 Evolución de los elementos técnicos implicados en la dirección de fotografía entre los años 1980-2000

En la tesis doctoral de la Doctora Laura Cortés Selva: *La influencia de la fotografía cinematográfica en el estilo visual* (2012) explica detalladamente la evolución de todos los elementos técnicos y creativos que dieron forma a las tendencias técnicas y estilísticas desde los inicios del cine hasta la actualidad. En esta investigación, se pone el foco en las décadas de los 80 y 90 por la estrecha relación que tienen las innovaciones de estos años con el director de fotografía que se estudia. Ya que de alguna manera, todos los cambios que se desarrollaron en esta época fueron asentando la base sobre la cual nacieron los directores y directoras de fotografía de referencia de nuestra actualidad.

a) Renovaciones visuales innovadoras en los 80

Cortés destaca como principal característica de los años 80 la internacionalización de la dirección de fotografía y de sus directores. Explica que es así como da lugar a la hibridación de estilos lumínicos y tratamientos de cámara. A causa de la entrega de premios y galardones a profesionales de otros países esta tendencia fue más evidente. Nombres como Vittorio Storaro, Néstor Almendros, Sven Nykvist o Miroslav Ondricek empezaron a resonar por todo el mundo.

Eduard Navarro, explica que en los años 80 se asientan las bases de la dirección de fotografía tal y como la conocemos hoy día. A continuación se abordan las innovaciones más significativas de manera específica y divididas según su naturaleza: iluminación y cámara.

a.1. Iluminación

Tal y como se ha dicho anteriormente, la década de los 80 es característica por la coexistencia de diferentes estilos lumínicos que intentan superar la estética del periodo moderno. Aunque coexistían una gran variedad, fueron principalmente populares el estilo realista o cercano a la naturaleza, el estilo no realista o estilizado y por último el estilo mixto que combinaba los dos en un mismo filme.

El estilo realista estaba caracterizado por justificar siempre las fuentes de luz. La luz suave y la falta de sombras otorgaban una calidad real a las imágenes. Las imágenes tenían una apariencia fina y singular sin ser planas, manteniendo su tridimensionalidad. El director español Néstor Almendros entraría dentro de este estilo lumínico con películas como *Heartburn* (1986), dirigida por Mike Nichols. Navarro explica que el estilo de luz directa y naturalista es el que más ha perdurado en la actualidad ya que cuánto más real parece la luz más creíbles parecen los personaje y los espacios que habitan. El estilo no realista intenta buscar otras maneras de iluminar que superen a todo lo anteriormente visto. Las fuentes no tienen que ser justificadas, buscan nuevas propuestas cinematográficas e intentan innovar con las nuevas facilidades tecnológicas que tienen a su alcance. Por último, el estilo mixto es al que la mayoría de directores se acoge. Adopta elementos de ambos estilos e intenta equilibrarlos en una misma película. De todas las innovaciones técnicas que se desarrollaron destacan por su persistencia en el tiempo las siguientes y por la importancia que tienen en la presente investigación:

- El retorno a los esquemas clásicos de tres y cuatro puntos con la vuelta al uso del contraluz como recurso lumínico.
- Incrementar los esquemas de iluminación en clave baja (low-key). Se empiezan a oscurecer las películas y el negro es un color que juega un papel dominante.
- Empleo de gelatinas de color en los aparatos de luz. De esta manera se consigue que la luz tenga colores que ayudan a conseguir una expresión concreta. Con accesorios del escenario como luces de neón o máquinas de juego también se quería encontrar el mismo objetivo.
- En esta época y gracias a la mejora de los celuloideos, que ahora tienen mayor sensibilidad, las luces de set, del propio decorado, técnicamente nombradas luces practicables empiezan a utilizarse como elemento recurrente en muchos filmes. Es un elemento más con el que los directores de fotografía empiezan a jugar.
- El uso de iluminación por fluorescencia. Aunque este tipo de luz naciera en los 40 no es hasta los 80 que este dispositivo mejora técnicamente y se empieza a usar con mucha más frecuencia. Suele usarse como luz de relleno ya que tiene una textura muy suave y no crea sombras duras. Sin duda, uno de los elementos clásicos de la imagen posmoderna.
- Otras fuentes lumínicas que se extienden durante esta década, son las lámparas HMI y las lámparas chinas. (CORTÉS, 2012)

a.2. Cámara

Al contrario de la iluminación, con relación a las cámaras, no hay cambios tan significativos. Sin embargo, Navarro destaca una ligera mejora en las cámaras que cada vez eran más fiables sobretodo por lo que suponía la estabilidad del motor.

Si que hubo mejoras técnicas considerables con relación a la sensibilidad de celuloide, ópticas y técnicas de revelado, entre otros aspectos. Las más notables son:

- Compañías como Fuji y Kodak introducen en el mercado celuloideos más sensibles y de mejor calidad que dan más libertad a los directores de fotografía. Las dos empresas compiten por crear un material más útil técnicamente, que a su vez ofrece ventajas con relación a la producción.
- Las dimensiones del celuloide también cambian. Durante estos años se establece el Super35 como película de referencia. Esta medida intenta hacer compatible el soporte con el formato televisivo.
- Se introducen ópticas ultra luminosas como las Zeiss (T1.3). Esto hace que se pueda operar con una mayor libertad de apertura de diafragma. Ya que ahora se pueden usar diafragmas entre 2.8 y 1.3, pero también, con poca potencia lumínica, se pueden usar diafragmas que oscilan entre el 5.6 y el 8. Esto tiene unos efectos visuales diferentes y en algunas ocasiones se identificaban como una huella estilística.
- Se introducen nuevos soportes estabilizadores como la Steadicam y grúas considerablemente más eficientes. Todas estas innovaciones tecnológicas ayudan a un mayor control de los movimientos de cámara los cuales empiezan a incrementarse.
- En relación con las técnicas de revelado y corrección de color en laboratorio también hubo cambios importantes que empezaron una tendencia que continúa hoy en día en la búsqueda de un look o por necesidades expresivas de la narración. Estas nuevas técnicas basadas en la retención de la plata de la emulsión o en la interrupción de los baños del revelado principalmente aumentaban el contraste y disminuían la saturación de color. Una de las técnicas más reveladoras fue el proceso sin blanqueo (bleach bypass), en el cual se evita uno de los pasos usuales de la cadena del revelado del celuloide. Aunque esta técnica se había experimentado con anterioridad, el laboratorio Kays es sin duda el pionero en su aplicación en un largometraje. La película *1984* (Michael Radford, 1984) fotografiada por el propio Roger Deakins fue la primera en usar este método.

Navarro destaca por encima de cualquier aspecto la introducción de la videoasistencia como revolución cinematográfica y la influencia de la televisión, la publicidad y los videoclips. De alguna manera la estética se trasladó al mundo del cine. Un ejemplo de ello es *El Ansia* (1983) dirigida por Tony Scott o el propio David Fincher, quien hizo distintos videoclips antes de dirigir películas.

En conclusión, argumenta Navarro, los 80 fueron el principio de un cine cada vez más rápido y de más calidad.

b) Los 90 y la aparición del cine digital

“La tecnología digital es una herramienta que podemos usar para contar nuestras historias cuando y donde sea apropiado, pero las técnicas no son un sustituto de las ideas, y el estilo no es un reemplazo del contenido” Roger Deakins (American Cinematographer, vol. 81, 2000)

Los años 90 fueron el principio del impasse entre el cine analógico y el digital, aunque, tal y como considera Navarro, nunca lo ha sustituido del todo. Simplemente conviven. Fueron de gran importancia sobretodo los sucesos de finales de década. La tecnología evolucionó y los profesionales del sector intentaron buscar nuevas maneras de hacer cine, sobre todo en Europa. Tanto la televisión como los vídeos musicales, los videojuegos o los efectos especiales influyeron en este cambio. La tecnología ciertamente fue el elemento al cual giraron todas los componentes que establecen las normas de lo que hoy en día vemos en pantalla. Es cierto que el cine digital no se estableció hasta la primera década de los 2000, pero los 90 no dejaron de ser el cimiento sobre el que se construyó la revolución filmica más importante de la historia.

Es cierto que la digitalización entró en la industria del cine de manera progresiva y desde muchos sitios. Los primeros pasos fueron la edición, la corrección de color y los efectos especiales. La realización de películas y la proyección digital fueron más tardías ya que tenían aún un gran recorrido por hacer. Las cámaras digitales de los 90 no dejaban de ser muy embrionarias, se quedaban muy atrás del celuloide sobre todo a nivel de calidad. No obstante, había gente que ya usaba estas primeras cámaras digitales para rodar películas pero recibían golpes continuamente de la crítica y de los profesionales, mayoritariamente de Hollywood (MAST, 2016). Todas las cámaras con tecnología digital antes de la aparición de cámaras como la ARRIFLEX D20, han sido siempre consideradas inferiores a nivel fílmico.

Para entender el cambio que supuso el paso del analógico al digital en el artículo *A film goes byte* los autores explican de forma muy precisa la diferencia entre estos dos grandes métodos de grabación:

“La diferencia entre la película analógica y la digital no es solo una cuestión de rango dinámico, sino que radica en las diferentes características del grano y del píxel de la película: si bien la posición de los granos individuales se distribuye aleatoriamente y cambia de cuadro a cuadro, el píxel se define por ser una rejilla fija” (MAST, 2016: 7).

Tener en cuenta esta distinción es básica para entender las dos posiciones que existieron durante la década de los 90 frente a esta situación. A grandes rasgos, tanto una cámara digital como una analógica capturan las ondas de luz a través de una lente pero la primera lo hace sobre un sensor que traduce esta información en cargas electrónicas individuales a las cuales se les asigna un valor binario de acuerdo con una regla de cuantificación. En cambio, en el proceso analógico cuando la luz toca el celuloide los cristales de bromuro de plata se convierten en plata metálica (MAST, 2016).

Cuando aparecieron los primeros cineastas que rodaban en digital, con cámaras de vídeo, muchos profesionales del sector consideraron que en comparación con las películas fotoquímicas el resultado era más frío y rígido ya que la imagen digital no tiene esa sensación de movimiento tan natural de la imagen analógica. Esa estructura de grano que caracteriza a las películas analógicas ofrece cierta personalidad. En el documental *Side by Side* (2012) definen a la imagen digital como fina y exacta frente a la imagen analógica que sostienen, da muchas posibilidades al director, resaltando los claros y los oscuros. Curiosamente, sigue habiendo películas digitales que continúan imitando esta apariencia. Es más, actualmente está habiendo un incremento de producciones que vuelven a apostar por el analógico.

Las cámaras digitales de pequeño formato transformaron la realidad fílmica. Fueron una de las pruebas de lo que el cine digital podía llegar a ser. Cámaras como las Mini-DV así como otros sistemas digitales como la Alta Definición (HD) fueron clave en esta tendencia. Quizás por su ligereza, inmediatez o por las facilidades que ofrecían (poder ver el material al momento, tener más tiempo de grabación...) atrajeron la mirada de directores como los del Movimiento Dogma 95. Este grupo de cineastas daneses crearon un movimiento fílmico que se basaba en valores tradicionales de historia, actuación y tema, y que excluía el uso de elaborados efectos especiales o tecnología. Evidentemente, la falta de presupuesto jugó un gran papel en el desarrollo de las películas de esta agrupación de jóvenes profesionales. Películas como *Celebración* (1998) abrieron los ojos de la crítica obteniendo opiniones a favor y en contra.

En *Side by Side* se muestra claramente como en los años 90 grabar una película con cámara de vídeo estaba mal considerado. Sin embargo, eran mucho más baratas, aunque parecieran de aficionados. A causa de la industria pornográfica, los documentales o las imágenes de los telediarios, la gente tenía una imagen negativa respecto al vídeo y a como utilizarlo en un largometraje.

A finales de los 90 también supuso una avanzadilla en la incursión del cine digital el Digital Intermediate o DI un proceso que hibrida digital y celuloide ofreciendo numerosas posibilidades en el tratamiento específico de la imagen durante el proceso de postproducción (CORTÉS, 2012).

En realidad desde finales de los 80 hubo una gran variedad de proyectos mayoritariamente experimentales que usaron cámaras y proyectores digitales. La primera secuencia que utilizó secuencias generadas por ordenador fue *Tron*, producida por Disney en 1982. Las primeras cámaras digitales aún tenían mucho camino por recorrer. Y es que en esos años la película foto química superaba en calidad a la digital en imagen, pero las posibilidades de lo digital comenzaron a ser muchas más: color, efectos especiales, sonido...

En 2002 se estrena *Star Wars: El ataque de los clones*, la cual tenía escenas rodadas con una cámara digital, Sony hdc-750. El cambio fue progresivo ya que comportaba no sólo cambiar de cámara, si no adaptarse a un nuevo método de trabajo. Supuso también una nueva etapa para la producción ya que nacieron nuevas necesidades y otras desaparecieron (FRANCO, 2016).

No fue hasta ya entrados los 2000 que empresas como RED o ARRI crearon cámaras de cine digital que pudieron competir a nivel de calidad con las analógicas. Se considera por muchos profesionales del sector que la ARRIFLEX D20 fue la primera cámara digital de cine al nivel del celuloide. A medida que la presencia de películas rodadas en digital fue creciendo en Hollywood, más profesionales empezaron a confiar en esta nueva realidad fílmica. No obstante, la industria empezó a dividirse en dos. Existe aún en día esta discordia entre los que están a favor del cine digital y los que no. Un ejemplo de ello son los reconocidos directores George Lucas y Christopher Nolan. El primero fue uno de los primeros en apostar por el digital y aún confía en las grandes posibilidades que ofrece el medio. En cambio, Nolan sigue aferrado al cine analógico y no tiene pensado rodar nunca en digital (*Side By Side*, 2012).

Con relación a la dirección de fotografía en esta década Cortés destaca en su tesis unas características principales. Entre ellas son significativas para esta investigación las siguientes:

- En comparación con los 80, los programas expresivos a nivel estilístico son más complejos y suelen ir vinculados con la estructura del guión. La fotografía se adaptará a esta tendencia.
- Se tienen más en cuenta aspectos relacionados con la iluminación como por ejemplo la mezcla de luz suave y dura o de diferentes temperaturas de color.
- Se siguen perfeccionando las ópticas: haciendo que sean más luminosas y mejores en definición y contraste. Son reconocidas las lentes UltraPrimes de Arriflex y las Cooke s4, unas ópticas básicas hoy en día en la maleta de una gran cantidad de directores de fotografía.
- Los instrumentos de iluminación siguen reduciendo su tamaño intentando mantener su potencia. Una tendencia que también adoptarán las empresas de cámaras digitales.
- Las luces duras introducidas en décadas anteriores como los HMI y las lámparas PAR(reflector parabólico aluminizado) se empiezan a usar con frecuencia, dejando más de lado una de las luces más usadas en Hollywood: los Fresnels.
- Aparecen también nuevos aparatos lumínicos como las chimeras o los balones de helio.

5.3. Bases lumínicas en el cine de Roger Deakins

a) Biografía del director

No cabe duda de que Roger Deakins es un profesional completamente entregado a su trabajo. Participa en múltiples congresos, ofrece Master classes por todo el mundo, acepta todas las entrevistas que puede y además ha creado con su mujer y compañera de trabajo una web oficial dedicada a su carrera profesional. En este blog es muy activo e incluso tiene un fórum en el que responde personalmente a todas las preguntas de los miembros de la página. Gracias a toda la información disponible, en esta investigación se ha podido abordar la figura de Roger Deakins de una manera mucho más cercana y fiable.

Roger Deakins explica en numerosas ocasiones que no hay nada concreto en su pasado que le llevara a ser director de fotografía. En su entrevista más reciente para Collider.com afirma que su vida y carrera han sido labradas de no-decisiones, prácticamente casualidades. Explica que ha sido más un conjunto de cosas lo que le ha inspirado a dedicarse a la dirección de fotografía. Es cierto que Deakins ya desde muy pequeño ha sido siempre una persona con inclinaciones artísticas y lo que más ha disfrutado han sido siempre la fotografía fija y la pintura. Tal y como explica en su Web Oficial, Deakins nació en Torquay, Devon, Inglaterra. Su padre dirigía una empresa de construcción, y su abuelo era pescador. Su madre en cambio, estuvo más ligada a la vertiente artística: era actriz y pintora amateur.

En su última masterclass para ICFF Manaki Brothers, Deakins recordaba su infancia hablando de su pasión por las películas, no muy diferente de la de los demás niños. A una temprana edad empezó a formar parte de una film society en invierno ya que a causa del usual mal tiempo en su pueblo era todo lo que podían hacer los jóvenes y niños.

Tomó de su madre el pincel y empezó a pintar personas y paisajes de una forma muy realista. Quizás por esta razón hizo bellas artes pero tal y como aclaró en su última Masterclass, cuando decidió inscribirse en la Academia de Arte de Bath no sabía exactamente qué hacer. En esta universidad le asignaron al departamento de diseño gráfico y fue ahí donde descubrió la fotografía fija. Lo que le llevó a empezar a fotografiar pueblos y comunidades costeras y a pasar noches enteras revelando fotografías sin parar (THOMSON, 2011).

Cuando se graduó decidió intentar entrar en la nueva escuela de Londres National Film School con un amigo. No obstante, no pudo entrar hasta el año siguiente ya con algo más de experiencia profesional. Deakins afirma que realmente para él estudiar ahí era lo único que tenía sentido ya que empezaba a darse cuenta que su fotografía se estaba inclinando hacia el documental (THOMSON, 2011).

No acabó la carrera pero justo al salir rodó su primer documental sobre caza en su pueblo de origen. Salió de la universidad con la idea de rodar documentales sobre todo observacionales. Trabajó en películas y videos musicales y fue durante estos primeros años cuando empezó a fabricar sus reconocidos anillos de luz y otros dispositivos luminicos propios. Poco a poco fue dirigiendo su carrera al documental. Es reconocido su trabajo en *Round the World with Ridgway* (1978), un documental sobre una carrera en velero por todo el mundo, rodado por el propio Deakins durante 9 meses. Para este trabajo siguió ideando tecnologías relacionadas con la iluminación y la carga eléctrica para poder superar todas las dificultades técnicas que se encontró en el viaje. Además de prepararse físicamente para el reto. Trabajó también para la televisión Británica haciendo documentales en Etiopía, India o Sudán (THOMSON, 2011).

Dejó de lado el documental a causa de una mala experiencia rodando un proyecto sobre unos pacientes de esquizofrenia. Sintió de alguna manera que su trabajo se estaba convirtiendo en una obra voyeurística. Es por eso que se inclinó por la ficción. Después de rodar alguna serie para televisión entre otros trabajos, hizo su primera película con Michael Radford: *Another time, another place* (1983). Después de este proyecto, hizo con el mismo director la película que le empezó a dar reconocimiento: *1984* (1984). Aunque hoy en día se la considere como un clásico del cine, Deakins comenta en su Masterclass que en su momento no fue un gran éxito. Fue en esta película en la que Deakins decidió llevar a cabo por primera vez la técnica de *bleach-bypass*, anteriormente citada.

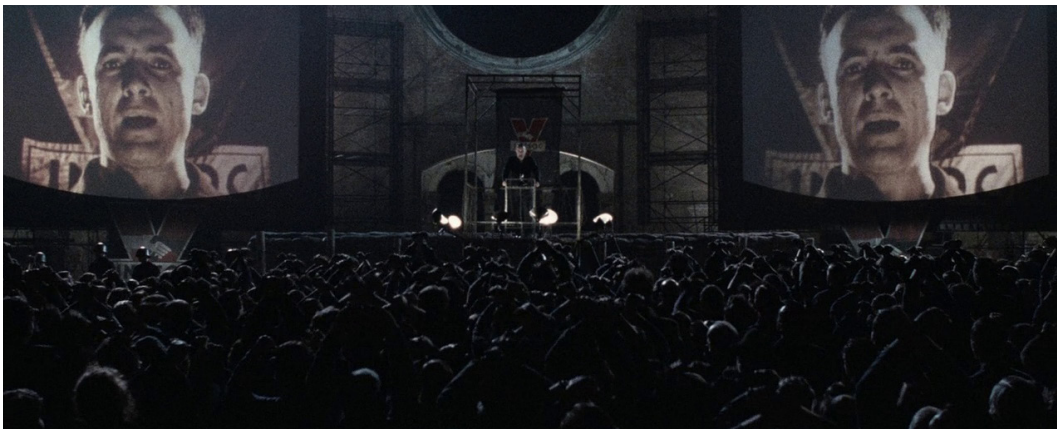


Fig.9: Frame de la película *1984* dirigida por Michael Redford en 1984. Fuente: Filmgrab.

Después de *1984*, Deakins trabajó constantemente en Inglaterra, incluyendo películas con *Alex Cox* (*Sid y Nancy*, 1986), *Terry Jones* (*Servicios personales*, 1987), *Mike Figgis* (*Lunes tormentoso*, 1988), *James Deardon* (*Isla de Pascali*, 1988) y *Bob Rafelson* (*Montañas de la Luna*, 1990). Rodó la película *Air America* (1990), dirigida por Roger Spottiswoode, pero solo le sirvió para darse cuenta del tipo de cine que no quería hacer. O más bien de la manera en que no quería trabajar. Sin duda quería decantarse por películas con presupuestos más pequeños y de alguna manera más modestas (THOMSON, 2011).

Decidió irse a América porque como explica en su masterclass, en Inglaterra no había tanto trabajo como director de fotografía. De repente un día le llegó el guión de *Barton Fink* (1991) de los hermanos Coen. Un guión diferente y atrevido. Deakins aceptó la oferta de los directores y guionistas básicamente porque aceptaron sus condiciones más técnicas con relación por ejemplo al uso de solo una cámara o a la no utilización de lentes con zoom.

Los Coen querían a alguien con cierta experiencia y congeniaron de la mejor manera posible. Este fue el inicio de una relación profesional (y personal) aún vigente. A día de hoy han realizado 13 películas juntos entre ellas las reconocidas *Fargo* (1996), *The Big Lebowski* (1998) o *Hail Cesar* (2016).

Tras mudarse en 1992 a Santa Mónica, California, Deakins vivió una de las décadas más importantes de su trayectoria. Sin duda el trabajo de esos años le asentó como director de fotografía de referencia en todo el mundo. En 1994 se convirtió en miembro oficial de la ASC (American Society of Cinematographers) y rodó películas hoy día tan importantes como son *Shawshank Redemption* (1995), dirigida por Frank Darabont, o *Kundun* (1997), de Martin Scorsese.

A partir de los 2000 Deakins no ha hecho más que trabajar. Repitiendo con directores y probando con nuevos, pero siempre implicado en historias reales en las que sus personajes le hacen sentir cierta empatía. Ha trabajado con directores reconocidos como Ron Howard, Vadim Perelman, M.Night Shyamalan, Sam Mendes o Denis Villeneuve. Sin duda estas dos últimas décadas han estado plagadas de retos grandiosos para el director como son las dos películas que le otorgaron los dos premios Óscar que tiene: *Blade Runner 2049* (2017) dirigida por Denis Villeneuve y su último trabajo *1917* (2019) dirigida por Sam Mendes. Ambos filmes son objeto del análisis de este trabajo.

Deakins también ha contribuido en la dirección de fotografía y consultoría de películas de animación de Pixar y Dreamworks. En su fórum explica que al ser un consultor no suele estar involucrado en todos los aspectos de la película pero él ve todo el trabajo a medida que avanza y da sus comentarios y cualquier consejo que puede. Se implica por tanto en el desarrollo del look general de la película, así como en aspectos más específicos relacionados con la composición e iluminación de cada escena (DEAKINS, 2018).

Todo empezó en su primera contribución en una película de animación: *WALL•E* (2008). Pixar contactó con él porque querían conseguir un look mucho más parecido a una película real, más convencional. Desde el equipo artístico de la película pensaron que Roger podría enseñar a los profesionales del estudio de animación los diferentes tipos de estilos de iluminación y movimientos de cámara que harían que las escenas iniciales de *WALL•E* parecieran más una película de acción en vivo (HILL, 2017).

Después de implicarse en esta película formó parte del equipo de Dreamworks en la trilogía de *How to train your dragon?* (2010). En estas películas, explica en su fórum, su participación ha sido mucho más considerable que en todas las demás películas en las que ha participado. Entre ellas se encuentran *Rango* (2011), *Rise of the Guardians* (2012) y *The Croods* (2013).

A grandes rasgos, Roger Deakins es conocido por trabajar con historias en las que los personajes son el punto central. Le gusta filmar a personas, y le gustan las historias que tienen alguna relevancia con el mundo real. Es un profesional influenciado por todo su entorno y sus imágenes no dejan de ser una expresión de su mirada, construida por todas sus experiencias.



Fig.10: Frames de las películas WALL•E, How to train your dragon y The Croods.

b) Aportaciones a la dirección de fotografía y modus operandi

Citando a Eduard Navarro, dos de las aportaciones más importantes de Roger Deakins al mundo de la dirección de fotografía son su honestidad y sencillez. Es importante recalcar que, aunque honestidad y sencillez parecen aparentemente dos sustantivos muy abstractos, de ahí nace todo un imaginario que ha cambiado las tendencias cinematográficas de la actualidad y ha influenciado a profesionales en todo el mundo.

Tal y como dice Navarro, Deakins huye de la artificiosidad y estas características que le representan se trasladan a su manera de ver la luz. No importa qué rueda exactamente, que siempre intenta acercarse desde el lugar del que partió: el documental. Lo hace por tanto desde una mirada de luz natural y rápida, lo que muchas veces hace que sea sencilla (o que lo parezca). Navarro refuerza esta idea explicando que todo el mundo puede ver de forma natural, pero no todos saben mirar a esa naturalidad. Deakins además de saber mirarla, la trabaja en su luz. Básicamente, lo que ha aportado es el intentar explotar los ambientes naturalistas dentro de la historia que está explicando, de manera que el espectador, incluso un espectador técnicamente entrenado, casi no puede saber si las luces que ve han sido puestas de manera artificial o forman parte de la realidad.

En cierto modo la aportación más significativa del director a grandes rasgos, sería su manera de entender y tratar la luz. No obstante, hay otros aspectos más concretos que también caracterizan a este director de fotografía y aunque quizás no hayan influenciado a otros directores o a la profesión en general, son elementos importantes que lo definen y le han otorgado el reconocimiento que hoy día mantiene.

b.1. Aferrándose a la realidad

Deakins siempre intenta identificar el alma visual de cada proyecto. Cada película es única y diferente y él es consciente de ello, por eso intenta encontrar siempre las cualidades visuales singulares de cada historia. Deakins es una persona reflexiva, y quiere que el espectador sea reflexivo también. Es mucho más fácil captar grandes conceptos visuales cuando tienes un poco de tiempo para consumir y digerir lo que está en la pantalla, un ejemplo de esta manera de entender las imágenes son los movimientos de cámara, siempre estabilizados (con excepciones si es así necesario) (LANNOM, 2020).

Tal y como dice Deakins:

"No hay nada peor que un plano ostentoso, un gran movimiento de grúa o una iluminación que capte la atención por sí misma y te haga pensar 'vaya, qué espectacular', pero que no sea necesario para el filme. Te saca de la película y te hace pensar en la superficie, alejándote de los personajes y la historia. Cuando mueves la cámara tiene que significar algo. Tienes que saber por qué lo haces; tiene que tener sentido dentro de la historia y hacerla evolucionar." (LOPEZ, 2018).

Esto muestra cómo el director tiene presente siempre que iluminar es algo que va más allá de lo pragmático. Él intenta crear atmósferas y universos que conecten al espectador con la realidad. Una realidad, que como dice en una entrevista para Rotten Tomatoes en 2019, no tiene porque ser naturalista, no tiene que ser tal y como la luz es. Simplemente lo que quiere crear es un mundo coherente con aquello que la audiencia cree. Básicamente, explica, lo más complicado es crear ese mundo que se mantenga a su vez unido a toda la película, es por tanto el aspecto general del filme el mayor reto.

Roger Deakins quiere siempre que la audiencia se crea lo que ve en pantalla, desde el color hasta los movimientos de cámara. En su fórum argumenta varias veces que es verdad que la mayoría de su trabajo se puede considerar motivado siempre por la manera en que la luz trabaja. Dice estar seguro de que a lo largo de los años ha aprendido a iluminar de una manera más sutil, probablemente de una manera más naturalista, pero prefiere pensar que los temas han sido los que le han impulsado el aspecto de cada película (DEAKINS, 2016).

b.2. Modus operandi

Roger Deakins suele trabajar de una manera muy concreta. Tiene una obsesión con la preparación del rodaje y dedica mucho tiempo a planificar todos los aspectos que intervendrán en el mismo. Es a su vez también muy perfeccionista y exigente consigo mismo, nunca acaba de quedar contento con lo que hace porque siempre piensa que podría haberlo hecho mejor. En una entrevista para Maine International Film Festival, Deakins explica que en este proceso de preproducción lo que más le importa es pasar tiempo con el director, o directores. Explica que es una de las claves del proceso y que aunque trabaje de diferentes maneras según el director siempre dedican un buen periodo de tiempo a esta fase.

Roger Deakins prefiere trabajar con un equipo reducido de personas y además suele repetir con gran parte del equipo. Una pieza esencial en su trabajo y con quien colabora desde hace más de 25 años, es su mujer James Ellis Deakins. Trabaja sobretodo como punto de conexión entre los departamentos de producción, efectos visuales y el propio Roger. También es la encargada de supervisar los "dailies". Su presencia en los rodajes es vital para que Deakins pueda centrarse en la parte creativa. Y si alguien tiene alguna duda se puede dirigir a su ayudante James (COLLIDER, 2020).

Roger Deakins es alguien que disfruta trabajando con directores que escuchan las ideas que pueden ofrecer los demás, y eso demuestra en gran parte su ideal como profesional. Explica que es importante tener una mente abierta ya que ser demasiado rígido puede llegar a ser peligroso, al igual que ser descuidado y no hacer suficiente preparación. Es importante encontrar el balance entre las dos. A él le gusta hacer una gran preparación y luego jugar con esos elementos cuando está en el set. Le gusta trabajar utilizando referencias y diagramas de iluminación detallados, le gusta escuchar la mayor cantidad de información disponible de cualquier persona con la que está trabajando ya que valora todas las opiniones sin importar de quién o de dónde provengan (STUDIO BINDER, 2018).

Esta gran dedicación a la preparación también puede venir dada por el hecho de que él sea quién, en la mayoría de ocasiones, opera la cámara. En sus últimos proyectos no ha tenido la ocasión por necesidades técnicas y físicas, pero el lo prefiere porque afirma sentir una conexión con el plano, proveniente de nuevo, quizás del documental. Deakins no quiere que la iluminación se interponga en su manera de operar. Por eso crea archivos completos de cada ubicación, desgloses de escenas, diagramas de luz... Para poder concentrarse en el rodaje en el encuadre y en lo que hacen los actores (THOMSON, 2011).

La relación que tiene con los actores también es un aspecto relevante en su trayectoria. Eduard Navarro explica que Roger Deakins es un director de fotografía que se preocupa por que los actores se sientan cómodos y se crean la ambientación en la que están trabajando, les da espacio porque en realidad todo acaba dando vueltas alrededor de ellos.

Y desgraciadamente, no todos los directores de fotografía se preocupan tanto como él. Deakins dice en su fórum: "Por una parte, necesitas iluminar un espacio para que puedas ver a los actores pero, más allá de eso, estás creando un ambiente, estás creando un mundo para que esos actores lo habiten y para que la audiencia se sumerja en él."

b.3. Adaptabilidad

Esto apoya otro aspecto relevante y es su manera de entender las nuevas tecnologías. Herramientas como el croma separan al actor de la realidad de un ambiente, así que solo los usa si son realmente necesarios, que han sido veces contadas en su carrera. Es por ello que Deakins se mantiene firme en su creencia de que son meramente herramientas y que estas intentan ayudar al cineasta ya que en sí mismas no van a hacer una película (JONES, 2017).

Navarro destaca de Deakins su gran capacidad de adaptación al tiempo al que vive y a las innovaciones tecnológicas que le acompañan. No todos los directores de fotografía han logrado adecuar de la misma manera su forma de trabajar al cine digital. Deakins no tiene problemas a la hora de rodar en digital, es más, siempre intenta aprovechar todas las posibilidades que le ofrece este nuevo medio. Un ejemplo de ello es todo el trabajado realizado en su última película *1917* (Sam Mendes), que más tarde se abordará en la parte práctica.

b.4. Estilo

Roger Deakins contestó a una pregunta sobre estilo cinematográfico en su fórum expresamente para esta investigación. Deakins afirma que si tiene un estilo proviene de su manera de interpretar las historias en lugar de atributos técnicos concretos. Afirmó que una manera interesante de plantearlo sería decir que su cinematografía está dictada por su "gusto" en lugar de un estilo (DEAKINS, 2020).

Eduard Navarro piensa que Deakins tiene un estilo que se ve y no se ve. Habla de una paradoja estilística: "Roger Deakins adecua muy bien su luz y tiene una manera de mirar que siempre queda supeditada al guión y a la mirada del director. Siempre queda perfectamente armonizada o amalgamada en la película que rueda". Lo que él ofrece es una mirada pura, sencilla y honesta y por eso actualmente hay tantos directores que intentan tenerle de director de fotografía.

En conclusión, Deakins no cree tener un estilo cinematográfico en sí, si no que espera poder tener un estilo que encaje con cada proyecto en el que trabaja. Y aunque ciertamente integre de una manera ejemplar la luz en la historia Eduard Navarro afirma que uno puede notar ciertos aspectos que sólo hace Deakins. Lo define como una marca de agua, en vez de estilo. Es algo que está ahí pero no se puede ver a simple vista. Dichos aspectos mayoritariamente técnicos serán discutidos en apartados siguientes.

Tal y como subraya Navarro: "El ha hecho que un trabajo tan difícil como es iluminar, parezca fácil. (...) Esa dualidad en su trabajo hace que todos disfrutemos más aunque sea de forma invisible de todas las sensaciones que nos crea."

c) Referentes e influencias

"Creo que es difícil destacar unas influencias clave. Seguramente todos estamos influenciados por todo lo que vemos y aquello con lo que entramos en contacto"

Roger Deakins (ASC Close up, Abril, 2014)

Esta frase introductoria es un punto de partida vital para comprender la manera en que Roger Deakins entiende su trabajo y su propia mirada. Según él, es muy complicado marcar unas influencias exactas que lo hayan formado como el profesional que es hoy en día. Tiene básicamente una visión creativa basada en las emociones, sensaciones y experiencias. Podríamos decir que busca (o encuentra) referencias con un significado emocional más que visual (STUDIO BINDER, 2018).

En su página web, en el fórum sobre iluminación, afirma que como cualquier otra persona, ha sido influenciado por todas las cosas que ha visto y experimentado. La pintura ha formado gran parte de ello, pero aún así no puede afirmar que el trabajo de un pintor en concreto le haya influenciado como tal en términos de iluminación, quizás un poco en la manera en la que compone sus imágenes. Destaca nombres de artistas como Edvard Munch, Whistler, George Bellows, Bacon, Kandinsky o Kokoschka (Deakins, 2015).

No obstante, sí que destaca el trabajo de un fotógrafo como fuente de inspiración para algunos aspectos de sus películas: Alex Web. En su última masterclass para el festival de cinematografía Manaki Brothers explicó que sus imágenes son muy limpias en términos de que no dan imágenes equivocadas. A su vez tienen cierta complejidad en la composición pero no dejan de ser sencillas en su natura y en todo aquello a lo que quiere poner el foco. En su fórum también habla sobre su admiración por fotógrafos como James Natchwey, Don McCullen, Larry Burrows o Roger Mayne.

Cuando Deakins estudiaba bellas artes, en su universidad ofrecieron clases impartidas por fotógrafos profesionales. Roger destaca por encima de todas ellas la visita de uno de los primeros fotógrafos en salir a la calle y fotografiar la vida de las personas en Londres: Roger Mayne. "Fue una gran influencia en la forma en que comencé a ver las cosas" (THOMSON, 2011).

Poniendo el foco en la dirección de fotografía, en una entrevista para la revista ASC en Abril de 2014 destacó el trabajo de los siguientes directores de fotografía: Haskell Wexler, ASC, Conrad Hall, ASC, Vilmos Zsigmond, ASC, Owen Roizman. Admira también el trabajo de directores como Bergman, Antonioni, Tarkovsky o Jean Pierre Melville. No obstante, no afirma que sean referentes o influencias directas.

Destaca con gran admiración el trabajo del director de fotografía Conrad Hall. Afirma que era su ídolo y uno de los primeros profesionales que le fascinó. Explica que su trabajo siempre estaba centrado en las historias y en los personajes y es sin duda un aspecto que el propio Deakins adopta en sus proyectos. En una entrevista para Maine International Film Festival en 2018, Deakins dijo lo siguiente sobre Hall: "Podrías decir que era una película suya aunque fueran todas diferentes (...) Su trabajo era siempre aparentemente simple y directo". Curiosamente, características claramente similares a la personalidad de Deakins.

En conclusión, Deakins piensa que no tiene influencias visuales directas. Defiende que todo lo que le influye está relacionado con una conexión emocional y experiencial. Para ejemplificar cabe destacar un comentario que publicó en su forum: "Estaba corriendo por el sendero del acantilado esta mañana y creo que la luz y el paisaje a mi alrededor han tenido tanta influencia en mi 'forma de ver' como cualquier otra cosa."

Justamente Pol Turrents destaca a Conrad Hall como máxima influencia del director. También nombra a Néstor Almendros como posible influencia.

d) Pasado documentalista

Deakins ha remarcado en múltiples ocasiones que su pasado como documentalista ha sido uno de los elementos más importantes y evidentes que lo han moldeado como director de fotografía. No sólo a la hora de trabajar, si no también a la hora de entender e interpretar la luz. En la entrevista que hizo para Maine International Film Festival en 2018 explica que su interés por el documental se dio de manera gradual. Roger Deakins siempre ha tenido un gran afecto a las artes plásticas y en su juventud descubrió la fotografía fija, lo que de alguna manera seguía manteniendo la esencia de capturar una imagen, un momento, una realidad. Con el tiempo, mientras estudiaba bellas artes esta predilección se empezó a encarrilar hacia el documental de manera casi inconsciente. Es por ello que en esta misma entrevista afirma que su pasión por contar historias viene de ahí, de los documentales y de ese entusiasmo por las realidades de las otras personas. El director explica que realmente lo que intenta es filmar no sólo lo que se ve, si no también lo que se siente. Y es por eso que lo relaciona con los documentales, ya que cuando uno está rodando un documental no sólo está plasmando la realidad de un "personaje" si no que a veces suele estar viviendo lo mismo que éste.

Es quizás esta la razón por la cual Deakins tiene una mirada tan rápida y natural sobre la luz. El mismo director recomienda traspasar técnicas del cine al documental para mejorar la destreza y la fluidez en el ritmo de trabajo. Aconseja trabajar con la luz disponible, la que ya tenemos de base y a partir de ahí observar y ver lo que se puede hacer con lo que uno tiene. Explica que trabajar en documentales te ayuda a ser mucho más rápido a la hora de encuadrar ya que uno tiene que poder leer lo que está pasando delante de él mismo y de la cámara (LÓPEZ, 2018). En términos generales, y según las palabras del propio Deakins en su última masterclass: "Hacer documentales te ayuda a entrar tu ojo."

En definitiva, Deakins habla de los documentales como un buen sitio de entrenamiento. Remitiendo a experiencias propias, el director argumenta que no todo en los largometrajes de ficción está pensado y planeado antes de llegar al set. Hay muchas cosas que se improvisan el mismo día o en el mismo instante de rodar y justamente los documentales le han ayudado a asentar la base para poder reaccionar mejor delante de estas situaciones (AFI, 2019).

En una entrevista que hizo Deakins para VICE en 2016 presenta muy claramente su posición con relación a esta idea y el porqué piensa así. Afirma que le gusta trabajar con proyectos que tengan una relación con el mundo real, heredando por tanto ese afecto por el documental. Roger dice en esta entrevista lo siguiente: "Cuando hacía documentales me gustaba el hecho de que fuera una exploración y el desafío de que la propia película encontrase su camino." Obviamente no es lo mismo plantear el guión de una película de ficción que de un documental. Es cierto que normalmente los documentales también tienen unas pautas a seguir pero nada que ver con la planificación y el diseño de las acciones que se dan un largometraje de ficción. Explica que echa de menos aprender de las experiencias, entender cómo vive la otra gente y sobretodo esa conexión tan especial con todo lo que está a su alrededor.

También encontramos en los documentales sus primeros pasos hacia una de las características más interesantes del director, y es su afán por construir aparatos de luz que se adapten a sus necesidades artísticas y técnicas. Ciertamente todo empezó por solucionar aquellos obstáculos que se encontraba a la hora de rodar documentales que eran de bajo presupuesto. Aunque sus proyectos han dejado de ser en su gran mayoría de bajo presupuesto, sigue utilizando sus propios mecanismos si así lo ve necesario. Y es por eso que no cabe duda que trabajar de manera precaria en proyectos tan limitados le ha llevado a simplificar su mirada y su manera de trabajar. Y eso se ve claramente en la forma que tiene de iluminar y rodar cualquier escena.

e) Elementos técnicos identitarios

Este apartado tiene como intención hacer un breve resumen de los elementos técnicos más recurrentes en el trabajo de Roger Deakins. Conocer estas características a veces puede ser complicado pero el director es muy transparente respecto a su manera de trabajar y no tiene reparos en compartir en su web, en entrevistas o artículos su manera de trabajar. En su última entrevista para Collider, vía online a causa del confinamiento del COVID-19, Deakins explicó que últimamente hay una gran tendencia en darle demasiada importancia a la técnica y a las matemáticas, y él piensa que la gente que lleva estos aspectos al extremo en el cine el resultado que obtienen acaba siendo algo muerto, ya que no hay un ejercicio emocional. Siguiendo con este pensamiento, en esta investigación no se quiere dar especial importancia a los aspectos técnicos pero sí hay algunas características cruciales en la forma en la que Deakins trabaja la iluminación, la cámara y el color.

Roger Deakins se adentra al mundo de la dirección de fotografía en la época de los 80. Es lógico que su manera de trabajar y las herramientas que usa forman parte de los desarrollos tecnológicos y creativos que tuvieron lugar en esa época. Tal y como dice Eduard Navarro, Deakins tiene unas excelentes bases técnicas y un control exhaustivo del pasado pero se adapta completamente al presente. Sabe mirar un objeto, su volumen, sus texturas y como la luz cae sobre ellos desde la naturalidad real del sol, de una lámpara, de una vela o cualquier elemento lumínico. Además es uno de los directores de fotografía que se ha adaptado mejor al cine digital. Navarro argumenta que es aquí donde saca a relucir su vertiente documental: rueda con lo que sea. Se adapta a cualquiera que sea el soporte y no se queda anclado en ciertos sistemas. Su prioridad es siempre la luz.

e.1. Iluminación

Fuentes de luz

Deakins ha comentado en su fórum sobre iluminación varias veces que en general encuentra las fuentes de tungsteno más "agradables". Por tanto son las que suele usar mayoritariamente más en el set, en interiores. Este tipo de luz tiene una temperatura de color de 3200°K y las usa con lámparas con lentes fresnel de 650 (Dinkys) o de 1000 vatios, por ejemplo.

Las fuentes HMI, con temperatura de color 5600°K, a veces dan más problemas pero las usa también en exteriores cuando el Sol no es suficiente para él. A menudo usa un HMI para aumentar la luz natural, ya que es más eficiente usar una lámpara ya equilibrada a esa temperatura que coger una luz de tungsteno y añadirle una gelatina de color para conseguir luz de día. Opta muchas veces por rebotar estas lámparas o filtrarlas para replicar esa luz natural (DEAKINS, 2015).

Luces prácticas

Deakins suele incluir en sus diagramas luces prácticas. Estos aparatos, tal y como se ha explicado con anterioridad, son luces "reales" que se integran en el set. Son por tanto herramientas de dirección artística que entran en contacto directo con dirección de fotografía. Al ser un nexo con la realidad ofrecen, si se usan bien, cierta verosimilitud a las imágenes. Deakins explica en su fórum que no dejan de ser otro elemento de iluminación más y que es importante que la iluminación refleje la intención de la escena, por lo que cualquier luz práctica tiene que ajustarse al mismo objetivo.

Él primeramente se imagina cómo le gustaría que se viera una escena y luego escoge las fuentes prácticas que necesita para lograrlo. Después en colaboración con los demás departamentos de arte escogerá entre las opciones que puedan proporcionarle. Cuando ve la forma en que funciona la luz gracias a esas fuentes, decide si añadir algún aparato adicional o no. Las luces prácticas que usa suelen ser de 60 vatios y 100 vatios. Cuando necesita añadir potencia usa una bombilla gag. Se les denomina gag a cualquier fuente de luz adicional que se agregue a la luz natural proveniente de una lámpara práctica y es algo que no se ve en la cámara. Es decir, se esconde. No obstante, Deakins argumenta que no es necesario utilizar prácticas en absoluto.

Normalmente, le gusta poder identificar las fuentes de luz, pero ha hecho una serie de películas en las que se ve una iluminación bastante elaborada sin saber cómo se crea ni de dónde viene. *Blade Runner 2049* sería un gran ejemplo de ello.

Anillos de luz o "ring lights"

Otro de los aspectos lumínicos más importantes en el modus operandi del director es su uso de anillos de luz. Son unas construcciones circulares a las cuales añade bombillas que puede dimerizar (controlar la intensidad de la luz). Lo importante de este elemento es que él los construye. Comenzó usando estos aparatos cuando estaba filmando películas de bajo presupuesto y documentales. El tamaño de la unidad controla la suavidad de la fuente y los hace en varios tamaños dependiendo de la ubicación y el efecto que busca. Eduard Navarro explica que el uso de estos dispositivos tiene sentido porque al crear un gran diámetro de luz, independientemente de que sea de noche o de día, tiene un cierto comportamiento cercano al del sol. Evidentemente no es lo mismo pero la idea nace de ahí. Gracias a este invento Deakins puede iluminar por capas y generar un efecto degradado en los diferentes términos de un mismo plano (LÓPEZ, 2018).

En su fórum de iluminación Deakins explica que realmente es una opción cualitativa más que presupuestaria, aunque ciertamente son más baratos. Afirma que las luces del anillo dan una luz mucho más viva y consiguen un color que le gusta sobretodo cuando están atenuado.

El éxito de un anillo de luz o ring light, depende del tamaño de la unidad, el espacio entre las bombillas y la distancia de la que está del sujeto, argumenta el director. Cuando los usa, rara vez usa algo más de la unidad en sí (DEAKINS, 2015).

Muselinas

Navarro explica que Deakins siempre lleva consigo muselinas. Son unas telas parecidas a la seda que sirven para rebotar, difractar o filtrar luz. Es también uno de sus sellos. Opta por esta herramienta por encima de otras opciones más sofisticadas porque la luz suave que inunda a los personajes le parece de una calidad y textura distintas a otras herramientas que hacen la misma función.



Fig.11: Roger Deakins sujetando un anillo de luz.



Fig.12: Set de Blade Runner 2049. Un anillo de luz gigante ilumina el espacio.



Fig.13: Fotografía del rodaje de Revolutionary Road. A mano derecha se pueden observar las muselinas con las que suele trabajar Deakins.

e.2. Cámara

Con relación a los aspectos de cámara, Deakins también tiene ciertas preferencias. Una de ellas es operar él mismo. Cuando opera se siente mucho más conectado con el plano ya que puede aprovechar todo lo que pasa en escena. Si tiene a un operador de cámara todo lo que ve tiene que transmitirlo a él, en cambio, si él es el operador tan solo tiene que ajustar lo que necesita. Es más eficiente. Además, le gusta la simplicidad que ofrece el trabajar con una sola cámara. Trabajar con más de una cámara crea imágenes que funcionan bajo las restricciones de múltiples puntos de vistas y eso se distancia de su modo de entender el cine (MAINE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, 2018).

Otro punto igual de importante es el uso de lentes. Eduard Navarro destaca este aspecto como uno de los más identitarios del profesional. Prácticamente siempre usa el mismo modelo, marca y focal: Master Prime de Arri Zeiss, 32 mm. No significa que no use otras medidas de lente, pero este sin duda es su preferido. De alguna manera, usa los objetivos como un sentimiento. Navarro explica que Roger tiene una mirada documental, por lo que el uso recurrente de un objetivo 32mm en un soporte de 35mm no es gratuito: esta combinación ofrece una visión muy parecida a la del ojo humano. El ángulo que genera y las sensaciones de profundidad resultan ser muy naturales.

Con relación al cambio de analógico a digital ha dicho en varias entrevistas que para él el cine no ha cambiado tanto. En realidad, afirma que el trabajo es más fácil. Aun así, no le acaba de gustar trabajar con cromas ya que según él, cambian la sensación de la luz sobre el sujeto. No obstante, aunque no le acabe de gustar entiende que hay ciertas cosas que no se pueden hacer y los efectos visuales lo solucionan (ROGER DEAKINS - CINEMATOGRAPHER STYLE, 2006).

Con relación a los movimientos de cámara Roger opta por la estabilidad, ya que las imágenes estables suelen ser más íntimas porque el espectador tiene más tiempo para digerirlas. No obstante, si es necesario tener la cámara en mano lo hace, pero tiene que ser una decisión narrativamente importante e imprescindible (MAINE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, 2018).



Fig.14: Lentes Arri Zeiss Master Prime.

e.3. Color

Roger Deakins opta por esquemas de colores simples y con baja saturación. Además hace siempre uso de las sombras y del contraste para crear siluetas, claroscuros y contraluces admirables. Con relación a aspectos más técnicos Deakins ha hablado en su fórum en varias ocasiones del uso de LUTS (Es un proceso técnico equivalente a cambiar el proceso de emulsión fotoquímico) (DEAKINS, 2015). Él ilumina de la forma en que quiere que se vea la imagen final, no confía en cualquier trabajo posterior para 'crear' ese aspecto concreto que busca desde un inicio con el trabajo de la luz en el set. En consecuencia, tiene solo en LUT, que ha cambiado solo una vez para la película, *Prisioners* (2013) de Denis Villeneuve. Esta fue una película donde quería una disminución mínima en la saturación y un aumento mínimo en

5.4. El cine de Sam Mendes, los hermanos Coen y Denis Villeneuve

"Cada filme es el filme de su director, y jamás debemos perder esto de vista."

Roger Deakins (Cinematographer style, 2006)

En este apartado se intenta hacer un breve recorrido por las carreras profesionales y preferencias estilísticas de los directores Sam Mendes, Los Hermanos Coen y Denis Villeneuve, quienes han trabajado con Roger Deakins en varias ocasiones. Indagar en sus trayectorias es un punto de partida necesario para poder ver de qué manera encajan estas personalidades con el estilo e identidad del director de fotografía Roger Deakins.

a) Sam Mendes

Samuel Alexander Mendes nació en Reino Unido, en Reading, Berkshire. Mendes empezó su carrera profesional después de finalizar sus estudios en la Universidad de Cambridge. No obstante, sus comienzos no fueron dirigiendo películas, si no obras de teatro. Mendes fue contratado como asistente de dirección en el Chichester Festival Theatre. En septiembre de 1987, Mendes hizo su debut como director profesional de dos obras de Anton Chekhov, *The Bear* y *The Proposal*. Empezó a ganarse un gran reconocimiento tanto en Londres como en Broadway. Su paso a la gran pantalla fue de manera gradual. En 1996 hizo una obra musical para televisión: *Company*. Más tarde, tras el éxito que consagró con su adaptación musical para televisión de *Cabaret* (1993), Steven Spielberg decidió ofrecerle una oportunidad en el sector cinematográfico haciendo que DreamWorks produjese en 1999 *American Beauty*. Este fue sin duda el inicio de una gran trayectoria cinematográfica para el director. Con el corazón dividido entre el teatro y el cine, y después de haber ganado el Óscar por *American Beauty* a mejor película y mejor director, Mendes ha dirigido *Camino a la Perdición* (2002), *Jarhead* (2005), *Revolutionary Road* (2008), *Un Lugar donde quedarse* (2011), *Skyfall* (2012), *Spectre* (2015) y recientemente *1917* (2019) (Biografía de Sam Mendes, s.f.).

En la mayoría de sus entrevistas afirma que prefiere moverse entre el teatro y el cine y no fijarse tan solo en uno. El director explica que el teatro para él es su hogar, donde se siente más relajado, no obstante dice que cuando experimentó el dirigir una película por primera vez ya no lo pudo dejar.

En una entrevista que hizo para Bafta GURU Mendes destaca películas como *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, o *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, como claras influencias en su manera de entender su trabajo como director. No obstante, afirma que creció viendo a los Monty Python y películas de televisión y que en gran medida también forman parte de su ideal creativo. En la misma entrevista explica que para él el colaborador más importante con el que puede contar es el director de fotografía y destaca en su carrera la relación profesional que tuvo con Conrad Hall. Piensa que la figura del director de fotografía es su principal roca y que es la única manera de entrar en una escena a nivel visual, después de los actores (BAFTA GURU, 2016).

Sam Mendes intenta siempre encontrar el equilibrio entre la poesía visual que se puede lograr y la historia que se está contando. Al mismo tiempo explica que eso nunca puede abrumar el corazón de la historia. Para él, uno de los aspectos que más le atrae a la hora de encarar un nuevo proyecto es la oportunidad visual que le ofrece. Explica que al leer el guión por primera vez ya empieza a visualizar imágenes y estas no suelen marchar. Son las que le acaban guiando por el proyecto (DAWTREY, 2017).

Es sin duda un director que pone por delante las interpretaciones y el trabajo con los actores. Seguramente es un aspecto que hereda del teatro. Dedicar una gran parte de su preparación a ensayar con los actores. Lo da todo por las actuaciones y si lleva trabajando en una escena durante 2 horas y de repente siente que no funciona no tiene ningún reparo en volver a plantear la escena y rodarla de manera diferente a cómo la había imaginado (DAWTREY, 2017).

Se dice de él que es una persona muy tranquila y que contempla siempre todas las situaciones antes de tomar decisiones precipitadas. Además siempre intenta crear buenos vínculos en el equipo para mantener una buena relación entre todos. La puesta en escena y los personajes son la base principal de su cine. Intenta siempre empujar a los actores a desarrollar una cierta profundidad y apego a sus personajes, un aspecto claramente influenciado de su trabajo en las artes escénicas. En general su estilo visual es bastante simplista y estéticamente agradable y en su puesta en escena pone siempre por delante el ritmo y el tiempo (HIGHSNOBIETY, 2016).

b) Los hermanos Coen

“Joel y Ethan hacen que la violencia sea tan real porque viene siempre de manera repentina.”

Roger Deakins (masterclass para ICFF Manaki Brothers, 2018)

Los hermanos Coen, Joel y Ethan, nacieron en Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos. Joel, tres años mayor que Ethan, estudió cine en Nueva York, y Ethan estudió Filosofía en la universidad de Princeton. Joel fue por tanto el primero en adentrarse al mundo del cine, al principio como montador de películas de terror. La primera película que Joel dirigió fue *Sangre Fácil* en 1984, un filme escrito junto a su hermano (Biografía de los hermanos Coen, s.f.).

Después de esa primera colaboración profesional, el dúo de cineastas no ha parado de trabajar en todo tipo de proyectos. Dirigiendo, escribiendo, montando y produciendo películas suyas, y también para otras personas. Entre los títulos más destacados se encuentran: *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1996), *El gran Lebowski* (1998), *No country for old men* (2007) o *iAve, César!* (2016).

Los hermanos Coen tienden a inclinarse hacia los dramas criminales, guiados por personajes llevados a la desesperación que cometen decisiones normalmente temerarias. Las situaciones incómodas, la violencia o el humor negro absurdo e irónico, son piezas claves en sus películas. La mayoría de sus filmes tienen un estilo y un look similar. Es una sensación que va más allá de los aspectos técnicos, que también influyen, ya que siempre ruedan en analógico y usan unos tonos parecidos (PERNO, 2016).

Los cineastas tienen un interés evidente por los escenarios históricos "centroamericanos" y suelen repetir con el equipo artístico. Ya sea con relación al reparto, dirección de fotografía o composición musical. Los actores que más han repetido con el dúo son Frances McDormand, Steve Buscemi, John Goodman, Jon Polito, John Turturro, George Clooney, Bruce Campbell, Warren Keith o Stephen Root (MARSHALL, 2017).

El trabajo de los hermanos Coen incorpora locura y brutalidad y contextos absurdos hilarantes y a su vez terribles. Exploran también en su cine cuestiones existenciales a través de convenciones y estructuras sociales, mientras juegan con el uso de coincidencias y sinsentidos.

Muchos coinciden en que los hermanos Coen tienen un estilo evidente que va más allá de lo visual. Aunque los filmes de los cineastas abarquen diferentes géneros todos comparten un cierto ritmo, tono y tipo de caracterización. Sin duda, trabajan de manera meticulosa elaborando toda la preparación previa al filme. En este proceso trabajan codo con codo sobretodo con su director de fotografía, quien suele ser siempre Roger Deakins (ORTHWEIN, 2017).

Roger Deakins ha trabajado en todas las películas de los hermanos Coen desde *Barton Fink* excepto en *Burn After Reading* (2008) e *Inside Llewyn Davis* (2013). *Barton Fink* fue sin duda la película que les dio el reconocimiento a los tres y la que asentó para siempre su colaboración. Han explicado en varias ocasiones que su relación ha sido siempre muy buena tanto en el ámbito profesional como en el personal. Por esta razón, han trabajado en tantas ocasiones juntos y se han convertido en uno de los tríos profesionales más populares en toda la industria cinematográfica.

Tanto los hermanos Coen como el propio Roger Deakins han explicado en varias ocasiones el *modus operandi* que siguen los tres antes de adentrarse en un proyecto. Una de las etapas más importantes para ellos es la preproducción. Deakins comenta en su fórum que con los hermanos Coen siempre hace storyboards muy detallados, ya que los cineastas tienen una gran capacidad de planificación. El mismo Deakins dice sobre los hermanos lo siguiente: "Sus sets son muy silenciosos (...) No hacen muchas tomas. Saben lo que quieren y saben cuándo lo tienen. Trabajan muy económicamente" (THOMSON, 2011: 3).

No obstante, son unos cineastas completamente abiertos a cambios y a improvisar cuando las situaciones lo requieran. Escuchan atentamente todas las opiniones, y en especial todas las que tenga el director de fotografía. Es por ello que hablan de Roger como alguien al que quieren siempre cerca desde el principio del proyecto. Además les gusta que intervenga en aspectos que a veces van más allá de lo visual. Joel Coen dice de él: "(...) Roger es brillante al aportar una dimensión adicional que cambia la sensación de lo que estás haciendo" (THOMSON, 2011: 3).

No cabe duda de que la reconocida colaboración entre los Coen y Roger Deakins se basa en una cuidadosa preparación y versatilidad frente a todos los proyectos que encaran. Los hermanos Coen siguen siendo dos de los directores más queridos por la crítica por ofrecer siempre historias con carácter tanto narrativo como visual.

c) Denis Villeneuve

Denis Villeneuve nació en Quebec, Gentilly. El cineasta canadiense es uno de los más célebres de su país. Cuando era pequeño solía visitar el cine Trois-Rivières de su pueblo. Este fue uno de los primeros contactos con la que hoy día es su profesión. Desde muy joven hizo distintos cortometrajes lo que le llevó a ganarse el apodo entre sus amigos de "Spielberg". Denis destaca las películas de *Star Wars*, o directores como Ingmar Bergman y Stanley Kubrick entre las influencias que más recuerda de su infancia y juventud (FONTAINE, MULLEN, 2019).

Aunque estudió ciencia en la universidad pronto decidió hacer otra carrera en Comunicación. Se especializó en cine por la universidad de Quebec en Montreal. Villeneuve dirigió su primer largometraje en 1998: *Un 32 août sur terre*. Tuvo una buena crítica en festivales importantes como Cannes. Además de ser escogida como la apuesta canadiense a los Óscar para la Mejor Película en Lengua Extranjera en los Oscars. Su primer largometraje realmente importante en su carrera fue *Maelström* (2000) el cual fue un gran éxito.

No obstante el director decidió apartarse durante un tiempo de la industria cinematográfica para volver a estudiar cine y especializarse más en guión. Durante este tiempo hizo anuncios comerciales entre otros proyectos, y fue en esta época que decidió que todo lo que hiciera en adelante tendría que tener una importancia significativa para él, no quería hacer películas por que sí. Con esta premisa, y después de hacer un corto en 2008: *Next Floor*, Villeneuve dirigió *Polytechnique* en 2009 e *Incendies* en 2010. Esta segunda película recorrió el mundo consiguiendo captar la atención de la crítica internacional. Es justamente después del éxito que tuvo con este proyecto que productores en Hollywood empezaron a querer trabajar con él y es aquí donde empieza su trayectoria más reconocida con títulos como *Enemy* y *Prisoners*. Esta segunda acabó consagrando su carrera y dió inicio a colaboraciones con profesionales como Roger Deakins, quien ha trabajado con él en 3 ocasiones. No obstante, las películas que consolidaron finalmente al director fueron *Sicario* (2015) y *Arrival* (2016) (FONTAINE, MULLEN, 2019). Denis explica en una entrevista con Pete Hammond en 2017, que siempre había tenido un gran interés por la ciencia ficción y que era en gran parte un sueño para él poder hacer una película de este género. Incluso habla de que todos sus proyectos anteriores no dejaban de ser una preparación para adentrarse en el mundo de la ciencia ficción y hacer películas del estilo de *Arrival* (2016).

Siguiendo por este nuevo camino, en 2017 Denis dirigió la secuela de *Blade Runner* (1987) de Ridley Scott: *Blade Runner 2049* (2017). Fue evidentemente una gran oportunidad para el director que, junto a un increíble reparto, Harrison Ford, Ryan Gosling o Robin Wright, consiguió no dejar indiferente al gran público que esperaba la película. Su próximo proyecto es *Dune* (2020), una nueva versión de la novela de Frank Herbert protagonizada por Timothée Chalamet.

Existen varios aspectos creativos que el director suele tener en mente a la hora de abordar cualquier escena. Villeneuve afirma dar importancia a aquellas imágenes que tienen un impacto emocional en la audiencia. Esta idea viene de la influencia que tuvieron ciertas películas en su juventud, como por ejemplo *2001: A space Odyssey* (1968). Tal y como dice el propio director, películas como la de Kubrick son como un golpe en la cara pero a su vez tienen un impacto significativo que va más allá y que obliga al espectador a interpretarlo. Villeneuve suele poner el foco en un solo punto de vista. El cineasta tiene una predilección por los temas psicológicos y aunque una película trate varios temas siempre pone la atención en la mirada íntima de un solo personaje, el cuál suele guiar la historia. Los sentimientos, los miedos, la culpa... El director intenta siempre crear preguntas y no tiene ningún reparo en hacerlo a través de cualquier medio para que además ofrezca un impacto visual potente en el espectador (MCCARTER, 2018).

Es por ello, que Denis siempre tiene que sentir una conexión profunda con todo lo que ocurre en pantalla. Admite que sus películas son inmersivas y suelen provocar un sentimiento de intimidad. El cine para él es una manera de explorar sus miedos, su ansiedad e indagar en partes de él de las cuales no está orgulloso. Podríamos decir que de alguna manera es su herramienta catártica. Dice que el mundo es muy intenso hoy en día y como director quiere analizar esta realidad e intenta ponerla en la pantalla, pero uno de sus objetivos más vitales es conseguir encontrar en esa aparente oscuridad algo de belleza. Trabaja en sus historias sobretodo con el miedo, la rabia, la tragedia, el autocastigo o el ego. No obstante, el tiempo es uno de los aspectos más relevantes de sus películas y sobretodo la relación entre el pasado y el presente. Debido a todos los temas que trata, la violencia también aparece como partícipe y no tiene miedo a enseñarla siempre y cuando sea necesario. Y cuando la enseña, no tiene inconvenientes en hacerlo con ese mismo impacto que busca en todas sus imágenes. Además, Villeneuve trabaja siempre con una sola cámara buscando la simplicidad (STORYTELLERS, 2018). En general, el director quiere generar preguntas en la mente del espectador que le acompañen después de ver sus películas. El piensa que el cine es un puente entre la realidad y los sueños y cree que es un privilegiado al poder materializarlo.

En su entrevista con Pete Hammond, Denis habla de que aunque las historias que haga sean de ciencia ficción siempre busca contar historias que tengan algo diferente, pero sobretodo humanidad. Puede ser por tanto esta la razón por la cual el director de fotografía Roger Deakins haya repetido con él en más de una ocasión, ya que es un objetivo que él también ansía conseguir en todos los proyectos en los que participa. En esta misma entrevista Denis dice lo siguiente sobre el director de fotografía: "(Roger) Es una persona que está muy ligada a la naturaleza de la luz, a la lógica" (DEADLINE HOLLYWOOD, 2017).

Roger Deakins también habla en su fórum sobre el director y explica que todas las películas en las que han trabajado juntos han sido siempre colaboraciones. Los dos lanzan ideas para poder establecer lo que la audiencia verá y que por eso adora trabajar con él. Deakins dice que le gusta trabajar con Villeneuve porque usa el medio del cine para contar historias que de alguna manera cobran vida (DEAKINS, 2020).

En conclusión, las películas de Denis Villeneuve son películas con un estilo hostil y sombrío y a su vez inteligentes y atmosféricas y generalmente tratan temas como la identidad o el tiempo.

6 METODOLOGÍA

Para poner en evidencia toda la investigación teórica sobre Roger Deakins, en este apartado del proyecto se analizarán doce secuencias de seis películas distintas en las que el director de fotografía ha trabajado. La elección de las películas a analizar puede ofrecer igualmente unas conclusiones válidas.

La metodología de este análisis tiene como punto de partida el visionado de las películas. Además se ha entrevistado a dos profesionales del sector para complementar la información. También se ha seguido investigando en el fórum oficial de Roger Deakins, en otras webs, libros y trabajos universitarios. Asimismo, el aspecto más interesante ha sido la posibilidad de haber podido preguntar al propio director algunas cuestiones del estudio que amablemente ha respondido.

A través de los elementos estudiados en este apartado se quiere intentar obtener respuestas a preguntas que van más allá de aspectos técnicos. Tal y como se ha podido observar en el marco teórico, el propio Deakins antepone sus emociones y sentimientos a los números y reglas matemáticas. Es lógico que los aspectos técnicos se estudien y se tengan en cuenta pero se intentará también tener una sensibilidad mayor con respecto a otros elementos. El modelo de análisis por cada película es el siguiente:

Ficha técnica

Antes de analizar el contenido de cada una de las escenas es esencial conocer los aspectos más básicos de la película.

Formato, cámara y objetivos

En este apartado se indican tres de los elementos más importantes en la creación de una película. El formato, relación de aspecto de la pantalla, el modelo de la cámara y la marca y tipo de lentes usadas.

Los siguientes apartados se completaran por cada una de las dos escenas.

Contexto de la escena

De la misma manera que la ficha técnica nos da un contexto general de las secuencias a analizar, el contexto de la propia escena es necesario sobre todo para la parte de análisis fílmica. Además de dar sentido a la iluminación.

Aspectos técnicos

Los aspectos técnicos a observar son mayoritariamente generales y ayudan a ilustrar y dar sentido a las propias imágenes. Se estudiarán los siguientes puntos:

Iluminación y color

Elección de objetivos

Encuadre, composición y movimiento

Análisis fílmico

En este apartado se intenta ir más allá de todo lo prácticamente perceptible. Buscar relación entre la luz y la puesta en escena. La luz y el guión, la luz y los personajes.

Se espera que la presente metodología pueda dar respuesta a las siguientes preguntas:

- ¿Qué nos dice la fotografía sobre la historia que se narra?
- ¿Cuál es la naturaleza de la luz de Roger Deakins?

7 ANÁLISIS FÍLMICO

Justificación de las películas

Para este estudio se ha optado por películas de naturaleza ligeramente distinta por una razón: cuánto más diferentes sean las películas y más coincidencias se encuentren, previsiblemente más interesantes serán los resultados. Es decir, si Roger Deakins tiene un estilo, se tendría que poder percibir en cualquiera de sus películas.

Siguiendo con esta idea de variedad entre películas, era esencial poder analizar películas de distintos directores con los que Roger ha trabajado más de una vez: Sam Mendes, Denis Villeneuve y los hermanos Coen. Además, de las seis películas escogidas, tres están rodadas en digital y tres en analógico. Es sin duda otro aspecto que puede dar información sobre el estilo del director.

Aún así, también se han tenido en cuenta películas que comparten elementos a simple vista similares. Se han buscado aspectos que den cierto juego y sentido a la información anteriormente expuesta en el marco teórico.

Se ha puesto el foco sobre todo en las películas que ha realizado a partir de los años 2000 porque de alguna manera puede entenderse que es la expresión máxima de su evolución como director de fotografía. Ofrece también una visión más actualizada de sus métodos de trabajo y de su estilo. De cada película se han escogido dos secuencias: una en interiores y otra en exteriores. La intención de esta decisión es observar cómo se desenvuelve el director en espacios de naturaleza tan distinta.

The man who wasn't there

<https://www.youtube.com/watch?v=GC9MkHtRnRg>
<https://www.youtube.com/watch?v=9BnHdfFuKfE>

No country for old men

<https://www.youtube.com/watch?v=MHoKzI44enI> (00:00-2:20)
<https://www.youtube.com/watch?v=-d1S79zt8c> (0:29 hasta el final)

Revolutionary Road

<https://www.youtube.com/watch?v=1BUBVkpQQGA>
<https://www.youtube.com/watch?v=iYyloezS8qA>

Sicario

<https://www.youtube.com/watch?v=Rb0X4klFS0Q>
<https://www.youtube.com/watch?v=xnMy9cbnYwc> (6:17 hasta el final)

Blade Runner 2049

<https://www.youtube.com/watch?v=mS9P06p5ovY>
<https://www.youtube.com/watch?v=5a0ozKJBBjc>

1917

<https://www.youtube.com/watch?v=ISoPy3I6Us4> (4:09-7:18)
<https://www.youtube.com/watch?v=-0Gb93T4fes> (Making of)

The man who wasn't there (Joel Coen)



No Country For Old Men (Joel y Ethan Coen)



Revolutionary Road (Sam Mendes)



Sicario (Denis Villeneuve)



Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve)



1917 (Sam Mendes)





Fig. 15: Frame de la película. Fuente: Filmgrab

The man who wasn't there (2001)

Joel Coen

Ficha técnica

Título original: *The Man Who Wasn't There*

Año: 2001

Duración: 116 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Joel Coen

Guion: Joel Coen, Ethan Coen

Música: Carter Burwell

Fotografía: Roger Deakins (B&W)

Reparto: Billy Bob Thornton, Frances McDormand, Tony Shalhoub, James Gandolfini, Scarlett Johansson, Michael Badalucco, Jon Polito, Katherine Borowitz, Richard Jenkins, Christopher Kriesa.

Productora: USA Films

Género: Drama. Cine negro.

Sinopsis: Verano de 1949. Ed Crane (Billy Bob Thornton), un introvertido barbero de un pueblito del norte de California, se siente insatisfecho de su rutinaria vida. Las infidelidades de su mujer (Frances McDormand) le brindan la oportunidad de ejercer un chantaje que podría ayudarle a cambiar su apática existencia.

Fuente: Filmaffinity

Formato, cámara y objetivos

The man who wasn't there se rodó con una sola cámara: la Arriflex 535B. Se usaron también solo un tipo de lentes: las Cooke S4. El aspect ratio escogido para esta película fue el 1.85:1, uno de los estándares más conocidos en la historia del cine.

Contexto de la escena

Dos hombres están en un despacho sentados, separados por una mesa de escritorio. Es de noche y tan solo están iluminados por las lámparas que hay en la oficina. Ed, el protagonista, está sentado delante de la mesa y parece estar tenso. Están hablando sobre un tema delicado que parece alterarlos. El hombre que encabeza la mesa, Dave, se levanta y se dirige hacia Ed mientras le explica que sabe que le ha traicionado. Cuando Ed decide levantarse y dar media vuelta, Dave lo agarra por la espalda y empiezan a forcejear. Dave parece tener la situación a su favor y lo estampa contra una pared de cristal que se empieza a romper mientras lo estrangula. De repente, Ed clava en el cuello de Dave un cuchillo de puros que había en el escritorio. Consigue así matarlo.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

En esta secuencia la lámpara del escritorio es la que está haciendo la mayor parte del trabajo. No obstante, Deakins explica que añadió un aparato adicional para llevar el efecto alrededor de toda la habitación (Deakins, 2018). El personaje sentado en el escritorio, Dave, tiene un corte de luz seguramente realizado con una bandera para imitar la forma en que la luz actúa. Hay también algún brillo y luz perdida al fondo del plano de Ed, el protagonista. Básicamente para dar textura y llenar la imagen.

La película se filmó en color por razones contractuales, pero su lanzamiento fue en blanco y negro. Edu Navarro explica que iluminar una escena en color sabiendo que luego se verá en blanco y negro es un trabajo muy complicado. Dice que es sin duda uno de los hitos más importantes en la historia del cine.

Elección de objetivos

Para esta secuencia seguramente utilizó un 35mm. Sobre todo por la sensación que mantienen los personajes con el fondo y la textura de la poca profundidad de campo. No obstante, los planos más cerrados quizás hayan sido rodados con un 40mm.

Encuadre, composición y movimiento

Hay ciertas influencias del cine negro. El tipo de planos, los movimientos de cámara. A grandes rasgos, la conversación comienza con dos planos medios de cada uno sin escorzos, y la cámara se acerca a sus rostros con una Dolly hasta cerrar en un primer plano. El movimiento de la cámara crea tensión y suspense y va acorde con lo que está diciendo Dave, el hombre sentado en el escritorio. Se podría decir que el movimiento de cámara refuerza una idea de guión. Con relación a los planos hay cierta centralidad.

Además, al no querer mostrar los escorzos hace que los personajes parezcan mucho más cercanos al espectador.

En el momento de la pelea la cámara les sigue de cerca, se mueve con ellos. Y cuando Ed finalmente mata a Dave la cámara se desliza lentamente en un plano contrapicado. El muerto en el suelo y Ed en primer plano mirándole.

Hay un plano detalle importante del cuchillo con el que Ed mata a Dave. Un cuchillo usado anteriormente en otra escena para cortar las puntas de unos puros que compartieron.

Análisis filmico

Esta secuencia gira alrededor del suspense. Ed acude a su cita sabiendo que ha chantajeado al señor que tiene delante. El rostro escondido de Dave refuerza justamente esta sensación de desconfianza e intriga. Junto al ligero movimiento de cámara se intuye que alguna cosa está a punto de ocurrir.

Justo antes de que Dave le ataque y lo intente ahogar, lo vemos desde la perspectiva de Ed. Desde ese momento y durante toda la pelea el espectador conecta más con Ed, quien está siendo aporreado. No obstante, cuando Ed clava el cuchillo a Dave la mitad de su rostro queda en sombra y se produce un movimiento de cámara que lleva a un contrapicado del protagonista. Seguido de un plano de Dave de espaldas desangrándose en el suelo y otro plano detalle del cuchillo. Ahora es visto como un asesino.



Fig. 16 y 17: Frames de la película. Fuente: movie-screencaps

EXT. PUERTA DELANTERA CASA DE ED- NOCHE

Contexto escena

Esta secuencia es una conversación a media noche en un porche entre un hombre y una mujer. Ella es quien aparece en casa del hombre. Está en tensión durante todo el rato que hablan. Parece preocupada. En un momento mira hacia su izquierda. El viento es muy fuerte y azota los árboles de alrededor que, iluminados por una farola, dibujan sombras en los personajes. Los planos son más cortos a medida que la escena avanza. La mujer le explica un secreto de gran importancia al hombre. Él la invita de nuevo a pasar y tomar una copa, pero ella prefiere marchar. Lo hace de manera tranquila.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Según Pol Turrents, director de fotografía y miembro de la A.E.C, la aproximación en toda la película está influenciada directamente por el cine negro clásico. Menciona películas importantes como el trabajo de James Wong en *Sunset Boulevard* (1952). Deakins usa luz dura creando un juego de sombras tradicional del Hollywood clásico. Además de añadir elementos irreales al plano como luz viniendo únicamente de abajo o sombras de árbol sobre el rostro de la mujer.

Deakins en su fórum explica que esta secuencia en concreto se iluminó con una luz suave de rebote en la cara de la actriz, de un pequeño HMI y un rebote de muselina pegado a la cámara detrás de la pared, un HMI de 1.2K escondido en el árbol directamente detrás de ella, y un HMI de 4K al fondo de la calle (Deakins, 2020).

Elección de objetivos

Por la relación con el fondo, la textura y la perspectiva de la imagen seguramente esta escena se rodó en gran parte con un 32mm o un 35mm. El director tiene una predilección con esta distancia focal en conversaciones como estas donde ni siquiera muestra el escorzo de los personajes.

Encuadre, composición y movimiento

En esta secuencia tan solo hay 5 planos. Todos con relación al plano contraplano de la conversación. Hay un plano medio de cada uno y luego un primer plano de cada uno. Al final, hay un plano general de la mujer marchando de la casa.

A nivel compositivo es interesante destacar que Deakins no rueda los escorzos de los personajes, tan solo en el plano medio de Ed del principio. Este aspecto es recurrente en las películas de los Coen.

Es una secuencia en general muy estática. No hay ningún tipo de movimiento de cámara excepto cuando ella marcha y la cámara la sigue ligeramente. Esta falta de movimiento no distrae al espectador de la esencia de la escena: la conversación.

A nivel compositivo, en el plano de Ed las sombras también son protagonistas en la conversación. En el contraplano, el fondo de la mujer queda desenfocado. Es curioso porque decidir rodar las sombras hace que ambos tengan el aire al mismo lado de la pantalla.

Análisis filmico

Esta secuencia a nivel fotográfico parece tener la intención de presentarnos una atmósfera de misterio y tensión. Muchos de los elementos con los que se juega, como por ejemplo las sombras, son muy exagerados. No se presentan de esta manera en la vida real. No obstante, es plausible en el universo creado en la película. Todas las decisiones quedan subordinadas al guión.

La influencia del cine negro es muy evidente, además teniendo en cuenta que es una película en blanco y negro y sobre un crimen.

Figuras 18 y 19: Frames de la película. Fuentes: filmgrab y movie-screencaps





Fig. 20: Frame de la película. Fuente: Filmgrab

No country for old men (2007)
Joel y Ethan Coen

Ficha técnica

Título original: No Country for Old Men

Año: 2007

Duración: 122 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Joel Coen, Ethan Coen

Guion: Ethan Coen, Joel Coen (Novela: Cormac McCarthy)

Música: Carter Burwell

Fotografía: Roger Deakins

Reparto: Josh Brolin, Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Kelly Macdonald, Woody Harrelson, Stephen Root, Garret Dillahunt, Tess Harper, Barry Corbin

Productora: Miramax Films / Paramount Vantage / Scott Rudin Productions

Género: Thriller. Drama. Road Movie.

Sinopsis: En 1980, en la frontera de Texas, cerca de río Grande, Llewelyn Moss (Josh Brolin), un cazador de antílopes, descubre a unos hombres acribillados a balazos, un cargamento de heroína y dos millones de dólares en efectivo.

Fuente: Filmaffinity

Formato, cámara y objetivos

El formato que se usa en toda la película es el reconocido: 2.39:1 (relación de aspecto anamórfica). Uno de las más usadas actualmente. También conocido como Panavision o CinemaScope. Ofrece por tanto una visión muy panorámica. Esta película está rodada en analógico y se usaron dos cámaras: Arricam LT y Arriflex 535B.

Se usan también distintos tipos de lentes y de dos marcas distintas. Entre ellas, las Cooke S4 características por su calidez, enfoque suave y bajo contraste. También destacan por su reproducción del color, consiguiendo tonos de piel perfectos. Usaron también las Zeiss Master Prime que son muy luminosas y ofrecen más contraste y una alta definición.

EXT. MONTAÑAS - NOCHE
EXT. PAISAJE DEL OESTE DE TEXAS AMANECER - DÍA
EXT. CAMINO DEL OESTE DE TEXAS - DÍA

Contexto de la escena

Esta secuencia es la primera de la película. Después del título del filme en blanco sobre un fondo negro, una voz de hombre empieza a hablar. Esta narración seguirá durante toda la escena. Las primeras imágenes son una consecuencia de planos de los paisajes desérticos del oeste de Texas alrededor de la ciudad de Marfa, en la I-90. Estos planos introducen al espectador una de las características más importantes de la película y es esta sensación de lejanía, soledad y dureza de las localizaciones de la película.

Después de esta sucesión de planos paisajísticos, los directores enlazan con la aparición de un coche de policía estacionado al lado de una carretera. Dos figuras aparecen por la izquierda del plano. Un policía lleva por el brazo a un hombre con las manos en la espalda, esposadas. Después se ve de más cerca como el agente acompaña dentro del coche al arrestado y guarda en el asiento de copiloto una bombona. A continuación, el coche arranca y se dirige en dirección contraria a la cámara por una carretera larga y solitaria en medio del desierto.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Tal y como se ha podido ver en la parte teórica, a Deakins no le gusta poner aparatos cuando no hacen falta. Todos los primeros planos de los paisajes están rodados sin ningún tipo de luz artificial. Deakins comenta en su fórum en varias ocasiones que para rodar esas imágenes estuvo alrededor de una semana con su ayudante de cámara solos rodando día y noche en el paisaje desértico de Texas (Deakins, 2017).

En la segunda parte de la secuencia, donde aparecen ya los personajes previsiblemente Deakins usara reflectores para aprovechar la luz perdida del sol en el asfalto. Es posible que también rodara sin ningún tipo de reflector, pero seguramente la primera opción es la más acertada. Entre los reflectores que más usa en estas situaciones de luz de día exterior se encuentran: sábanas blancas, muselinas o reflectores de plata.

Toda la apariencia y los tonos de esta secuencia, que abre la película, introducen en cierta manera toda la gama de colores y temperaturas que predominan en todo el filme. Son sin duda paisajes secos y áridos. La temperatura es cálida y los colores relativamente desaturados. Deakins comenta en su fórum lo siguiente: 'NCFOM' se estableció en un mundo de moteles tristes y ciudades fronterizas moribundas, pero también en un mundo de luz del amanecer y sol severo." (Deakins, 2017). Comenta también que los colores de esta primera secuencia son realmente honestos a la realidad del momento. Es decir, no hay mucha corrección de color más allá de lo esencial.

Elección de objetivos

Deakins publicó en su fórum un comentario con relación a la elección de las lentes para la primera parte de esta secuencia. Tal y como se ha comentado, se utilizaron dos marcas de objetivos para esta película: Cooke y Arri Zeiss. Comenta que las segundas le dieron más flexibilidad en estas escenas sobre todo por su apertura, mayor que la de la de las Cooke. No solo en estas escenas, si no en todo el filme hay planos en vastos espacios desérticos que también ruedan de noche. Es por esa razón que estas lentes (en su momento recientemente nuevas) le ayudaron a conseguir un resultado mejor (Deakins, 2017).

Los objetivos usados en estos planos seguramente oscilan entre un 35mm o un 40 mm. La apertura seguramente entre 8 y 11 para las escenas de día y 1.4 en las escenas de noche del principio.

Encuadre, composición y movimiento

La secuencia comienza con un seguido de 11 planos fijos de los paisajes de Texas. Estos suelen durar entre unos 6 o 7 segundos aproximadamente. Se va haciendo de día a medida que van pasando estas imágenes. En el último plano, la cámara panea hacia la izquierda y se acerca ligeramente hacia el coche de policía con un movimiento muy estabilizado. Seguidamente nos muestra tres acciones distintas con 3 planos medios fijos: el policía sube al coche al esposado, el policía guarda la bombona y el policía sube al coche. El último plano, rodado seguramente con algún tipo de grúa, muestra al coche alejándose por una larga carretera a medida que la cámara se eleva ligeramente del suelo. Predomina en toda esta primera secuencia, sobretodo en la primera parte, una horizontalidad marcada por los paisajes típicos del lugar. La planificación de la segunda parte es muy evidente. En los tres planos siempre hay cierto aire en la parte izquierda pero nada de espacio por arriba o abajo.



Fig. 21: Frame de la película. Fuente: movie-screenscaps.

Análisis filmico

Esta primera secuencia es realmente reveladora. Poderosa por su simplicidad y a su vez completamente inmersiva. Jordi Hernández, director del Parque Audiovisual de Cataluña en Terrassa y profesor en la Universidad de Barcelona, opina que este principio con planos tan abiertos y limpios intenta representar la soledad. No cabe duda que la manera de rodar los paisajes resulta impactante y mantiene una estrecha relación con la historia y sobre todo con el personaje que la protagoniza. Nos presentan un mundo aparte, comenta Hernández. No se ven escuelas, ciudades abarrotadas. Se ven desiertos, montañas, horizontes... Son paisajes áridos y secos que recuerdan sin duda a los Westerns típicos americanos. La fotografía es esencial en estos planos. Desde la elección de la lente, pasando por la apertura del diafragma, la composición del plano, hasta la posición de la cámara. No se conseguiría la misma sensación si la cámara hubiera estado más elevada o más cercana al suelo.

Esta consecuencia de planos que van desde la noche hasta lo que parece ser la tarde del día siguiente establecen por tanto un look y una atmósfera que acompañará al espectador durante el resto de la película. La fotografía es esencial para conseguir este efecto.

Cuando aparece el policía llevando al sospechoso esposado hacia el coche, la cámara ve la acción desde atrás de los personajes. No vemos el rostro del policía, pero tampoco vemos al sospechoso. Quien realmente nos interesa. El movimiento de cámara hacia delante cuando se dirigen hacia el coche nos acerca al sospechoso pero no lo suficiente ¿Quién es? ¿Qué ha hecho?

Fig. 22 y 23: Frames de la película. Fuente: movie-screencaps.



Contexto escena

Dos hombres están sentados uno enfrente del otro en una habitación de hotel. El más joven está apuntando al otro con una arma muy grande, silenciada. Este último está aterrado y nervioso, aunque intenta no parecerlo. Entre ellos, hay un teléfono en una mesita. Mantienen una conversación que parece no ir a ningún sitio. El hombre que está siendo apuntado con el arma intenta cambiar de idea al joven que lo amenaza, pero su mirada, su tono, su postura y su voz parecen tener muy clara la decisión de asesinarlo. De repente, el teléfono suena y tras unos instantes, dispara. Luego, se acerca con parsimonia para poder contestar al teléfono.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

El propio Roger Deakins explicó para este estudio cómo iluminó la habitación. En primer lugar, tal y como se puede observar, en la escena hay luces prácticas. Las cuales son las luces principales que iluminan la escena. Para reforzar, el director decidió añadir un aparato más: un fresnel de 650 W rebotado hacia la parte derecha de la escena. Llevó la luz hacia una temperatura más cálida con una gelatina que se pone delante del foco (1/4 CTO). También dimmerizó (bajó la intensidad) del foco para conseguir la potencia deseada y acorde a la atmósfera tenue de la escena.

Con relación al color, es evidente que la temperatura de la luz en cámara está a unos 3200K. Las luces que iluminan el espacio son bombillas de tungsteno: cálidas. Es por esta razón que la escena tiene estos colores anaranjados y amarillentos. Además, los tonos de los elementos de la habitación o incluso de las ropas de los personajes siguen esa línea desaturada, donde predominan los tonos ocres.

Elección de objetivos

Deakins suele rodar las conversaciones con un objetivo 32mm. Seguramente fue el escogido para esta escena. Para el plano corto de Javier Bardem cogiendo el teléfono, por el cambio de la profundidad de campo respecto a los planos anteriores, seguramente optó por un 40mm. De esta manera, obtiene un fondo un poco más desenfocado, otorgándole al plano cierta textura.

Encuadre, composición y movimiento

El primer plano nos sitúa en el espacio. Es el único momento en toda la conversación donde deciden mostrar el escorzo del personaje al que están apuntando. Es el plano más abierto de todos. Después de este, la conversación avanza solo con planos medios de los dos personajes. Hasta que de nuevo suena el teléfono. El plano se abre, y vuelve al inicial. Cuando coge el teléfono el plano vuelve a cerrarse. Es el plano más corto de toda la secuencia. Es interesante como Deakins en las conversaciones evita rodar el escorzo de los personajes. En esta película es muy evidente esta tendencia.

Predominan también líneas verticales en el espacio que generan tensión. Además, el personaje al que matan está acorralado en lo que parece una pequeña esquina. Aunque los dos personajes están centrados en el plano, Deakins deja un poco más de aire en la parte izquierda del plano del hombre al que asesinan.

Análisis filmico

Tal y como explica Pol Turrents toda la secuencia está hecha con una luz suave justificada por prácticas, manteniendo tanto como se puede la luz fuera de eje, presente en la mayoría de sus filmes. La colocación de estas luces no es gratuita. Al ponerlas cerca de Bardem las sombras que se dibujan en su rostro son mayores. Esto provoca cierta inquietud, desconfianza. Además, su plano parece estar ligeramente contrapicado, dando la sensación de superioridad. Y si se tiene en cuenta que está sujetando una arma en dirección al hombre que tiene delante estos pequeños detalles cobran más sentido.

Justamente, los planos más abiertos en toda la secuencia son el del principio, que nos sitúa en la habitación y nos muestra la colocación de los personajes, y uno de los últimos, cuando suena el teléfono. Como no muestra el arma en toda la conversación, cuando suena el teléfono el sobresalto es mayor. Los personajes no se mueven de sus sillas en todo el tiempo, tampoco lo hace la cámara. Solamente panea ligeramente a la izquierda cuando Bardem se incorpora para coger el teléfono. Esto de alguna manera muestra el interés del director por no desconcertar al público y no distanciarse de la acción y de la historia. Jugando con la misma idea, Deakins no rueda los escorzos en esta conversación (una decisión que repite durante toda la película y que es muy recurrente en el cine de los Coen). En palabras del propio Deakins: "Hay mayor sensación de presencia, como si estuvieras allí con esa persona" (Aprender cine, 2018).



Fig. 24 y 25: Frames de la película. Fuente: movie-screencaps.



Fig. 26: Frame de la película. Fuente: movie-screenscaps.

Revolutionary Road (2008)
Sam Mendes

Ficha técnica

Título original: Revolutionary Road

Año: 2008

Duración: 119 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Sam Mendes

Guión: Justin Haythe (Novela: Richard Yates)

Música: Thomas Newman

Fotografía: Roger Deakins

Reparto: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Kathy Bates, Michael Shannon, Kathryn Hahn, David Harbour, Dylan Baker, Richard Easton, Zoe Kazan.

Productora: Coproducción Estados Unidos-Reino Unido; DreamWorks / Paramount Vantage / BBC Films

Género: Drama. Romance.

Sinopsis: Años 50. Frank (Leonardo DiCaprio) y April (Kate Winslet) se conocen en una fiesta y se enamoran. Ella quiere ser actriz. Él sueña con viajar para huir de la rutina y experimentar emociones nuevas. Con el tiempo se convierten en un estable matrimonio con dos hijos que vive en las afueras de Connecticut, pero no son felices. Ambos se enfrentan a un difícil dilema: o luchar por los sueños e ideales que siempre han perseguido o conformarse con su gris y mediocre vida cotidiana.

Fuente: Filmaffinity

Formato, cámara y objetivos

Revolutionary Road se rodó con una sola cámara: la Arriflex 535B. Se usaron también solo un tipo de lentes: las Cooke S4. El aspect ratio escogido para esta película fue el 1.85:1, uno de los estándares más conocidos en la historia del cine.

Contexto de la escena

Una joven, April, está sentada en la mesa de un comedor frente a una ventana fumando. Su postura y su rostro muestran nerviosismo y enfado. Por detrás aparece su marido, Frank, y comienzan a discutir. Su manera de hablar es poco razonable y parecen estar acostumbrados a este tipo de situaciones. Ambos se mueven por toda la parte baja de la casa y alzan la voz cada vez más. En un momento ella le dice a él que ya no le quiere, que le odia. Él intenta sin éxito que razone y que piense mejor las cosas pero ella grita al sentir como se acerca. Él enloquece y rompe una silla contra el suelo. Ella lo mira asustada y retrocede cada vez que se acerca mientras él explota en un llanto desconsolado. Luego marcha y ella se queda sola.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

En toda la secuencia los personajes se mueven por toda una planta iluminada a través de las ventanas. Siempre con luz rebotada o difuminada. El primer plano de la escena, comenta Deakins para este estudio, se iluminó con un rebote de 3,6m x 3,6m por la ventana, detrás de cámara. Explica también que seguramente usó un difusor secundario en el cristal de la ventana para suavizar aún más esa luz. Durante toda la escena usa grandes aparatos con luz de día rebotados o difuminados gracias a sus reconocidas muselinas (telas un poco más finas que las sábanas). Usa no obstante siempre la justificación de las ventanas y es donde pone los aparatos.

Los colores en esta escena son cálidos. Hay cierto contraste entre los colores anaranjados, ocre y marrones y los azules, blancos y grisáceos. No obstante, la saturación no es muy alta. La temperatura del color de la luz es de día, al usar fuentes de luz daylight.

Elección de objetivos

Por la relación con el fondo, la textura y la perspectiva de la imagen seguramente esta escena se rodó con un 32mm. Además se conoce ya la predilección del director con esta distancia focal en situaciones narrativas como estas.

Encuadre, composición y movimiento

La secuencia escogida comienza con un plano medio de April, la mujer, sentada en una mesa fumando. Justo en frente de una ventana. Esta sensación de ser testigo de lo que ocurre en ese salón es justamente la intención que Deakins y Mendes buscaban para toda esta escena. (Deakins, 2018). Toda la secuencia es un juego de perspectivas. La cámara les sigue por toda la estancia mientras discuten.

Siempre con planos medios y algunos más cortos. Tal y como comenta Hernández, esta secuencia está rodada de una manera que parezca casi un plano secuencia, aunque claramente no lo sea. Hay mucha dinámica y movimiento de cámara y de personajes pero siempre con una gran suavidad. Los movimientos de cámara no son nada bruscos y en su gran mayoría anticipan la dirección de los personajes. El primer plano es de los más interesantes a nivel de composición. La mujer, en primer plano queda en un foco perfecto mientras su marido, a la izquierda del plano y bien alejado queda en segundo plano.

Análisis filmico

Muchos de los elementos de la fotografía de esta secuencia descansan sobre una idea: la observación. El espectador está atravesando de alguna manera esa ventana, ese portal, esa puerta, y está siendo casi participe en la discusión. La cámara les sigue en todo momento, sin perder detalle de nada, bien cerca. Los planos son cerrados y dan una sensación de cercanía con lo que está pasando. Es muy evidente la preparación y planificación de esta secuencia, desde movimientos de los actores o gestos, hasta grandes desplazamientos por el espacio.

Las tonalidades de la casa son muy frías y transmiten cierto frenesí, insensatez, locura. La luz es muy envolvente y dibuja sobre el rostro de la mujer sombras muy sugerentes, sobre todo al final de la secuencia cuando empieza a gritar.

Toda la secuencia gira alrededor de las perspectivas de los dos personajes. Ambos quieren anteponer su punto de vista al otro, y la cámara y la composición recrea esta idea, siendo un reflejo de ellos.



Fig. 27: Frame de la película. Fuente: movie-screencaps.

EXT. CARRETERA - NOCHE

Contexto escena

April sale de un coche enfadada después de aguantar una tremenda bronca de Frank, quien la sigue. Están ahora en lo que parece ser una área de servicio. Es de noche y están iluminados por las luces de una farola, el propio coche y las luces de los coches que pasan por la carretera que está al lado. Mientras discuten y se reprochan cosas en uno al otro, no paran de moverse, persiguiéndose de alguna manera. La conversación va cada vez en aumento y el joven hace el amago de pegarla pero se tira a atrás y empieza a golpear el coche hasta que se hace daño.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Deakins comentó en su fórum que para esta escena su idea principal era crear una luz horizontal para los personajes. Para la primera parte de la secuencia las farolas que se pueden ver en el plano son las encargadas de iluminar el espacio. No obstante, los tubos que luz que llevan fueron modificados para la escena. Estas no dejan de ser luces practicables: están en plano y brillan, iluminan. Para la luz que reciben de cara cuando se alejan del coche utilizaron luces fluorescentes similares a las de las farolas de 1,2 metros de largo para crear una fuente horizontal suave. Utilizaron 3 o 4. Los tubos que usaron en estos soportes, más los de las farolas, eran de 4000K (Deakins, 2018).

Pol Turrents comenta que Deakins usa masivamente en esta película la teoría de luz fuera de eje, utilizando los ejes de mirada para situar la luz al otro lado de la línea. Esta técnica, explica, la usaba mucho Conrad Hall, gran impulsor de este tipo de fotografía en el siglo XX y del que según Turrents, Deakins se ha visto influenciado.

Es una secuencia predominan tonalidades ocres, des del vestuario de los personajes hasta el pavimento del suelo. Aunque la luz de los aparatos no sea muy fría de temperatura, resulta ser una imagen frígida por la baja saturación de los colores.

Elección de objetivos

De nuevo Deakins parece optar por un 32mm para los planos más abiertos y alrededor de un 40 mm para los planos más cerrados. El uso de estas focales es bastante recurrente por parte del director en este tipo de escenas.

Al tener en cuenta el tipo de lentes que usa (unas muy luminosas), seguramente rodó la escena a 1.4. Ya que suele ser la apertura que le gusta más para noches en exteriores, sobre todo cuando usa estos objetivos.

Encuadre, composición y movimiento

Esta secuencia es muy parecida a la anteriormente analizada. Es también una discusión entre la pareja, pero esta vez el encuadre tiene mucho más de aire. Deakins rueda a los personajes de más lejos y parece no haber tanta intrusión. En esta secuencia predominan más planos americanos y generales. Esta secuencia es anterior a la del comedor y es seguramente una decisión narrativa. La idea es la misma: la secuencia se centra en el cambio de perspectiva de uno de los personajes al otro continuamente. De nuevo la cámara no es intrusiva ni despista al espectador, los movimientos son naturales. A nivel de composición la mujer parece escapar continuamente de su marido y visualmente se puede observar en dos planos muy concretos.

Uno de ellos es muy parecido al primer plano de la escena de interiores: ella fuma en primer término a mano derecha del plano, el desenfocado en la parte izquierda alejado de ella. El segundo plano a destacar es el último de la secuencia. Después de lo que parece ser haber intentado evitar a su pareja cada vez que este se acercaba, queda acorralada entre su marido y el coche en la parte izquierda del plano.

Análisis filmico

Al igual que en la secuencia anterior esta también es una discusión entre la pareja. No obstante, esta es la primera de varias en la película. La idea es la misma y se apoya en los mismos elementos visuales aunque con alguna diferencia. Al contrario que en la secuencia de interiores, en esta los planos son bastante más abiertos. Esto ofrece cierta distancia con la pareja, en comparación con la otra escena. Parece de alguna manera que la escena se presenta desde el punto de vista de ella. A nivel compositivo, tal y como se ha comentado en el apartado anterior, todo gira alrededor de ella intentando buscar aire, espacio y no poder conseguirlo. Especialmente con el plano final.

Toda la iluminación está planteada de una manera muy clásica y justificada, tal y como le gusta a Deakins. La fuente de luz principal, las luces delanteras del coche, tiene sentido gracias el guión. Es interesante destacar cómo las sombras que se dibujaban en el rostro en la mujer en la escena anterior ahora son presentes en la cara de él. Como si de alguna manera ambos tuvieran este lado oscuro.

Fig. 28 y 29: Frames de la película. Fuente: movie-screenscaps.





Fig. 30: Frame de la película. Fuente: movie screen-caps.

Sicario (2015)
Denis Villeneuve

Ficha técnica

Título original: Sicario

Año: 2015

Duración: 121 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Denis Villeneuve

Guion: Taylor Sheridan

Música: Jóhann Jóhannsson

Fotografía: Roger Deakins

Reparto: Emily Blunt, Benicio del Toro, Josh Brolin, Victor Garber, Jon Bernthal, Jeffrey Donovan, Daniel Kaluuya, Maximiliano Hernández, Dylan Kenin, Frank Powers, Bernardo P. Saracino, Edgar Arreola, Marty Lindsey, Julio Cedillo

Productora: Lionsgate / Black Label Media

Género: Thriller. Acción. Drama.

Sinopsis: En la zona fronteriza que se extiende entre Estados Unidos y México, la joven Kate Macer, una idealista agente del FBI, es reclutada por una fuerza de élite del Gobierno para luchar contra el narcotráfico. Bajo el mando de Matt Graver, un frío miembro de las fuerzas gubernamentales, y de Alejandro, un enigmático asesor, el equipo emprende una misión que lleva a la mujer a cuestionarse sus convicciones sobre la guerra contra los narcos y los límites de la ley.

Fuente: Filmaffinity

Formato, cámara y objetivos

Para esta película escogieron el formato 2.39:1 anamórfico. Las cámaras que se usaron fueron la Arri Alexa XT M, Arri Alexa XT Plus i la Arri Alexa XT Studio. Además, para una de las secuencias también usaron una cámara con visión nocturna llamada FLIR SC8300. Las ópticas vuelven a ser las Zeiss Master Prime Lenses.

Contexto de la escena

Esta secuencia es la continuación de una escena anterior, donde unos soldados, incluida la protagonista, se adentran en un túnel a oscuras para completar una misión. La escena seleccionada comienza cuando los soldados pueden dejar atrás la visión nocturna, ya que se aproximan a un tramo del túnel donde unas bombillas iluminan el pasaje. En el camino comienza un tiroteo entre los pasillos subterráneos. La secuencia combina imágenes de la protagonista junto a un compañero e imágenes de lo que está pasando delante de ellos. Después de que algunos compañeros se dividan, la protagonista se queda sola por el camino principal del túnel.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Esta secuencia está iluminada completamente por luces practicables. Son de fácil reconocimiento, ya que son las bombillas que cuelgan de las paredes y el techo. No obstante, Deakins comenta en su fórum que aunque solo usó bombillas domésticas de 60 vatios y 4 vatios, algunas tenían una segunda bombilla oculta detrás. Sobre todo en las que salían en plano, para minimizar el destello que una bombilla desnuda da contra un fondo oscuro (Deakins, 2019). A veces agrego un globo dentro de una sombra, pero a menudo justo detrás de una bombilla existente. En el túnel en 'Sicario', por ejemplo, arreglamos una segunda bombilla detrás de algunas de las que ves en la toma solo para amplificar la salida aparente de esa fuente (Deakins, 2015). Básicamente ofrece más luz y sigue viniendo de la misma fuente. Pol Turrents argumenta que para rodar esta secuencia no se necesita nada más, funciona. Explica que quizás también sería interesante añadir pequeños refuerzos led muy suavizados para las caras.

El color de esta secuencia queda claramente influenciado por la luz de las bombillas, cálida por su naturaleza: tungsteno. Una luz amarillenta predomina en cada momento. Es una luz que contrasta de manera muy acertada con las sombras del lugar y el negro de los uniformes militares. Al contrario que en otras películas, aquí hay más contraste y una saturación mayor de los colores.

Elección de objetivos

Por el tipo de sensaciones que generan las imágenes podría haber usado un 32mm o quizás un 35mm. Hay cierta profundidad de campo y los elementos no parecen estar muy enganchados. Deakins no ha comentado nada con relación a las distancias focales que usó para la realización de esta secuencia, pero siguiendo un poco la línea de la película, seguramente usó los objetivos mencionados con una apertura de diafragma alrededor de 2.

Encadre, composición y movimiento

Esta secuencia a nivel compositivo toma mucho poder por la propia estructura del espacio: un túnel. Tiene un gran protagonismo el gran punto de fuga que generan las paredes del pasadizo. Es quizás esta la razón por la cual los personajes están siempre en el centro de la imagen. Todo esto genera una sensación de encierro total. Además los planos son siempre muy cerrados recalcando esta idea.

Todos los movimientos de cámara son completamente estables y nada bruscos.

Análisis filmico

La luz en esta secuencia, y durante toda la película, tiene una intención casi documental. Deakins crea un ambiente creíble y realista. En esta secuencia en concreto, la luz queda justificada por las bombillas. El color amarillo puede simbolizar peligro o incluso violencia.

La composición, posición de cámara y elección de los objetivos refuerzan la sensación de espacio cerrado y estrecho. Aunque se puede observar a los personajes avanzando por el pasillo hay también un poco de caos. Parece de alguna forma un laberinto ya que la posición de la cámara nunca está en el mismo sitio.

Es una escena con mucho contraste, texturas en las paredes y suelo, y juegos de sombras. De nuevo, con la intención de transportar al espectador a un espacio real (cuando realmente es una escena rodada en un set).

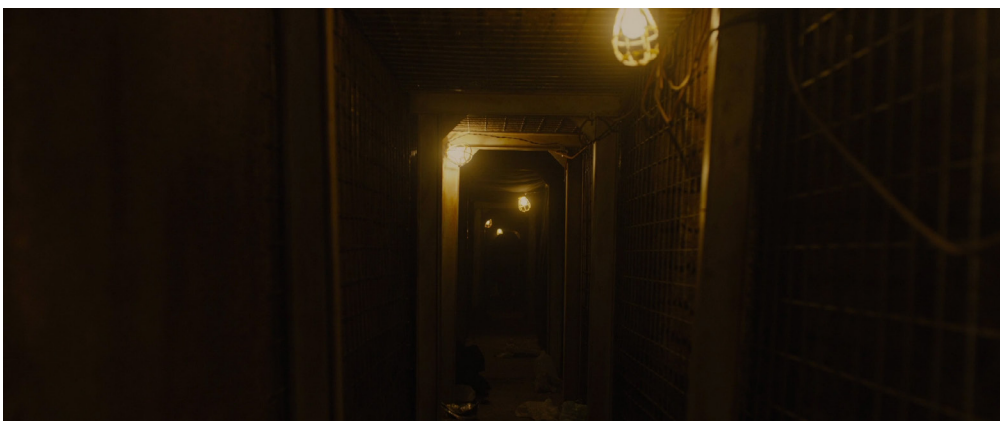


Fig. 31: Frame de la película. Fuente: movie-screen.caps

EXT. VEHÍCULO DE TRANSPORTE - CONTINUO

Contexto escena

Una fila de coches viaja por una carretera cuando el sol casi ha marchado del todo. Un cielo rojizo y azulado envuelve a los militares que están a punto de empezar una misión. Los soldados se preparan: se ponen protecciones, cogen las armas... Uno de ellos da una advertencia a la protagonista y a su compañero, quienes no dicen palabra. Mientras el sol se va, las siluetas van ganando oscuridad y pasan a ser meras siluetas marcadas en el horizonte, que desaparecen en la sombra a medida que se alejan de cámara.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

En primer lugar, es importante destacar que esta secuencia se rodó en dos días. La "hora mágica" es uno de los momentos del día más complicado de rodar. Jordi Hernández comenta que cuando un director de fotografía sabe rodar bien una escena como esta, es cuando puede demostrar todo su talento. Deakins comenta en su fórum que tan solo tenían 40 minutos entre el atardecer y la oscuridad, así que tuvieron que estar muy preparados, sobretodo porque no usaron ningún tipo de luz artificial (Deakins, 2016). Es cierto, que observando bien la secuencia, se pueden ver algunas nubes diferentes. Es comprensible teniendo en cuenta que se tuvo que rodar en dos días.

Deakins comenta en una entrevista sobre la película, que usó una cámara que ya conocía muy bien, pero se decantó por hacer servir más parte del sensor (modo "Opendoor") para así tener una imagen con un poco más de calidad, y colores más profundos (Deakins en AFC, 2015).

Elección de objetivos

Para los planos más cortos quizás usó un 35mm o un 40mm. No obstante, para los planos de los soldados sumiéndose en la oscuridad, el mismo Deakins desvela en su fórum que fue filmado con un 32mm y que la exposición varió a medida que caía la luz. Comenzó rodando a diafragma 4.0 y terminó con un 1.4 (Deakins, 2017).

A Deakins le gusta filmar escenas de luz al aire libre con una apertura muy cerrada, ya que le parece más natural que jugar con grises neutros y poca profundidad de campo (Deakins en AFC, 2015).

Además, en esta secuencia se usa un recurso interesante en uno de los planos y es el uso de la visión térmica. Lo consiguieron gracias a una cámara especial de visión nocturna suministrada por la corporación FLIR (Deakins en AFC, 2015).

Encuadre, composición y movimiento

Esta secuencia combina planos generales, medios y primeros planos. Toda la acción se dirige hacia la protagonista. La disposición de los personajes y los elementos de la escena giran alrededor de ella.

Podría parecer una secuencia muy improvisada a nivel de posicionamiento, pero hay detalles que muestran una gran ordenación. Sobre todo al final de la secuencia cuando la silueta de los soldados va desapareciendo en la oscuridad. Los movimientos de cámara son sutiles y delicados, nada acelerados ni se anticipan a las acciones.

Deakins dijo en 2015 en una entrevista para AFC Cinema que a nivel compositivo se inspiró mucho en unas fotografías de Alex Webb en la frontera con México. La fotografía juega mucho con la profundidad y la posición de las figuras en la imagen y es justamente lo que se puede observar en esta secuencia. Además, afirma que junto al director del filme se dieron cuenta de que una de las influencias más notables era el estilo de Jean-Pierre Melville. Tanto en las elecciones relacionadas con la posición de cámara, el encuadre o la iluminación. El resultado es un realismo simple pero a su vez elegante.

Análisis filmico

Esta secuencia tiene un objetivo: ser un elemento de transición. Al principio de la escena se intuye cierta incertidumbre. No se acaba de entender bien qué es lo que están haciendo, dónde están, quién forma el equipo... Hay sin duda una intención de hacer sentir observada a la protagonista. Durante toda la primera parte de la escena la protagonista observa a los demás soldados y ellos hacen ver que están ocupados con otras cosas. No obstante, cuando uno de los soldados se prueba el sistema de visión nocturna lo primero que hace es mirar a la protagonista. Este plano se realiza en primera persona.

El plano de la hora mágica es un puente hacia una escena en la que los personajes lidian con la oscuridad total, por lo que necesitaban que de alguna manera desaparezcán en el vacío negro (Deakins, 2017). Tanto los colores del cielo como el paso al negro simbolizan el adentramiento a una nueva realidad donde acecha el peligro. Por Turrents piensa por otro lado que la idea de las siluetas en el desierto aduce a recrear lo que pasa realmente cuando estás en esas situaciones. Es por ello que la composición y el blocking de la secuencia son vitales para conseguir este efecto.

No cabe duda que aquí la luz tiene un sentido de cambio.

Fig. 32 y 33: Frames de la película. Fuente: movie-screencaps.

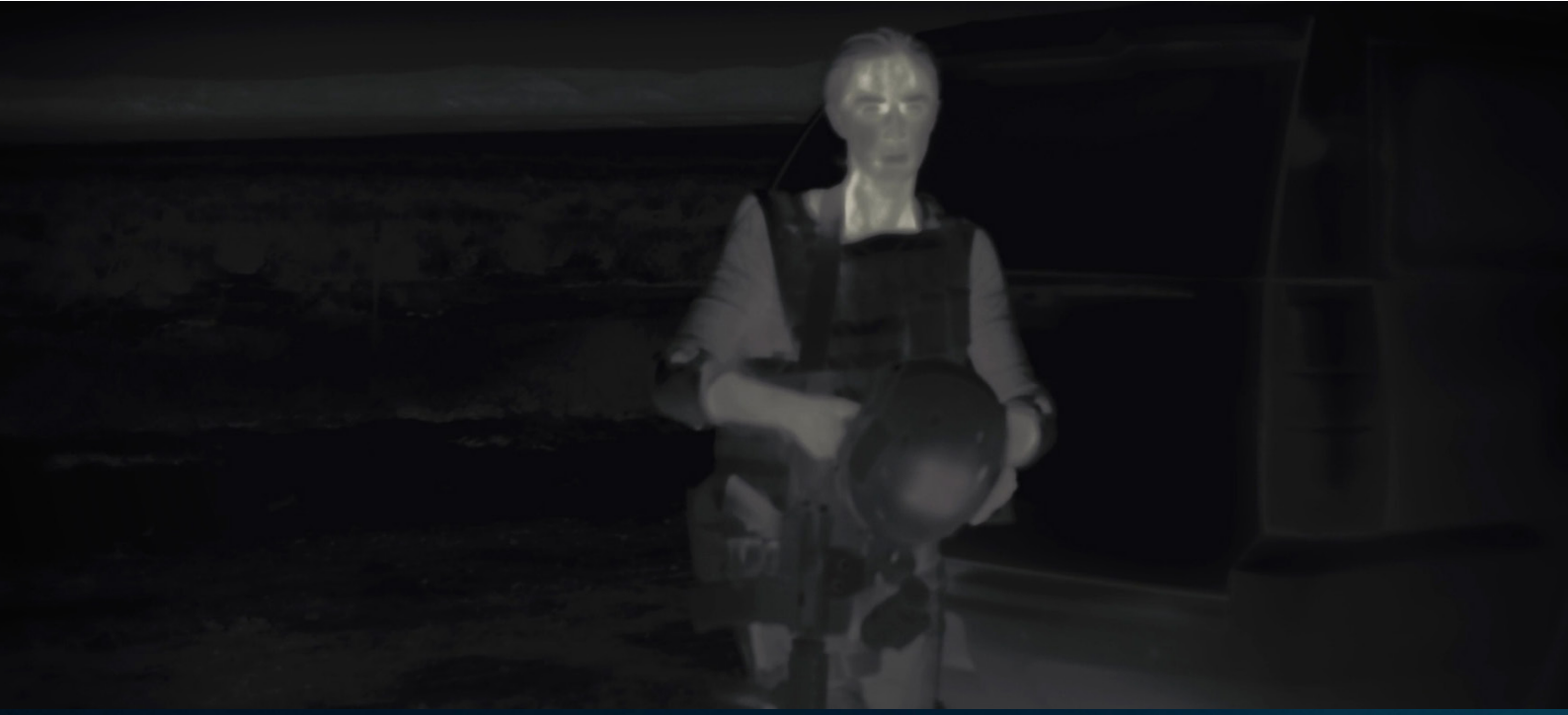




Fig. 34: Frame de la película. Fuente: movie screen-caps.

Blade Runner 2049 (2017)

Denis Villeneuve

Ficha técnica

Título original: Blade Runner 2049

Año: 2017

Duración: 163 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Denis Villeneuve

Guion: Hampton Fancher, Michael Green (Historia: Hampton Fancher. Personajes: Philip K. Dick)

Música: Hans Zimmer, Benjamin Wallfisch

Fotografía: Roger Deakins

Reparto: Ryan Gosling, Harrison Ford, Ana de Armas, Jared Leto, Sylvia Hoeks, Robin Wright, Mackenzie Davis, Carla Juri, Lennie James, Dave Bautista.

Productora: Coproducción Estados Unidos-Reino Unido; Warner Bros. / Scott Free Productions / Thunderbird Films / Alcon Entertainment / 16:14 Entertainment / Torridon Films

Género: Ciencia ficción. Thriller futurista. Secuelaa

Sinopsis: Treinta años después de los eventos del primer film, un nuevo blade runner, K (Ryan Gosling) descubre un secreto profundamente oculto que podría acabar con el caos que impera en la sociedad. El descubrimiento de K le lleva a iniciar la búsqueda de Rick Deckard (Harrison Ford), un blade runner al que se le perdió la pista hace 30 años.

Fuente: Filmaffinity

Formato, cámara y objetivos

La película está rodada en digital. El director vuelve a usar tres cámaras de la misma familia: la Arri Alexa Mini, la Arri Alexa Plus y la Arri Alexa XT Studio. El formato es 2.39:1 y usa de nuevo sus lentes preferidas para toda la película: las Zeiss Master Prime Lenses.

Contexto de la escena

Un granjero, Sapper, entra en la cocina de su pequeña granja iluminada por ventanas. Se dirige a la zona del fregadero, que se encuentra a mano derecha de la pantalla. Está de espaldas y justo delante de una ventana que dibuja su silueta. A su izquierda, el protagonista de la película, K, aguarda sentado en una silla delante de otra ventana. Después de, por lo que parece, limpiar sus gafas, el granjero se las pone y se incorpora hacia K. Mantienen una conversación. El intruso, quien es realmente un policía que busca replicantes, le hace un seguido de preguntas personales... Mientras, una olla hierve. El granjero parece aceptar su destino: morir a manos del policía quien tiene que completar su misión. No obstante, mientras se da la vuelta, el granjero saca de su bolsillo una cuchilla. Mientras que el policía se levanta de la silla, el granjero le ataca y empiezan a pelearse. Forcejean contra una pared que después de muchos golpes se desmorona y provoca la caída de las dos figuras al suelo de la habitación de al lado. K consigue ponerse encima del granjero y después de golpearle varias veces y de recibir un corte inesperado con la cuchilla consigue apuntarle con un dispositivo en el ojo. Mientras se retuerce en el suelo y se intenta incorporar, el policía va a recoger su arma para finalmente matarlo de dos disparos en el pecho. Hay una elipsis porque la siguiente imagen es la del policía lavando el ojo en el mismo fregadero donde el granjero había lavado anteriormente sus gafas. La olla aún hierve y el policía decide abrir el cazo para oler su interior.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Esta secuencia fue rodada en su totalidad en un set. Comenta Deakins en un artículo solo para miembros de su web oficial que le parecía mucho más eficiente poder crear y controlar el look en un set. Además teniendo en cuenta que nada de lo que había fuera tenía que verse. Justamente la textura de las ventanas hubiera sido una complicación y una distracción para el espectador ver algo del exterior (Looking at lighting, s.f.).

La única luz que ilumina toda la secuencia proviene de las ventanas. Es un reto realmente bien logrado. Conseguir esa luz envolvente. Deakins solamente usó luz de rebote desde el exterior. De esta manera la luz cruza la ventana desde la fuente de rebote de fuera. Había además dos fuentes de luz a la izquierda y a la derecha de la ventana, pero no apuntaban directamente a la visión de cámara. Rodeó el set con una material ultra rebotante que tenía unos 4 metros de altura y estaba aproximadamente a unos 3 de las ventanas.

Como fuentes de luz utilizó 2K Blondes (son unos aparatos de luz que crean una distribución eficiente y uniforme de la luz sobretodo en rebotes), y para los puntos de luz que antes se mencionaba, usó dos lamparas fresnel de 10K y 5K (Deakins, 2018).

La imagen final es muy parecida a la que se rodó. Únicamente ajustaron algo el contraste y resaltaron los negros, a su vez que redujeron la brillantez de las ventanas para conseguir la textura que buscaban (Deakins, 2018).

Turrents explica que la escena parece una clara influencia de una secuencia parecida rodada por Conrad Hall en *Peggy Sue got married* (1986), dirigida por Francis Ford Coppola.

Elección de objetivos

Toda la escena ofrece una percepción muy natural de la imagen. Es decir, las líneas y los términos se asemejan mucho a lo que vemos en la realidad. Es por esta razón que seguramente usara un 32 o un 35 mm para toda la secuencia. Incluso en los planos más cerrados ya que si fuera un 50mm los términos quedarían más aplastados entre sí.

Encuadre, composición y movimiento

Podría decirse que es una secuencia bastante clásica a nivel compositivo, de encuadre y movimiento. No hay ningún aspecto muy atrevido.

Al principio de la secuencia se intuye cierta simetría con relación a la posición de los elementos y los personajes en la estancia. Los planos más utilizados son medios cortos y alguno un poco más abierto. La mirada se dirige hacia el lado izquierdo de la imagen a causa de las líneas de los muebles. Concretamente hacia K, quien se encuentra sentado en una posición tranquila, casi de poder, en una de las sillas de la cocina.

Los movimientos de cámara son realmente sutiles incluso cuando se pelean y rompen una pared. Una cierta estabilidad invade toda la secuencia. Nada crea tensión más allá del miedo que parece tener el granjero.

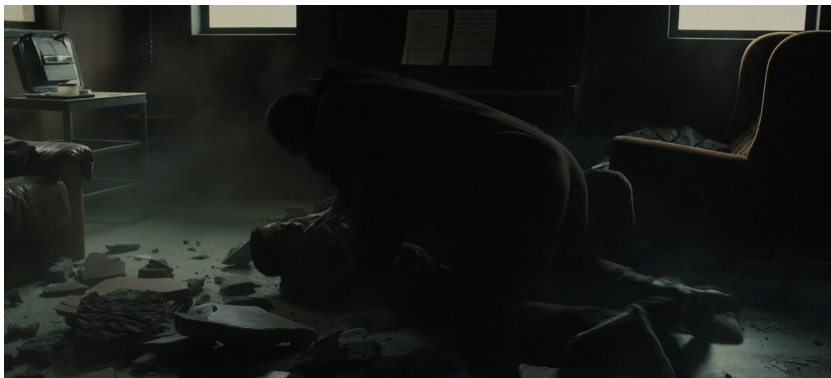


Fig.35: Frame de la película. Fuente: movie-screencaps.

Análisis filmico

Deakins explica en un apartado especial para miembros en su página oficial que en esta secuencia no quería usar ninguna fuente práctica porque quería que el set fuera oscuro y amenazante (Looking at lighting, s.f.). El uso de las siluetas de los personajes delante de las ventanas refuerza esta idea de una forma más dramática.

La luz fría y nórdica que invade toda la estancia quizás no es muy real, explica Hernández, pero ante todo es plausible. La secuencia anterior nos presenta al personaje llegando a este entorno y la luz es la misma. Por tanto tiene sentido, está justificada.

El movimiento y el montaje de la escena siguen el ritmo de la conversación. Está todo subordinado al diálogo entre ellos. Mientras hablan, la posición de K en la imagen es de superioridad. Está tranquilo, sentado en la silla del granjero como si estuviera en su propia casa. La luz de las ventanas le ilumina más una parte del rostro que la otra. Hay cierta historia de el que no conocemos. En cambio, el granjero está completamente expuesto: K está contando quién es, verle sin gafas también muestra cierta impotencia, los objetos de su casa, etc.

En esta secuencia hay cierta simbología interesante. Un ejemplo de ello es la olla donde el granjero está cocinando lo que parece ser su cena. Una cena que jamás podrá comer. Es un elemento usado anteriormente en centenares de películas. Un ejemplo sería en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931, Fritz Lang), cuando la madre está preparando la cena para su hija, quién no volverá nunca más. En la secuencia de BR2049, Deakins rueda la olla dos veces y lo hace de dos maneras distintas.

Es interesante observar como en *The man who wasn't there* también tiene lugar un asesinato, curiosamente parecido, y como se aborda de distintas maneras. En primer lugar, en BR2049 la cámara está fija, y no muy cerca. En cambio en TMWWT la secuencia del ataque se rueda cámara en mano y con planos más cerrados.

Fig. 36 y 37: Frames de la película. Fuente: movie-screencaps.



EXT. CALLE DE LAS VEGAS. AFUERAS DE LA CIUDAD. TARDE

Contexto escena

K, el protagonista de la película, se encuentra en la ciudad de las Vegas en el año 2049. Su silueta queda en el centro de una gran inmensidad naranja. Humo, arena y ruinas. K pasea por el que parece un desierto. A medida que camina por el lugar, despacio, observa ciertas figuras y esculturas de gran magnitud en el suelo. Una abeja se aposenta sobre su mano y luego vuelve a alzar el vuelo. K sigue a la abeja hasta unas colmenas. Allí investiga el lugar y decide meter la mano en una de ellas. Para esta acción cuando se fija en una estructura grande a lo lejos. Se dirige hacia ella. Entre el humo la fachada de un hotel se alza entre la neblina naranja del lugar.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Para la parte seleccionada de esta secuencia Deakins trabajó en set. Toda la estructura lumínica se pensó para iluminar desde arriba. Se colgaron 250 space lights (es un aparato que se usa sobre todo para grandes superficies, produce una luz muy difusa e imita bien el cielo) del techo consiguiendo esa luz envolvente tan especial. Para conseguir el color anaranjado que buscaban hubiera sido interesante poner en cada foco una gelatina de color pero Deakins comenta que, para reducir el coste, decidió utilizar un filtro rojizo en la cámara y usar un gel verde en algunos Maxi Brutes (estructura con luces de tungsteno) para lograr reflejos amarillos en el cielo (Deakins, 2017).

Para crear la niebla utilizaron máquinas de humo y unos aerosoles llamados misters que van soltando agua fina. Así consiguieron esa neblina característica de la escena (Deakins, 2020).

En esta escena los colores cálidos son los protagonistas: naranjas, amarillos, rojos, marrones, ocre. El suelo más oscuro que la atmósfera contrasta con el personaje que de alguna manera divaga por todo el espacio. Estas tonalidades sin duda pueden hacer referencia a peligro, misterio, aventura...

Elección de objetivos

Seguramente en toda la secuencia combinó dos distancias focales: 35mm y 24mm. El primero para los planos un poco más cercanos al personaje. Sobretudo la parte donde está con las abejas, o entre las estructuras. No obstante, algunos planos del principio y sobre todo el de la llegada a la fachada del hotel, por el punto de fuga y las líneas, parece que utilizara un objetivo bastante más angular como el 24.

Encuadre, composición y movimiento

Toda la secuencia destaca por ser minimalista en muchos sentidos, pero sobre todo con referencia a la composición y movimientos de cámara. El primer plano está realizado seguramente con una grúa telescópica porque si fuera una dolly el carril aparecería en plano a causa del objetivo, posiblemente angular. Este movimiento es el primero de la secuencia: sutil y estabilizado. Así serán todos los siguientes. Las siluetas en contraste con la atmósfera naranja dibujan unas imágenes minimalistas pero muy sugerentes. Al colocar al personaje entre figuras grandes y que no se ven en su totalidad, se refuerza la idea de lo desconocido, de peligro. Todo está organizado para que el espectador sienta la magnitud del espacio por el que anda el protagonista.

Análisis filmico

Un minimalismo y una simplicidad protagonizan esta secuencia atrevida y según Hernández, una de las más evocadoras del director de fotografía. A Hernández algo de las imágenes le recuerda a unas fotografías del atentado de las torres gemelas en 2001. No obstante, Deakins comenta que el tratamiento de Las Vegas vino de un deseo de retratar la ciudad como si hubiera sufrido un evento climático calamitoso, inspirado por incendios reales en Sydney, Australia (Deakins, 2017).

Los colores utilizados simbolizan lo desconocido, el peligro. A nivel compositivo, tal y como se ha dicho anteriormente, predomina un gran minimalismo que refuerza la idea de desconocimiento, soledad e incluso misterio. Los movimientos de cámara son suaves y mantienen el ritmo de la secuencia.

Es una escena con un gran poder visual que sugiere distintos significados a nivel fotográfico.

Fig. 38: Fotografía de detrás de las cámaras. En el techo los spacelights iluminan el set.
Fuente: Digital Media World







Fig. 42: Frame de la película. Fuente: screenmusings.

1917 (2019)
Sam Mendes

Ficha técnica

Título original: 1917

Año: 2019

Duración: 119 min.

País: Reino Unido

Dirección: Sam Mendes

Guion: Sam Mendes, Krysty Wilson-Cairns

Música: Thomas Newman

Fotografía: Roger Deakins

Reparto: George MacKay, Dean-Charles Chapman, Mark Strong, Richard Madden, Benedict Cumberbatch, Colin Firth, Andrew Scott, Daniel Mays, Adrian Scarborough, Jamie Parker.

Productora: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Amblin Partners / Neal Street Productions / DreamWorks SKG / New Republic Pictures. Distribuida por Universal Pictures

Género: Bélico. Drama.

Sinopsis: En lo más crudo de la Primera Guerra Mundial, dos jóvenes soldados británicos, Schofield (George MacKay) y Blake (Dean-Charles Chapman) reciben una misión aparentemente imposible. En una carrera contrarreloj, deberán atravesar el territorio enemigo para entregar un mensaje que evitará un mortífero ataque contra cientos de soldados, entre ellos el propio hermano de Blake.

Fuente: Filmaffinity

Formato, cámara y objetivos

La película está rodada en digital y solo con una cámara: la Arri Alexa Mini LF. Es sin duda una de las cámaras de cine más ligeras (Web oficial de Arri). El formato es 2.39:1 y usa para esta ocasión las lentes Arri Signature Prime Lenses. Son unas lentes diseñadas directamente para cine digital. Son muy definidas y bastante contrastadas. Utilizó para toda la película tan solo tres distancias focales: 35 mm, 40 mm y 47 mm. Esta elección tiene un sentido y es que estos objetivos ayudan a tener una más distancia focal. Sobre todo el 35mm.

INT. REFUGIO SUBTERRÁNEO – CONTINUO.

Contexto escena

En esta secuencia dos soldados ingleses han sido llamados para una misión esencial. Al entrar en un refugio subterráneo se encuentran en un espacio oscuro iluminado por unas pocas lámparas. Entre medio de los dos chicos que están de espaldas a la cámara, el teniente señala un mapa y explica a los jóvenes la tarea tan importante que tienen que realizar. Deberán entregar un mensaje a otro batallón que puede evitar la muerte de miles de soldados. Tras recibir la información, recogen unos materiales y salen del refugio.

Aspectos técnicos***Iluminación y color***

Deakins explicó en su fórum expresamente para la realización de este estudio como llevó a cabo la iluminación de la escena. La escena fue iluminada por las lámparas que aparecen en el plano. No hay nada más que las luces de las propias bombillas. Cada una de las lámparas tenían una bombilla halógena de 500 vatios atenuada hasta aproximadamente un 25% hasta una temperatura de color de aproximadamente 2500K para conseguir el color de una llama. Variaron la intensidad según la cámara se movía por el refugio (Deakins, 2020).

Es una escena oscura y bastante contrastada. La poca luz que les ilumina es cálida y la saturación de los colores es más evidentes que en otros trabajos del director. El juego de sombras y siluetas ofrece una textura interesante a la imagen.

Elección de objetivos

Para esta secuencia probablemente Deakins escogió el 40mm o incluso el 45mm. Es la sensación que da sobretodo al observar el fondo y la relación entre los términos. No obstante, es una tarea complicada al usar unas focales realmente tan parecidas. Y es que esa es la intención del director seguramente. Ya que al falsear una sola toma no interesa que la focal sea muy distinta, ya que desconcertaría totalmente al espectador.

Encuadre, composición y movimiento

Como el formato de la imagen es de los más panorámicos esto obliga a organizar y planear con más detalle todo lo que sale en la imagen, que es mucho. Esta secuencia es un ejemplo de un trabajo bien pensado. Al ser un toda ella en plano secuencia es lógico que cada movimiento esté calculado casi al milímetro. No obstante, aun habiendo ese inevitable y preciso blocking, hay también fluidez y dinamismo gracias especialmente a los movimientos de cámara sutiles y estabilizados. La cámara se mueve solo cuando es necesario y sigue siempre a los personajes, ya sea por delante o por detrás. Además se mantiene siempre a una distancia bastante cerca de los personajes, posiblemente por la falta de espacio del lugar. Una decisión evidentemente buscada. El encuadre siempre ronda el plano medio y nunca se acerca más.

Análisis fílmico

Esta secuencia forma parte de la escena que abre la película. Los personajes pasan de estar al aire libre a entrar en un refugio prácticamente a oscuras. La luz del lugar es tenue y hay mucha oscuridad. De alguna manera puede representar la idea de secreto y confidencialidad de la información que están a punto de escuchar. Además, es evidente que intenta asemejarse a la luz que realmente habría en estos lugares.

El blocking de esta secuencia está planeado a la perfección. La cámara se mueve solo cuando tiene que enseñarnos alguna cosa: una reacción, un mapa, una mesa, unos soldados...

A nivel compositivo no hay lugares vacíos en el espacio. En todo momento hay algún brillo, una lámpara, un personaje. Esto provoca en cierta manera la sensación de que están en un lugar pequeño.

Fig. 43 y 44: Frames de la película. Fuente: filmgrab y screen musings.



EXT. ECOUST, LADO DEL CANAL - CONTINUO

Contexto escena

Uno de los dos jóvenes soldados encargados de llevar el mensaje despierta después de unas horas tras caer por las escaleras de una casa en ruinas a causa de un impacto de bala. Es de noche. Se encuentra en un pueblo totalmente bombardeado. A lo lejos se distingue un incendio y solo se puede ver al joven por unas bengalas que intermitentemente iluminan el cielo. El joven desconcertado empieza a ser atacado de nuevo. Se escuchan disparos y empieza a correr, escondiéndose entre las ruinas mientras las bengalas lo dejan en la oscuridad y a su vez lo sacan de ella continuamente. Después de recorrer un tramo, las bengalas empiezan a cesar y llega hasta una iglesia en llamas.

Aspectos técnicos

Iluminación y color

Podría decirse que esta secuencia es una de las más complejas a nivel de iluminación. Sobre todo por lo que hace a la planificación. Deakins y su equipo dedicaron meses a la preparación de esta parte de la película *1917*, un reto ya en sí mismo. Para poder llevar a cabo la idea que tenían en mente tanto Sam Mendes como Deakins, necesitaron la ayuda del departamento de arte para construir un modelo de 2x1 aproximadamente para pensar como las bengalas iban a iluminar el recorrido del protagonista en un pueblo en ruinas. Básicamente la idea que hay detrás es esa. Usar tan solo las luces de unas bengalas en el cielo para crear unos juegos de sombras en las ruinas del pueblo, en el suelo, etc. Gracias al modelo hecho a escala y a unas pequeñas bombillas LED, pudieron calcular el recorrido de las bengalas que mejor se adaptaba a la escena. Además de las bengalas, una luz proveniente de una iglesia en llamas era la encargada de crear esa atmósfera de destrucción. 6 meses antes de rodar la escena, Deakins se puso en contacto con el supervisor de efectos y pudieron desarrollar unas bengalas adaptadas a los propósitos artísticos del director. Así consiguieron que duraran 22 segundos y brillaran lo suficiente para iluminar la secuencia. Para que las bengalas hicieran el recorrido que querían utilizaron un sistema de cableado. En otras películas se han utilizado drones para mantenerlos en una sola posición, pero no es lo que querían. Querían que las bengalas formarían un arco muy específico a través de todo el conjunto (Deakins, 2020).

Predominan los colores grisáceos y marrones en toda la secuencia. Incluso las bengalas tiene una tonalidad más cálida que fría. Al principio y al final de la parte seleccionada, el naranja proveniente de la iglesia brilla en algunas partes de la secuencia. Se construyó una gran estructura de 360º para crear la luz que querían. No obstante, la iglesia en sí, se añadió en postproducción. Aunque la luz, es la que Deakins creó en rodaje gracias al anillo de luz más grande que ha construido jamás: 2000 focos de 1KW.

Elección de objetivos

La elección más probable para esta secuencia es que utilizaran el 35mm. Es la distancia focal más angular de las que Deakins tenía como opción. Es la que permite tener un mayor control del foco. Un aspecto importante teniendo en cuenta que es una escena nocturna y que el movimiento de los personajes es el denominador común de todas las secuencias de la película.

Encuadre, composición y movimiento

En esta secuencia unas 8 bengalas y una iglesia iluminan un pueblo en ruinas entero, creando un laberinto de sombras que sin duda hacen de esta secuencia una de las más interesantes a nivel visual. Es también un plano secuencia rodado con un sistema de cabeza remota que estabiliza la imagen a la perfección. La cámara siempre sigue al personaje a una cierta distancia. Siempre se ve al personaje entero y generalmente en el centro. En toda la secuencia escogida no hay más aire en un lado que en el otro menos después de un sprint del joven. Justamente cuando él acaba de correr y decide coger aire, deciden dar también aire en la parte izquierda de la pantalla.

A nivel compositivo, hay un punto de fuga muy evidente y es el camino que tiene que recorrer, visible sobre todo al principio de la secuencia. También es de vital importancia la posición de la iglesia en el plano inicial.

Análisis filmico

Turrents comenta que esta película está hecha para Deakins, él era el indicado para esta tarea. Todo el equipo dependía de él: si las nubes no estaban como creía que tenían que estar, no rodaban. Por esta razón, explica, actores como Benedict Cumberbatch o Colin Firth que sale en la escena anteriormente analizada, tienen escenas en interiores. Interiores donde la luz es controlable. Y es justamente esta escena donde se puede ver observar mejor que se encuentra en su hábitat. Después de meses de preparación, Deakins crea una de las secuencias más atrevidas en toda su experiencia. Le dejaron toda libertad de creatividad. Eso sí, siendo siempre fiel a la historia. Ese juego de sombras en el suelo y en las ruinas evoca a un laberinto. Parece una pesadilla, y es aún más significativo cuando se tiene en cuenta que el actor acaba de despertarse. Tiene que huir, tiene miedo. Todo se multiplica gracias a la dirección de fotografía y el gran juego de contrastes entre luz y oscuridad mientras corre por el pueblo. Los movimientos de cámara, la composición y los colores dirigen al protagonista al peligro.

Es de nuevo una secuencia sin cortes y planeada a la perfección en todos los sentidos (blocking, luz, movimientos...). No dejan sitio para la improvisación, y tiene sentido. Todo se subordina a la historia.

Fig. 45 y 46: Frames de la película. Fuente: movie-screencaps.



8 REALIZACIÓN PRÁCTICA

Para poner en evidencia toda la investigación y análisis sobre Roger Deakins, en este apartado se han intentado recrear dos planos de una secuencia de la película analizada en este proyecto: *The man who wasn't there* (2001, Joel Coen). La intención de este apartado ha sido poder entender de manera práctica como funciona la mente de Roger Deakins, intentar ver en directo porque toma unas decisiones y no otras o observar en qué se fija a la hora de iluminar, entre otras razones.

Para la realización de esta secuencia de planos Edu Navarro fue el encargado de guiar el rodaje a nivel técnico y dar instrucciones sobre como abordar la escena. Para rodarla usamos:

- Cámara RED Scarlet-W 5K
- Objetivos Samyang XEEN
- Jib pluma
- HMI 1,2K
- Luces LED
- Ceferinos
- Banderas
- Andamio
- Tripode
- Pesos

Lo que se intentó fue jugar con una sola luz dura para poder conseguir el contraste que se observa en la secuencia. A partir de ahí, gracias a las cortinas y a unas banderas, jugar para conseguir el mismo efecto.

Gracias a la amabilidad de Edu Navarro, a ECIB (Escola de Cinema de Barcelona) y a los compañeros del curso de dirección de fotografía de iniciación, se ha podido abordar este reto obteniendo los siguientes resultados:

Planos rodados:

<https://www.youtube.com/watch?v=trIL9sBa3Xk&feature=youtu.be>

Comparación con los planos originales:

https://www.youtube.com/watch?v=RHiH1_aKRJE



Fig. 47: En ECIB durante el rodaje del segundo plano junto a Edu Navarro.

Fig. 48 y 49: Comparación del primer plano. Arriba la recreación, abajo el original.



Fig. 50 y 51: Comparación del segundo plano. Arriba la recreación, abajo el original.





Fig. 52, 53, 54, y 55: Fotografías durante el rodaje.



Fig. 56, 57, 58 y 59: Fotografías durante el rodaje.

9 CONCLUSIONES

La hipótesis que se plantea al principio del trabajo se ha ido resolviendo a medida que la investigación avanzaba. La respuesta ha estado escondida todo el tiempo en los matices y en los aspectos más inadvertidos. Roger Deakins explicó para este estudio lo siguiente: "(...) Si tengo un estilo, proviene de mi forma de interpretar una historia en lugar de un atributo técnico. Quizás sería mejor decir que mi dirección de fotografía está dictada por mi "gusto" en lugar de cualquier estilo (Roger Deakins, 2020).

En el presente estudio se ha intentado interpretar esta afirmación. Tal y como dice el propio director, y refutando la hipótesis inicial: Roger Deakins no tiene un estilo propio de dirección de fotografía. Citando a Edu Navarro: "Roger tiene un estilo que se ve y no se ve: es una paradoja estilística." Se podría razonar lo siguiente: Deakins deja una huella perceptible en sus trabajos. Pequeñas marcas, seguramente inconscientes, que nos dan pistas de que puede haber sido él el encargado de iluminar y rodar una película. Algunas veces estos rastros son técnicos y fácilmente perceptibles, como por ejemplo el uso de luces practicables. Aunque él no es el único, ni mucho menos, que usa este recurso de manera recurrente. Otras veces es la textura de la luz sobre las pieles. A veces es un brillito en el ojo. A veces una silueta de una persona. No existen normas fijas que repita siempre en todas su películas, pero uno puede intuir pequeños detalles que definen, no el estilo del director, si no su mirada. Su interpretación de la realidad y de lo que ve.

Justamente, sin dejar de lado su forma de representar la luz, hay otra reflexión importante que demuestra que no tiene un estilo propio. Roger Deakins adecua muy bien su luz y la supe dita siempre al guión y a la mirada del director. Para él la visión del director lo es todo. Por eso dedica una gran parte de su tiempo a hablar con ellos, preparar storyboards cuando así lo prefieren, organizarse, pensar ideas. Roger es alguien que antepone la comunicación a cualquier otra cualidad. Esto hace que su luz siempre quede armonizada con la película porque anteriormente ha escuchado y preguntado todo lo que necesitaba saber.

Además, a la hora de resolver estas ideas a nivel visual lo hace desde la honestidad y la sencillez. Después de investigar en su pasado, se ha podido observar que esta tendencia viene de su carrera como documentalista. Gracias a su experiencia rodando con poco presupuesto documentales por todo el mundo su ojo ha moldeado su manera de iluminar y rodar hoy en día. Hay detrás de él una sensibilidad por la luz que pocos tienen. Es evidente que ha pasado mucho tiempo de su vida simplemente mirando la luz.

Esta idea de simpleza se ha podido evidenciar gracias a la recreación de una de sus escenas. Es asombroso lo que puede hacer poniendo un solo aparato en un espacio. Solo hace falta observar cómo viaja la luz y qué se quiere conseguir con ella. Tiene además un gran respeto por el espectador. Quiere que entre en la historia y que nada le distraiga de lo que está pasando. Es esta la razón por la que no le gusta trabajar, por ejemplo, con lentes zoom. Pero a parte de respetar al espectador, también respeta a los actores. Por eso intenta siempre iluminar el espacio de una manera que para ellos tenga sentido y que sea "real". Que se sientan cómodos y se crean la atmósfera en la que están trabajando. De esta forma tendrán más recursos para interpretar su papel. Puede ser esta la razón por la que no le guste especialmente trabajar con cromas.

Su intención nunca es que una película tenga un look natural. Su objetivo es que resulte real. Que el espectador pueda sentir que está dentro del mundo creado en la película. Esto lleva a otro de los puntos más importantes en su manera de trabajar y es que siempre justifica la luz. Tal y como comenta Pol Turrents, es un aspecto típico del naturalismo y de directores de fotografía anteriores a Deakins como Néstor Almendros o Conrad Hall. El caso es que siempre hay una motivación detrás. Una motivación que actúa de una manera parecida a la que lo hace en nuestro mundo normal. Jordi Hernández resalta esta idea cuando explica que Deakins realmente es un director que trabaja de una manera muy clásica y ortodoxa por este motivo.

Pol Turrents explica que Deakins intenta modular su tendencia visual a la narrativa. Por ejemplo, no le importa arriesgarse con planos que en la vida real no serían muy creíbles como el plano de la silueta de Ryan Gosling en *Blade Runner 2049*. Por que está dentro del guión. Juega al límite siempre que la historia se lo permita, aunque siempre acaba resultando plausible justamente por esta necesidad de coherencia con el mundo que están creando.

Es cierto que repite muchas veces herramientas. Por ejemplo, tiene una debilidad evidente con la cámara Arri Alexa. De las 6 películas analizadas, usa esta cámara en 5. Tiene preferencias, gustos y materiales con los que repite porque conoce bien y sabe que le van a funcionar. Pero no está cerrado a innovaciones, a directores, a proyectos o géneros. Si una historia le llama la atención y para conseguir algo determinado tiene que usar una herramienta concreta porque sí, no se va a negar. Porque de nuevo, la historia siempre va por delante. Un ejemplo de ello es la gran adaptabilidad que ha mostrado frente al digital. Ha sido consciente de esta nueva realidad y no solo se ha adaptado a ella, si no que está aprovechando cada ventaja de ella. 1917 sería un ejemplo de ello.

En conclusión, es cierto que hay películas de Deakins que tienen un estilo visual evidente. *Blade Runner 2049*, *Sicario*, *1917*...Todas tienen un estilo. Pero no todas tienen el mismo estilo. Esa capacidad de adaptar su forma de trabajar a cada historia, es lo que hace tan especial a Roger Deakins.

Pocas horas antes de la finalización de este trabajo, Deakins ha explicado en su fórum lo siguiente: "El hecho de que se pueda reconocer el trabajo individual de un director de fotografía no significa que todo su trabajo se vea igual." (DEAKINS, 2020). Y no cabe duda que cada trabajo del director es único e irrepetible.

Finalmente, cabe destacar que la misma ilusión que orientó este trabajo se ha multiplicado al acabarlo. De Roger Deakins se pueden aprender muchas cosas. Pero una de las más importantes es su honestidad: con el mundo, con el cine, con los espectadores, con su equipo y con él mismo. Cada día se supera más. Nunca está conforme y siempre se exige el máximo. Esto es lo que le convierte en uno de los mejores directores de fotografía de la historia y no cabe duda de que mantiene la ilusión por su trabajo día tras día.

Espero algún día poder disfrutar de mi trabajo de la misma manera que lo hace él. Con ilusión.

10 BIBLIOGRAFÍA

Entrevistas:

Navarro, E. (2020). Sobre la dirección de fotografía y Roger Deakins. Personal. Barcelona.

Turrents, P. (2020). Sobre el análisis de la filmografía de Roger Deakins. Correo electrónico. Barcelona.

Hernández, J. (2020). Sobre el análisis de la filmografía de Roger Deakins. Videollamada. Barcelona.

Referencias: libros, webs, artículos, películas

RYAN, R. (Editor). (1993). *The American Cinematographer Manual*. Los Ángeles (California): The ASC Hollywood Press.

KEIZER, A. (2020). What is cinematography. Recuperado el 03/03/2020 en <https://www.careersinfilm.com/cinematography/>

BISKIND, P. (2015). *Mis almuerzos con Orson Welles*. Editorial: Crónicas Anagrama.

CORTÉS, L. (2012). *La influencia de la fotografía cinematográfica en el estilo visual. Análisis del estilo de Dick Pope en las obras cinematográficas del director Mike Leigh: Life is sweet, Naked, Secrets and lies, Career girls, Topsy-Turvy, All or nothing, Vera Drake y Happy-go-Lucky*. (Tesis de doctorado). Universidad Católica San Antonio, Murcia.

MALKIEWICZ, K. (1992). *Film lighting*. Nueva York: FIRESIDE BOOK.

CALAHAN, S. (1996). *Storytelling Through Lighting: A Computer Graphics Perspective*. Richmond (California): In Pixel.

ALMENDROS, N. (1996). *Días de una cámara*. Editorial: Seix Barral.

Web oficial de Roger Deakins (s.f.) Recuperado en varias ocasiones en <https://www.rogerdeakins.com/forums/>

BORDWELL, D. (2003) *El arte cinematográfico*. Editorial: Ediciones Paidós.

MUÑOZ, J. (2017). Capítulo 26: Dirección de fotografía. entre la autoría real o compartida en el marco audiovisual actual. En Carmen Marta-Lazo (Coord.), (1a. Ed), *Nuevas realidades en la comunicación audiovisual (351-358)* Madrid: Tecnos.

BROWN, B. (2008). *Cinematografía. Teoría y práctica: la creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de vídeo*. Barcelona: Ediciones Omega.

POGUE, D. (2018) *A Brief History of Aspect Ratios, aka Screen Proportions*. Recuperado el 20/03/2020 en <https://www.scientificamerican.com/article/a-brief-history-of-aspect-ratios-aka-screen-proportions/>

MASCELLI, J. (2005). *The five c's of cinematography*. Los Ángeles (California): Silman-James Press.

LOERTSCHER, M.; WEIBEL, D.; SPIEGEL, S.; FLUECKIGER, B.; MENNEL, P.; MAST, F.; ISELI, C. (2016). *As Film Goes Byte: The Change From Analog to Digital Film Perception*. *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts*.

REEVES, K; SZLASA, J. y KENNEALLY, C. (2012). *Side by Side*. [Documental]. Estados Unidos: Company Films.

CRISTÓBAL, F. (2016) *Fotografiar low cost: La direcció de fotografia de baix pressupost*. Universitat Oberta de Catalunya.

ICFF Manaki Brothers. (2018). *Master Class with Roger Deakins*. [Video] Youtube.

THOMSON, P. (Enero 2011). *Roger Deakins, ASC, BSC receives the Society's Lifetime Achievement Award for a body of work that reflects vision, purpose and a personal perspective*. *ASC, MAGAZINE*. Recuperado de https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsAS-CBSC/page1.html

HILL, J. (2017). *How Cinematographer Roger Deakins Helped Blur the Line Between Live-action and Animated Features*. *Huffpost*. Recuperado el 04/04/2020 en <https://acortar.link/1c8v>

LANNOM, S. (2020). *Roger Deakins Cinematography Tips & Techniques: Complete Guide*. *Studio binder*. Recuperado el 04/04/2020 en <https://www.studiobinder.com/blog/roger-deakins-cinematography/>

LÓPEZ, V. (2018). *Cómo se ha convertido Roger Deakins en uno de los grandes genios de la fotografía en el cine*. *Espinof*. Recuperado el 05/04/2020 en <https://www.espinof.com/otros/como-se-ha-convertido-roger-deakins-en-uno-de-los-grandes-genios-de-la-fotografia-en-el-cine>

Rotten Tomatoes. (2019). *Roger Deakins Breaks Down His Award-Winning Cinematography Career*. [Video] Youtube.

Maine International Film Festival. 2018. *Roger Deakins: On Visualizing the Script* [Video] Youtube.

JONES, D. (2017). *Roger Deakins talks future of cinematography. The crimson white*. Recuperado el 23/04/2020 en <https://cw.ua.edu/34719/culture/roger-deakins-talks-future-of-cinematography-2/>

Collider Connected. (2020). *Roger Deakins Live Interview: Oscar Winning Cinematographer*. [Video] Youtube.

ASC Magazine. (Abril, 2014). *Close-up Interview: Roger Deakins*. Recuperado el 17/04/2020 en https://theasc.com/ac_magazine/April2014/ASCClose-Up/page1.html

MAINE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. (2018). Roger Deakins: On Conrad Hall. [Video] Youtube.

MAINE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. (2018). Roger Deakins: On Image & Documentary. [Video] Youtube.

MAINE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. (2018). Roger Deakins: On Cinematography. [Video] Youtube.

American Film Institute. (2019). Roger Deakins talks about Cinematography. [Video] Youtube.

CzandlerBing. (2015). Roger Deakins - Cinematographer Style (2006) excerpts. [Video] Youtube.

Aloha Críticón. (s.f.). Biografía de Sam Mendes. Recuperado el 20/03/2020 en <https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/sam-mendes/>

Bafta GURU. (2016.) Sam Mendes Reveals His Film Influences | On Directing. [Video] Youtube.

DAWTREY, A. (2017). Bonding with Sam Mendes. Directors Guild of America. Recuperado el 20/04/2020 en <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1702-Spring-2017/DGA-Interview-Sam-Mendes.aspx>

Highsnobiety. (2016). From the American Dream to 007: A Look at Sam Mendes' Cinematic Style. Recuperado el 20/03/2020 en <https://www.highsnobiety.com/2015/11/04/sam-mendes-behind-the-camera/>

Aloha Críticón. (s.f.). Biografía de los hermanos Coen. Recuperado el 14/03/2020 en <https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/hermanos-joel-y-ethan-coen/>

PERNO, G.S. (2016). Directors' Trademarks: The Coen Brothers. Recuperado el 14/03/2020 en <https://www.cinelinx.com/movie-news/movie-stuff/directors-trademarks-the-coen-brothers/>

MARSHALL, C. (2017). What Makes a Coen Brothers Movie a Coen Brothers Movie? Find Out in a 4-Hour Video Essay of Barton Fink, The Big Lebowski, Fargo, No Country for Old Men & More. Recuperado el 14/03/2020 en <http://www.openculture.com/2017/04/what-makes-a-coen-brothers-movie-a-coen-brothers-movie.html>

ORTHWEIN, J. (2017). The Philosophy of the Coen Brothers. Film School Rejects. Recuperado el 15/03/2020 en <https://filmschoolrejects.com/philosophy-coen-brothers/>

FONTAINE, M; MULLEN, P. (2019) Denis Villeneuve. The Canadian Encyclopedia. Recuperado el 16/03/2020 en <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-villeneuve>

MCCARTER, R. (2018). Denis Villeneuve prefers images that feel like "a punch in the face". AV CLUB. Recuperado el 16/03/2020 en <https://news.avclub.com/denis-villeneuve-prefers-images-that-feel-like-a-punch-1829713629>

Storytellers. (2018). How Denis Villeneuve Tells a Story. [Video] Youtube

Deadline Hollywood. (2017). Denis Villeneuve - Behind the Lens with Pete Hammond. [Video] Youtube

REUMONT, F. (2015). Cinematographer Roger Deakins, BSC, ASC, discusses his work on Denis Villeneuve's film "Sicario". AFC. Recuperado el 10/06/2020 en <https://www.afcine-ma.com/Cinematographer-Roger-Deakins-BSC-ASC-discusses-his-work-on-Denis-Villeneuve-s-film-Sicario.html?lang=fr>

H.MARTIN, K. (2017) Roger Deakins, ASC, BSC, reveals what lies beyond 'Ridleyville' in Denis Villeneuve's new Blade Runner 2049. ICG Magazine. Recuperado el 10/06/2020 en <https://www.icgmagazine.com/web/humanity-2-0/>

Aprender cine. (2018) Plano-contraplano. Recuperado el 11/06/2020 en <https://aprendercine.com/plano-contraplano/>

ARRI. Camera systems.Alexa mini. Recuperado el 11/06/2020 en <https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alexa-mini-lf#accordion-83772>

Forum de Roger Deakins sobre cámara (s.f.) Recuperado en varias ocasiones en <https://www.rogerdeakins.com/camera/>

Forum de Roger Deakins sobre iluminación (s.f.) Recuperado en varias ocasiones en <https://www.rogerdeakins.com/lighting/>

Forum de Roger Deakins sobre películas (s.f.) Recuperado en varias ocasiones en <https://www.rogerdeakins.com/filmtalk/>

Forum de Roger Deakins sobre composición (s.f.) Recuperado en varias ocasiones en <https://www.rogerdeakins.com/composition/>

DEAKINS, R. (s.f.) BLADERUNNER 2049 - SAPPER MORTON'S FARM. Recuperado el 13/06/2020 en <https://www.rogerdeakins.com/lal-br-sappers-farm/>

11 ANEXOS



Fig. 60, 61 y 63: Edu Navarro, Pol Turrents y Jordi Hernández. Los tres entrevistados de esta investigación.

PREGUNTAS MARCO TEÓRICO: Edu Navarro

1. ¿Qué opinas de la autoría de una película y dónde empieza y acaba la del director de fotografía?

La verdad es que es un tema muy controvertido. Decidir quién es el autor real de una peli es algo relativamente complejo y depende mucho de cómo sea esa película. Si hablamos de forma más o menos estricta empezariamos por decir que el primer autor es el que crea la historia. Al fin y al cabo es el que genera los elementos narrativos que luego otras personas, a no ser que el propio guionista sea el director como el mítico Billy Wilder, llevan a cabo. En segundo lugar, diría que el siguiente autor sería un tipo alocado y más o menos valiente que es capaz de producir la película. Porque si hablamos en aspectos económicos, el autor de una película sería el que la hace posible y los productores y los guionistas son la raíz, la semilla de una película. A veces solo se tiene en cuenta al director. A veces el creador de la película no siempre crea la historia. Ha habido muchos directores que han sido guionistas al mismo tiempo, o que se han producido a sí mismos las películas (autores totales). Por poner un ejemplo Steven Spielberg solo escribió un guión el mismo que fue el de *Encuentros en la tercera fase* y dijo que no volvería a escribir nada, ya que le pareció un trabajo arduo, tortuoso y terrible. En cambio produce. También hay infinidad de directores de cine que simplemente dirigen y nada más.

El papel del director de fotografía en la autoría es un papel muy obvio pero al mismo tiempo, relativamente desconocido. Relativamente desconocido porque la figura del director de fotografía durante décadas ha sido una persona más del equipo, pero una persona muy importante porque al final intenta transmitir la visión del director. El cine digital ha dado mucha versatilidad a la industria pero también ha llegado un problema que afecta al departamento de dirección de fotografía y que se ha debatido incluyen documentales como el *Side by Side*. Y es el hecho de tener una respuesta inmediata a la exposición. Es decir ya estamos viendo cómo podría llegar a ser el plano antes de que se rueda. Eso hace que, en mayor o menor medida, dependiendo del carácter de cada uno y el respeto departamental que haya en el equipo y en el rodaje, mucha gente opine de aspectos visuales sin un criterio específico. Evidentemente las opiniones de todo el mundo son más que respetables y son totalmente válidas. Pero son opiniones en sí mismas. Otro tema muy distinto es aplicar criterios técnicos y profesionales a esa opinión. Por mucho que un director me diga: "es que esto está oscuro", "es que esto no me gusta" el debería estar más concentrado en aspectos como el ritmo, los actores, el movimiento, la escala, etcétera. El director de fotografía se encarga de todo lo que tenga que ver con los aspectos visuales: temas de volumen, contraste, continuidad, textural. En general, con todo lo que tenga que ver con la luz para que funcione como ambiente dentro de la película. La autoría, insisto, a nivel mediático siempre acaba siendo del director pero para los que conocemos bien

el negocio sabemos que al final una película es imposible sin una cantidad de gente detrás que se deja el pellejo para hacerla posible. Tan solo hay que ver como en cualquier entrega de premios como el premiado agradecen al resto de compañeros sin los cuales habría sido imposible hacer esa película.

Las respuestas a todas las preguntas se encuentran en:
<https://drive.google.com/drive/folders/15Aq4K7FTBYX931u3UWJxrGOZZA-U9Zcq>

A continuación unos pequeños fragmentos de la entrevista.

2. ¿Cuál es la relación entre el director de fotografía y el director? ¿Cuál es la función del director de fotografía en la puesta en escena?

Es una pregunta bastante compleja de explicar porque entra en acción el factor humano. (...) En general, los directores de fotografía estamos muy acostumbrados a trabajar en equipo. A un trabajo más transversal en la que la gente se apoya para que todo salga a delante. Un director, suele ser en general, una persona bastante aislada en el sentido de que necesita concentrarse. (...) Los directores, en general, cuando acaban de tener experiencia y crecen profesionalmente, suelen ser personas abiertas. Siempre he pensado que deberían ser como directores de orquesta: conscientes de que ellos no pueden tocar todos los instrumentos y que necesitan de los mejores solistas e intérpretes para que la sinfonía (la película) esté perfectamente armonizada y todo funcione a un buen ritmo, a una buena cadencia.

(...) El director debería de ser una persona comunicativa y capaz de transmitir todas sus inquietudes para poder tirar la película hacia delante. Una película es un medio de comunicación. Una manera de enviar un mensaje de explicar una historia, un concepto, una idea.

(...) Hoy en día, si hablamos de cine digital, el director de fotografía está más presionado que nunca por lo que hablamos: todo el mundo comenta el plano.

(...) Hay veces que los directores quieren imponer algo y la otra es que esa imposición se pueda hacer o que sean capaces de entender lo que les dice un director de fotografía para resolver un problema técnico y poder tirar a delante sin un cambio sustancial.

En la puesta en escena, los directores de fotografía pueden tener más o menos peso, insisto, dependiendo del director.

3. Según tu opinión, ¿Cómo crees que debería ser la relación entre la dirección de fotografía y la dirección de arte? ¿Y vestuario? ¿Y maquillaje y peluquería?

Es fundamental. Es quizás, en mi caso, dependiendo del director, suelo tener una relación más directa con estos departamentos porque al final yo voy a iluminar cosas, personas, espacios. Y voy a intentar que con la luz generar un ambiente, una atmosfera en las que yo voy a meter a los actores. Va a ser el envoltorio. Y creo yo que tiene que ser un ambiente que ayude a los actores a meterse en el papel.

(...) Si no hay una buena fluidez de la información sobre materiales, texturas, telas, como será el maquillaje, todo lo que hay dentro del set y que por tanto es susceptible de ser fotografiado yo lo voy a hacer brillar.

4. ¿Qué es para ti el estilo cinematográfico?

Buff. Esta es una pregunta un poco ambigua. El estilo cinematográfico son muchas cosas. Todos tenemos un gusto: yo me siento más cómodo con un cierto género, o una cierta luz. Yo soy un enfermo del cine, me gusta todo. Menos mal que he nacido en una época en la que me he podido desarrollar profesionalmente porque si no me podría haber dado un patatús.

(...) Si lo tuviera que definir brevemente para mí sería una firma, un sello. Si hablamos de directores de fotografía Emmanuel Lubezki tiene una firma, un estilo que es muy perceptible, se nota enseguida quién está detrás de la cámara.

(...) Deakins, en lugar de una firma, diríamos que tiene una marca de agua. Tiene firma pero no la noto. Es perceptible pero no la veo, no canta.

5. En mi marco teórico me centro en un apartado en los años que van de los 80 hasta los 2000. A nivel tecnológico y para la dirección de foto en general... ¿Qué crees que fue lo que marcó esa época y que ha heredado a día de hoy el oficio de esos años?

En los 80 hubo en cierta manera una revolución a la hora de hacer cine. Aparecieron las vídeo asistencias: pequeñas cámaras conectadas al prisma del visor para que el director viera el plano mientras se rueda. Eso hizo que el cine empezara a cambiar.

(...) En los 80 se pudo detectar que los directores ya no venían de oficio. Venían desde la televisión, de las series, de los videoclips. Si tuviera que destacar algo fue como la televisión y la publicidad se trasladó hasta cierto punto al mundo del cine.

6. ¿Crees que hubo un cambio a la hora de tratar la luz a partir de los 80?

Siempre entre comillas, se podría decir que el cine es más directo y más naturalista. Antes las luces solían ser muy efectistas, muy poco realistas. Aunque estaban bien integradas, y el espectador las aceptaba, hoy en día es menos perceptible. Tendemos a un trabajo más invisible. Eso hace que las películas en cuanto a looks o ambientes, busquen esa obsesión por que el espectador viaje dentro de la película y se meta dentro de la pantalla, es más sencillo si lo que ve (la luz) son naturales y más reales.

7. Con relación al color, ¿Cuáles son las decisiones que tiene que tomar un director de fotografía antes, durante y después de rodar?

Cuando hablamos de color las decisiones que uno toma siempre se centran en tres aspectos de color (podría englobar a un cuarto). Hablamos del tono (colores concretos, longitud de onda), croma (saturación) y valor (brillo).

La temperatura de color de las fuentes de luz sería el cuarto aspecto. Cuando uno lo estudia se da cuenta de la importancia que tiene. No es lo mismo iluminar con una lámpara fría un objeto amarillo, que iluminar con una lámpara cálida un objeto amarillo.

8. ¿Qué ha aportado Roger Deakins a la dirección de fotografía? (pueden ser aspectos abstractos, conceptuales, técnicos...)

Si lo tuviera que definir en pocas palabras yo diría honestidad y sencillez. Solo hay que ver como habla. Huye de la artificiosidad y es un tipo de una sencillez humana y que eso se traslada a su manera de ver la luz que es espectacular. Envidiable en todos los aspectos. Lo que ha aportado es el explotar o intentar explotar los ambientes naturalistas dentro de la historia que está explicando. Si ves Sicario, vives ese viaje a la frontera con México. O si ves Prisioneros ese ambiente frío, decadente, lluvioso... En cualquier caso, rueda lo que rueda siempre intenta acercarse desde el documental. Desde esa mirada rápida y natural. Todo el mundo ve pero no todos saben mirar y el tiene una mirada única.

9. ¿Crees que Roger Deakins ha estado influenciado por otros directores de fotografía? ¿Es heredero de alguna de las innovaciones técnicas de las décadas que van de los 80 a los 00?

No tengo ni idea. En cuestiones de investigación no tengo ni idea. Supongo que sí. Sé que el documental le influenció mucho.

10. ¿Qué aspectos técnicos concretos caracterizan a Roger Deakins?

Directamente diría 3, son muchos realmente. En primer lugar, el uso de las muselinas (uno de sus sellos). En cualquier making of se podría ver esta tela que la utiliza para rebotar luz o filtrarla. En segundo lugar, los aros de luz. Pueden ser pequeños o muy grandes. Esto es algo muy característico de su manera de iluminar. Tiene sentido, independientemente de que sea artificial, tendría un acercamiento al comportamiento físico del sol. Evidentemente no es lo mismo pero tendría cierta lógica. Finalmente, sería el uso de marca modelo y focal concreta: Master Prime de 32mm. Seguramente tiene que ver con la mirada del documental.

11. ¿Dirías que Roger Deakins tiene un estilo propio?

Sí y no. Tiene un estilo que se e y no se ve. Es una paradoja estilística.

(...) Es un tipo que adecua muy bien su luz. Tiene un estilo, una manera de mirar, pero dado que siempre la supedita al guión y a la mirada del director al final siempre queda perfectamente armonizada en la película que rueda.

PREGUNTAS ANÁLISIS FÍLMICO: Pol Turrents

¿Cómo crees que se han realizado estas secuencias a nivel técnico?

En el caso de Revolutionary Road, Deakins usa masivamente los plano contraplano y la teoría de la luz fuera de eje. Utilizando los ejes de mirada para situar la luz al otro lado de la línea. Esa técnica la usaba mucho Conrad Hall, que fue el gran impulsor de este tipo de fotografía en el siglo XX y del que Deakins bebe muchísimo.

En el caso del primer ejemplo de Blade Runner 2049, con Gosling sentado frente a una ventana, parece una clara influencia de una secuencia parecida de Conrad Hall en Peggy Sue got married: <https://www.youtube.com/watch?v=v0u7TrVH7> (a partir de 1:00)

En el segundo ejemplo de Blade Runner 2049 (donde todo es naranja) es bastante probable que haya una combinación de luces de por si naranjas, temperatura de color y postproducción. Para las grandes superficies Deakins suele usar luz suave tipo spacelight, con lo que es probable que sea mas de post que de luz.

En el crepúsculo de Sicario, yo creo que hay una sustitución de cielos digital. Lo ha hecho anteriormente en otros films... Por otro lado, la idea de las siluetas en el desierto aduce (creo yo) a recrear lo que pasa realmente cuando estás en esas situaciones, y enfatiza luego el uso de las cámaras de visión nocturna durante el film.

En cuanto a la escena de los túneles, con la luz de las lámparas colgadas es más que suficiente. Yo tengo una escena rodada muy parecida y ese ambiente es con luces prácticas, sin necesidad de añadir nada más que pequeños refuerzos led muy suavizados para las caras.

En el caso de No country for old men, hay una planificación de rodaje basada en horas de luz en exteriores (aunque creo recordar que hay un amanecer con cielos sustituidos digitalmente) y los interiores, están hechos con luz suave justificadas por practicals, y manteniendo tanto como se puede la luz fuera de eje, presente en la mayoría de sus films.

La aproximación de The man who wasn't there es totalmente diferente, ya que bebe directamente del cine negro clásico (se asoma por ahí el trabajo de James Wong en Sunset boulevard o algún film de Bogart...). Usa luz dura, con el juego de sombras tradicional del Hollywood clásico, con cosas irreales como luz viniendo únicamente de abajo o esas sombras de árbol loquísimas sobre su cara, que evocan un tiempo muy concreto del cine.

1917 es una película construida alrededor de Deakins. Por eso prácticamente no hay actores famosos. La película se rodó en horas de luz concretas y el rodaje estaba parado hasta que a Deakins le gustaba la luz. Eso cuando tienes actores famosos no puedes hacerlo por cuestiones de agenda. El rodaje es todo prácticamente con luz natural y pocos apoyos (si la luz del sol es perfecta, no hace falta añadir mucho), y si te fijas, los famosos (Cumberbatch y Firth) están metidos en un zulo con luz artificial, para no depender nunca de la luz del sol.

1917 es una película con muchísima intervención digital, la huida tras la caída de las bengalas, es una noche americana hecha en postproducción con intervención en cielo y sombras y probablemente en los interiores borraron los focos que habían colgados directamente.

¿Por qué crees que Deakins ha tomado esas decisiones?

Deakins en general le gusta la aproximación visual de una procedencia única de luz, es común prácticamente en todos sus films (The man who wasn't there es otro mundo) y parte de una estética naturalista que además hace que la luz intente venir siempre de sitios justificados (ventanas o lámparas en plano), al igual que hacían algunos de sus referentes como Almendros o Conrad hall.

¿Ves maneras de trabajar parecidas o elementos que se repitan en más de una película? (Ejemplo: luces practicables)

Constantemente usa la misma dirección de luz fuera de eje, suavizada y a la altura de los ojos.

¿Cómo la luz ayuda a contar la historia en estas escenas?

Deakins intenta modular su tendencia visual a la narrativa, lo que lleva a que no le importe que de golpe algo sean totalmente siluetas o directamente no se vea nada, sino que se intuya. Juega al límite siempre que el guión lo permite, pero cuando tiene que hacer algo obvio visualmente no se corta, como en Blade Runner 2049.

¿Alguna cosa que te llame la atención y quieras destacar?

En general parece que no, pero su luz visualmente viene a menudo del mismo sitio, y cambia más bien el color y el contraste de la misma simplemente. Evidentemente su trabajo actualmente es de los más consistentes y es uno de los mejores direcs de foto a nivel mundial ahora mismo.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
i Comunicació

GRAU [COMUNICACIÓ
INDÚSTRIES
CULTURALS]
CIC