

**SINFONIA DE UN ESPACIO:
LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO CON ENTIDAD DE PERSONAJE
MEDIANTE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA**

Aimé Petti - Natalia Dagatti
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Esta obra parte de un profundo trabajo de observación. A partir de la realización del ensayo fílmico titulado *Sinfonía de un espacio. Capítulo 1: La carpintería*, el presente Trabajo de Graduación aborda las decisiones tomadas desde la *Dirección de fotografía*. No obstante, también me desempeñé como *Directora*. Ambos roles se nutrieron mutuamente a la hora de tomar decisiones claves para *construir un espacio que tenga entidad de personaje*: su respiración, sus detalles vivos, su epidermis, y su movimiento.

Palabras clave: Fotografía, Dirección, espacio, personaje, sinfonía

Enlace a la obra: <http://www.vimeo.com/751033646>

Este Trabajo de Egreso reflexiona sobre las formas en que la Dirección de fotografía caracteriza al espacio fílmico en mi pieza audiovisual *Sinfonías de un espacio. Capítulo 1: La Carpintería*. Dicha disciplina corresponde a la orientación elegida dentro de la carrera en Artes Audiovisuales, aunque también fui la realizadora. Desde esta perspectiva dual, en donde por momentos me resultó indisociable pensar mi rol como Directora de fotografía y mi rol como Realizadora, buscaré arrojar luz al interrogante sobre cuál área influyó a cuál.

La obra fue rodada en la carpintería de mi tío, donde pasé la mayor parte de mi infancia. Inspirada por esa carga tan personal, pasé meses *observando* cómo la luz natural transformaba la fisonomía de aquel espacio lleno de detalles. Allí es donde emergió la idea de que los espacios tienen su propia sinfonía. Valiéndome de las *Sinfonías urbanas*¹ como antecedente, comencé a rodar con distintas propuestas lumínicas. Aquel espacio iba a ser indudablemente el protagonista, y a la luz sería su narradora.

Entonces la obra empezó a arrojar preguntas. Preguntas que en la instancia de producción se contestaban en el acto de *observar y capturar*, para luego poder reflexionar. Esta forma de trabajo me llevó a pensar en cómo mi obra podría ser enmarcada dentro de lo que se conoce como *Ensayo fílmico*. Hay una pregunta que todavía prevalece, que retorna para ser aquella que atraviese el desarrollo del presente texto: ¿Puede la Dirección de fotografía conferirle entidad de personaje a un espacio, en un audiovisual donde no hay figura humana?

Para poder abordar este trabajo de reflexión voy a dividir las partes del todo en distintos ejes. Indagaré sobre la construcción audiovisual de un espacio mediante:

1. Un espacio que respira: Materialidad de la luz, contraste y exposición.
2. Darle vida al detalle: Óptica, profundidad de campo y distancia cámara-objeto.
3. Epidermis de un espacio: Texturas y color.
4. Predisposición al movimiento: Algunos aspectos realizativos.

¹Género cinematográfico surgido en los años '20 cuya búsqueda es captar el ritmo interno de grandes ciudades.

Como ya anticipé, si el espacio funciona como protagonista, la luz es quien narra. En este sentido, no solo es un elemento indispensable, sino también variable.

Esta es una idea que había rondado en mi cabeza desde que vi la muestra del artista plástico Fernando Fader titulada *La Vida de un día* (1917). Serie de cuadros que retratan una misma casa entre las montañas, cuya única variable es la luz del sol. Este cambio constante de luminaria produce al interior de la serie un sinfín de distintas narrativas.

Pero ¿y en el mundo audiovisual? Un ejemplo clave para pensar dicha afirmación es la serie argentina *La Casa* (Diego Lerman, 2015). Consta de 13 capítulos con distintas historias que tienen como hilo conductor un mismo espacio. Aquí, como afirma Franco Cerana (2020), la Dirección de Fotografía, entre otras cosas, es quien convierte capítulo a capítulo a la misma casa en un personaje distinto.

De las varias propuestas lumínicas en las que trabajé con este espacio, la que mejor contaba su historia fue aquella que proviene de la hora mágica otoñal en el turno tarde. Debido a que la carpintería se encuentra situada en el pulmón de manzana, en los adentros de Villa Elvira, los intensos rayos solares se proyectan entrando por las ventanas sin interrupciones. Ingresan de forma perpendicular, recortando siluetas, superponiendo distintas texturas y tonalidades, y generando claroscuros entre las sombras de los objetos que se superponen horizontalmente por el espacio. A partir de esta observación, todos los planos se rodaron en el mismo horario, el cual me permitía conciliar instantes únicos de los aspectos visuales del espacio, y para poder generar cierta organicidad visual al interior de la obra.

1 | Un espacio que respira: Materialidad de la luz, contraste y exposición

«Arnheim nos dice que “la luz crea espacio” (2002: 316), porque genera volumen según de dónde provenga su fuente. Así, una esfera iluminada de frente parecerá un círculo plano y a medida que el ataque de la luz se vuelva más lateral iremos percibiendo, gracias a la relación entre luces y sombra, su volumen. Por otro lado, las relaciones entre zonas iluminadas y zonas oscuras del encuadre construyen clavestonales y contrastes que hacen a la atmósfera en la que se desarrollan los acontecimientos de la trama y que funciona como indicio (Casetti & di Chio, 2007: 113).»
Franco Cerana (2020)

Sin dudas, la elección de rodar todo en un momento específico, estuvo determinada por la posibilidad de pensar la luz como materialidad. Esto no solo se debe a la orientación perpendicular de la misma, sino que, fundamentalmente, al cómo es maximizada por la concentración de polvo en el aire. Esta característica del espacio construye formas con la luz. Traza líneas, por momentos más o menos fuertes. Estas líneas parecieran ser objetos que aterrizan en el espacio, desde una presencia mucho más concreta que el mero hecho de arrojar luz sobre otro objeto. El movimiento de estas partículas encontrándose con los rayos solares generan un ambiente ominoso, pero, a su vez, vivo. Es como si se tratase de los pulmones de *un espacio que respira*, que exhala.

La fotografía *Sun Beams Into Grand Central Station* (1930) de Hal Morey fue un referente fundamental para pensar esta conjunción, en donde las características de un espacio y la hora elegida según la iluminación construyen materialidad a partir de la luz.

Pero también la luz funciona en relación a las sombras que genera, allí donde la respiración del espacio se contrae como una inhalación. Incluso gracias a las sombras puede construirse el carácter principal de dicha luz. Una de las búsquedas, en relación a los claroscuros, fue generar cierta tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta. Ya que esta obra se plantea construir como protagonista a un espacio, me pareció interesante pensar también qué pasaba en estas zonas de oscuridad. En consonancia con esto decidí trabajar con un contraste medio. Mi idea era que aquellos espacios de oscuridad funcionasen como textura, por lo que las exposiciones siempre estuvieron sujetas a no perder el detalle de dichas zonas. Este tipo de contraste, sumado a la lenta cadencia de los planos, permite un recorrido visual del espectador, en donde su ojo se va adaptando para encontrar *algo* allí donde se creería que no hay *nada* (Pascal Bonitzer, 2007).

Podemos pensar cómo este tipo de construcción del espacio fílmico es clave en la serie *The Handman's tale* (Bruce Miller, 2017), cuyos primeros capítulos fueron dirigidos por Reed Morano, y la fotografía estuvo en manos de Colin Watkinson. Al

respecto Peio H. Riaño (2018) escribe «La serie se ha apartado de las estridencias, de la palabrería, de la acción y se ha centrado en construir desde el talento visual, desde los espacios, los objetos y la luz» (p.1). Morano, quien casualmente también es directora de fotografía, ha creado un universo que constantemente invita a recorrer visualmente el espacio: gracias a la conjunción entre la cadencia de los planos y la presencia de claroscuros repletos de texturas.

La exposición estuvo sujeta a las variables del diafragma y el ISO que más adelante desarrollaré. En consecuencia de estas, las velocidades de obturación fueron altas, posibilitando una percepción particular del movimiento. En su mayoría, los planos fueron grabados en, lo que se dice, una exposición *correcta*. Promediando entre no perder la mayor cantidad de información visual, sin descuidar los oscuros, dado que la presencia de textura era fundamental en mi propuesta. Sin embargo, por momentos se optó por imponer la sobreexposición para poder capturar con mayor impronta el movimiento interno al plano. Esta decisión, sumada a un desenfoque óptico, produjo que las siluetas de los elementos en movimiento se vuelvan difusas, pudiendo así explorar una imagen que se ubica en el límite entre lo figurativo y lo abstracto.

Desde esta perspectiva de luz y sombra - a partir de la materialidad de la luz, el contraste y la exposición -, que tienen como análogo la exhalación e inhalación de *un espacio que respira*, podemos pensar una primera afirmación a la pregunta sobre cómo la Dirección de fotografía puede conferirle entidad de personaje a un espacio.

2 | Darle vida al detalle:

Óptica, profundidad de campo y distancia cámara - objeto

«Suele decirse que la elección del objetivo repercute sobre la representación del espacio, acrecentando o disminuyendo la perspectiva. Sin embargo, el verdadero factor de este efecto óptico es la distancia de la cámara a los objetos.»

Franco Cerana (2020)

La propuesta estética de la óptica tuvo dos ejes centrales: por un lado, dado que se iba a trabajar con luz natural, la elección de lente estuvo sujeta a su luminosidad; por el otro, trabajar con profundidades de campo cortas. Es así que se optó por un lente Canon 50mm, el cual se utilizó para todos los planos en búsqueda de una continuidad visual.

La poca profundidad de campo, dentro de este apartado, será la particularidad que más se ha trabajado durante la obra. Para esto se utilizó un diafragma amplio. La idea central fue potenciar las características del espacio a partir del detalle. Poder mostrar la parte por el todo. De este modo, a lo largo de las jornadas de rodaje, se buscó focalizar en pequeños elementos que pudieran ser despegados del fondo. Es así que se construyeron planos que abstraen pequeños elementos: una partícula o una tela de araña, de aquel fondo difuso y texturado. Volviéndolos gigantes sobre la pantalla a partir de mis decisiones de encuadre. Este tipo de construcción, el de la parte por el todo, puede ser aparejado con la utilización de los planos detalle y la poca profundidad de campo característicos de la serie *Better call Saul* (2015), creada por Vince Gilligan y Peter Gould. Pienso en aquel reiterativo recurso de las hormigas gigantes que se desplazan por fondos difusos, como es el caso del episodio *The gut for this*, dirigido por Michael Morris y con fotografía de Marshall Adams. Allí el espectador no puede

más que observar dichas hormigas. Y, sin embargo, hay una tensión que se incrementa por la necesidad de contextualizar a los insectos con su entorno.

La premisa a la hora de decidir qué elemento de la imagen debería estar en foco fue: *aquello que tenga movimiento*. Esta premisa se invierte - únicamente - cuando el objeto está inmóvil, pero, sin embargo, la intervención de un pan focus recupera la movilidad del plano.

Los elementos que generan movimiento al interior del plano pueden categorizarse en dos: aquellos que se desplazan horizontalmente en el plano, por lo que el foco en ellos no varía; y aquellos que se acercan o alejan del lente, entrando o saliendo de foco. Lo que nos lleva a pensar en la distancia cámara-objeto como otro de los factores que construyen sentido en la obra. Durante el rodaje trabajé a una distancia de los objetos que no superaba el metro. Esto, sumado a una óptica de tele corto, produjo una mirada, muchas veces contrapicada, que estuvo atravesada por recrear cierta perspectiva de mi infancia en la carpintería.

Es gracias a esta construcción de *darle vida al detalle* - a partir de la óptica, la profundidad de campo, y la distancia cámara-objeto - que considero pueden rescatarse ciertos aspectos que dan entidad de personaje al espacio.

3 | Epidermis de un espacio: Texturas y color

«Todo en esa vivienda tiene una fina capa de polvo y en el aire siempre hay partículas en suspensión que construyen una atmósfera densa y agobiante.»
Franco Cerana (2020)

La luz entra con la fuerza de la tarde. El impulso de su proyección clavándose en el suelo pareciera que despegara de éste un sinfín de partículas de polvo. Al observar esto decidí hacer un trabajo de imágenes texturadas. Para esto elegí otras dos variables: por un lado, grabar en una resolución full HD que me permitiera una mejor definición del detalle; por el otro, utilizar un ISO alto, que me permitiera explotar esta particularidad, puesto que las amplias sensibilidades se traducen estéticamente en el incremento del ruido.

La textura dentro de la obra está ampliamente atravesada por las partículas de polvo en suspensión. Pero también hay otras texturas, que provienen de la misma materia en distintas escalas de fragmentación: aserrín, viruta y trozos de madera. El modo en que estos elementos intervienen en la composición espacial constituyen la epidermis del espacio.

En la serie *La casa* uno de los comunes denominadores entre los distintos capítulos, es aquel polvo que se revela gracias a fuertes rayos de sol, que ingresan a un interior mayormente oscuro. Así mismo, es la construcción de la dirección de arte, que varía capítulo a capítulo, quien interviene en la epidermis de la casa, maquillándola según la ocasión.

En el trabajo sobre el color, durante el rodaje, se utilizaron balances de blanco neutralizados con la luz solar. De esta forma se obtuvo un material donde los colores de los objetos se percibían fieles y naturales. No obstante, dada la sensibilidad del ISO utilizado, la saturación (comprendida como pureza del color) disminuyó. Haber

utilizado este balance de blancos me permitió mayor autonomía en la corrección de color durante la postproducción de la imagen.

En esa etapa las decisiones tomadas apuntaron a encontrar una tonalidad cobriza, tomando como eje una paleta de color donde primaran los marrones, y así enfatizar distintas tonalidades para que se asemejen a la madera.

Entonces, si anteriormente aseguramos que las partículas de polvo en movimiento son *los pulmones de un espacio*, aquí afirmaremos que la textura y el color pueden revelarse como la *epidermis* del mismo; y, por consiguiente, es posible pensar en un espacio con entidad de personaje.

4 | Predisposición al movimiento: Algunos aspectos realizativos

«En el caso de la dirección de fotografía, el acento siempre estará más puesto en expresar una característica del lugar que en describirlo.»
Franco Cerana (2020)

La narración que describe al espacio necesita de otros aspectos realizativos que no quería dejar de lado, y de los que hablaré brevemente: la construcción del plano mediante la composición, el recorte y la perspectiva; los aspectos del fuera de campo; y el trabajo de montaje.

Para la composición de los planos utilicé recortes que me permitieran fragmentar el espacio. La idea fue construir un ambiente atravesado por la contemplación de movimientos que se repiten mecánicamente, y para esto opté por planos fijos que varían entre el detalle y el primer plano.

Esta *predisposición al movimiento* es producto de buscar cierta caracterización del espacio como protagonista, haciendo indispensable focalizar en todo aquello que le diera vida.

De la mano con esta descripción fragmentada del espacio, el uso de la perspectiva estuvo sujeto a trabajar en relación a estos planos cerrados, con el fin de desorientar al espectador respecto del estado real de las cosas. En palabras de Bonitzer (2007) «La sustitución de la delimitación territorial del marco por esa desterritorialización que significa el encuadre, implica una desorganización, una descomposición profunda del espacio, y correlativamente una desorientación del sujeto en el espacio» (p. 68). El objetivo fue llevar al espectador a un estado que roce la abstracción, a partir de los movimientos y los sonidos que genera la carpintería. En otras palabras, construyendo la sinfonía del espacio.

La configuración del fuera de campo, mediante la utilización de planos cerrados y una corta distancia focal, funciona como un velo que le impide al espectador completar mentalmente todo aquello que se oculta. Es el sonido quien, mediante loops mecánicos trabajados en postproducción, logra construir una mayor referencia de lo oculto: máquinas que se encienden y se apagan, que se acercan y se alejan, que están ahí y que son la voz de la carpintería.

El primer plano parece exigir su combinación para producir sentido. «La imagen se convierte en un signo puro sin profundidad [...], vale únicamente en su combinación

con otras imágenes, con otros signos» (Bonitzer, 2007, p. 92). El montaje es quien retoma todo aquello que ha sido fragmentado, para construir una narrativa descriptiva. Esta narrativa se ve atravesada por dos tipos de cadencias: planos cerrados que se van abriendo paulatinamente, tanto en su recorte como en su profundidad de campo; y un sonido cuya curva de intensidad marca el inicio, el desarrollo, y el fin del audiovisual.

Esta *predisposición al movimiento* - movimiento interno del plano, movimiento entre planos, movimiento sonoro, movimiento en el tiempo - proviene de aspectos realizativos que fueron trascendentales a la hora de construir al espacio como personaje.

El objetivo principal de la obra fue trabajar, a modo de ensayo fílmico, la construcción de un espacio con entidad de personaje a partir de la Dirección de fotografía.

La elección de la locación fue clave gracias a sus particularidades arquitectónicas, la luz natural que ingresa, y la carga emocional que me une a dicho espacio.

Las decisiones de fotografía que tomé (utilización de la luz, contraste, exposición, óptica, profundidad de campo, distancia cámara-objeto, texturas y color), en función de las búsquedas mencionadas en el párrafo anterior, fueron claves a la hora de expresar las características del espacio.

Sin embargo, a la hora de construir el espacio, y que éste pueda terminar de constituirse como personaje, tomé otro tipo de decisiones que se encuadran dentro del orden de lo realizativo (construcción del plano, composición, recorte, perspectiva, fuera de campo y montaje).

De esto concluyo, retomando la pregunta inicial, que la Dirección de fotografía *sí* es capaz de conferirle entidad de personaje a un espacio, pero que *solo* puede hacerlo en la medida que trabaje de manera indisociable con los aspectos realizativos.

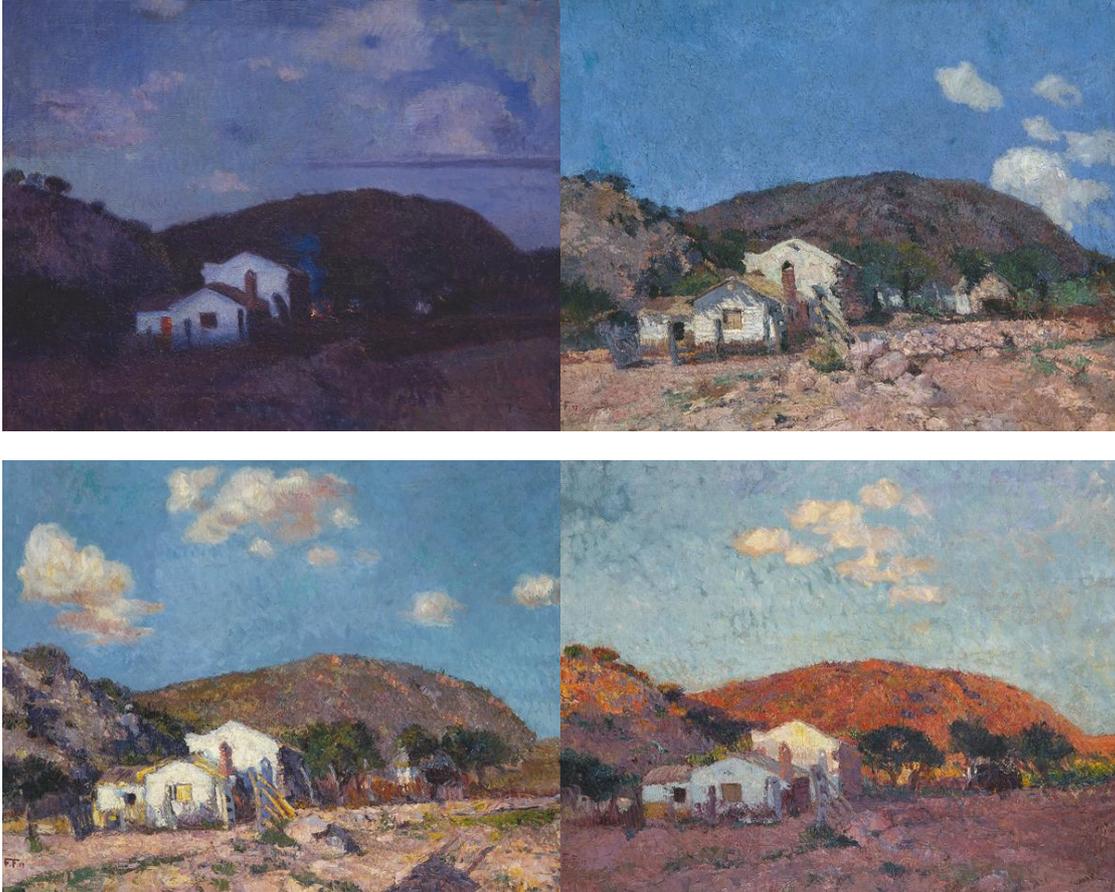
En esta situación dual, que me ubica ocupando ambos roles, me atrevo a decir que las decisiones respecto a la fotografía precedieron o bien habilitaron las decisiones realizativas. Y de esta forma afirmo que fue la Directora de fotografía quien influyó a la Realizadora.

Referencias literarias:

- Bonitzer, P (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- Cerana, F (2020). La arquitectura fílmica de La Casa. Construcción y transformación del espacio a través de la dirección de fotografía. En *Nuevas formas del Cine y del Audiovisual: Géneros, Afectos, Identidades y Política. VII Congreso Internacional AsAECA* (pp. 231-238). Recuperado de <http://asaeca.org/congreso-asaeca/>
- Riaño, P. (11 de Julio de 2018). Vermeer, en la sombra (y la luz) de 'The Handmaid's Tale'. *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180710/vermeer-sombra-luz-the-handmaids-tale/321468832_0.html

Referencias a obras:

- Fader, F (1917). *La vida de un día* [Pintura]. Rosario, Santa fe, Argentina: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Gilligan, V. y Gould, P. (creadores). (2015 - 2022). *Better call Saul* [Serie]. Estados Unidos.
- Kaminker, A. (producción) y Lerman, D. (dirección). (2015). *La casa* [Serie]. Argentina
- Miller, B. y Moss, E, (productores). (2017 - actualidad). *The Handmaid's Tale* [Serie]. Estados Unidos
- Morey, H. (1930). *Sun Beams Into Grand Central Station* [Fotografía]. Recuperado de <https://gettyimagesgallery.com/images/sun-beams-into-grand-central-station/>
- Petti, Aimé (2022). *Sinfonía de un espacio. Capítulo 1: La carpintería* [Ensayo fílmico]. Recuperado de <https://vimeo.com/751033646>



Óleos sobre tela de la serie *La vida de un día* (1917), Fernando Fader



Capítulo *The guy for this* (2017) de la serie *Better call Saul* (2015 - 2022),
Dirección: Michael Morris, Dirección de fotografía: Marshall Adams.



Sun Beams Into Grand Central Station (1930), Hal Morey



Capítulo *Offred* de la serie *The handmaid's tale* (2017), Dirección: Reed Morano,
Dirección de fotografía: ColinWatkinson.



La casa (2015), Dirección: Diego Lerman. Dirección de fotografía: IvanGierasinchuk.