



FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

ESCRIBIR CON LA LUZ:

Metodología de trabajo del fotógrafo Vittorio Storaro

Tesis para optar al título de cineasta con
especialidad en dirección de fotografía y producción ejecutiva

Autor:

DANIELA MORALES GAMBONI

Profesor guía:

PASCUAL ARAYA BRIZUELA

Valparaíso, Chile 2014

ÍNDICE

Agradecimientos 3

Dedicatoria 4

Resumen 5

Nómina de símbolos y abreviaturas 6

Capitulo 1: Presentación del objeto de estudio

1.1: Introducción 7

1.2:Pregunta de investigación 8

1.3: Justificación 8

1.4: Problema 8

1.5: Objetivo General 8

1.5.1: Objetivo Específicos 8

Capítulo 2: Marco teórico

2.1: Construcción de una imagen 9

2.2: La Luz 10

2.2.1.- La luz en la pintura 10

2.2.2- La luz en la fotografía 11

2.2.3.- La luz en el cine 12

2.3.- El Encuadre 14

2.3.1.- El encuadre en la pintura 14

2.3.2.- El encuadre en la fotografía 15

2.3.3.- El encuadre en el cine 17

2.4.- El Color 19

2.4.1.- El color en la pintura 19

2.4.2.- El color en la fotografía 21

2.4.3.- El color en el cine 22

2.5.- Vittorio Storaro 26

2.5.1.- El oficio en dirección de fotografía 26

2.5.2.- Nociones conceptuales de Vittorio Storaro 28

2.5.3.- Método de trabajo 30

Capítulo 3: Marco Metodologico

3.1.- Metodología 33

3.2.-Técnicas de recolección de información 33

Capitulo 4: Análisis film de Vittorio Storaro

4.1.- El Conformista 35

4.1.1.- Ficha técnica 35

- 4.1.2 Bernardo Bertolucci 36
 - 4.1.3 Argumento film 37
 - 4.1.4 Elección del film 38
 - 4.1.5 Análisis escenas 39
- 4.2 Dick Tracy 48
 - 4.2.1.- Ficha técnica 48
 - 4.2.2 Warren Betty 49
 - 4.2.3 Argumento film 50
 - 4.2.4 Elección del film 51
 - 4.2.5 Análisis escenas 52
- 4.3 El último tango en París 61
 - 4.3.1.- Ficha técnica 61
 - 4.3.2 Bernardo Bertolucci 61
 - 4.3.3 Argumento film 62
 - 4.3.4 Elección del film 63
 - 4.3.5 Análisis escenas 64
- Conclusiones 71
- Glosario 74
- Anexos 77
- Bibliografía 79

Agradecimientos

La presente tesis es un esfuerzo en donde directa o indirectamente colaboraron varias personas leyendo, opinando, corrigiendo, teniéndome paciencia, dando ánimo, acompañando en los momentos de crisis y felices.

Le agradezo a Edgar Doll por sus comentarios en todo el proceso de la elaboración de la tesis y sus correcciones.

A Pascual Araya por el apoyo, ayuda y dirección en este trabajo.

A mis amigos y compañeros por apoyarme y darme fuerzas para terminar la investigación.

Le agradezco a mis padres y a mi hermano Inaxio por el apoyo y ánimo.

Dedicatoria

Dedicado en primer lugar a quienes colaboraron en está investigación.

A la memoria de Vittorio Storaro que con sus escritos y filmes han dejado una gran enseñanza sobre el arte del cine y su oficio como director de fotografía.

A mi profesor guía, Pascual Araya, por su paciencia y apoyo para con mi trabajo, a mi familia, a los directivos de la carrera de cine, a mis amigos más cercanos, quienes me apoyaron en mi proceso.

Resumen

Esta investigación trata del uso de luz, el color y el encuadre en el estilo de dirección fotográfico de Vittorio Storaro, en tres películas: *El conformista* (1970), *El último tango en París* (1972) ambas de Bernardo Bertolucci y *Dick Tracy* de Warren Beatty (1990). Se realizó un análisis formal de tres films, por medio observación directa de las escenas donde se pudo distinguir los recursos artísticos y el estilo único del director y la importancia como creador de la imagen de cada film. El problema de esta investigación es cómo construye una imagen este director de fotografía, usando la luz, el color y el encuadre como modo narrativo. Así, el objetivo general será establecer la imagen del fotógrafo a través de sus objetivos específicos, como lo son; identificar el uso de la luz, el color y el encuadre en la pintura, la fotografía y el cine para luego con estos elementos describir el estilo de dirección, analizando la película; *El conformista* y *Dick Tracy* y *El último tango en París*.

Finalmente, se abordará el trabajo de forma cualitativa, describiendo los fenómenos y sus rasgos más peculiares, basándose en fuentes históricas y documentales. El resultado y conclusiones punta mostrar de modo sistemático el aporte de Storaro en la construcción general de imágenes cinematográficas.

Palabras claves: Dirección, Fotografía, Cine, Color, Imagen, Composición.

Nómina de símbolos y abreviaturas

- A.C: Antes de Cristo.
- D.F: Director de fotografía.
- Etc. : Etcétera.
- Ibid: Significa en latín: el mismo lugar, se hace referencia a la cita anterior.
- Nm: nanómetro.
- p. : página.
- por.ej: por ejemplo.

Capítulo I: Presentación del objeto de estudio

1.1.- Introducción

Esta investigación examina la combinación del uso de la luz, el color y el encuadre en el estilo de dirección fotográfico de Vittorio Storaro, a través del análisis de las películas: *El conformista* (1970) , *El último tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci y *Dick Tracy* de Warren Beatty (1990).

Se estudiará el uso del color, la luz y el encuadre en los tipos de representación visual: pintura, fotografía y cine, esenciales para crear una imagen cinematográfica. Se abarcará el rol del director de fotografía y sus diferentes tareas en su cometido creativo, a través de la imagen, de generar sensaciones, atmósferas y sentimientos, todo esto por supuesto de la mano del manejo de equipos y luces.

Esta investigación se limita a tratar el método de trabajo de Storaro y en cómo él maneja la luz, el color y el encuadre en sus diferentes filmes, mostrando su estilo único como creador de imágenes para la narración de una la historia. Me centraré en la estética, que va más allá de una simple imagen que sea agradable o consecuente con la narración de la historia, esta da vida a un lenguaje que él utiliza: siendo los elementos nombrados su manera de comunicar simbólicamente sus sentimientos, emociones, y transmitir sensaciones al espectador.

Se hará un análisis formal, junto a la observación directa de las escenas o secuencias que permitirán encontrar los puntos de contacto para probar el estilo de Storaro y así poder entender su metodología al hacer la fotografía de un film. El tema es de ámbito cinematográfico técnico y estético, ya que en esta Memoria intenta marcar lo que logra expresar Storaro al hacer su trabajo como director de fotografía más que un mero técnico.

1.2.- Pregunta de investigación

¿Cuáles son los recursos artísticos que distinguen al fotógrafo Vittorio Storaro?

1.3.- Justificación

El abordar este tema representa el deseo de profundizar en los fundamentos estéticos de las obras de Storaro, ya que me fascina este oficio y es el oficio que elegí, al ir entendiendo y rescatando su propio estilo, me voy acercando más a la forma en que ve el cine, a realizarlo, entenderlo y practicarlo.

1.4.- Problema

Establecer cómo construye una imagen el fotógrafo Vittorio Storaro, usando la luz, el color y el encuadre como modo narrativo. En base al análisis de la obra de Storaro, específicamente en sus filmes de, *El conformista* (1970), *El último tango en París* (1972) de Bernardo Bertolucci y *Dick Tracy* de Warren Beauty (1990), en donde se ve reflejado lo que es la insignia de su filmografía, se define su propio estilo, utilizando la concepción de la psicología del color y la luz para crear un lenguaje. Se abordarán aspectos de su biografía, su teoría y colaboraciones, y en cómo él ve y práctica el oficio con el fin de exponer su arte. Considerando esto, se podrá tener un cuerpo para desglosar cada film con uno de los parámetros (luz, color y encuadre) para identificar el estilo de fotografía de Storaro.

1.5.-Objetivo general

Identificar al fotógrafo Vittorio Storaro a partir de un análisis que busca sistematizar su obra como objeto de estudio.

1.5.1.-Objetivos específicos

- 1.5.1.1.- Identificar el uso de la luz en la pintura, la fotografía y el cine.
- 1.5.1.2- Identificar el uso del color en la pintura, la fotografía y el cine.
- 1.5.1.3.- Identificar el uso del encuadre en la pintura, la fotografía y el cine.
- 1.5.1.4.- Describir el estilo de dirección de Vittorio Storaro.
- 1.5.1.5- Analizar la película
 - *El conformista* de Bernardo Bertolucci
 - *Dick Tracy* de Warren Beauty.
 - *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci

Capítulo 2. Marco Teórico

2.1.- Construcción de una imagen

Las primeras imágenes hace unos 35 mil años, se encuentran grabadas en las paredes de las cavernas, luego los dibujos egipcios pintados en las tumbas de los faraones, los griegos en sus murales, los romanos con sus suelos de mosaicos, la pintura de la edad media, renacentista y barroca¹, manifestándose en diversas formas que expresaban emociones, historias y figuras con diferentes estilos.

El cine desde sus orígenes se vio influenciado por diversas manifestaciones artísticas y culturales teniendo una permanente vinculación con las artes visuales las que utiliza y recrea, sacando de la fotografía, la escultura o la pintura los medio iconográficos y estéticos; de la literatura los cuentos, novelas, poesías, guiones, también el cine utiliza recursos del teatro como la representación de los actores, la música y la danza para acompañar a la luz o el color de un film. De las ciencias como la física, química, informática, el cine la utiliza como base material para sus procesos técnicos, finalmente todas estas artes confluyen en la realización de un film como también los profesionales y personal que participan en el rodaje.

La pintura ha ocupado un lugar privilegiado en el cine y sus relaciones han sido analizadas, ya desde sus inicios, por destacados estudiosos del séptimo arte,

“tener una referencia te permite decidir si vas a moverte en esta o aquella dirección. El conocimiento de la cultura, de la historia y la propia experiencia son muy importantes” (Storaro1990:195).

El cine es pintura o fotografía con tiempo o movimiento, cada fotograma es pintura o una foto al fin y al cabo, y el color toma parte importante en la creación de una película, ya que tiene un valor independiente informativo que se ve a través de los significados que se le adscriben simbólicamente, expresando así algo agradable o incómodo, frío o calor, etc., por ejemplo, para relatar una historia de alguna época va a ser distinta, si es una del medievo o futurista, se usan colores fríos para momentos tristes o de suspenso, colores más cálidos para situaciones pasionales o de alegría, se puede ver simple, pero su relevancia cognitiva y emocional es muy potente, ya que cada color posee un significado propio que comunica una idea.

¹ Estudios sobre el uso del color hecho por el arquitecto Jacques Ignace Hittorff sobre la arquitectura clásica, investigaciones e hipótesis pioneras que la ciencia ha ido corroborando con el paso del tiempo. R.D. Middleton, “Hittorff’s polychrome campaign”, en *The Beaux Art and nineteenth- century french architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1984, pág.175-196.

El cine ha mantenido desde siempre el hecho de tratar de imitar el arte de la pintura, utilizando la iluminación, color, composición o escenografías. Directores como Greenaway, Pasollini, Saura han realizado films con pinturas en movimiento². Sin embargo, hay realizadores que su intención es homenajear ciertos elementos de algún pintor, como una simple referencia, esto se debe a que la pintura contiene nuestro pasado.

2.2.- La Luz

2.2.1.- La luz en la pintura

Se puede decir que desde siempre la luz ha sido la base en la pintura, esto sucede porque sin luz no se puede crear la sensación de realidad, como lo logra el realismo, como movimiento pictórico, que plasma la objetividad de la realidad al igual que el naturalismo.

Desde la antigüedad para los egipcios la luz (*foto*) era vida, salvación, prosperidad, éxito, mientras que la oscuridad era todo lo contrario, maldad, prejuicios y fracaso. Hace más de dos mil años los filósofos griegos pensaban que la luz salía para tocar los objetos en una búsqueda del color que representa la luz divina. En el siglo XVII, ya se creía que la luz estaba compuesta por pequeñas partículas, teorías como las de Isaac Newton, que señala que la luz consta de pequeñas partículas o corpúsculos sin masa, que se mueven en línea recta; otro teórico, Christian Huygens, que en 1678 publicó su “Tratado de la luz”, supone que la luz era un fenómeno ondulatorio que se transmitía a través de un medio llamado éter, es decir, la luz estaba formada por ondas. En el siglo XIX el físico Clerk Maxwell señala que la luz es una onda electromagnética, además transversal y que se propaga perpendicular entre sí, lo que hizo descartar el hecho del éter (Brush 1993:562).

Pintores como Giotto y Masaccio son los primeros en representar la luz solar, también encontramos a Jan Van Eyck, Edward Hooper y Jan Vermeer que se especializan en escenas interiores cotidianas de la vida doméstica burguesa con luz natural, siendo referente universal para todo Director de Foto (D.F); Rembrandt, que ha usado el claro-oscuro, haciendo suyo los géneros del retrato, el paisaje y la pintura narrativa, utiliza además la luz artificial de velas o lámparas de aceite como Georges de La Tour y el tenebrista Caravaggio dándole intensidad a los claros-

² Técnica llamada *Tableau vivant* (pintura viviente), Según Ortiz Áurea / Piqueras María Jesús, “es la representación mediante seres vivos de cuadros famosos (...), con un pequeño alcance que su función es detener el tiempo y el movimiento, lo contrario a lo que hace el cine, 1995.

oscuros para crear un efecto de dramatismo y Jean Francois Millet quien realiza un estudio objetivo y directo de la naturaleza plasmando los sentimientos que ésta les despertaba. Todos estos pintores dejaron un legado pictórico que son una guía para muchos cineastas.

Así tratamientos, temas, estilos de encuadres, iluminación, paleta de colores han influido en distintos creadores a lo largo del siglo XX, por ejemplo el D.F. Néstor Almendros, siendo amante de la fotografía realista, utiliza en sus películas fuentes de luces naturales como Edward Hopper, al igual que el director Alfred Hitchcock o David Lynch se identifican conceptos visuales, en la iluminación y el encuadre con “atmósferas psicológicas” que también trabaja Hopper; por otro lado, Gordon Willis trabaja contra-luces al igual que Caravaggio, con una tendencia a la subexposición en fotografías en blanco y negro. Gregg Toland quien exploró en la introducción de encuadres y planos nunca antes vistos, otro es John Alcott quien trabaja con velas inspirado en Veermer y finalmente Vittorio Storaro quien se centra en los colores como medio de comunicación con el espectador.

La luz en la pintura, como en muchas otras artes, es el elemento fundamental para crear una imagen, dependiendo de qué iluminación se utilice se crean diferentes atmósferas tanto en el paisaje como en los personajes y así diferentes estilos pictóricos utilizan la luz para representar lo que el pintor quiere retratar.

2.2.2- La luz en la fotografía

El término fotografía proviene del griego *photos*, luz, y *graphos* que significa escritura, es decir, “escritura con luz” o imagen por medio de la luz.

“Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso... Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, por lo tanto, poder” (Sontag 2005:16).

En los siglos XVII y XVIII se empezaron a crear dispositivos ópticos que ayudarían a los artistas a dibujar de forma más sencilla, donde se realizaba una superposición óptica del tema que se ve y la superficie en la que el artista está dibujando, permitiendo transferir puntos de referencia haciendo una recreación exacta; a esto le llamó cámara lúcida, patentada William Hyde Wollaston en el año 1806.

La Cámara Oscura se base en los principios de la antigüedad para la observación de los eclipses solares, conocidos por Aristóteles y por Alhazán, ese último, óptico de

origen árabe del siglo XI. La cámara oscura, consiste en una habitación o caja completamente oscura, con una abertura en uno de sus lados que permite la entrada de luz, la cual forma una imagen invertida, en el lado opuesto, reflejo de la escena exterior. Desde la antigüedad este fenómeno fue estudiado por distintas personas y en distintas épocas hasta que Johannes Kepler, en 1604, lo patentó como tal.

Este es el antecesor directo de lo que conocemos actualmente como cámara fotográfica, en el proceso evolutivo se desarrollaron diversas investigaciones que tenían como propósito fijar las imágenes producidas por la luz, la acción de la luz solar era conocida por el hecho de que los colores pierden su saturación debido a su exposición. Incluso, las pinturas eran protegidas de la exposición solar. Siendo el cloruro de plata (Georges Fabricius) y el nitrato de plata (San Alberto Magno), los elementos esenciales para revelar y fijar una imagen, en la cual se llevaron a cabo con el *daguerrotipo*.

“Según el modo como se reciba o rebote la luz, se crea un complicado patrón de luz, sombras y color que nosotros traducimos en volúmenes sólidos según la interpretación de nuestra experiencia pasada. La fotografía tomada por una cámara es una reproducción más o menos fiel de lo que ve un único ojo y, a través de las luces y sombras de la imagen positivada, el proceso de percepción visual puede llegar a una interpretación razonablemente precisa de la forma y naturaleza de los sujetos retratados. Así, la luz hace posible que recibamos información sobre las formas, tamaños y texturas de los objetos, podamos tocarlos o no” (Ralph 2002:9).

La fotografía se logra en sí, gracias a la luz, es su material de trabajo, está produce la impresión de las imágenes. La iluminación ya sea natural o artificial junto con el encuadre son la esencia de la técnica.

2.2.3.- La luz en el cine

En primera instancia para poder iluminar se realizó con el fuego y sigue siendo utilizado en la actualidad, ya que es una luz que crea atmósferas agradables, cálida y brillante, asociada con la seguridad, calor, protección; la luz dependiendo de cómo se ilumina crea diferentes efectos, aporta un sentido a la imagen.

Desde los inicios la luz solar era utilizada lo más posible, ya que no se contaba con iluminación artificial suficiente, siendo de gran importancia saber cómo manipular está luz solar para crear ambientes, mediante vidrieras o bodegas con claraboyas, toldos para tamizar y difuminar, para así obtener una luz difusa y controlar el

contraste o crear diferentes efectos.

El manejo de la luz iba más allá de exponer correctamente la película, estos autores corresponden a un cine clásico donde;

“la mayoría de las películas aprovechan la potencia expresiva de la luz, uno de los significantes más importantes del lenguaje cinematográfico. Por lo general se intenta hacer que la luz hable, se teatraliza; para ello, el mejor medio consiste en componer, libremente, con recursos de iluminación artificiales, la luz deseada, en el momento y en el lugar deseados, en el sentido deseado” (Revault 2003, óp.cit:13).

En 1781 el químico francés Lavoisier añadió reflectores a las lámparas de aceite que se utilizaban, está fue la inauguración de la iluminación. El primer avance tecnológico fue la luz de gas, luego la luz de cal, el cual quemaba gas natural y oxígeno en un filamento de óxido de calcio, esta luz era cálida, era una iluminación direccional y controlable, utilizada para el teatro.

En 1905 aparecen los primeros proyectores de luz artificial, estos fueron los tubos de vapor de mercurio Cooper-Hewitt. A estos le siguieron rápidamente las lámparas de arco voltaico. Pero la falta de equipamiento y la economía no permitía otra cosa que no fuera una iluminación plana. Las películas en blanco y negro eran *orthocromáticas*, es decir, sensibles a la luz de color verde y azul pero no al color rojo.

En 1912 se introducen los arcos voltaicos de carbón de llama blanca, sus características eran que tenía gran rendimiento y una curva espectral compatible con la película *orthocromática*, teniendo como desventaja el ruido que producía.

En 1927, aparece una película sensible a todas las longitudes de onda visibles, la cual se nombró *pancromática*, con esto se pudieron introducir los proyectores de luz incandescente de *tungsteno*, lo que trajo varias ventajas, como por ejemplo abaratar costos. Los arcos voltaicos quedaron obsoletos, pero sus fabricantes, tomaron como desafío crear arcos voltaicos que fueran compatibles con la película *pancromática*, pero aún así daban más trabajo, eran más grandes y ruidosos, lo que les fue en contra cuando llegó el cine sonoro.

A las luces incandescentes no les fue tan bien, ya que, su potencia era menos a la de los arcos de carbón. Con la necesidad de obtener más potencia se originó la introducción de reflectores de vidrio, como espejos, los cuales eran difícil de controlar pero eficientes.

En 1934 aparece la lente de *fresnel*, que ha marcado, hasta la actualidad, una nueva revolución en la iluminación, aparecen los *soft-lights* (iluminación indirecta) en los años sesenta y a fines, las lámparas *HMI* con un arco metálico inventado para la televisión (Martin 2009). El cine aprovecha sus múltiples ventajas, por su estabilidad y eficiencia, su gran rendimiento, menor consumo eléctrico y un equilibrio cromático a luz día, sin necesidad de filtrar. Tienen una emisión parecida a los arcos de carbón, antes nombrados.

Más tarde se crearon luces fluorescentes o *kino-klo* para cine, de calidad suave, respuesta cromática bastante buena para filmar en color, lo cual revolucionaron la industria. La iluminación va adaptándose a las nuevas tecnologías y requisitos de técnicas. La gran importancia de la iluminación, el encuadre, el movimiento, o tipo de plano es que estén vinculados y sean acorde a la narrativa, su finalidad es transmitir sensaciones.

La luz es la encargada de plasmar una imagen en un film por medio de elementos químicos, nombrado anteriormente, el nitrato de plata y el bromuro de potasio que son los que forman haluros de plata, que al recibir rayos de luz quema la película y luego está es revelada y positivada quedando la imagen filmada.

La luz es la primera y última de las imágenes cinematográficas, desde la toma hasta la proyección: de ahí la gran importancia de su materialidad (Revault 2003:21).

2.3.- El Encuadre

2.3.1.- El encuadre en la pintura

La presencia de la pintura es una de las manifestaciones artísticas más antiguas, que ha influenciado al cine de forma muy profunda y estructural, por ejemplo en la vinculación entre el plano cinematográfico y el cuadro pictórico; el querer reproducir (una imagen que es una superficie plana de dos dimensiones) en tridimensional, lo cual la pintura lo lleva haciendo desde el S.XV, basándose en el sistema de perspectiva³ que se desarrolló en el Renacimiento, básicamente se intenta reproducir cómo la visión humana percibe la realidad, se ve en un espacio

³ Los pintores como Giotto encontraba necesario representar las relaciones de espacio y volumen y en consecuencia crear un marco para las figuras y objetos de sus pinturas narrativas dándoles un estilo más convincente como representaciones de la realidad.

bidimensional, pero gracias a la geometría y matemáticas se ha logra ver de forma tridimensional y con ayuda de su encuadre logramos obtener cierta impresión de estar lejos o cerca del motivo. Es por esto que la imagen cinematográfica es, en ciertos aspectos, heredera de la imagen pictórica, en donde el pintor lo hace con un atril, pinceles, pintura, el director o fotógrafo con una cámara, lente y filtros.

Para encuadrar una imagen pictórica se debe tener en cuenta conceptos como el equilibrio, simetría, luz y color. Estos elementos proporcionan una obra de arte y logran transmitir diferentes sensaciones.

“La composición responde a uno de los anhelos esenciales del espíritu, el de coherencia y a una aspiración profunda de nuestro ser, que es la de constituir una realidad de la que sea autor el hombre” (Berger 1976:140).

Su aspecto principal es la distribución en el espacio, aquí el pintor aplica su visión para que sea interpretada por un público, lo que Berger entiende es que hay que ordenar los elementos, es decir, distribuir la superficie a la disposición de ellas.

“el proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tiene fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador” (Dondis 1976:33).

Dondis entiende que hay un proceso creativo que a medida que vas componiendo también crea una obra que se marca con su propósito y significado de ésta al estar frente a una hoja, lienzo, muro, etc. El artista toma la decisión de encuadrar de tal forma dependiendo de su interés, conocimiento y ayuda de los otros elementos que componen una imagen, surgiendo así una obra de arte.

2.3.2.- El encuadre en la fotografía

La representación pictórica es una combinación de líneas y/o colores sobre una base en donde el pintor se encuentra con su realidad y lo plasma a través del pincel, la fotografía es una fiel representación de la realidad visible, un documento, pero, sin embargo, el fotógrafo igual plasma una idea.

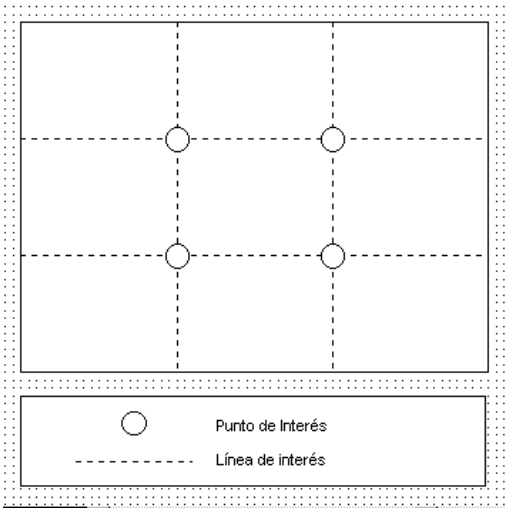
La fotografía forma parte de un estado de realidad, ya que hace una reproducción “objetiva” para crear una imagen, pero interviene la mirada del fotógrafo en donde el

buscará con su encuadre, composición, iluminación mostrar su punto de vista, lo que le provoca emocionalmente esa imagen.

“Los puntos de interés son aquellos que se manifiestan especiales al contener cierto elemento relevante ya sea por el movimiento, la iluminación, el color u otra característica. Cualquier punto que se mueva, esté iluminado especialmente o presente un color distinto al conjunto, entre otros factores, se convierten instantáneamente con un punto de interés dentro del encuadre, esté colocado donde esté colocado en la composición” (Fernández 1997:92).

Existe la regla de los tercios, uno de los primeros recursos de composición que se aprenden al fotografiar. El ojo del espectador intuitivamente se dirige a cierta parte de la fotografía. Hay cuatro puntos de máximo interés que las interseccionan cuatro líneas imaginarias. El área se determina dividiendo la imagen en tercios verticales y horizontales. En estos cuatro puntos se sitúa el objeto que quieres resaltar. Como se muestra en la figura1.

Figura 1



Para crear una fotografía hay que tomar en cuenta el contraste de ésta, lo cual sirve para crear una atmósfera a lo que fotografíaras, así como destacar algún objeto, todo esto debe tener un balance, equilibrar “pesos”, lo que se refiere al impacto visual que se le dará a cada elemento en una fotografía, puede ser al centro o sobre alguno de los puntos de interés de la figura1. Siempre en una fotografía hay un objeto que es el principal, se puede desenfocar para dar más énfasis; casi siempre hay simetría la cual da sensación de equilibrio; se puede encontrar también ritmo, donde hay elementos iguales y uno que sea diferente y, por último, las escalas de plano, donde se puede ver solo el rostro de una mujer o el lugar en donde se encuentra. Todos estos elementos influyen en el encuadre de una fotografía, pero no olvidemos que cada fotógrafo puede elegir capturar unos y otros elementos para lograr su mensaje.

2.3.3.- El encuadre en el cine

David Griffith, uno de los padres del cine, estandariza la dirección junto al padre de la dirección de fotografía Godfried Wilhelm Nitzer, el cual fundamenta los procesos en el campo de la composición de la imagen; escala de planos, iluminación, contraluz, desenfoque artístico, efecto de apertura y de cierre del iris, el procesado de las imágenes, el fade, etc. Con la llegada de la narración y nuevos lenguajes, el cine dio un gran salto y algunos cineastas comienzan a narrar con la luz, entre ellos Lang, Welles, Hitchcock, Fellini, Tarkovsky, Greenaway, etc.(íbid).

El ojo humano mira por un visor en donde ve un objetivo a través de la cámara, influye la distancia y el ángulo de la cámara respecto a lo que se está filmando. El querer mostrar alguna parte más importante que otras dependiendo de lo que se quiere expresar se llama encuadrar, los elementos que se ubican de diferente forma en un plano, de forma expresiva y armoniosa es su composición.

La luz y el encuadre van juntas, al querer mostrar algo determinado en el encuadre, es la luz, que cae en un lugar, sobre un actor u objeto, la que decide el encuadre, por ejemplo: si es un plano conjunto, la luz estará poniendo más atención en algo en particular, se afinará la iluminación en función de la ambientación, ya sea por el diálogo o el ambiente sonoro.

“Dicho esto, los actores no son sólo rostros, sino cuerpos que se mueven en un espacio más o menos ancho o profundo (y más o menos abstracto). Y, con ellos o alrededor de ellos, un encuadre” (Revault 2003:183).

Según esto, el operador de cámara selecciona una parte de la escenografía, colocando la cámara según lo amerite, la idea es que el plano contenga la información necesaria para que el espectador logre observar e interpretar lo que está viendo, es en este momento en donde se ve la intencionalidad del film.

Autores clásicos como Eisenstein u otros más contemporáneos como Aumont, han abordado la noción de encuadre en sus teorías sobre el cine. Con una mirada más estética, se analiza las significaciones que produce una puesta en cuadro: narrativas, dramáticas, estéticas o comunicativas.

La acción propiamente tal de encuadrar consiste en determinar y descartar que elementos aparecer en la imagen y los elementos se organizarán en la composición.

El campo, por otro lado, es el espacio que existe en y alrededor del encuadre, consta del fuera de campo, los cuales son un conjunto de elementos que no se ven en la pantalla pero el espectador los asigna imaginariamente como parte de él, esto se logra a través de una mirada de un personaje hacía, un fuera de campo. Todo esto sucede en el espacio fílmico y todo esto ayudado de la perspectiva que es la que nos da la sensación de tridimensionalidad, gracias al alto, ancho y profundidad, siendo nada más que una ilusión óptica.

Volviendo a lo que significa encuadre, en una representación fílmica hay un sujeto que mira, donde su visión se sitúa en un lugar privilegiado (todo el cuadro), hay una estructura, la composición del cuadro está llena de simbolismos que intentan llamar la atención del espectador, el realizador sirve como guía, mostrando ciertos elementos que el espectador debe codificar. La composición de las imágenes contiene muchas posibilidades expresivas dependiendo del que lo vea.

Los factores de la composición, tienen relación con los objetos, figuras y el fondo que se muestra; dependiendo de los contrastes tonales, ornamentales, cromáticos, proporcionales, líneas y formas, que se ven a través del plano, estos mismos factores influyen en el simbolismo anteriormente mencionado.

El plano tiene un lugar y ángulo de visión, existe una escala de planos en donde cada uno tiene un valor expresivo y se clasifican dependiendo del espacio de la escena y se pueden enriquecer aún más si se desplaza la cámara haciendo panorámicas, travelling o usando grúa.

Un plano donde se mira a un bailarina desde abajo, frontal, primer plano, plano general, será diferente; en cada uno se pueden mostrar elementos que cambiarán su sentido, puede ser que en un plano medio se vea despidiéndose del público y en otro plano del público puede verse que no hay público, es algo simple pero el espectador tiene que ir adaptándose y deduciendo lo que va pasando a medida que avanza el film.

Todos estos elementos influyen en la composición de una imagen, en donde el realizador le muestra al espectador ciertos elementos que refuerzan la historia, para que vaya sacando sus propias conclusiones, haciéndolo participe del film.

2.4.- El Color

2.4.1.- El color en la pintura

Desde la antigüedad, el color ha estado presente y ha sido estudiado, según Koppers, a lo largo de la historia, primero Aristóteles (384- 322 A.C), el cual llamo a la tierra, fuego, agua, cielo y los cuatro colores básicos.

Muchos tiempo después, alrededor del siglo XV, lo hizo Leonardo Da Vinci y Durero, ambos pintores que investigaron su esencia y significado, Da Vinci afirma que el color verdadero no es afectado por sombras o brillo, se encuentra afuera y que el blanco es el principal, diciendo que es el que absorbe a los demás, el amarillo como símbolo de tierra, verde para el agua, azul para el cielo, rojo para el fuego y negro para la oscuridad. Aparte de sus teorías sobre el color, el cual le llama “Tratado de la Pintura”, está su teoría sobre la percepción, basada en las dimensiones del cuerpo humano.

Ya en el siglo XIX, se encuentran teóricos como Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe y Runge. Goethe fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán que ayudó a fundar el romanticismo, movimiento que le da prioridad a los sentimientos, a la manera de sentir dependiendo del hombre y su entorno. A fines del siglo XVIII Goethe inicia sus investigaciones científicas, centrándose en el espectro de color refutando las ideas de Isaac Newton las cuales fueron iniciadas por Descartes en 1637 y continuada por su padre Grimaldi en 1655, el cual tuvo las primeras evidencias de que el color no existe.

“Según Newton, el color es un atributo físico que se percibe mediante la proyección de la luz por medio de ondas electromagnéticas que se dispersan a una velocidad de 300.000 kilómetros por segundo, es decir, el ojo humano reacciona por la energía de las ondas que proporcionan esta luz” (Moreno 1996:364).

Este experimento dejó un pequeño orificio por donde pasaba luz en una pieza oscura y puso un cristal, al pasar la luz por el cristal se descompuso y aparecieron 6 colores reflejados en la pared, estos colores eran rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta, con esto se estableció que la luz es blanca y que está en todos lados, y que al chocar con algún objeto éste absorbe algún o varios colores y refleja otros dándole algún color en particular a cada cosa y es lo que percibe el ser humano.

“Goethe por el contrario, hizo un orificio mayor y vió que el espectro se perdía, se manifestaba un borde de color rojizo- amarillo y otro de color azul- cyan que tenían tonos blancos, es aquí donde Goethe ve colores no la luz descomponiéndose en colores y empieza su investigación sobre la teoría de los colores y en cómo afectan al ser humano, que era lo que más le importaba, comprender la reacción humana frente a distintos colores. Podemos hacer incapié en “que la investigación natural de Goethe es, precisamente en la teoría del color, ciencia en el más estricto sentido del término” (Pawlik 1996:141).

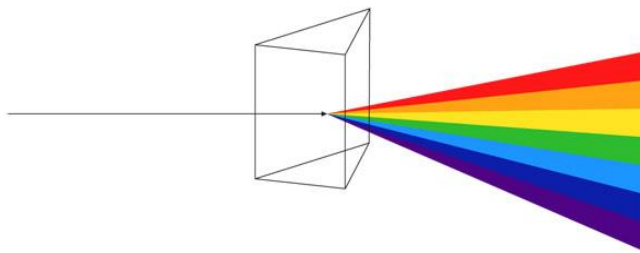
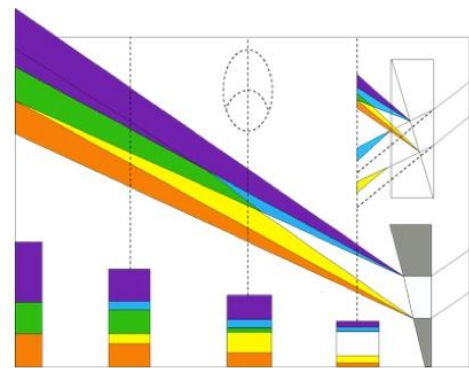


Figura 2: Espectro visible Newton

Figura 3: Espectro visible Goethe



Sus estudios empiezan por saber qué es lo que siente una persona frente a un color, esto va de la mano de la historia y experiencia que tenga esa persona, ya que el color puede significar distintas cosas para diferentes personas por que tienen culturas diferentes, es decir, todo humano interpreta de diferente manera el color, no es visto del mismo modo, ya que es algo más personal y puede tener muchos mensajes diferentes.

Las personas siempre responden más positivamente a sus variaciones preferidas de un color que a cualquier otro (Wright 1995:27).

Sin embargo cada color posee un significado ya impuesto, que al verlo uno sabe a qué se podría referir, Goethe al igual que Vittorio Storaro en su teoría sobre el color describe algunos los colores como:

- Amarillo: color del sol, tiene un carácter de sereno, alegre, paso de la inocencia a la madurez, lo más cercano a la luz.
- Rojo-Amarillo: impresión de cálido, gozo, es el tono del brillo más intenso del fuego.
- Azul: puede ser sombrío y melancólico pero también puede ser de libertad, el cielo se ve azul al igual que el mar que nos puede dar la sensación de reposo, va acompañado de la luz al igual que el amarillo.
- Rojo- azul: adquiere un carácter activo.
- Azul- rojo: sentimiento inquietante, si el tono progresa sería intolerable.
- Rojo: transmite energía, atrae, es el color del fuego, violento, pasional.
- Verde: impresión de gratitud, paz.

Otro teórico como Cirlot en 1988, dice que es la gama de sentimientos y reacciones que el color origina en la mente simultáneamente, los elementos que influyen para estos significados y las restantes adicionales significaciones o simbolismos relacionados con el color suelen proceder además del parentesco que en lógica elemental y primitiva se advierte entre un color y el elemento de la naturaleza, reino, cuerpo o sustancia que acostumbre presentarlo o que lo presenta siempre en asociación indestructible, la moderna psicología y el psicoanálisis dan gran importancia a esta explicación.

El color toma gran importancia en la pintura, ya que es en esencia subjetivo y puede interpretarse como el pintor lo desee y el público percibirlo como lo desee, no hay una regla básica que diga que emoción nos produce. La pintura como síntesis maravillosa del artista ayuda a explicar el fenómeno del color en su complejidad, a partir de los elementos básicos de la visión: la luz, el ojo y el cerebro.

2.4.2.- El color en la fotografía

La primera fotografía fue tomada en 1826 por Joseph Niépce, 35 años más tarde el físico James Clerk Maxwell, puso en práctica su teoría para obtener una fotografía a color, al mezclar los colores rojo, verde y azul, ya que estos podían reproducir todos los demás colores. Con ayuda del fotógrafo Thomas Sutton, fotografiaron un objeto con una luz roja, otra verde y azul. De eso surge la primera fotografía a color, llamada Tartan Ribbon.

Cada color contiene un tono (cualidad cromática), donde encontramos los tonos fríos

(azules y verdes) y cálidos (rojos y amarillos); una saturación (pureza del color respecto al color gris) y una luminosidad (nivel de energía), que en conjunto equilibran una imagen.

Se podría decir que el color es un lenguaje visual, la mente alberga elementos, los cuales percibimos de diferente manera frente a sus diferentes colores, ya que el color está presente en todo nuestro entorno natural, el entorno creado por el ser humano, como afirma Sanz:

“El color, es la impresión sensorial visual de naturaleza plenamente psíquica, es el elemento básico de un conjunto de configuraciones y estructuras perceptuales que constituyen nuestra manera de ver el entorno físico que realmente nos rodea” (Sanz 1993:30).

El espectador al ver una fotografía la interpreta a su forma, los colores en ella los percibimos individualmente, sin embargo, siempre se interpretan dentro de un contexto cultural.

El fotógrafo tiene la intención de dejar un mensaje, el color como elemento conductor de sentido, está presente en la obra visual, según su combinación crea una sensación por el contenido interior de la imagen y el espectador interpreta lo que el color le comunica

2.4.3.- El color en el cine

Hasta 1930 el cine era en blanco y negro, si se veían imágenes en color era por que las pintaban a mano sobre placas de vidrios, como lo hacía George Méliès o Edwin S. Porter, quienes coloreaban cada fotograma, a veces la película entera o partes, o solo objetos, como el vestuario, aquello representaba un gran trabajo ya que en casi un minuto se empleaban unos 1.000 fotogramas.

En 1905 Pathé logró un sistema de coloreado por medios mecánicos, una especie de plantilla donde recortaba la parte que solo tenía color y lo aplicaba, esto se uso hasta 1930. Otro método fue el entintado, donde se bañaba de color cada escena, se pintaba azul la escena que fuera de noche, aquí se empezó a utilizar el color para crear atmósferas emotivas.

Un avance sustancial lo realiza el escocés James Clerk Maxwell, anteriormente nombrado, para lograr el color superponía fotografías de dichos colores y los proyectaba en tres proyectores distintos sobre la pantalla.

“La revolución del color empieza con la técnica de Herbert Kalmus, Daniel Frost, y Burton Wescott, llamada Technicolor Motion Picture Corporation, gran nivel de saturación donde se hacía una emulsión en dos películas y pegándolas se generaba por un lado una especie de gelatina, de color rojo- anaranjado y por el otro verde. Unos años más tarde al proceso se le agregaron filtros cian, magenta y amarillo” (Martin 2009:13).

Ya para los años cincuenta, hay nuevos sistemas, como el Eastman Color, el cual era más barato que el Technicolor, pero su problema radicaba en que, con el paso del tiempo, los colores se desteñían. Ya cuando la televisión empieza a manifestarse, surgen nuevos avances en el cine sobre el color para neutralizar los efectos de la TV en el espectador.

Empezando con el descubrimiento de la cámara oscura, un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. Constituyó uno de los dispositivos ancestrales que condujeron al desarrollo de la fotografía. Consiste en una caja cerrada y un pequeño agujero por el que entra una pequeña cantidad de luz que proyecta en la pared opuesta la imagen del exterior. Si se dota con papel fotográfico se convierte en una cámara fotográfica estenopeica; luego la linterna mágica, que capaz de proyectar algo sobre una superficie gracias a su potente fuente lumínica, el artefacto consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio, es descrita por primera vez por Athanasius Kircher en 1671 y en 1824 Peter Mark Roget presentó una tesis de la persistencia retiniana de la visión en la Royal Society de Londres, la teoría dice que el cerebro capta las imágenes que las registran los ojos un instante más largo de como éstos las recuerdan.

Con esta teoría en el siglo XIX aparecieron muchos aparatos que intentaban hacer esto, por ejemplo el Taumatropo del doctor Pari en 1821; el fenekistoscopio, la cual consistía en una sucesión de imágenes separadas por una ranura y colocadas en un disco, al hacer girar el disco, las imágenes se reflejaban en un espejo y podían ser vistas mirando a través de las ranuras, como si estuvieran en movimiento, hecho por Joseph Plateau en 1833; el zootropo de William George Horner en 1834, constituyó

un perfeccionamiento del anterior, su base era un tambor abierto en su parte superior con ranuras en su lado lateral, donde se colocaban tiras con sucesiones de imágenes. Al girar el tambor se lograba la sensación de movimiento; el Praxinoscopio de Emile Renaud en 1877, mejoró el zoótropo, con un tambor metálico abierto en su parte superior y otro tambor poligonal en el centro, con espejos en todas sus caras, en las que se reflejaban las imágenes impresas sobre una tira de papel colocada en el interior del tambor metálico (Sadoul1967).

“La fotografía nace en 1839 por Joseph Niepce que anima a otros inventores a pensar en cómo obtener una imagen en movimiento, con esto surge primero el Kinetoscopio de Edison en 1895” (Sadoul 1967:9), el artefacto se ponía en marcha introduciéndole una moneda que activaba el motor eléctrico y ofrecía una visualización de unos veinte segundos, luego le siguió el cinematógrafo en 1894 por los hermanos Lumière, la cual es una técnica que proyecta fotogramas en una secuencia rápida que simula el movimiento.

En esta época todo era manejado por el “cameraman” (persona que maneja una cámara), él dirigía, filmaba (hacía girar la manivela de la cámara, encuadraba, enfocaba), procesaba (hacia las sobreimpresiones o fundidos en el laboratorio) y proyectaba el film. Los hermanos Lumière empezaron haciendo todo ellos mismos, como también es el caso de pionero George Mèliés, el cual experimento con la exposición, hizo trucos de hombres multiplicados, cortados, en el mismo plató, sin ser manipuladas en el laboratorio.

“Los colores se deben a que la luz está compuesta de partículas de distintos tamaños, que producen en la retina del ojo humano una sensación de color distinta” (Kuppers1995:10).

Según Kuppers 1995, el color en sí no existe, es solo la apreciación que tiene el ser humano, el ojo es estimulado y sus mecanismos nerviosos empiezan a trabajar y dependiendo de la energía de la luz o longitudes de onda vemos diferentes colores. El ojo humano puede ver de 400 a 700 Nm, el color azul con menos longitud de onda, le sigue el verde, y luego el rojo siendo estos los colores primarios que al mezclarlos forman los colores secundarios, que es el color amarillo, cian y magenta, los límites la luz ultravioleta y la luz infrarroja que es lo que el ojo humano no alcanza a ver. Lo que ve el humano es determinado por la luz que choca con algún objeto y absorbe y refleja color y dependiendo de eso, el hombre tendrá una percepción que dependerá de la intensidad de la luz que revela tal color. Se puede afirmar según; *Está universalmente reconocido que los colores afectan a nuestras emociones* (Zelanski-Pat 2001:35).

Los colores pueden interpretarse por simbolismos⁴, están relacionados con su codificación cultural, hay una relación convencional, y hay colores que se interpretan por su psicología que son las diferentes emociones que se emanan de nuestro entorno, que pueden ser de calma, alegría, violencia, tristeza etc., todos los colores evocan distintas sensaciones, tienen una gran carga connotativa, que aprovechan los valores simbólicos, antropológicos y psicológicos que se estabilizan en la sociedad, es decir, depende del contexto histórico- cultural y de la visión de uno mismo.

El autor de una obra a través del símbolo manifiesta algún pensamiento, expresa lo que siente y el espectador a través de su experiencia lo descifra, no necesariamente tal cual lo pensó el autor.

“No sólo hemos heredado asociaciones culturales, sino que además cada uno reacciona ante los colores de una manera peculiar” (Ibíd:42).

La percepción subjetiva del color es idéntica para todos, cambia según la persona que recibe la percepción, hay quienes la rechazan, o les atrae, o sienten indiferencia, que depende además del estado anímico en que se encuentre la persona, ya que puede aceptar o ignorar una sensación. De la gran variedad de colores se pueden reflejar muchas variedades de emociones, por lo tanto el color es un lenguaje de sentimientos, y sentimientos visualizados.

El color en el cine puede tener diferentes usos:

- a) pictórico: que intenta parecerse al colorido y composición de los cuadros históricos: se crea una atmósfera cromática de alguna época;
- b) simbólico: los colores toman significados en determinados planos para mostrar algo específico;
- c) psicológico: cada color produce en el espectador un efecto anímico.

⁴ Este movimiento artístico originado en Francia y Bélgica tuvo gran importancia a fines del siglo XIX, es utilizado para revelar información, no de manera explícita, en el cine el espectador debe observar y buscar, el autor alude una interpretación que tiende a ser subjetiva y el espectador le da un significado, lo interpreta a su manera dependiendo del contexto en el que se encuentra.

Todas estas acepciones, dependiendo de cómo las utilicen le dan una propia identidad al film, el color sirve para centrar la atención, dar un ritmo a la narración y/o el montaje y por último expresar un punto de vista.

En el arte de la pintura, fotografía y cine son los temas que avoca esta investigación, el símbolo se muestra en los elementos que componen la imagen; el color, texturas, formas, figuras, etc. estas artes se relacionan básicamente en como construyen una imagen. A todos estos elementos visuales el artista puede otorgarles un significado. Todas las representaciones artísticas contienen simbolismos, en una obra cinematográfica se pueden encontrar símbolos en la forma de narrar, usando la luz, el color y el tipo de encuadre, Vittorio Storaro, D.F, en un film construye una imagen a través de los elementos ya nombrados de manera simbólica que el espectador debe interpretar.

2.5.- Vittorio Storaro

2.5.1.- El oficio de dirección de fotografía

Para crear una película se requiere de un equipo, es un procedimiento en donde un grupo se comunica y trabaja en conjunto dependiendo de su área, una de esas áreas es el Departamento de Fotografía a cargo del D.F., cada D.F. tiene como meta que la luz, el color y el encuadre tenga un carácter narrativo dentro de una película y una continuidad en la imagen ya que es un medio de expresión, en donde la percepción forma parte esencial, para sentir, leer, entender una imagen; el espectador tiene que reaccionar frente a estos recursos.

Para poder lograr esto hay que tener en cuenta ante mano la estética que tendrá el film, es decir, cómo se verá la imagen; clara, oscura, limpia, saturada, con grano, apastelada, en blanco y negro, etc.

Dentro del Departamento de Fotografía hay sub-departamentos, primero cámara, la cual es una de las principales herramientas del trabajo, hay un operador que la maneja, el que captura y opera las imágenes, el operador tiene un asistente de cámara que se encarga de la supervisión técnica: su limpieza, mantención de la cámara y sus accesorios, también puede haber un segundo asistente de cámara quien se encarga de sus piezas, accesorios y el material de cámara, no es necesario que sean dos asistentes, depende de la producción.

Le sigue otro sub-departamento de iluminación o eléctricos, por lo general está el *gaffer*, quien es la mano derecha del DF y conoce su propuesta, el ejecuta las técnicas de iluminación en las puestas de luz; después del *gaffer* se encuentra el jefe de eléctricos, el que diseña la distribución eléctrica, y está a cargo de trípodes, fuentes lumínicas, tableros eléctricos, etc. y sus asistentes que son los eléctricos, que son los que, finalmente, montan las luces, las cablean, conectan y operan.

Un último sub-departamento es el de maquinistas (*key-grip*), los que operan la grúa, dolly, prensas, barras, y todo el equipo necesario para mover la cámara dentro de un plano.

Finalmente todo este departamento trabaja para crear una imagen, el D.F. es un personaje fundamental a lo largo de todo el film, desde el guión, quien trabajará a la par con el director, hasta la edición, ya que con frecuencia se piensa en el D.F. como un mero técnico, que su contribución en un film es menor, considerado en un rango inferior. Pero un D.F. que tiene claro que imagen desea, ya sea por su experiencia de vida, su modo de ver el mundo, su conocimiento, debe ser visto como un artista y no solo como un técnico.

El D.F. Vittorio Storaro del cual se trata esta investigación es un artista ya que construye una imagen que contiene sensaciones y manifiesta un mundo con la manipulación de las luces y sombras; colores y encuadre, con el cual crea un espacio visual emocionalmente significativo.

En conclusión junto al director se encargan de idear y construir un lenguaje visual apropiado para el film. ¿Por qué el D.F. coloca la cámara con tal ángulo y no en otro?, ¿Qué es lo que lo lleva a iluminar de tal forma determinada escena?, en el caso de Vittorio Storaro, ¿Por qué utilizó ese proceso de laboratorio?. Estas preguntas son las decisiones creativas que toma el D.F. el que tiene como resultado una obra de arte.

En el caso de Storaro él trabaja utilizando más a menudo los recursos de la luz y el color para narrar, y en menor medida pero con igual de importancia el tipo de encuadre, el D.F. debe manejar la estética del film, para lograr esto debe tener muy claro como utilizará la luz, el color y el encuadre; estos tres elementos utilizados en la pintura, fotografía y cine son la base para construir la imagen visual que desea plasmar Storaro.

2.5.2.- Nociones conceptuales de Vittorio Storaro

Storaro es hijo de proyccionista de cine, nace el 24 de junio de 1940 en Italia, A los 11 años ya empezó a estudiar fotografía, en una escuela técnica, gracias a su padre que lo anima. A los 18 se convirtió en uno de los más jóvenes estudiantes del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ganador de tres premios Óscar de Hollywood, siendo la fotografía de *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola su primer Óscar, luego con Warren Beatty su segundo con *Red* y *El Último Emperador* de Bertolucci. Sus más conocidas películas: *El Inconformista*, *El último tango en París*, *Novecento*, *La luna*, *El cielo protector* y *El pequeño Buda*, *Tucker*, *Reds* y *Dick Tracy*.

Su trabajo se inspira en la teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe, que se centra en el efecto psicológico que tienen los colores y la manera en que estos influyen en las emociones del ser humano, también ha tenido influencias del pintor Caravaggio del cual rescata el tratamiento de contrastes que le da a la luz y del pintor Vermeer su luz unificada, llena de simbolismos.

En psicoanálisis, cada color tiene un significado específico en sentido emocional (...). En otras palabras: si uno sueña algo en amarillo y rojo, eso tiene un significado específico debido a los colores implicados (Storaro 1990:194).

El cuerpo va actuando de maneras diferentes en presencia de un determinado color, de forma distinta para cada persona.

En 1977 al terminar “*Apocalypse Now*”, Storaro hace una pausa en su vida, empieza a estudiar e investigar más sobre lo que había aprendido en ese período, se dedica a investigar lo que significaba el color, ya un año después vuelve con nuevas ideas a realizar “*La luna*”, película llena de simbolismos a través del color, para él fue otra gran etapa de su vida, como cuando conoce a Bertolucci.

Entre el 2001-2003 termina su trilogía “*Scrivere con la luce*” (escribiendo con la luz): Primero *la luce* (la luz), como elemento central en un film, se establece la relación entre: sombra, penumbra, luz, luz puntiforme, luz multiforme, luz artificial, luz natural, luna, sol y el infinito.

Segundo *I colori* (los colores), emoción cromática, partiendo por el negro, seguido del rojo, naranja, amarillo, gris, verde, azul, índigo y violeta finalmente el blanco.

El color como representación de un específico estado de ánimo, indica procesos interiores en movimiento:

ROJO, expresión de fuerza vital;

NARANJA, abrazo de la pasión;

AMARILLO, indicación de la intuición;

VERDE, símbolo de vitalidad interior;

AZUL, energía espiritual;

ÍNDIGO, cualidad de la satisfacción material y

finalmente el VIOLETA, que es el color sagrado de la introspección (Storaro 2004:16).

Tercero y último volumen *gli elementi* (los elementos), donde se habla principalmente de la relación de los elementos naturales y la unión entre la materia.

En estos tres libros hace reflexiones sobre el concepto de la luz y los colores como elemento necesario y preponderante para el logro de una película y el uso que estos tienen más allá de lo técnico o estético, como conceptos llenos de significados que tienen la capacidad de despertar al espectador algún tipo de emoción, sensación, ya que en cada proyecto aprende algo nuevo y construye una estética similar:

“La estancia en China por El último Emperador, había conocido la pintura y cultura de ese país, con Pedro el Grande, el mundo de la pintura rusa, con el proyecto de Wagner, el mundo de la música alemana de los siglos XIX y XX. Otro ejemplo: yo no conocía las obras de Francis Bacon antes de El último tango en Paris, (...). Bernardo me pidió que fuera a verlo. La visión de éste artista iba por el camino de la película. El entrar en Yugoslavia descubrí el mundo de los primitivos yugoslavos en la película La estrategia de la araña o Novecento, me di cuenta de la presencia de una gran pasión por las artes”. (Storaro 2004:30).

Storaro indica que con cada director ha aprendido, han sido muy importantes para él, partiendo por Bertolucci, Coppola, Saura y Betty con cada uno de ellos hizo un viaje, es decir, un gran proyecto.

Cuando tenía 20 años empezó a trabajar como asistente, y pronto asciende a operador de cámara, siendo ayudante de cámara en la película “*Antes de la revolución*” de Bernardo Bertolucci. Luego en “*Giovinezza giovinezza*”, donde hace su primera vez como D.F, le siguen películas como “*El Pájaro de las plumas de cristal*”, película de Darío Argento, y luego empieza la amistad con Bertolucci con él

cual trabaja en varias películas empezando por *“La Estrategia de la Araña”*; en todas sus películas le da prioridad a un color, dependiendo de la situación que está viviendo el personaje, utilizando la luz para que la imagen adquiriera un carácter narrativo, usa los colores como un medio de expresión.

Otro punto que hay que nombrar es el hecho de que a Storaro le gusta que se le llame “cinematographer”, el cual es el termino que le parece apropiado ya viene del nombre original del cine y el invento de la cámara que hizo todo posible.

En 1963 hubo un gran estancamiento y una crisis financiera en la industria del cine italiano, muchas productoras cerraron, quedándose sin empleo Storaro. En este año Storaro vuelve a estudiar por su cuenta, todo lo que había aprendido años anteriores, sobre todo conocimientos técnicos. Después de esa pausa de dos años vuelve a trabajar como ayudante en *“Antes de la revolución”* de Bertolucci, una nueva etapa de su vida comienza, aquí es donde lo conoce y luego no paran de trabajar juntos.

Forma parte de A.I.C desde 1971, el cual es un gremio que agrupa a directores de fotografía y regula su trabajo en Italia, siendo el presidente de 1988-1990, miembro de A.S.C (American Society of Cinematographers), en 1988 y fue co-fundador y maestro en la Academia Cinematográfica dell’Immagine (las artes y las ciencias de la imagen). Junto a su hijo Fabrizio Storaro crea *Univision* (que en latín significa *única visión* (Storaro 2004:30), se trabaja con formato 35mm, con tres perforaciones en vez de cuatro ahorrando 25% de material, con una sola relación de aspecto de 2.00:1, está medida la usó Da Vinci en *“La última cena”*, la cual es un manifiesto del equilibrio, el nombre se cambió a *Univisium*, empezó a utilizar este sistema en *“Tango”* de Carlos Saura.

2.5.3.- Método de trabajo

En cada imagen Vittorio Storaro utiliza el color, la luz y el encuadre como elementos simbólicos que crea atmósferas y personifican personajes, utilizando estos elementos de tal manera que logran ser únicos de él, logra escribir la historia con el manejo de las luces, sombras y colores.

“Fotografía es escribe con la luz la historia del cine, como la compositor escribe las notas, como el escritor escribe con palabras. El lenguaje de la luz, y por lo tanto de todos sus componentes, tiene su propio potencial, puede expresar sentimientos, emociones, exactamente como las notas de una partitura o las líneas de un guión.

En realidad, incluso cuando se acercó a mi profesión al pintor no se sentía a gusto a pesar de que, sin duda, la pintura es todo nuestro pasado” (Storaro 2004:9).

Su metodología de trabajo empieza cuando lee el guión, primero habla con el autor, donde le dan ciertas indicaciones sobre el sentido que tiene la película, según Storaro:

“intento encontrar la forma de concebir la imagen de la historia desde un punto de vista fotográfico. Intento dar con la idea central y con el modo en que puedo representarse de forma simbólica, emocional, psicológica, realista y física”. (Storaro 1990:192).

Como todo director de fotografía, Storaro busca una dirección específica: *“le hago una contrapropuesta al director sobre lo que entiendo que puede hacerse en el campo fotográfico (...). Hay que ser muy riguroso seleccionando únicamente el tipo de luz, de tonalidad, de sensación y de color que uno considera idóneos para la historia (ibid.).*

Todos sus film contienen elementos utilizados en su primera película “*Giovinezza giovinezza*”, dirigida por Franco Rossi, pasando por “*La estrategia de la araña*”, “*El conformista*”, “*El último tango en París*”, hasta “*Novecento*” y “*Apocalypse Now*”, cada una de esas películas contienen ideas originadas como ya se mencionó en “*Giovinezza giovinezza*”.

La dialéctica de conflicto entre la luz y la sombra, entre el blanco y el negro, entre la energía y la técnica (...). La dialéctica entre dos cosas distintas, entre dos polos opuestos, engendra un conflicto porque los elementos están separados. En el momento en que los dos polos se reúnen se produce un equilibrio (Storaro, Op cit. :193).

El conflicto se ve reflejado en el uso de la luz, su empleo de está, el color y le encuadre de la imagen. Storaro afirma que sobre el equipo de trabajo;

“Es como mi familia, es mi familia profesional...Por supuesto, él como director, deja claro la dirección en la que irá el film. Al empezar la película, hablamos del estilo que queremos darle, y lo desarrollamos a partir de ahí. Después de eso, no quiero saber cómo coloca las luces el jefe de eléctricos o cómo hace una panorámica el segundo operador. No tengo que comprobar si está puesto el filtro correcto o si la abertura es la indicada. Eso es algo que ya se ha hablado. Es como un lenguaje entre nosotros. De esa forma, puedo concentrar todas mis energías en la película. Si

uno cambia de equipo en cada película, es preciso volver a empezar de nuevo” (íbid.:197).

En cada film Storaro deja su marca, no en todas las películas ocupa los mismos elementos, los filmes que se analizarán tienen un elemento más significativo que otro, pero cada detalle nos revelan su personalidad, como él se expresa, cada cineasta quiere dejar su huella, expresarlo a través del cine y Storaro lo logra usando su propio estilo, usando técnicas para expresarse en el film.

Capítulo 3. Marco Metodológico

3.1.- Metodología

Se abordará el objetivo de este estudio de forma cualitativa, se describirán los fenómenos con sus rasgos más peculiares, basándose en fuentes históricas y documentos, la meta no se restringe a la recolección de datos, sino que a la identificación de las relaciones que existen entre variables, se expone y resume la información y luego se analizarán los resultados, a fin de generar interpretaciones significativas que aporten al conocimiento.

Se hará un análisis formal, ya que se estudiarán el uso de tres parámetros en tres obras de Storaro:

- Luz y Sombra
- Color
- Encuadre

Se abarcará cada film con uno de esos parámetros:

- *El conformista*, se analizará la luz y sombra como elemento narrativo.
- *El último tango en París*, el color, el cual tiene ciertos significados y se utiliza de forma simbólica.
- *Dick Tracy*, el encuadre en forma de viñeta.

Se pretende indagar en archivos tanto históricos como teóricos, así como también en investigaciones artísticas realizadas, que serán aplicadas a la hora del análisis.

Se observará de forma directa para obtener datos e información mediante el visionado de estos films. Se realizará una ficha para cada film, con el fin de probar el método de trabajo del fotógrafo Vittorio Storaro.

3.2.-Técnicas de recolección de información

Esta investigación obtendrá sus datos a través de cuatro niveles: (1) nivel contextual (2) nivel formológico, (3), nivel enunciativo y por último (4) nivel compositivo.

- 1. Nivel contextual, Esta se propone como primer paso, la recopilación de información, para recabar antecedentes, conocer y contextualizar históricamente los temas.
- 2. Nivel formolológico, se hará un análisis e interpretación de la forma de los films que permitirá develar las características del trabajo de Storaro.
- 3. Nivel enunciativo, permitirá conocer el punto de vista, conceptos sobre los que reflexionar, se conocerá la interpretación de la imagen de carácter subjetivo.
- 4. Nivel compositivo, los elementos se relacionan desde un punto de vista sintáctico, como el tipo de iluminación, encuadre, escala de plano, utilización del color.

Ficha que se utilizará:

Título	El conformista	Dick tracy	Último Tango en paris
director	Bernardo Bertolucci	Warren Beatty	Bernardo Bertolucci
Origen	Italia- Francia	EE.UU	Italia-EE.UU
Parámetro	Luz / sombra	Encuadre	Color
Escena y/o fragmento	1. / 2. / 3.	1.	1. / 2. / 3. / 4.
Hora/minuto			
Observaciones			
Comentarios			
Conclusiones			

Con estos datos formales se podrá identificar las características propias de Storaro, y su influencia en los films, no como un simple técnico, sino como autor del lenguaje visual del film. Se analizarán secuencias de los films para apuntar detalles utilizados por Storaro, junto a una sección visual que revela las características de los diferentes filmes. Finalmente, y con el análisis definido se elaborarán las conclusiones, con ayuda del marco teórico y los análisis de los filmes, se develará el estilo fotográfico de Vittorio Storaro.

Capítulo 4. Análisis films de Vittorio Storaro

4.1.-El Conformista

4.1.1.- Ficha técnica

Título: Il Conformista

Dirección: Bernardo Bertolucci

Producción: Giovanni Bertolucci

Guión: Bernardo Bertolucci

Música: Georges Delerue

Fotografía: Vittorio Storaro

Arte: Nedo Azzini

Reparto: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Gastone Moschin, Enzo Tarascio, Fosco Giachetti, José Quaglio, Dominique Sanda, Pierre Clémenti, Yvonne Sanson, Milly, Giuseppe Addobbati, Christian Aligny, Carlo Gaddi, Umberto Silvestri, Furio Pellerani, Luigi Antonio Guerra, Orso Maria Guerrini, Pasquale Fortunato, Antonio Maestri, Alessandro Haber, Massimo Sarchielli, Pierangelo Civera.

País: Alemania Occidental, Francia, Italia

Año: 1969

Género: drama

Duración: 107 minutos

Productora: Mars Film, Marianne Productions, Maran Film.

Parámetros técnicos:

Color: Technicolor

Procesado:

Relación de aspecto: 1.66 :1

Tiraje: 35mm.

4.1.2.- Bernardo Bertolucci y Vittorio Storaro

Bernardo Bertolucci, director de cine, uno de los cineastas italiano con más compromiso político, representativo del cinema Nuovo. A los veinte años Bertolucci conoce las obras de Pier Paolo Pasolini, ideario marxista, lo que deja una huella en el joven estudiante de cine que se ve reflejado en sus obras como *Antes de la revolución*, *Partner*, *La estrategia de la araña*, *Novecento*, *Tango en París*, etc.

En el año 1964 Bertolucci conoce a Storaro en el film *Antes de la revolución*, dirigido por Bertolucci, ambos eran muy jóvenes y desde ahí nace una gran amistad y asociación, Bertolucci como director y Storaro como director de fotografía, aprendiendo cada uno algo del otro:

Vittorio Storaro (1999) en la revista *Veneci* hecho por Alex Simon dice:

“Sin duda, Bernardo Bertolucci pertenecía a la primera parte de mi vida. Era mi parte más inocente, el descubrimiento, el crecer”...

Películas como: *Estrategia de la Araña* (1970), *El Conformista* (1971), *El último tango en París* (1972), *Mil Novecentos* (1977), *La luna* (1979), y *El último emperador* (1987). De estas, *El Conformista* es su primer éxito juntos, donde se ve reflejado un Bertolucci veinteañero con un dominio de la técnica y la estética del lenguaje cinematográfico y un Storaro, también joven, con ansias de aprender y ambición sin límites, siendo éste film su primera etapa en la formación hacia un gran maestro de la luz.

Storaro recuerda que, en aquella época, Bertolucci había visto uno de los films de Visconti y le sugirió que podría hacerse algo parecido en la fotografía.

“Yo le dije que no, que deberíamos salir con algo muy original”, recuerda el fotógrafo. “Pero el período fascista que mostrábamos era algo muy fuerte, así que la única forma de representarlo para mí era soñar colores, algo muy fuerte parecido a una prisión, algo como una sensación claustrofóbica entre los personajes, sin armonía para nada”, destaca (Ranzani, Film & Arts, 2002).

Storaro dramatiza la luz y la sombra para intensificar el conflicto y sobre todo va marcando la personalidad intrínseca del personaje. Bertolucci y Storaro logran trabajar las técnicas y características visuales para crear una obra de arte.

4.1.3.- Argumento El conformista

El film *Il conformista*, adaptación cinematográfica de Bertolucci, de la novela homónima de Alberto Moravia (1951), donde introduce sus propios intereses estéticos y también ideológicos.

El protagonista Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), personalidad sicopática causada por traumas de la infancia no superados; en su niñez un chofer, Lino (Pierre Clementi), intenta sodomizar a Marcello, sin lograrlo, este último lo mata, ya que en él surgen deseos, desde entonces ha deseado ser como todos los demás, tratando siempre de encajar y buscar algo que le alivie su remordimiento.

Cabe mencionar que la Italia del 1938, donde se sitúa el film, es sombría a causa del llamado Ventennio Fascista (1922-1945). Esto lleva a Marcello a integrarse voluntariamente en la OVRA (Opera Volontaria Repressione Antifascismo), para así alcanzar la normalidad de los espectáculos de masas.

Marcello viaja a París con Giulia (Stefania Sandrelli) con la excusa de pasar su luna de miel con su esposa, una mujer ingenua, hermosa y superficial, ya que la verdadera razón era realizar un trabajo para la OVRA en donde debía ser recibido por Luca Quadri (Enzo Tarascio), antiguo profesor de Marcello, un hombre inteligente, amable, persuasivo, amante del vino y las mujeres. Marcello debía ganarse su confianza, ya que Quadri fue un miembro destacado del exilio político antifascista italiano, conocer sus movimientos y pasar la información a los otros agentes para que lo asesinen. Al llegar a París está Maganiello (Gastone Moschin) compañero de OVRA, quien lo sigue todo el tiempo.

Marcello inventa un pretexto para poder juntarse con el profesor, éste lo invita a su casa junto a Giulia, al llegar Marcello se encapricha con Anna (Dominique Sanda), esposa del profesor, Marcello coquetea con ella y ella se deja arrastrar por él. El profesor y Anna sospechan que Marcello es un espía.

Anna comete el error de invitar a Giulia a su casa en Saboya (cerca de las montañas) ya que ella y el profesor se irán unos días. Esta es la oportunidad para que Marcello y Maganiello puedan asesinar al profesor. Ambos salen al amanecer, siguen al profesor y a Anna hasta llegar a un bosque cubierto de nieve, un coche bloquea su paso, el profesor va a ayudarlo, Anna mira por la ventana y tras los árboles aparecen varios hombres bajando, el hombre del coche sale con un cuchillo, los otros hombres ocultos en los árboles llegan donde el profesor y lo apuñalan

varias veces, Anna observa todo esto dentro de su auto, al terminar con el profesor van tras Anna, ésta sale corriendo al coche de Marcello y Maganiello, que presencian el acto de más atrás, cobardes y sin voluntad, no auxilian a Anna, al entender que no la ayudarían sale corriendo cuesta arriba y los hombres detrás de ella le empiezan a disparar hasta que cae sobre la nieve.

Ya al pasar los años, en 1943 cae el fascismo junto a Mussolini, por lo que la gente celebra en las calles, Marcello junto a Guilia tienen una hija, Lina; Marcello sale ese día de su casa a juntarse con un antiguo amigo llamado Italo, empiezan a caminar por un pasaje y de repente escucha una frase que le dijo Lino a él cuando niño, diciéndosela a un muchacho, Marcello lo reconoce y atónito empieza a acusarlo en desquite públicamente de haber matado al profesor Quadri, gritando que es un homosexual y un fascista. Lino se aleja y Marcello queda solo con el muchacho el cual vive en la calle, el cual se desnuda y se acuesta, Marcello se queda observando. La mayor ambición de Marcello era la normalidad, la cual lo está reprimiendo todo el tiempo.

4.1.4.- Elección del film

La elección de este primer film es principalmente por que es la primera etapa de Storaro, el uso de la luz y la sombra como medio de expresión, Storaro logra manejar la luz para transmitir la historia, ¿Y cómo lo hace? A través del contraste entre la luz y la sombra, se podrá observar en el film los contrastes que utiliza, por ej.: Italia fascista contra el marxismo francés; la heterosexualidad contra la homosexualidad; un mundo violento, lleno de asesinatos y otro que se aferra a las ideas. Lo que ocurre con la luz y la oscuridad es que relata lo que va sucediendo, la luz que se utiliza funciona como caracterizador del personaje, transmite lo que siente en cada situación a lo largo de todo el film, la fotografía está en conflicto como el personaje con él mismo, él cual ha intentado ser un conformista toda su vida. Este elemento es esencial para construir una imagen y Storaro lo utiliza de manera narrativa, comprendiendo que la luz no solo sirve para que se vea “bien” una escena o personajes, este film refleja una huella de Storaro, de la primera etapa de sus obras, observamos la base de su estética, *escribir con la luz*⁵. Los segmentos seleccionados que se desarrollaran a continuación reflejan el contraste entre la luz y la sombra.

⁵ Storaro, Vittorio, *Scrivere Con La Luce*, Italia: Electa, 2004.

4.1.5.- Análisis escenas

Título	EL CONFORMISTA
director	Bernardo Bertolucci
Origen	Italia- Francia
Parámetro	Luz / sombra
Hora- minuto	00:55:32 – 00:58:32 00:79:45 – 00:81:26 01:44:56 - 01:50:04
Comentarios	La luz dramatiza situaciones, actúa en función de la estructura del personaje principal, tratando de develar su verdadera personalidad.
Conclusiones	La luz es la conciencia y la sombra es el inconsciente, se ve reflejado en como utilizan la luz en cada escena, el protagonista en toda la película está en conflicto con él mismo, en el último plano logra darse cuenta de quien es realmente.

Escena 00:55:32 – 00:58:32

La escena se desarrolla en el interior de la casa del profesor. Marcello entra al estudio de Quadri, el profesor le pregunta por qué quiso encontrarse con él. Marcello le dice que al empezar cada clase el profesor cerraba las ventanas, ya que no soportaba la luz y tanto ruido⁶. La escena comienza con un plano conjunto, hay dos ventanas grandes por donde entra la luz, Marcello se para a cerrar una de las ventanas del estudio, como se muestra en la figura 1 y la figura 2.

Dejando la habitación en penumbra he iluminada por solo una ventana en donde entre luz natural, el profesor camina y se queda al lado derecho de la ventana por donde entra la luz.

⁶ Diálogo entre Marcello y Quadri, *El conformista*, DVD, Mars Films Produzione / Marianne Productions, 1970.



Figura 1



Figura 2

Marcello le recuerda al profesor una clase sobre la metáfora de la caverna de Platón. Como se observa en la figura 2, el profesor ubicado al costado de la ventana donde entra la luz y Marcello por el contrario se ubica en la otra ventana donde hay oscuridad, se puede observar una separación entre la luz y la sombra.

A medida que Marcello va explicando la metáfora, la cual es sobre una cueva en donde viven unos hombres desde su niñez, encadenados y obligados a mirar hacia el fondo de la cueva, detrás de ellos, lejos, arde la luz de una fogata. Entre la fogata y los prisioneros, imagine una pared baja⁷. En este momento Marcello se desplaza por el estudio, la luz de la ventana le llega por su costado izquierdo, dividiéndolo por

⁷ Diálogo entre Marcello y Quadri, *El conformista*, DVD, Mars Films Produzione / Marianne Productions, 1970.

la mitad, vea figura 3; se queda quieto de frente a la ventana, el profesor se desplaza de espalda a la ventana, la cámara la cual estaba contrapicado queda a la altura de Marcello.



Figura 3

Cambio de plano a uno medio del profesor, el cual se sitúa al centro del cuadro, continúa un plano entero de Marcello, está completamente iluminado, sigue con la luz natural, la luz es dura, por lo que proyecta su sombra sobre una pared blanca, se pueden distinguir detalles del decorado. Volvemos al plano medio del profesor contra plano medio corto de Marcello que se da vuelta mirando hacia la pared.

Continúan hablando sobre la caverna en donde los hombres solo ven las sombras que hace la fogata. Nuevamente un contra plano del profesor, un primer plano frontal no se distingue su rostro por su posición a contraluz a la fuente lumínica, el profesor acota: las sombras son los reflejos de las cosas. Como lo que les está pasando a ustedes en Italia⁸. Contra plano de Marcello un primer plano frontal, su rostro iluminado. Contra plano medio del profesor, contra plano de Marcello, un primer plano frontal, para luego cambiar a un plano entero, del profesor a contra luz, la luz contorna todo su cuerpo, cae luz dura en los decorados del escritorio del profesor, nuevamente un primer plano de Marcello, para seguir con un plano conjunto de ambos, no se distingue nada en los fondos, mientras conversan el profesor camina hacia la ventana cerrada.

Continúa un plano de sus esposas en la sala de estar, esté plano no entra en el análisis.

Continúa el mismo plano anterior conjunto de ambos, el profesor camina por el estudio, rodea el escritorio y llega a la ventana cerrada, acá Marcello se sitúa frente

⁸ Diálogo entre Marcello y Quadri, *El conformista*, DVD, Mars Films Produzione / Marianne Productions, 1970.

a la ventana y el profesor no logra distinguirse en la oscuridad, abre la ventana, el plano termina cuando la luz baña todo el lugar, se distinguen decorados, vestimentas y a los personajes con una luz suave que rellena el espacio. Finaliza la escena con un plano en donde se ve la sombra de Marcello en la pared blanca, como se puede observar en la figura 4, la cual se desvanece al entrar completamente la luz de la ventana que termina abierta.



Figura 4

Marcello a lo largo de toda la escena se ve dividido entre la luz y la sombra, esto hace referencia a su personalidad, existe un Marcello que es pura sombra, una copia del Marcello que realmente es, el cual cree ser fascista por el solo hecho de seguir a las masas, que se ve reflejado en el último plano, donde la sombra desaparece, entendiendo que la sombra es Marcello.

Para concluir la luz de las ventanas cae como única fuente luminaria en la escena, se aprecia que la luz es natural y de las 16 hrs. aproximadamente por cómo marca a los personajes y decorados. La escena con planos contrastados concede un dramatismo a la situación, el espacio en el cual se está gestando la historia se torna un desafío para el espectador, actuando la oscuridad como fuera de campo, no se sabe lo que hay ahí, pero el espectador lo entiende.

Storaro en una entrevista comenta que al realizar esta escena pensó en una pintura "La vocación de San Mateo" de Caravaggio, *por el tipo de delineación entre luz y oscuridad,... y el simbolismo utilizado era entre la luz como consciencia y la oscuridad como lo contrario, como inconsciencia... que era exactamente la*

*estructura del personaje. Alguien que tiene que esconder algo en sí mismo*⁹(00:07:15m).

Escena minuto 00:79:04 – 00:80:86

La escena se desarrolla al interior de un restaurant, Marcello está cenando con el profesor junto a sus esposas, el profesor le pide que le entregue una carta a un camarada de él en Roma, Marcello sale desconcertado a la cocina, Manganello que cenaba cerca de ellos lo sigue y se encuentran.

Comienza con un plano conjunto, Marcello apoyado en la pared, la luz que se utiliza es artificial, proviene de una lámpara en el techo con una pantalla de color amarilla, con una ampolleta incandescente que baña el plano con una luz cálida y de la cocina con tubos fluorescentes, dando una luz fría, la cual se utiliza de relleno. La cámara se encuentra dando la espalda a la cocina, Manganiello al entrar golpea la lámpara la cual queda balanceándose.

Marcello se va al rincón y Manganiello lo sigue, la cámara en mano se introduce quedando un plano medio conjunto, Marcello le apunta con un arma, la luz de la lámpara sigue su balanceo, dejando el plano en oscuridad y luz, es una luz dura que marca sus sombras. Observe figura 5 y 6.



Figura 5

⁹ Conversaciones sobre la creación de la fotografía para El conformista, Entrevistas con su Director Bernardo Bertolucci y su D.F. Vittorio Storaro, subido a youtube por Diego Araya, 31 de agosto del 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=8ydNgXD7nJw>.



Figura 6

Marcello nervioso le pasa el arma, la cámara se mueve saliendo del rincón, queda situada por donde está la entrada a la cocina, por lo que ahora se ve la cocina, el plano queda fijo con un plano medio conjunto de ambos, la lámpara sigue balanceándose pero de a poco va disminuyendo mientras dialogan.

Como se pudo observar, la situación de los personajes se ve reflejada en como la luz se balancea, en una primera instancia la oscuridad y la luz están bien marcadas, a medida que sigue el diálogo el balanceo va cesando, Marcello en toda la secuencia se trata de alejar de Manganiello pero al final en el último plano lo agarra. Marcello no sabe lo que está haciendo, de pronto aparece el Marcello que realmente es, no la sombra, pero al final Manganiello lo agarra, sin dejar que Marcello cambie de opinión. La luz hace referencia a lo que va sintiendo Marcello, en esta secuencia trata de enfrentarse a él mismo, pero no lo logra.

Escena 01:44:56 - 01:50:04

La última escena se desarrolla en exterior, Marcello se encuentra con Ítalo su viejo amigo. Van caminando por el Coliseo Romano y Marcello escucha una conversación donde reconoce a Lino, el chofer que intento sodomizarlo, lo encara y lo culpa por la muerte de los Quadri.

Travelling de la cámara hasta quedar en un primer plano de un muchacho, paneo a Lino que conversa con él, ambos sentados en una escalera, *travelling out*, el cuadro se abre entrando Marcello e Ítalo, queda un plano conjunto, quedándose parados cerca de Lino, la luz proviene de ambos costados desde arriba que emiten luz fría,

está luz ilumina a los personajes en primer término, por fuera del Coliseo pasan autos que iluminan intermitentemente el espacio.

El siguiente contra plano, Marcelo e Ítalo están de espaldas. Lino y el muchacho sentados, siguen conversando, arriba de las escaleras hay una pequeña fogata. Continúa un primer plano de Lino, luego se muestra en el cuadro las dos cabezas de Marcello e Ítalo, se observan focos arriba de los pilares ubicados en picado, le sigue un plano medio del muchacho, un plano detalle de los pies del muchacho acariciando los de Lino, continúa un primer plano del muchacho contra plano de Lino, primer plano de Ítalo paneo de la cámara para dejar en cuadro un primer plano de Marcello.

En este momento Marcello lo encara, la cámara sigue el diálogo de Marcello, empieza con un plano conjunto, se observa lo que hay arriba de la escalera, es una cama, al lado cajas que tienen velas, la cámara con un paneo rodea a Marcello quedando solo con Ítalo, luego la cámara hace un *travelling* lateral leve y paneo mientras Marcello camina hacia Lino, la cámara se queda fija en un plano conjunto mientras Marcello conversa con Lino y el muchacho sentado. Marcello agarra a Lino, lo levanta y lo lleva a la pared, la cámara los sigue terminando con un *travelling out* el cual contextualiza el lugar. Le sigue un primer plano de Ítalo, contra plano conjunto de Marcello que acarrea a Lino y le grita que es un fascista y homosexual, la cámara sigue la acción, quedan en primer plano ambos.

Continúa un plano más abierto conjunto, se ve el pasillo del Coliseo, paneo de la cámara mientras Lino corre por la escalera, se queda fija, en el cuadro queda Ítalo en plano medio frontal y atrás Marcello acusando a Lino, el muchacho se queda observando desde arriba de la escalera, plano conjunto de un grupo de mujeres que lo escuchan, le sigue un plano medio de Marcello, un plano entero del muchacho que observa a Marcello, se ven las cajas con velas, plano medio corto de Marcello, volvemos al plano conjunto donde Ítalo está frontal, éste empieza a culparlo de ser fascista. Los siguientes planos son contra planos de personas marchando, cantando una canción, aquí Ítalo se pierde entre la multitud mientras va pasando, Marcello se queda solo con el muchacho que se va acostar desnudo, Marcelo se sienta de espalda a él en la escalera, el muchacho pone una canción en un toca-disco y el último plano, un primer plano de Marcello doblando la cabeza para mirar al muchacho. La fogata que se menciona anteriormente está detrás de Marcello al lado izquierdo, el fondo está completamente oscuro, una luz le ilumina el rostro frontalmente, que es la luz que proviene de forma cenital, se puede observar en la figura 7 y 8.



Figura 7



Figura 8

Las fuentes de luces artificiales viene en picado de los pilares del Coliseo, Storaro utiliza unas lámparas redondas como globos, utilizadas como luz base para toda la escena, los cuales están ubicados frente a la escalera donde está Lino, con una luz que marca las sombras, bañando el espacio con luz fría; luz de vela y fogata que es cálida sirve de relleno de los planos cerrados que se desarrollan en la escalera, los movimientos de cámara son sutiles, he intenta seguir la acción de los personajes en todo momento, utilizando paneos y travelling.

Al final vemos al muchacho acostado desnudo en la cama, la luz solo contorna lateralmente su cuerpo, no se distingue rostro, está en la oscuridad, Marcello por otro lado al darse vuelta su rostro queda iluminado con una luz cálida. Ese es el verdadero rostro de él que intenta no ser, el que siempre ha ocultado, sale a la viste el Marcello real.

Aquí entendemos de manera perfecta como Storaro aplica su técnica y la iluminación de ambientes y personajes, la necesidad de narrar con la luz, dramatizarla para intensificar el conflicto y las emociones que atraviesa el personaje principal.

Como emplea la luz Storaro para dramatizar e intensificar el conflicto, utilizando luz natural o artificial de tal manera que revela la constante pelea entre lo que Marcello es y lo que quiere ser.

En las tres escenas seleccionas la luz y la sombra hacen un gran contraste, la luz evidencia el Marcello real y la sombra la copia del Marcello, él cual está tratando de seguir con lo impartido en la sociedad, tratando de conformarse y reprimiendo sus sentimientos, para estar a un nivel social y político aceptable.

Por ejemplo en la primera escena seleccionada el profesor ubicado a la luz y Marcello en la oscuridad, haciendo referencia a la copia de Marcello, siendo que en algún momento fue admirador de los ideales del profesor, en la segunda escena en el restaurante, la luz tambalea por que Marcello duda de lo que está haciendo, la luz trata de alcanzar la sombra, es decir, Marcello intenta enfrentarse a él mismo. Y por último al final de la tercera escena Marcello se observa con el rostro totalmente iluminado, es decir, el verdadero Marcello sale a la vista.

En todo el film el protagonista pasa por distintos estados de ánimo y la luz y sombra hacen referencia a estos estados, primero reprimiéndose, luego enfrentándose y al final apareciendo su verdadera personalidad.

En resumen Storaro trabaja con la luz y la sombra para lograr identificar a través de estos elementos la personalidad del protagonista, en cada escena se observa la disputa que tiene Marcello contra él mismo a través del contraste intencionado de la luz.

4.2.- Dick Tracy

4.2.1.- Ficha técnica

Título: Dick Tracy

Título original: Dick Tracy

Dirección: Warren Beatty

Guión: Jack Epps Jr., Jim Cash

Dirección artística: Harold Michelson

Fotografía: Vittorio Storaro

Montaje: Richard Marks

Música: Danny Elfman

Producción: Warren Beatty

Reparto: Warren Beatty, Charlie Korsmo, Jim Wilkey, Stig Eldred, Neil Summers, Chuck Hicks, Lawrence Steven Meyers, William Forsythe, Marvelee Cariaga, Michael Gallup, Seymour Cassel, James Keane, John Schuck, Charles Fleischer, Madonna, Mandy Patinkin, Paul Sorvino, Robert Costanzo, Al Pacino, James Caan, Paul Sorbino.

País: Estados Unidos

Año: 1990

Duración: 105 min.

Género: Criminal, Drama, Thriller, Familiar, Acción

Productora: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, Mulholland Productions

Parámetros técnicos:

Color: Technicolor

Relación de aspecto: 1.66 : 1

Tiraje: 35mm

4.2.2.- Warren Beatty y Vittorio Storaro

Warren Beatty (1937), actor, productor, guionista y director estadounidense, se inició en el teatro y la televisión. En 1981 trabaja con Storaro en el film *Reds* para luego trabajar en *Dick Tracy* en 1990.

Storaro al conocer a Beatty tuvo problemas con entenderlo, ya que no tenían experiencias juntos, Storaro afirma:

“Era muy difícil de entender su manera de hacer cine en el principio. Entonces me di cuenta de que como actor, que estaba viendo la historia desde el punto de vista del personaje, desde el interior” (Montero 2009).

Storaro junto a Beatty hicieron un gran trabajo en *Dick Tracy*, ambos se complementaron, supieron interpretar el lenguaje del cómic y llevarlo al celuloide. Ambos lograron crear un mundo fantástico y barroco, adaptando el comic a la pantalla, el año 1990 el diario “El tiempo” publicó un artículo sobre Dick Tracy donde el columnista destaca:

“como si la película fuera una extensión de un libro de imágenes o de tiras cómicas, la acción se convierte en cuadros, en dibujos en los que la precisión de la línea y de los colores es más importante que la acción que se narra” .

Storaro transmitió el carácter de las viñetas, el espectador se encuentra ante la muestra de una sucesión de viñetas moviéndose. Uno de los elementos fundamentales en donde Storaro y Beatty coincidieron era que la cámara no fuera movida nunca, todo sucedía dentro del encuadre.

Storaro aparte de centrarse en el encuadre, utilizó los colores de tal manera que tuvieran un conflicto, usando colores opuestos. Beatty habla en una entrevista hecha por Oscar Ranzani transmitida en el canal Films & Arts:

“primero estaba interesado sólo en los colores primarios, y yo pensaba que la película misma trataba de emociones primarias”. Entonces, trató de llevar ese conflicto al plano de la imagen utilizando colores “dramatúrgicos” (Descubre el método de trabajo del director de fotografía que eligieron Coppola y Bertolucci, entre otros, 16 de enero, 2002).

Para concebirlo se basó en el expresionismo alemán, por ej.: obras del pintor George Grosz; Storaro usó colores más vivos y destacados en lugar del blanco y negro y con esto logra un conflicto visual.

4.2.3.- Argumento Dick Tracy¹⁰

Está basada en la serie de historietas de la década de 1930 homónima creada por Chester Gould.

Dick Tracy (Warren Beatty) es un inspector de policía que combate el crimen de una ciudad oscura marcada por la corrupción, violencia, mafia. Junto a su novia pelirroja llamada Tess True Hearts (Glenn Headly) apadrinan a un Niño huérfano, que se hace llamar Niño, hasta volver a un orfanato, la pareja de a poco se va encariñando con Niño.

Big Boy Caprice (Al Pacino) un mafioso que logra deshacerse de su competencia, Spaldoni (James Caan) y Labios Manlis (Paul Sorbino), dueño de un club donde trabaja Mahoney (Madonna), Big Boy lo hace firmar un contrato para que el club pase a ser de él, al igual que Mahoney.

La misión de Tracy es acabar con Big Boy, para esto necesita la ayuda de Mahoney la cual fue testigo de la muerte de Labios Manlis, ella por miedo a que la maten no cuenta nada. Además Tracy cuenta con la ayuda de sus dos hombres de confianza, Pat Patton (James Kane) y Sam Catchen (Seymour Cassel).

Big Boy está decidido en hacer desaparecer a Tracy, logrando capturarlo, Big Boy le ofrece dinero pero Tracy no acepta, sentenciando así su muerte, lo dejan amarrado en un edificio que explotará, el Niño los sigue y rescata a Tracy de la explosión.

Tracy toma represalias y logra poner un micrófono en la oficina de Big Boy dentro del club, logrando obtener suficientes evidencias para atrapar a todos los mafiosos de a poco hasta que Big Boy se da cuenta, lo que le hace tomar medidas para acabar de una vez con Tracy llegando a un acuerdo con 88 Teclas (el pianista del club) y un hombre sin rostro. Ambos le tienden una trampa a Tracy culpándolo de la muerte de Spaldoni ocurrida en un hotel, con esto lo encierran y Big Boy vuelve a tener su negocio y poder.

Los días de gloria para Big Boy cesan cuando cae en una trampa en su propio club donde el hombre sin rostro intenta incriminarlo por el secuestro de Tess. Los

¹⁰ Dick, significa sabueso investigador, usado dentro de la policía norteamericana y Tracy es la alteración de la palabra tracing, que quiere decir investigación.

compañeros de Tracy lo sacan de la cárcel y van hacia el club, junto a la policía. Big Boy intenta escapar con sus hombres y en una balacera con los policías y Tracy, todos caen muertos. Big Boy desesperado secuestra a Tess y la lleva a un edificio donde le amarra un engranaje, Tracy los sigue y enfrenta a Big Boy hasta que aparece el hombre sin rostro, acorralando a Tracy y Big Boy, intenta hacer un trato con Tracy, él cual no acepta, el Niño que lo había seguido empuja al hombre sin rostro, Big Boy toma el arma y le dispara al hombre sin rostro, Tracy se va contra Big Boy y lo tira por el edificio, salvando a Tess. El Niño se da cuenta que el hombre sin rostro sigue vivo, le sacan la máscara y era Mahoney, tenía un gran plan para que la ciudad hubiera sido de ella, sin embargo cometió el error de enamorarse. Tracy y el Niño el cual se cambia el nombre a Dick Tracy Jr continúan combatiendo el crimen y resolviendo casos.

Todos los personajes están caracterizados como en la tira cómica, con determinados rasgos o facciones exageradas y deformadas.

4.2.4.- Elección del film

Este film, se selecciona ya que se destaca por su encuadre en forma de viñeta, el cual es un elemento fundamental para la elaboración de una imagen y el tercer recurso artístico que utiliza Storaro para crear una imagen fotográfica, Storaro utiliza un elemento distintivo para lograr ver el film como un comic en movimiento ya que la viñeta y el plano se podría decir que son lenguajes secuenciales, cada viñeta delimita un espacio, de extensión y escala variable, que utiliza planos establecidos utilizando el cuerpo de los personajes como referencia.

Ya finalizando el análisis de esta investigación se podrá mostrar que Storaro tiene un método de trabajo y lo que es más importante un estilo propio, utilizando ciertas técnicas únicas de él.

4.2.5.- Análisis escenas

Título	DICK TRACY
director	Warren Beatty
Origen	EE.UU
Parámetro	Encuadre
Hora- minuto	00: 50:17 – 00:55:33
Comentarios	Los recursos utilizados son como los del comics
Conclusiones	La mayoría de los planos son cerrados, con poca profundidad de campo, los planos generales son para contextualizar.

Escena minuto 00: 50:17 – 00:55:33

Mahoney está cantando en el club, los policías llegan al club para inspeccionar, ya que es ilegal tener juegos de casino, Caprice logra cambiar el club antes de que entren. Con la distracción, los compañeros de Tracy logran poner un micrófono en el techo de la oficina de Caprice, escuchando los lugares de las transacciones, Tracy de a poco va atrapando a varios mafiosos y encerrándolos, Mahoney no deja de cantar hasta que termina la escena.

ESCALA DE PLANO	DESCRIPCION
Plano detalle tilt down a Primer plano de Tracy	Empieza con el nombre del club Ritz, Tilt Down pasando por la entrada del club hasta el rostro de Tracy en un coche.
Plano medio frontal de Mahoney	Está cantando en el escenario, frente a una mesa con personas, las cuales se ven desenfocadas.
Plano conjunto	personas jugando en la ruleta.
Plano conjunto	Personas jugando póker.
Plano general picado	Autos de los policías llegan al club.
Plano conjunto	Compañeros de Tracy subiendo al techo.
Plano medio	Un policía disfrazado entrando al Club.
Plano conjunto frontal	Mesa con Caprice y sus invitados.
Plano medio	Caprice junto a Prunceface.

Plano conjunto	Policía disfrazado.
Plano conjunto	En el techo los compañeros de Tracy, bajan una cuerda por una escotilla.
Plano contrapicado	Auto de policía se estaciona.
Plano conjunto	Compañeros de Tracy bajan al ático.
Plano conjunto	Mesa de Caprice de espalda, se ve a Mahoney y músicos
Primer plano	Tracy en el auto.
Plano conjunto	Compañeros de Tracy haciendo un hoyo en el piso.
Plano medio	Policía disfrazado, guardia al lado desenfocado.
Plano entero	Mahoney de espalda y músicos de frente.
Plano conjunto	Amigos mafiosos de Caprice.
Plano detalle	Reloj de Tracy.
Primer plano	Tracy en el auto.
Plano conjunto frontal	Policías saliendo de los autos.
Plano conjunto lateral	Policías saliendo de los autos.
Primer plano contrapicado	Guardia haciendo sonar alarma.
Plano conjunto	Caprice y Prunceface.
Plano conjunto	Otros mafiosos.
Plano general	Todo el bar, la gente empieza a moverse.
Plano medio	De Caprice.
Plano conjunto	Gente cambiándose de mesa.
Plano detalle	Fichas de póker que se cambian por cigarros.
Plano medio	Policía disfrazado subiendo escalera.
Plano medio	Pared dándose vuelta, de mesa juego a mesa con solo un par de copas.
Primer plano	Tracy saliendo del auto.
Plano conjunto a plano medio	Caprice poniendo orden, solo rostros, la cámara sigue a Caprice.
Plano detalle- tilt down a plano medio	Taladro perforando piso, Tilt Down entra el policía disfrazado a la oficina de Caprice.
Plano general	Todo el bar entran los policías.
Plano medio a plano conjunto	Tracy entrando camina hasta la mesa de Caprice.
Primer plano	De Tracy con una orden de registro.
Primer plano	De Caprice.
Primer plano	De Tracy.

Primer plano	De Mahoney cantando.
Plano medio tilt down a plano entero	Policía disfrazado instalando micrófono, al terminar sale de la oficina de Caprice.
Plano conjunto	Tracy, Caprice y jefe de policía, no encuentran juegos para apostar.
Primer plano	Caprice extrañado con Prunceface.
Primer plano	De Tracy, fondo desenfocado.
Primer plano	De Caprice.
Primer plano	De Tracy, fondo desenfocado, se retira del club.
Plano general	Del club, los policías salen junto a Tracy.
Plano medio	Policía disfrazado sale del club por la puerta de atrás.
Primer plano	De Caprice, extrañado porque Tracy no reviso el club.
Plano conjunto medio	Tracy junto al policía disfrazado en el auto, aparece el Niño por fuera del auto.
Plano conjunto	El Niño agarrado del auto.
Plano medio	De Mahoney.
Plano conjunto, tilt up a Plano detalle a micrófono	Está Caprice en su oficina con sus hombres, uno de los compañeros de Tracy escucha todo.
Plano entero-bajo contrapicado	Compañero de Tracy avisando una dirección.
Primer plano	De Tracy conduciendo.
Plano general	Auto de Tracy dando la vuelta a la calle.
Plano medio	Hombre pidiendo refuerzos.
Plano conjunto	Policías saliendo de la estación, en primer plano detalle está el letrero POLICE.
Plano general -bajo contrapicado	Varios autos policías pasar por la calle.
Plano conjunto cenital	Mesa de póker, personas alrededor apostando, llega Tracy atrapando a uno.
Plano conjunto medio a primer plano	Tracy golpeando a un hombre, botándolo.
Plano medio	Hombre dando las noticias por la radio.
Plano medio	De Tess en un local de comida.
Plano conjunto medio	Caprice con uno de sus hombres.
Primer plano	Compañero de Tracy avisando de una dirección.
Primer plano	Tracy conduciendo.
Plano general	Auto de Tracy andando.
Primer plano	Niño.

Plano conjunto - travelling in a Primer plano	Hombre de Caprice recibiendo soborno en una carnicería, aparece Tracy.
Plano medio	Hombre dando las noticias por la radio.
Primer plano	Caprice colgando el teléfono, fondo desenfocado.
Primer plano	Compañero de Tracy avisando una dirección.
Plano general	Auto de Tracy doblando.
Primerísimo primer plano	Una boca anunciando algo por un micrófono.
Plano detalle	Fichas y cartas cayendo.
Plano detalle	Pies caminando, las fichas ya en el suelo.
Plano conjunto	Tracy llega a un prostíbulo.
Primerísimo primer plano	Un hombre dando las noticias.
Primer plano	De Caprice al teléfono.
plano cenital	Compañero de Tracy avisando de una dirección.
plano conjunto a primer plano	Hombre de Caprice cobrando dinero, aparece Tracy.
Primerísimo primer plano	Un hombre dando las noticias.
Plano general	Auto andando con un hombre disparando dentro de él.
Plano general	Auto andando manejado por Tracy
Plano conjunto travelling in a Primer plano	Hombre de Caprice recibiendo soborno, aparece Tracy.
Plano conjunto medio	Policías sacando a hombres de un auto policial.
Plano medio	Caprice furioso.
Plano entero-bajo contrapicado	Compañero de Tracy avisando una dirección.
Plano conjunto	El Niño agarrado del auto.
Primerísimo primer plano	Tracy manejando.
Primerísimo primer plano	Caprice gritando por el teléfono.
Plano general	Sombras de personas en una pared, mafiosos y policías pasan.
Plano general	Auto de policía siguiendo a otro auto.
Plano medio	Tracy junto a policías.
Plano conjunto	Tracy derrota de un golpe a siete hombres.
Plano medio	Tracy pegando golpe a dos hombres.
Plano medio travelling in a Primer plano	Sombras tras una ventana, Tracy golpea a un hombre que sale por la ventana rompiéndola.
Primer plano	Tracy conduciendo y disparando.

Plano medio	El Niño asomándose por un edificio.
Plano general	Autos de policías atacados por mafiosos.
Primerísimo primer plano	Caprice hablando por el teléfono.
Plano medio	Hombre en la calle repartiendo diarios.
Plano detalle	Pila de diarios.
Plano medio encadenado	Tracy caminando con una pistola, encadenado a Tess haciendo sus maletas, a rostro de Mahoney, a Caprice enojado y terminando con rostro de Tracy.

Como se puede observar en el desglose, la escena contiene planos generales para contextualizar el espacio- tiempo, se observan los decorados, los personajes y el ambiente en donde se está generando la situación, los planos conjuntos y medios son frecuentes, donde ocurren los diálogos entre personajes y acciones.

En el momento que Tracy empieza a escuchar los lugares de encuentro, los planos se vuelven cerrados y con un montaje más rápido.

Es recurrente el plano conjunto abierto con un travelling in a un primer plano, este recurso logra contextualizar y luego te lleva al rostro del personaje, para observar su expresión, se hace alusión a las viñetas del comics pero en movimiento. Los planos detalles, primeros planos, primerísimo primer plano, se centran en la expresión facial del personaje, encontrándose solo el rostro a foco y todo el fondo desenfocado, enfatizando sus gestos, un elemento fundamental es la poca profundidad de campo.

Otro elemento utilizado es cuando Tracy pega puñetazos a mafiosos haciendo alusión a las onomatopeyas, elemento vinculado al comics.

Los planos hacen alusión a las viñetas, podemos observar como Storaro utilizó de manera similar los planos de la película a los del comics de Gould, en la figura 9-10-11 primerísimo primer plano con referencia del comics; lo mismo ocurre con la figura 12 y 13.

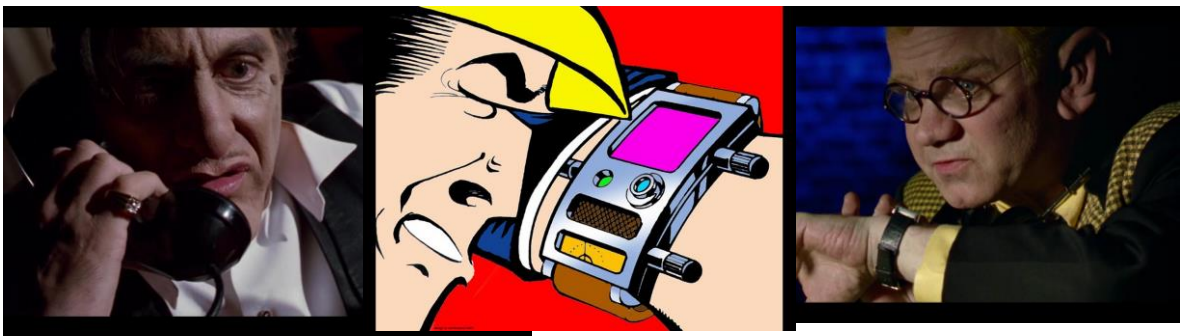


Figura 9- 10

Figura 9 - 10 – 11



Figura 12

Figura 13

No necesariamente el plano es tal cual al comics, como en estos fotogramas.





También se pueden observar en otras escenas del film planos similares a los del comics, como se muestra en la figura 14, 15 y 16.



Figura 14 minuto 01:00:47



Figura 15 minuto: 00:12:32



Figura 16 minuto 00:25:30

La imagen como instrumento de comunicación ha estado en la historia humana desde sus inicios. Las manifestaciones artísticas han estado desde la antigüedad, las pinturas murales egipcias o griegas, códices precolombinos, etc., desde entonces las diferentes artes se fueron vinculando, se fueron enriqueciendo e influyendo unas con otras.

La pintura, la fotografía, el cine y el comics son medios diferentes que cuentan historias a través de imágenes, cada una ofrece soluciones y estructuras narrativas propias, por ejemplo la fotografía junto al comics logran capturar momentos exactos de acción, el cine mudo utilizaba cuadros de texto para aclarar situaciones o conversaciones al igual que el comics que utiliza el globo para integrar textos de diálogos o pensamientos. Otro elemento semejante es la utilización de storyboard en el cine y en el comics, una secuencia de viñetas que describen acciones, el cine lo utiliza más de referencia para guión técnico, pero en ambos se observan los encuadres, ángulos, escalas de plano. Con la pintura se vincula con el cuadro pictórico, donde hay que tener en cuenta elementos como equilibrio y simetría, distribuir en el espacio la acción, el comics utiliza planos cerrados para centrar en el cuadro las acciones de los personajes o expresiones, el comics como una expresión icónica, contiene rasgos significativos que comparte con otras formas icónicas, de cada arte se va obteniendo una nueva enseñanza, que a su vez va formando una nueva arte como lo es el comics.

Retomando el análisis, lo principal aquí es la imagen y cómo Storaro utiliza los elementos del encuadre para lograr recrear al detalle los elementos visuales del comics, pudiendo junto al director transmitir la sensación de estar viendo un comics.

En resumen las escenas contienen travellings que parten con un plano abierto, para contextualizar el espacio- tiempo, y finalizan con un plano cerrado o detalle, con poca profundidad de campo, para observar las expresiones de los personajes, este recurso lo aplica Storaro para lograr el efecto de estar viendo el comics en movimiento, ya que en el comics se ven secuencias de imágenes, en su respectiva viñeta, con la misma escala de plano que utiliza Storaro en el travelling, se logra identificar este elemento como propio del trabajo de Storaro en el film Dick Tracy.

4.3.- El último tango en París

4.3.1.- Ficha técnica

Título original: Ultimo tango a Parigi.

Dirección: Bernardo Bertolucci

País: Francia, Italia

Música: Gato Barbieri

Producción: Alberto Grimaldi

Fotografía: Vittorio Storaro

Guión: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli

Montaje: Franco Arcalli, Roberto Perpignani

Reparto: Marlon Brando, María Schneider, María Michi, Giovanna Galletti, Gitt Magrini, Catherine Allégret, Luce Marquand, Marie-Hélène Breillat, Catherine Breillat, Dan Diament, Catherine Sola, Mauro Marchetti, Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti, Peter Schommer, Verónica Lazar, Rachel Kesterber

Guión: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli

Productora: Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associés

Departamento artístico: Albert Rajau, Ferdinando Scarfiotti, Francis Bacon, María Paolo Maino, Philippe Turlure

Año: 1972

Duración: 136 min

Género: Drama

Parámetros técnicos:

Color: Technicolor

Relación de aspecto: 1.75 : 1

Tiraje: 35mm

4.3.2.- Bernardo Bertolucci y Vittorio Storaro

Ya hemos hablado del director Bertolucci y como empezó a trabajar con Storaro. Bertolucci y Storaro previo a *“El último tango en París”* ya habían trabajado en *“El conformista”*, *“Novecento”*, *“La estrategia de la araña”*, films importantes pero donde Storaro aun ignoraba la simbología de los colores, motivo que lo que decide estudiar y conocer el principio de los colores... *“Durante un año me encerré en mi casa a estudiar la simbología de los colores, su fisiología y su dramaturgia, para luego volver a hacer cine”* (Montero 2009).

Aquí empezó una nueva etapa de Storaro, la cual se centra en la simbología del color y en cómo éstos afectan al espectador, ya que un color expresa cierto lenguaje dependiendo de cómo lo utilices.

Comenzó utilizando el color para representar las emociones de los personajes, lo que se ve plasmado en cómo se relacionan los protagonistas, junto a la dirección de actores, se logra transmitir emociones a través de las imágenes a medida que transcurre el film.

4.3.3.- Argumento

Jeanne (María Schneider) de 20 años, actriz, viene de una familia de la alta burguesía francesa, hija de militar, comprometida con Tom (Jean Pierre Léaud), un director de cine de vanguardia, el cual filma a Jeanne y su relación hasta casarse,

Paul (Marlon Brando) de 45 años, estadounidense, regente de un hostel sórdido y claustrofóbico; se acaba de suicidar su esposa sin dejar nada que revele motivo alguno, solo un amante. Jeanne camina por París en busca de departamentos, en el puente de Bir-Hakeim se cruza con Paul el cual se observa atormentado, Jeanne continua y va a un bar en donde vuelve a ver a Paul, sigue su camino y pasa frente a un edificio que tiene un aviso, entra y pide ver el departamento, una vez allí va abrir las ventanas ya que todo cerrado, cerca de la chimenea está Paul sentado, ella cree que entró después de ella pero ya estaba ahí. Comienzan a conversar de quien se quedará con el departamento, Jeanne revisa las habitaciones algunas tienen muebles.

Paul le dice que se quedará con el departamento si ella no lo quiere y simula que se va del departamento. Jeanne se da cuenta que no se ha ido, Paul se acerca y la besa, la agarra y empiezan a tener relaciones sexuales, al acabar salen ambos del edificio.

Este encuentro entre Paul y Jeanne fue la primera de muchas otras, es una relación puramente sexual, plena y morbosa, no existen nombres, ni contexto social o psicológico, Paul es un hombre destruido y adolorido y Jeanne insegura que se deja seducir sin preguntas ni compromisos.

En su vida fuera del departamento Jeanne es filmada por Tom, ella le cuenta sobre su vida y su casa, él le propone matrimonio. Paul vive en la hostel, está con su suegra y su esposa fallecida.

Jeanne regresa una vez más al departamento y lo encuentra vacío, triste pero aliviada al mismo tiempo se va en busca de Tom, camina por el puente Bir-Hakeim, Paul aparece y va en busca de ella, van a un restaurant, Paul le habla de su vida, su nombre, edad, Jeanne va descubriendo quien es él, en realidad, un hombre afligido por las circunstancias del suicidio de su esposa, destruido, que desea arrastrar a Jeanne a su autodestrucción, desea descargar la amarga impotencia que le consume en ella.

Paul quiere convertir ahora su relación en un amor convencional, Jeanne sufre un rechazo total a lo propuesto por Paul y sale del restaurant, empieza a escapar de él, pero Paul la sigue y le dice que la ama, ella va hacia su casa angustiada y Paul logra entrar, Jeanne agarra el arma de su padre y le dispara, Paul camina hacia el balcón donde cae en el piso.

4.3.4.- Elección del film

La elección de este último film es por que corresponde a otra gran etapa como director de fotografía, ya mencionada en el ítem 4.2.2, Storaro sigue evolucionando como director de fotografía, es una época que lo marca y forma parte de la continuidad de su trabajo, es parte de su estilo, utiliza este elemento con la finalidad simbólica para caracterizar personajes, épocas históricas o situaciones, atmósferas, establecer emociones, etc., en este film utiliza el color para crear tres ejes espaciales y estilísticos principales, los cuales se manifiestan en las situaciones que rodean a los protagonistas, al hombre viudo, una joven actriz y por último lo que viven ambos al encontrarse.

Logra usar el color comprendiendo que tiene una gran carga connotativa y que al transmitirlo por la pantalla el espectador sentirá respuestas emocionales específicas. Utiliza el color como lenguaje visual, consiguiendo narrar las emociones de los personajes a través de una de las herramientas que lo distinguen, el color.

4.3.5.- Análisis escenas

Título	El último tango en París.
Director	Bernardo Bertolucci.
Origen	Francia- Italia.
Parámetro	Color.
Hora- minuto	00:34:37 – 00:37:42 00:45:09 – 00:46:20 01:21:04 – 01:22:13 01:36:27 – 01:42:20
Comentarios	El color se emplea para transmitir emociones al Espectador.
Conclusiones	El film se articula en tres espacios, con Paul, con Jeanne y cuando están juntos. El color establece las emociones de cada uno y cómo al unirse forman una armonía.

Fragmento de escena minuto 00:34:37 – 00:37:42: Paul y Jeanne en el interior del departamento,

Jeanne entra al departamento, la cámara frontal realiza un paneo a la primera habitación donde hay un colchón, tres ventanas de la altura de la pared, cortinas traslucidas, paredes amarillas y piso color madera, por las ventanas entra luz amarilla, bañando toda la habitación, es una luz dura que marca la sombra de él en la pared. Ella sentada en el colchón se empieza a desnudar. Continúa un plano medio de ambos, la cámara lentamente hace un *travelling out* hasta que se ven sus cuerpos sobre el colchón mientras conversan.

La habitación envuelve a los personajes con un color amarillo –anaranjado cálido, como se observan en la figura 17 y 18, reflejo de la pasión, marca una nueva etapa de madurez para los personajes, ambos apartados del mundo, encuentran que esa habitación, que está casi vacía, es el único lugar donde su historia es posible, los colores cálidos aprisionan a los personajes.



Figura 17



Figura 18

Fragmento de escena minuto 00:45:09 – 00:46:20: Paul y Jeanne en el interior del departamento.

Plano entero de Paul sentado sobre el colchón, hay una bandeja con una tetera y tazas, Jeanne aparece por atrás desenfocada, la luz le llega lateralmente, como se observa en la figura 19, la cámara lentamente se acerca al personaje hasta quedar en un primer plano.

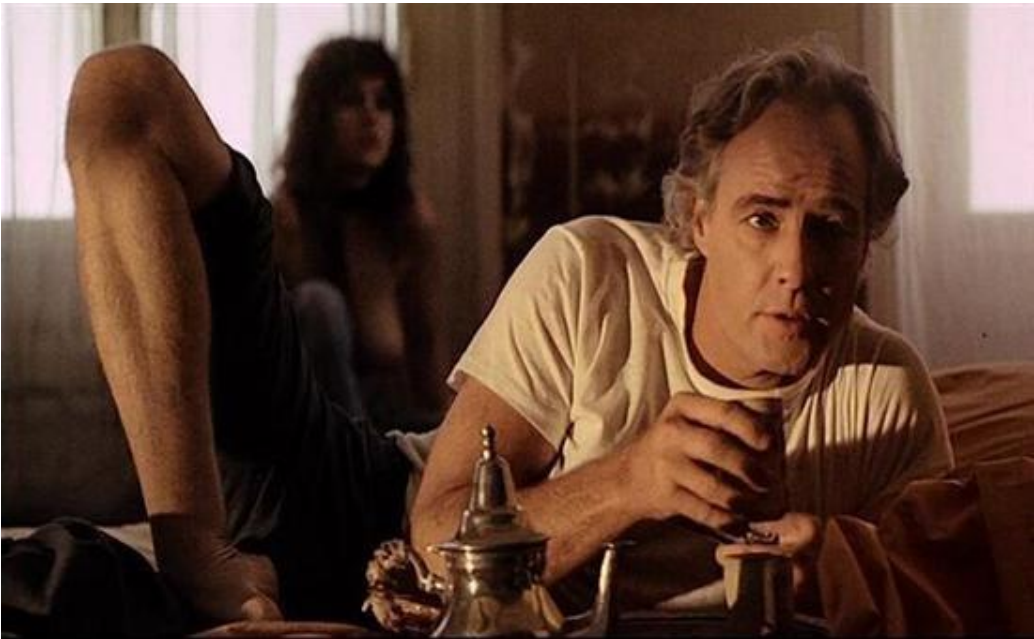


Figura 19

Jeanne se para, cambia el plano a americano de Jeanne de espalda a una ventana sin cortinas, como se ve en la figura 20, contra-plano a Paul recostado pero el tiro de cámara diagonal, contra-plano a Jeanne con un plano entero, está a contraluz con efecto en el pelo, se uso un difusor para la fuente de luz directa que se sitúa a espaldas de Jeanne.

Vuelve el contra-plano de Paul, luego a Jeanne. Sigue el plano del techo y pared, se observa la sombra de ella caminando hacia Paul, la cámara realiza un tilt down hasta llegar a un plano medio de Paul, vuelve hacer un tilt up a la sombra de ella y nuevamente un tilt down hacia un primer plano de Paul.



Figura 20

La luz que se observa es similar a la escena anterior pero más intensa, le llega a los personajes de forma frontal, en este momento la pareja habla más de ellos mismos, conociéndose, su relación de a poco se va intensificando.

Fragmento de escena minuto 01:21:04 – 01:22:13: Exterior, Jeanne y Tom se encuentran en un puente, Tom le propone matrimonio mientras los filman.

Comienza con un plano conjunto medio de Tom y Jeanne, en un segundo plano está el equipo de Tom filmando mientras avanzan en un bote, de fondo se ven casas como se observa en la figura 21. La cámara realiza un paneo siguiendo al equipo de filmación. Luego sigue un primer plano de Tom contra- plano de primer plano de Jeanne, continua un plano conjunto de ambos, luego primer plano de Tom, nuevamente contra-plano de Jeanne, plano conjunto de ambos y finaliza con un plano detalle de un salvavidas.



Figura 21

Todo el film muestra

siempre a Jeanne en exteriores, su vida transcurre en espacios amplios y luminosos, por ej., el fotograma que se observa en la figura 22, la luz natural que se emite baña a los personajes con una luz cálida, es una luz de atardecer, el fondo con edificios y personas todo muy iluminado, con lugares cálidos y fríos.



Figura 22

En conclusión la vida Jeanne es representada por los espacios iluminados y exteriores; siendo lo opuesto a lo que ocurre con la vida de Paul, que se analizará en la siguiente escena; los colores que se observan amarillos- azules son en función a la personalidad de los personajes, el amarillo por un lado expresa la juventud, ambos jóvenes impulsivos, optimistas, haciendo un film de sus vidas, quieren experimentar, marca la etapa del abandono de la inocencia; y el azul expresa la libertad de ambos, el lugar que observan es lo que les espera, el deseo de liberación representado por el color azul y el amarillo.

Escena minuto 01:36:27 – 01:42:20: Paul está en una habitación de la hostel, yace su difunta esposa rodeada por flores, él desata su ira.

Paul está sentado, la cámara en un ángulo diagonal al personaje, en un plano medio, la habitación solo es iluminada por una lámpara con una pantalla amarilla y una tela traslúcida encima, puesta en un velador, al lado un ramo de flores violetas, la luz indice en el personaje de forma lateral, como se observa en la figura 23, la cámara hace un paneo aparece una cama donde está su esposa vestida de blanco, acostada rodeada por flores violetas, continúa un primer plano de Paul, se observa de fondo una ventana que emite un color azul, contra-plano de la esposa, contra-plano de Paul, le sigue un plano conjunto levemente picado se ven ambos; la cámara hace un travelling in hacia la esposa, cambia el plano a uno medio de Paul, paneo hacia el rostro de la esposa, Paul la acaricia y llora apoyado en su pecho, la cámara se queda en él, Paul baja hasta su regazo, luego se para y se va de la habitación.



Figura 23

El ambiente que se observa es claustrofóbico, es un espacio cerrado que aglutina las tonalidades violetas, azul, amarillo y tonos de verde, se observa la angustia y soledad de Paul, la esposa rodeada por flores de un color violeta intenso, que se contrasta con el immaculado vestido blanco, la luz genera un t́mulo que domina el ambiente, el resto de la habitación carece de importancia, es por esto que permanece en la oscuridad, se puede observar en la figura 24.



Figura 24

Este es el mundo que rodea a Paul, en una hostel donde ocurre el suicidio de su esposa, por primera vez, se nos muestra al Paul tal como es, sincero, capaz de transmitir ira y dolor.

La escena se marca por el uso de claro-oscuro, donde la iluminación se centra en el cuerpo sin vida y en el rostro del atormentado viudo, como observamos en la figura 25, los colores que se observan de las flores violetas según Storaro en su libro *“Como escribir con la luz”*, sería el color del ciclo de la vida, el verde de las hojas es el del pasado y futuro, el blanco del vestido es el *color del pasado*; *en él están todos los colores, es la suma de todas las edades y representa la unión y la minuciosidad*

de la vida, y por último el amarillo que es el de la intuición (Storaro 2004:16). En este momento Paul comienza un nuevo ciclo, después de esta escena Paul decide tener una relación convencional con Jeanne, los colores que se utilizan representan el cambio de Paul, acá se descarga completamente y decide ir en busca de Jeanne para tener una nueva relación.



Figura 25

Storaro en una entrevista hecha por Schaefer y Salvato, habla sobre el conflicto que generan dos polos opuestas y que en el momento en el que se juntas se produce un equilibrio (*Maestros de la luz* 1990).

Es lo que sucede con la relación de Jeanne y Paul, cuando ambas vidas se juntan en el departamento en el que se producen sus encuentros sexuales, ahí se forma el equilibrio del que habla Storaro, son dos personas de caracteres antagónicos, que aporta algo de su mundo y configuran un nuevo espacio, Paul descarga su rabia y frustración por la vida en pareja que no respondió a sus expectativas y Jeanne como alternativa a su relación rutinaria y pueril.

Es lo que sucede con los colores, ella por un lado ilumina con colores cálidos, luminosos de renovación y libertad y él en penumbra con colores fríos, oscuros simbolizando su rabia y dolor. Juntos forman un ambiente naranja que actúa como estimulante, simboliza exaltación, pasión, ambos que juntos experimentan, se renuevan, se olvidan de sus nombres y vidas.

Como se pudo observar en el registro fotográfico de todo el film, el color logra definir las situaciones de los personajes, transmitir sus emociones, por un lado de alegría, sensibilidad, libertad y por el otro lado de soledad, melancolía, tristeza, en función a sus vidas, fuera y dentro del departamento.

En el film el D.F, logra transmitir las emociones de los personajes de manera simbólica a través del color, para que el espectador pueda interpretarlo a su manera, en conclusión el color lo trabaja Storaro para simbolizar las acciones y sentimientos de los personajes, se logra identificar este método como propio de Storaro, influyendo en la percepción del espectador, de tal forma que perciba las emociones de los personajes a través de los colores que utiliza para las diferentes situaciones.

Finalizado el análisis, se puede dar cuenta de como Storaro logra expresarse y transmitir su mensaje al espectador, utilizando tres recursos fundamentalmente: la luz, el color y el encuadre.

Conclusiones

Recuerdo que en segundo año de la carrera de cine un profesor me dio una tarea, leer unos textos con entrevistas a directores de fotografía. Uno de ellos era Vittorio Storaro, él empezó hacer cine sin tener mucho interés hasta que descubrió que al hacer fotografía podía expresarse a través de la luz.

Desde el momento en que decidí enfocar mi carrera hacia la dirección de fotografía comprendí que al igual que muchos directores de fotografía debía encontrar mi estilo, ¿qué aporte daré a este arte? Decidí que lo ideal sería investigar el método de trabajo de Storaro, ya que encuentro fascinante su manera de fotografiar un film. Me centre en los recursos artísticos que componen una imagen, los cuales son; luz, color y encuadre, para dar cuenta de esto, se analizaron tres films para cada uno de esos parámetros.

Para comprender cabalmente como se compone una imagen investigue fuentes en otras artes relacionadas; la pintura y la fotografía fija. Saber como utilizan estas técnicas en otras artes eran fundamentales para comprender de mejor forma como se plasman en sus obras, investigue también los procesos que llevaron a Storaro a desarrollar aquel estilo, las experiencias que lo llevaron a esa estética, visionando gran parte de sus obras como D.F, con colaboraciones con Carlos Saura, Bernardo Bertolucci, Francis Ford Coppola, Betty Warren. Se observo que el rol como director de fotografía de Storaro en un film es de gran trascendencia ya que es el que genera sensaciones, atmósferas y sentimientos, los que se reflejan en las imágenes, no es un simple técnico, en todas sus películas logra reflejar algo propio de él, utilizando de diferente forma la luz, el color y el encuadre para crear algo único, quiero decir, que si uno de los films analizados le pusieran una luz diferente, o utilizaran una paleta de colores diferente, sería una película totalmente distinta.

El trabajo de Storaro se ve reflejado en sus obras cuando el espectador experimenta y reacciona a ciertas sensaciones y emociones mediante simbolismos que introducidas a través del uso de la luz, el color y el encuadre, permiten caracterizar a los personajes y narra el guión utilizando estos elementos.

Los resultados obtenidos en cada uno de los análisis contribuyeron a la resolución de la pregunta de investigación y objeto general, identificando una clara metodología de trabajo por parte del director de fotografía Vittorio Storaro, que logra transmitir a través de la luz y la sombra la personalidad de los personajes, a través del color

crear atmósferas y con el encuadre lograr la sensación de estar viendo un comics en movimiento.

Al finalizar los análisis, se pudo revelar que la luz y sombra utilizada en *El conformista* se observa en primera instancia en los trabajos de Caravaggio (pintor italiano), luego en el expresionismo alemán, en donde la imagen era contra- luces, Storaro logra separar la luz y la sombra para reflejar la personalidad del personaje, la luz como su conciencia y la sombra como su inconciencia, lo que le sucede al personaje en el film se ve reflejado en el manejo de la luz en cada escena, logrando descubrir su identidad a través del juego de luces. Storaro da a través de la luz cualidades psicológicas, la personalidad del personaje y lo que va padeciendo, ya que en todo el film el personaje se contradice haciendo cosas para ser aceptado en la sociedad y no haciendo lo que realmente quiere, esas dos caras se observan en la luz y en la sombra, el personaje pasa por diferentes estados anímicos, primero confundido de sexualidad, luego con el hecho de ser fascista solo para encajar que luego se transforma en miedo y arrepentimiento ya que duda de él mismo, acaba con culpa por la muerte de dos personas inocentes, ya con la caída del fascismo acusa a un hombre de ser fascista por venganza y al final muestra su deseo sexual hacia otro hombre, observando su rostro iluminado aludiendo a su verdadera personalidad, ya que la luz era su conciencia.

En *El último tango en París* se utiliza la psicología de los colores estudiadas por Leonardo Da Vinci y Durero, que investigaron su esencia y significado, al igual que Goethe y Newton, todo apunta a que el color puede transmitir cierta emoción a una persona, tienen una gran carga connotativa, utilizando los valores simbólicos, antropológicos y psicológicos que se establecen en la sociedad, es decir, depende del contexto histórico- cultural y de la visión de uno mismo. Los colores en el film conducen a los personajes y sus situaciones, la mujer está rodeada por colores cálidos (amarillos, rojizos), el hombre rodeado por colores fríos (violeta, verde), y juntos forman el naranja, un color estimulante que denota energía, emoción, calidez, esto se refleja en la atmósfera que se crea a través de los colores. Hasta el día de hoy, esto es utilizado para obtener los mismos resultados, Storaro utiliza el color para simbolizar acciones y sentimientos, de manera que uno percibe las emociones de los personajes a través de los colores que utiliza para las diferentes situaciones.

Luego de lograr el sistema de perspectiva en el renacimiento, en donde una imagen plana se ve tridimensional, autores como Berger, Donis, Aumont entienden que es esencial seleccionar los elementos que compondrán la imagen, estos deben contener diferentes códigos visuales de equilibrio, simetría, ritmo, distribuir en el

espacio la acción de los personajes, en donde los elementos en el cuadro deben tener una cierta armonía y centro de interés de acuerdo a lo que se quiere mostrar al espectador.

En el film *Dick Tracy*, lo esencial es lo que se ve dentro del cuadro, delimita una porción de espacio, de extensión y escala, Storaro sigue la línea de aproximarse a la estética de las ilustraciones originales del comic, utilizó los mismos medios visuales de narración que la novela gráfica, pero aplicados al lenguaje cinematográfico. Sin embargo, se observó un elemento distintivo aplicado por Storaro, utiliza un movimiento de cámara que lo distingue del comic, el *travelling*, primero contextualiza el espacio con un plano conjunto abierto y luego va a la acción del personaje terminando en un primer plano, este recurso es usado para dar la sensación de estar viendo un comic completamente en movimiento, sin cortes y obteniendo la misma escala de planos de las viñetas, se logra identificar la técnica como propia del trabajo de Storaro.

Se considera importante destacar que producto del análisis de esta investigación, se pudo establecer los elementos que distinguen un método desarrollado por Storaro, de otras fotografías y otros directores, sus films están llenos de detalles y símbolos como el contraste entre la luz y la sombra, el uso del color para influir en la percepción y conducta humana y/o la armonía en el cuadro; estos detalles nos revelan como él se expresa y deja su punto de vista en cada uno de sus films como D.F., dejando su huella en cada uno de ellos. Con su genealogía e influencia por parte de otras artes como la pintura, fotografía y comics. El vínculo entre esos distintos lenguajes se observan básicamente en como construyen una imagen, en donde hay un cuadro donde se observan objetos y/o personajes y el autor plasma su punto de vista y genera en el lector asociaciones de significados individuales, de cada arte uno aprende y entre cada arte se aportan algo, ya que en definitiva su finalidad es narrar con las imágenes.

Finalmente, Storaro, escribe con luz, color y encuadre sentimientos humanos.

Glosario

Calidad de luz: se refiere a la forma en que la luz cae sobre los objetos, de manera suave (sin sombras), o dura (con sombras definidas).

Celuloide: nombre del material fílmico, al estar compuesto de nitrato de celulosa, es un material altamente inflamable que fue utilizado en los inicios del cine.

Comics: Serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, fantástico, policíaco, de aventuras, etc., con texto o sin él. Puede ser una simple tira en la prensa, una página completa o un libro.

Composición: Es la forma en la que se ordenan los objetos vistos dentro del encuadre de una pintura, fotografía o fotograma. Se toman en cuenta elementos como centro de interés, fondo, contraste, equilibrio.

Claraboya: Un tragaluz, es una ventana situada en el techo para proporcionar luz a una habitación.

Daguerrotipo: Primer procedimiento fotográfico, realizado en el año 1839. La imagen revelada está formada por partículas microscópicas de aleación de mercurio y plata.

Dolly: Herramienta especializada para realizar movimientos fluidos con la cámara, la cual está montada sobre el dolly. A menudo se coloca encima de rieles.

Espectro visible: Espectro electromagnético que el ojo humano es capaz de percibir.

Exposición: Cantidad de luz que recibe el material fotosensible para que se forme una imagen.

Fade: Un fundido de dos imágenes, de una pasamos a la otra por un desvanecimiento de la primera, puede volverse completamente negra, blanca o pasar a otra imagen.

Fresnel: Tipo de lente para iluminar, de gran apertura y corta distancia focal.

Fotograma: Imagen obtenida a través de la superposición del objeto a registrar sobre el material de película fotográfica, cada una de las imágenes impresionadas de este modo químicamente en la tira de celuloide.

Grip: Todos los elementos que sirven para “agarrar” la sea la cámara, luces, accesorios, filtros, gelatinas.

Kino Flo: Fabrica de equipos de iluminación, proporcionan una luz compacta y suave. Produce menos calor, se puede determinar la temperatura de color cambiando los tubos.

Lámparas HMI: Utiliza vapor de mercurio de metal mezclado con haluros de un cuarzo envolvente de vidrio, con dos electrodos de tungsteno de separación del arco medio. Luces cuya temperatura de color es de 5600°k.

Luces Incandescentes: Es un dispositivo que produce luz mediante el calentamiento por efecto Joule de un filamento metálico, en concreto de wolframio, hasta ponerlo al rojo blanco, mediante el paso de corriente eléctrica.

Pancromático: Tipo de película fotográfica en blanco y negro sensible a todas las longitudes de onda del espectro visible.

Prensas: Herramientas que se ocupan para colgar focos o accesorios en la parrilla, la cual está situada en el techo.

Saturación: Intensidad de un matiz específico. Se basa en la pureza del color; un color muy saturado tiene un color vivo e intenso, mientras que un color menos saturado parece más descolorido y gris.

Soft-lights: Se refiere a la luz suave, sombras difusas con bordes suaves, esto depende de dos factores: la distancia y tamaño de la fuente de luz.

Storyboard: una serie de viñetas que esbozan la narración de una película. Se utiliza para preparar la filmación de las escenas; le sirve de guía al director incluyendo todos los detalles de encuadres, ángulos y secuencias que se estimen oportunos.

Tamizar: Trasparentar o suavizar la luz a través de un filtro.

Traveling: Desplazamiento sobre un vagón que rueda sobre vías, para más suavidad en los movimientos de cámara. Especial para suelos irregulares.

Tungsteno: Elemento metálico, también conocido como wolframio, es utilizado por la industria electrónica, se encuentra en filamentos de focos de luz.

Anexos

Referencias Filmográficas de Vittorio Storaro

- 1968: "Giovinezza giovinezza" Franco Rossi
- 1969: "Delitto al circolo del tennis" Franco Rossetti
- 1969: "La strategia del ragno" Bernardo Bertolucci
- 1969: "L'uccello piume di cristallo" Dario Argento
- 1970: "Il conformista" Bernardo Bertolucci
- 1970: "L'eneide" Franco Rossi
- 1971: "Addio Fratello crudele" Giuseppe Patroni
- 1971: "Giornata nera per l'ariete" Luigi Bazzoni
- 1971: "Corpo d'amore" Fabio Carpi
- 1972: "Orlando furioso" Luca Ronconi
- 1972: "Ultimo tango a Parigi" Bernardo Bertolucci
- 1972: "Blue gang" Luigi Bazzoni
- 1973: "Malizia" Salvatore Samperi
- 1973: "Giordano Bruno" Giuliano Montaldo
- 1973: "Identikit" Giuseppe Patroni
- 1974: "Le orme" Luigi Bazzoni
- 1974: "Novecento" Bernardo Bertolucci
- 1975: "Scandalo" Salvatore Samperi
- 1976: "Apocalypse now" Francis Ford Coppola
- 1977: "Agatha" Michael Apted
- 1978: "La luna" Bernardo Bertolucci
- 1979: "Reds" Warren Beatty
- 1981: "Un sogno lungo un giorno" Francis Ford Coppola / Un golpe al corazón
- 1982: "Wagner" Tony Palmer
- 1983: "Ladyhawke" Richard Donner
- 1984: "Pietro il grande" M. Chomski
- 1985: "Capitan EO" Francis Ford Coppola
- 1985: "Ishtar" Elaine May
- 1986: "L'ultimo imperatore" Bernardo Bertolucci
- 1987: "Tucker" Francis Ford Coppola
- 1988: "New York story" Francis Ford Coppola
- 1989: "Dick Tracy" Warren Beatty
- 1989: "Il te' nel deserto" Bernardo Bertolucci / Un refugio para el amor
- 1991: "Tosca" Giuseppe Patroni
- 1991: "Il piccolo buda" Bernardo Bertolucci

1994: "Roma: imago urbis" Luigi Bazzoni
 1995: "Flamenco" Carlos Saura
 1996: "Taxi" Carlos Saura
 1997: "Bulworth" Warren Beatty
 1998: "Tango" Carlos Saura
 1998: "Mirka" Rashid Benhadj
 1998: "Goya in Bordeaux" Carlos Saura
 1999: "Picking up the pieces" Alfonso Arau
 1999: "Frank Herbert's dune" John Harrison
 2000: "La traviata" Giuseppe Patroni
 2001: "Personaggi dell'arte" Academia
 2003: "Dominium the prequel of exorcist" Paul Schrader
 2003: "Zapata" Alfonso Arau
 2004: "Exorcist" Renny Harling
 2004: "L'armata russa in Vaticano" Cesare Gigli
 2005: "All the invisible children" Stefano Veneruso

Cortometraje

1961: Profanatori di tombe 1961
 1962: I Normanni
 1965: L'urlo
 1966: Sortilegio
 1966: Il labirinto
 1966: Sirtaki
 1967: Rapporto segreto
 1968: Sed Hotel rústico
 1973: I grandi naif jugoslavi

Documental

1990: Roma Imago Urbis
 1990: Writing with Light: Vittorio Storaro
 1993: Visions of Light: El arte de la Cinematografía
 2006: Cinematographer style, John Fauer

Bibliografía

- Acaso, María, *El lenguaje visual*, Barcelona: Paidós Iberica, 2006.
- Aumont, Jacques, *El Ojo Interminable- Cine Y Pintura*, España: Paidós Iberica, 1997.
- Aumont, Jacques, *Estética del Cine*, España: Editorial Paidós, 2005.
- Aumont, Jacques- Marie Michel, *Diccionario teórico y crítico del CINE A-Z*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- Aronovich, Ricardo, *Exponer una historia. La fotografía cinematográfica*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Berger, René, *El conocimiento de la pintura. Tomo II*, Barcelona: Noguer, 1976.
- Bonitzer, Pascal, *Desencuadres. Cine Y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Brush, Stephen, *Introducción a los conceptos y teorías de las Ciencias Físicas*, Barcelona: Reverté, 1993.
- Casetti, Francesco- Di Chio Federico, *Como analizar un film*, Barcelona: Paidós Iberica, 1991.
- Castillo Martínez de Olcoz Ignacio Javier, *Sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, Barcelona: Editorial UB, 2006.
- De Grandis, Luigina, *Teoría y uso del color*, Madrid: Editorial Cátedra, 1985.
- Dondis Donis. A, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona: Gustavo Gill, 1976.
- Eliade, Marcela, *Imagen y símbolos*, Madrid: Taurus ediciones, 1995.
- Ettedgui, Peter, *Directores de Fotografía-Cine*, Barcelona: Océano Grupo Editorial Sa, 1999.
- Fernández Sánchez, Manuel Carlos, *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*, Madrid: Libertarias Podhufi, 1997.
- Harald Koppers, *Fundamentos de la Teoría de los Colores*, México: Gustavo Gili, 1992.
- Heller, Eva, *Psicología Del Color: Cómo Actúan Los Colores Sobre Los Sentimientos Y La Razón*, Barcelona: Editorial Pais, 2004.
- Laplanche Jean- Bertrand Pontalis Jean, *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 9ª. Edición, 2007.
- Marcel, Martin, *El Lenguaje Del Cine*, Barcelona: Editorial O Gedisa, 2005.
- Martin Judy, *Color. Percepción y uso en la pintura*, Barcelona: Editorial Blume, 1994.
- Martínez, José, Serra Jordi, *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, Barcelona: Paidós Iberica, 2009.

- Moreno Rivero, Teresa, *El color. Historia, teoría y aplicaciones*, Barcelona: Editorial Ariel Historia del Arte, 1996.
- Nieto Alcaide Victor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid: Catedra, 1989.
- Ortiz, Áurea- Piqueras María Jesús, *La Pintura En El Cine: Cuestiones De Representación Visual*, España: Paídos Iberica, 1995.
- Pawlik Johannes, *Teoría del color* Barcelona: Paídos Iberica, 1996.
- Rainwater Clarence, *Luz y color*, Barcelona: Editorial Daimon, 1976.
- Ralph E. Jacobson, *Manual de fotografía*, Barcelona: Editorial Omega, 2002.
- Revault, D'allonnes Fabrice, *La Luz En El Cine*, Madrid: editorial Catedra, 2003.
- Ríos Henríquez, Héctor, *Técnica fotográfica en el cine*, Caracas: Consejo Nacional de la cultura CONAC, 1979.
- Rousseau, René, *El lenguaje de los colores: Energía, simbolismo, vibraciones y ciclos de las estructuras coloreadas*, Buenos Aires: Lidium, 1985.
- Sadoul George, *Historia del cine mundial: desde sus orígenes*, Paris: Flammarion, 1967.
- Sanz Juan, Carlos, *El libro del color*, Madrid: Editorial Alianza S.A, 1993.
- Sciety, Emmanuel, *El plano*, Barcelona: Editorial Paidós, 2004.
- Schaefer, Dennis- Salvato, Larry, *Maestros de la luz, conversaciones con directores de fotografía*, Madrid: Plot Ediciones, 1990.
- Simon, Alex, Artículo de Revista de Veneci a Vittorio Storaro, Italia: febrero 1990.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996.
- Storaro, Vittorio, *Scrivere Con La Luce*, Italia: Electa, 2004.
- Villafañe Gallejo, Justo- Minguez, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid: Editorial Pirámide, 2002.
- Villegas Restrepo Alfonso, *El Dick Tracy de Warren Beatty*, Bogota: El tiempo, 1990.
- Villian, Dominique, *El encuadre cinematográfico*, Paris: editions de l'Étoile, 1992.
- Ward T. W, *Composición y perspectiva*, Barcelona: Blume, 1992.
- Wright, Angela, *The beginner's Guide to Colour Psychology*, Londres: Kyle Cathie Limited, 1995.
- Zelanski Pauly Pat Fischer Mary, *Color: Efectos psicológicos del color*, España: Tursen- Hermann Blume, 2001.

Referentes audiovisuales

- Thompson David, *Writing with light: Vittorio Storaro*, T-Stop Production, 1992.
- Fauer John, *Cinematographer Style*, 2006.

-Ranzani, Oscar, *Descubre el método de trabajo del director de fotografía que eligieron Coppola y Bertolucci, entre otros*, Film & Arts, PRAMER, Miércoles 16 de enero 2002.

-*El conformista*, Coproducción Italiana-Francia; Mars Films Produzione / Marianne Productions, 1970.

-*El último Tango en París*, Italia- Francia: Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associés 1972.

-*Dick Tracy*, EE.UU.: Touchstone Pictures / Silver Screen Partner IV, 1990.

Entre otros films visionados del director de fotografía: Novecento, La estrategia de la araña, El último emperador, Reds, Taxi, L'Uccello dalle piume di cristallo, Io don Giovanni, Agatha, La luna, Apocalypse Now, One from the Heart, The Sheltering Sky, Tucker, Warren Beatty, Giornata Nera Per L'Ariete, etc.

Sitio Web

-Imbd.com

-Araya, Diego. "Luz y Sombra" Conversaciones sobre la creación de la Fotografía para El Conformista. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8ydNgXD7nJw>

-Montero, Sara. Vittorio Storaro: Apocalypsis Now. 2009. Youtube. 12 noviembre, <http://eltrasterodesara.wordpress.com/2012/03/26/vittorio-storaro-apocalypsis-now/>.

-Martin, Luis. historia de la iluminación. 2009. blogspot. 14 diciembre <http://iluminacionfundamentos.blogspot.com/2009/12/historia-de-la-iluminacion.html>.