



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Politécnica Superior de Gandia

Análisis del universo visual de la serie de ficción El
Embarcadero

Trabajo Fin de Grado

Grado en Comunicación Audiovisual

AUTOR/A: Lopez Alvarez, Aina

Tutor/a: Herráiz Zornoza, Beatriz

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Resumen

El presente trabajo consiste en el análisis del universo visual y la dirección de fotografía de la serie de ficción *El Embarcadero*. En el trabajo se ve de qué manera la fotografía influye en aspectos como la narrativa de la propia serie y se trata de analizar cómo los diferentes elementos, técnicas o decisiones respecto a la parte visual de la serie contribuyen a transmitir ciertas emociones o sensaciones que hacen de hilo conductor de la historia.

Palabras Clave

Análisis, dirección de fotografía, *El embarcadero*, serie, emociones.

Abstract

The current project consists of the analysis of the visual universe and the direction of photography of the tv show *El Embarcadero*. In the project it is shown how photography influences aspects such as the narrative of the tv show itself, as well as the analysis of how the different elements, techniques or decisions regarding the visual aspects of the tv show contribute and help to transmit certain emotions or sensations that drive the story.

Key words

Analysis, cinematography, *El Embarcadero*, tv show, emotions.

ÍNDICE

1. Introducción	
1. 1. Objetivos.....	4
1.2. Metodología.....	4
2. La dirección de fotografía	
2. 1. Definición y bases.....	6
2. 2. El equipo humano del departamento de fotografía en una producción de ficción.....	8
2. 3. Ejes de trabajo en la dirección de fotografía.....	11
2. 3. 1. Iluminación.....	11
2. 3. 2. Contraste.....	12
2. 3. 3. Formato.....	12
2. 3. 4. Composición.....	13
2. 3. 5. Color.....	15
2. 3. 6. Lentes.....	16
2. 3. 7. Profundidad de Campo.....	17
2. 3. 8. Movimientos de cámara.....	18
2. 4. El director de Fotografía: Migue Amoedo	
2. 4. 1. Trayectoria y principales trabajos.....	19
2. 4. 2. Estilo y forma de trabajo.....	22
3. El Embarcadero: El mundo visual de una serie	
3. 1. Ficha Técnica.....	23
3. 2. Localizaciones.....	24
3. 3. Formato.....	25
3. 4. Iluminación, temperatura de color, contrastes y definición de las sombras.....	25
3. 5. Movimientos de cámara	35
3. 6. Color.....	38
3. 7. Profundidad de campo.....	44
3. 8. Tipos de plano y angulaciones.....	46
3. 9. Composición.....	49
4. Conclusiones.....	52
5. Filmografía.....	54
6. Bibliografía.....	54

1. Introducción

Hoy en día el consumo de formatos seriados en plataformas de *streaming* supera ya en muchos hogares al propio consumo televisivo. En esta línea, las series cada vez más, buscan crear una identidad visual reconocible a toda costa. Es aquí donde entra la dirección de fotografía, cuya labor resulta determinante, entre otros aspectos, para aportar cierta personalidad a una historia y convertirla en un formato visualmente atractivo, además de acompañar y potenciar las emociones que están sintiendo los personajes en un momento determinado.

Por ello, en este trabajo de investigación se realizará el análisis de la dirección de fotografía de la serie de Movistar+, *El Embarcadero* (Martínez y Pina, 2019). Se hará hincapié en la trayectoria y el estilo del director de fotografía de la serie, Miguel Ángel Amoedo. A partir de aquí, se tratará de comprender de qué mecanismos y técnicas se sirve la dirección de fotografía a la hora de acompañar una historia y transmitir las emociones de los personajes.

1. 1. Objetivos

El objetivo principal de la investigación es analizar la dirección de fotografía de la serie de *El Embarcadero* y cómo ésta influye y potencia las emociones de los personajes a través de recursos tales como la iluminación, los movimientos de cámara y el color.

Como objetivos secundarios:

- Entender el estilo fotográfico de Miguel Amoedo a través del análisis de la serie y el visionado y la lectura de las entrevistas que existen sobre él y su profesión.
- Estudiar y comprender la importancia de la figura del director de fotografía y del departamento de fotografía.
- Dar respuesta a si la dirección de fotografía funciona como elemento constructor de la historia y realiza aportaciones a nivel dramático y emocional a través del caso práctico de la serie *El Embarcadero*

1. 2. Metodología

La investigación se llevará a cabo a partir del método cualitativo, el cual consistirá en la recogida de información para luego proceder a su interpretación. Dicha información será captada teniendo en cuenta los diferentes ejes que articulan la modalidad de la dirección de fotografía. A partir de aquí, se tratará de detectar elementos que den forma visual a la parte narrativa del film y al estado emocional de los personajes. Por tanto, en dicha investigación de carácter cualitativo se utilizarán las técnicas de observación y de análisis de contenido. De este modo, las fases a seguir durante la investigación se detallan a continuación.

En una primera instancia, el marco teórico se apoyará en libros y artículos sobre dirección de fotografía y sobre la labor del director de fotografía y los principales roles

que forman parte del departamento de fotografía en una producción audiovisual de ficción, para así poder realizar una primera aproximación y comprender la importancia de este departamento a la hora de contar historias. De igual manera, gracias a esta primera captación de información, se establecerán aquellos aspectos que más tarde van a ser llevados a análisis a través del visionado de la serie, los cuales vendrían a ser los principales ejes de trabajo de la dirección de fotografía.

A continuación, se realizará el visionado, así como la transcripción de toda información relevante extraída de las varias entrevistas que se han realizado al director de fotografía de la serie, Miguel Ángel Amoedo. Si bien existe poca información sobre la dirección de fotografía de *El Embarcadero*, a través del análisis de las entrevistas hacia el director se extraerán aquellos datos que aporten información sobre su estilo, su forma de trabajar o de entender las labores de su profesión, o incluso las diferencias de *El Embarcadero* respecto a algunos de sus trabajos anteriores. Además, se definirá a grandes rasgos la trayectoria profesional de Miguel Ángel Amoedo, en la que se mencionarán trabajos anteriores a *El Embarcadero* o los premios que sus trabajos han recibido. Toda esta información será de gran utilidad a la hora de analizar la fotografía de *El Embarcadero*.

Tras establecer las labores y funciones de la dirección de fotografía y del director de fotografía, así como extraer los datos más relevantes sobre la forma de trabajar de Miguel Ángel Amoedo, se realizará un análisis sobre la fotografía de la serie *El Embarcadero*, en la que se tendrán en cuenta aspectos ya mencionados en el marco teórico, tanto sobre dirección de fotografía como además haciendo referencia al estilo del director de fotografía.

En un primer momento se realizará una breve contextualización sobre el universo de la serie, aportando información esencial sobre su producción y la propia sinopsis a través de una ficha técnica. Además, se tratará la importancia de la elección de unas localizaciones que juegan un papel igual de relevante en la historia que los personajes, en tanto que refuerzan la identidad visual que se va generando a lo largo de la narración.

Finalmente, se llevará a cabo un análisis a través del visionado activo y reiterado de los dieciséis capítulos que conforman las dos temporadas de las que se compone la serie. Con este, se tratará de clasificar la información y estudiar los patrones que se repiten a lo largo de la serie, además de analizar el tratamiento de los principales ejes de trabajo de la dirección de fotografía y qué relación guardan con la narrativa de la propia serie, o incluso detectar posibles arcos narrativos en los cuales la fotografía haga de hilo conductor. De igual manera, durante la redacción de los resultados del análisis, se aportarán imágenes en las que se ilustre aquello de lo que se está hablando.

Posibles preguntas iniciales a plantearse previas a la investigación podrían ser las siguientes: ¿De qué manera cambia la fotografía respecto a los espacios y tiempos en los que se desarrolla la trama? ¿Existen diferencias en el tratamiento visual respecto

a los saltos temporales? ¿Qué se pretende transmitir con el uso de este color o esta iluminación?

Todas estas cuestiones buscarán una respuesta a lo largo del análisis, pues el objetivo principal es averiguar cómo la dirección de fotografía repercute en la forma en la que se cuentan las historias, a través del análisis del caso particular de *El Embarcadero*.

2. La dirección de fotografía

2. 1. Definición y bases

El ser humano siempre ha tenido la voluntad de reproducir la realidad, testigo de ello es el surgimiento de sistemas de representación como el dibujo y la pintura, a estos dos les sigue la fotografía, en cuya invención y evolución toman parte diferentes técnicas que propiciarán la captación de imágenes en movimiento. El cine nació precisamente como respuesta definitiva a la representación de la realidad en movimiento, y es la consecuencia de ese deseo de representación, casi intrínseco, de la humanidad.

La fotografía aportaba la emulsión fotosensible como soporte, que sería también el soporte que adoptaría el cine desde el principio hasta la actualidad, paralelamente al desarrollo de la digitalización de este. La técnica cinematográfica constituye la esencia del lenguaje audiovisual, es aquí donde entra en juego la dirección de fotografía.

La dirección de fotografía es una profesión compleja de definir, el director de fotografía Néstor Almendros cuenta que sus funciones pueden variar en gran medida de una película a otra, pues en ocasiones, su trabajo puede limitarse a accionar el botón de la cámara, o simplemente supervisarlos, en el caso de que otro operador esté a cargo de esta. Asimismo, un director de fotografía está al cargo de la elección de los objetivos, la naturaleza del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y lo más importante, la iluminación y la atmósfera visual de la escena.

La AMS (American Society of Cinematographers) define la dirección de fotografía como:

El proceso creativo e interpretativo que culmina en la autoría de una obra de arte original en lugar de en la simple grabación de un evento físico. La cinematografía no es una subcategoría de la fotografía, sino que la fotografía es una herramienta que el director de fotografía utiliza junto con otras técnicas físicas, organizativas, interpretativas y de manipulación de imagen para llegar a un proceso coherente. (AMS, 1919, citado por Miami ad School Madrid, 2020).

Con esto se trata de hacer hincapié en la idea de que la dirección de fotografía no se limita a captar simplemente el decorado y aquello que están interpretando los actores, no es un simple registro, sino que esta se sirve de técnicas expresivas de iluminación, de un inmenso equipo técnico y humano y de recursos de narrativa visual para crear un discurso visual

compacto y entendible para el espectador, que es capaz de identificar, a su vez, de manera inconsciente todos esos códigos.

Esta profesión requiere de una visión ciertamente artística para poder crear propuestas visuales atractivas y acordes con aquello que se quiere transmitir, sin embargo, esta faceta artística constituye tan solo una tercera parte del trabajo, pues para el desarrollo de las imágenes en un producto cinematográfico, ya sea una película, un formato seriado o un proyecto publicitario, es necesario, además de las aptitudes artísticas y la creatividad, conocimientos técnicos que asentarán las bases del proceso cinematográfico. Todo esto es posible gracias a la coordinación de los diferentes roles que articulan el departamento de dirección de fotografía, encabezado por el director o directora de fotografía.

Según el director de fotografía Pol Turrents en su blog, “El director de fotografía es el máximo responsable de conseguir la estética deseada, mantener la calidad de la imagen y coordinar al equipo de fotografía”. De este modo, el autor define su profesión como “Un 33% artista, 33% técnico y 33% productor” (Turrents, 2012).

La parte artística concierne a la toma de decisiones, consensuadas con el director, que afectan directamente al resultado del film. Dicha parte artística es la encargada de decidir la estética de aquello que se va a grabar. En cuanto a la parte técnica, el director de fotografía es el máximo responsable de entender y usar la tecnología que se utilizará en el rodaje; cámaras, lentes, *dollies* etc. Y finalmente la faceta de producción, pues el director de fotografía administra una ingente cantidad de recursos, tanto técnicos como económicos a partir de los cuales se marca el tempo del rodaje, y todo ello requiere de una faceta organizativa.

Sin embargo esta regla no es exacta ni mucho menos, pues cada rodaje, cada producción e incluso cada escena o secuencia requerirá más de la parte creativa, de la técnica o de la productiva, es ahí donde entra la toma de decisiones, pues por ejemplo, si se está rodando una escena en exteriores a luz natural, es posible que se sacrifiquen aspectos artísticos o técnicos, pues a nivel de producción no resultaría factible movilizar de nuevo a todo un equipo técnico y humano a la misma localización durante otra jornada para rodar de nuevo la escena.

Según Migue Amoedo un director de foto es como una “navaja suiza” tiene que saber hacer de todo. La misión principal de un director de fotografía es trasladar las ideas de los directores y las interpretaciones de los actores al espectador, y potenciar en la medida de lo posible esos contenidos y esos significados. Realmente un director de fotografía es un intérprete. Es el lugarteniente de los directores, su mano derecha. Este activa todo el proceso técnico de un plano, desde la colocación y la altura de la cámara, el ángulo, la óptica, en ese sentido el director de fotografía es como un fotógrafo, pero de imágenes en movimiento.

2. 2. El equipo humano del departamento de fotografía en una producción de ficción

El proceso de creación de una película o una obra audiovisual es esencialmente un trabajo en equipo, asimismo el trabajo de cualquier persona que interviene en una producción audiovisual, desde el primero hasta el último, es de suma importancia. De entre todos los departamentos que se coordinan para realizar un proyecto audiovisual de ficción, encontramos al equipo de fotografía y cámara, que acarrea no solamente una gran responsabilidad económica, pues dicho trabajo consiste en convertir una elevada suma de dinero en veinte o treinta mil metros de película impresionada, en el caso de un rodaje analógico, o unos 40 TB de datos en una producción digital. A todo esto, se le suma una responsabilidad estética y de compromiso con el resto del equipo.

Cabe señalar que no existe un número determinado de cuántos y quienes tienen que ser los componentes del departamento de fotografía, cámara e iluminación; pues esto variará según las necesidades del proyecto y el presupuesto. Aunque, por motivos de presupuesto, la tendencia es reducir al mínimo todos los equipos, siempre y cuando no se pierda en eficiencia. En primer lugar, el director de fotografía. Cuando este recibe el guion de una película, este viene con escasas o ninguna referencia sobre fotografía e iluminación, como mucho, indicaciones en las propias secuencias sobre si es día o noche, interior o exterior, y eventualmente, amanecer o atardecer. En otras palabras, se podría decir que el director de fotografía se encuentra igual que un pintor frente a un lienzo en blanco.

Una de las cuestiones más importantes que se gestará fruto de la cooperación del director de fotografía con el director del proyecto es el tipo de luz del filme. Cuanto mejor sea esta comunicación y relación entre ambos cargos, más beneficiado se verá el producto final, de hecho, cuando un director y un director de fotografía cultivan afinidad, este trabajo suele ser fructífero y se reflejará en más producciones, prueba de ello es la cooperación de Emmanuel Lubezki y Terrence Malik, O Migue Amoedo con Jesús Colmenar, y muchos otros ejemplos más.

Como se puede observar en esta imagen, dentro del equipo de fotografía se establece un organigrama basado en cuatro subgrupos que son el equipo de cámara, el equipo de *steady*, el equipo de máquinas y el equipo de eléctricos:

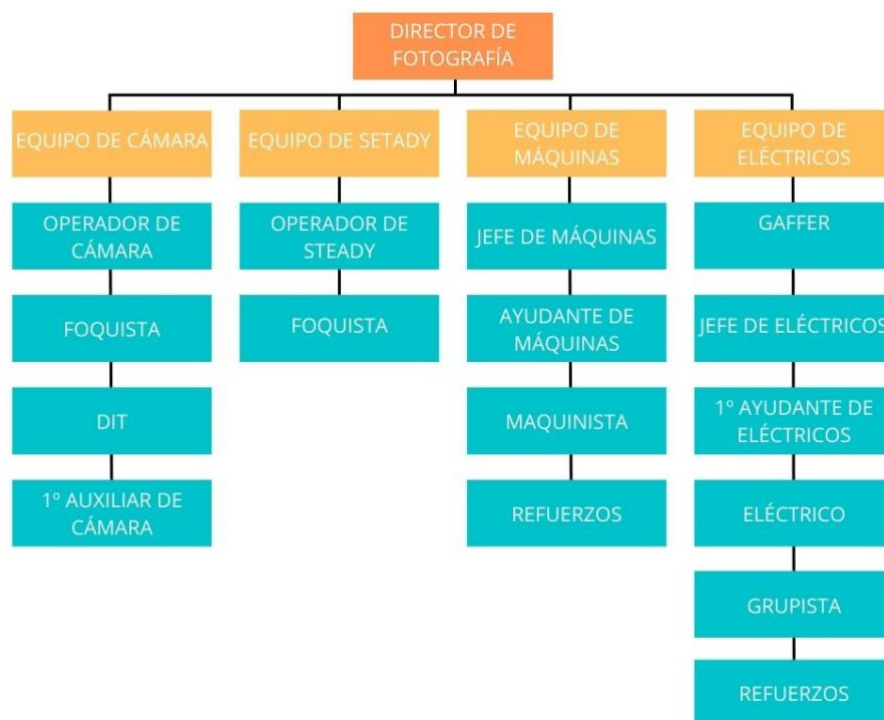


Figura 1. Organigrama del departamento de Fotografía. Fuente: Elaboración Propia.

Dentro del equipo de cámara en primer lugar encontramos al operador de cámara o segundo operador, que en ocasiones puede ser el propio director de fotografía, este se encarga principalmente de captar las imágenes y componerlas. El ayudante de cámara, comúnmente conocido como *foquista* está a cargo de la nitidez de la imagen y de mantener en foco los personajes u objetos que aparecen en plano, además de ayudar al operador con el montaje de la cámara, motivo por el cual también se le conoce como el primer ayudante de cámara. El DIT, cuyo nombre hace referencia a las siglas en inglés *Digital Imaging Technician*, que se traduce como responsable técnico de imagen, su rol supone una enorme responsabilidad, pues está a cargo de todos los datos tanto de vídeo como de audio que se generen en un rodaje digital. Una vez finalizada la jornada realiza copias de seguridad de todo el material recopilado. También una corrección de color en el set y valora la exposición de la imagen.

El auxiliar de cámara es el principal colaborador del foquista y es la persona responsable de accionar la claqueta y cambiar su numeración. Además de esto realiza el parte de cámara con todos los datos técnicos de la cámara en cada una de las tomas. También realiza tareas de tipo logístico como puede ser limpiar equipos, cargar baterías o poner marcas de cinta en el suelo para guiar a los actores.

El equipo de *steadycam* hace referencia al sistema que permite llevar la cámara atada al cuerpo del operador de cámara mediante un arnés. La *steadycam* compensa los movimientos del operador mediante un sistema de poleas y permite, a su vez, que este tenga libertad total de movimientos, esta permite buenos resultados a menor coste frente a otros sistemas de

movimientos de cámara como el *travelling*. Además, el operador de *steady* requerirá de la participación del foquista para que el plano esté en todo momento bien enfocado.

El jefe de máquinas interviene en el montaje del plano y es el encargado de supervisar, dirigir e indicar a sus maquinistas dónde y cómo se deben montar los *travellings*. Es la persona a cargo de construir y mantener todo el equipo destinado a apoyar y mantener la cámara, velando por la seguridad tanto de la cámara como del operador de cámara. En el caso de movimientos con grúa y *travelling*, él es el responsable de que el carro se desplace con fluidez y a la velocidad adecuada. Además de todo esto, el jefe de maquinistas dirige y supervisa el trabajo de sus maquinistas.

En el equipo de eléctricos encontramos la figura del *gaffer*, este término proviene de un par de fuentes. En la Inglaterra victoriana, un «Gaff» era una vara larga con un gancho en el extremo que se usaba para ajustar las luces del teatro. Y *Gaffer* es también un término coloquial británico para jefe. Es el encargado de preiluminar escenarios siguiendo las indicaciones del director de fotografía, se encarga además de la lista de necesidades del material de iluminación y debe tener un conocimiento exhaustivo de lo que se va a rodar. De este modo encabeza al equipo de eléctricos, trasladándoles las indicaciones sobre qué luces se van a utilizar y cómo se van a configurar. Cabe señalar que la función de *gaffer* no está muy asentada en España, pues son muchos los casos en los que el jefe de eléctricos ejerce una función intermedia entre ambos.

Las funciones del jefe de eléctricos pueden variar mucho según el país. En España este trabaja mano a mano con el director de fotografía, y por ello no sólo debe tener conocimientos sobre electricidad sino también nociones básicas sobre fotografía. Se encarga de distribuir a los eléctricos para que coloquen las luces según las indicaciones que este reciba del director de fotografía. Es por ello que conoce a la perfección todos los equipos de iluminación, además del material fungible relacionado con la iluminación. Su herramienta de trabajo es el fotómetro, con el que realiza mediciones de la luz a partir de las cuales se establecerá correctamente el tiempo de exposición y apertura de la cámara, además de mantener la continuidad y uniformidad de la luz durante toda una escena o secuencia.

En cuanto a los eléctricos, su labor es montar y desmontar las fuentes de luz, ubicándolas siempre dónde les indique su superior. Puesto que los focos y sus infraestructuras son maquinaria bastante pesada y difícil de manipular este es un trabajo duro que exige una buena preparación física. Entre los eléctricos encontramos al 1er ayudante de eléctricos, este es la mano derecha del *gaffer* o el jefe de eléctricos, en Estado Unidos recibe el nombre de *Best Boy*, y su trabajo es manejar a los otros miembros de su respectivo departamento, programar tareas y contratar equipo, llevan a cabo gestiones y trabajan en conjunto con otros departamentos de producción.

Como última figura del equipo de eléctricos mencionaremos al grupista, encargado de conducir y manejar el grupo electrógeno, proveyendo la energía eléctrica que desee el *gaffer* o jefe de eléctricos en el set.

2. 3. Ejes de trabajo en la dirección de fotografía

Una vez definidos los principales roles y sus respectivas funciones dentro del departamento de dirección de fotografía, para comprender correctamente los diferentes elementos y ejes de trabajo que maneja esta profesión, y asentar a su vez los diferentes aspectos que serán llevados a análisis en la serie *El Embarcadero*, vamos a hacer un repaso de los más relevantes:

2. 3. 1. Iluminación

En un manual sobre control de la iluminación y dirección de fotografía en producciones audiovisuales, se explica que la iluminación es uno de los elementos más importantes dentro de la dirección de fotografía. La imagen depende gran parte del tipo de luz, pues sin la presencia de esta, todo lo demás no existiría a ojos del espectador. Deberá hablarse del tipo de luz ideal para la película, una luz clásica, cargada de significado y de sentido y, por tanto, más dramática; una luz más bien academicista y organizada, con gran diversidad de sentido, o una luz “moderna” realista y no significativa, también llamada “luz-verdad” (Jover, 2016).

Existen una amplia variedad de tipos de focos, lo que supone un gran abanico de posibilidades a la hora de iluminar una escena, aspectos como la dureza de la luz, la temperatura de color o el consumo de energía serán determinantes a la hora de crear una atmósfera lumínica y una emoción determinada. Además de todas las fuentes de luz, existen una gran cantidad de accesorios complementarios a los equipos de iluminación que permitirán afinar todavía más el aspecto de la luz; encontramos gelatinas que modificarán la temperatura o incluso el color de la propia luz, banderas para bloquear la incidencia de luz, difusores para suavizarla, reflectores para rebotarla...

Aspectos a tener en cuenta serán la dureza de la luz al incidir sobre los personajes y los elementos escenográficos, si se trata de una luz suave y difusa con escasos contrastes o si del contrario es una luz dura con sombras acentuadas. Si el color de la misma genera una dominante fría con tonos azulados o una dominante caliente con tonos anaranjados y si esto influye en nuestro estado de ánimo.

Se reparará además en la fuente de procedencia de dicha luz y como esta se justifica, por ejemplo, si es un interior día y la luz se justifica al proyectarse a través de las ventanas de la estancia. Dicha fuente de luz también puede ser natural, por ejemplo, si se trata de un exterior día. La elección de luz natural es una opción mucho más complicada de trabajar puesto que es cambiante e impredecible, y no puede controlarse ni regularse como en el caso de una fuente de luz artificial.

Se valorará también el ángulo de incidencia y la dirección de la luz. Esta determina qué parte del objeto o sujeto quedará en sombras y qué parte quedará iluminada. También determina aspectos como el volumen o las texturas. Dependiendo de cómo estén iluminados los actores o objetos dentro del escenario, las sensaciones que esta transmitirá al espectador pueden variar en gran medida.

El tipo de luz repercutirá directamente en dos aspectos: el contraste entre luces y sombras, que vendrá dado por la diferencia entre el tono más negro y el tono más blanco de la imagen, y la propia definición de las sombras, o ausencia de las mismas.

A partir de todos estos parámetros resulta innegable reconocer la capacidad de la luz de transmitir emociones dependiendo de su calidad, cantidad u orientación.

2. 3. 2. Contraste

El contraste resulta una herramienta expresiva muy útil en el campo de la fotografía, pues a partir de la intensidad de las sombras, o la ausencia de estas se pueden transmitir ideas y emociones diferentes al espectador.

En un blog sobre fotografía e iluminación se define el contraste como producto de diferentes relaciones de la imagen; de la relación entre la luz principal y de relleno o del color de los diferentes elementos visibles. Se mide en base a una relación numérica 2:1, 4:1, 8:1, y así sucesivamente. La primera se corresponde con un stop de diferencia, es decir muy poco contraste, la segunda con dos stops y la tercera con tres stops, es decir mucho contraste (Xander, 2017).

Esta relación numérica determinará la relación entre la fuente de luz principal y la secundaria, es decir, la relación entre las luces y las sombras. La diferencia que hay entre la luz principal y la luz de relleno es lo que se llama ratio de iluminación. A partir de este ratio se puede controlar el volumen y la textura del sujeto gracias a la sombra de la luz principal. Cuanto más oscura sea la sombra, más volumen y textura, y cuanto más clara y sutil, menos volumen y textura.

2. 3. 3. Formato

Lo siguiente a tener en cuenta es el soporte y el formato de proyección. Se debe tener muy claro cuál es el destino de una producción, su intención narrativa, las posibilidades de la misma y a qué va a ser destinada.

Si bien es cierto que en la actualidad se continúan rodando películas y series en cine de celuloide, los inconvenientes que presenta hoy en día rodar en cine convencional son, a veces, si no insalvables, limitantes. Esto no quiere decir que el digital sea mejor ni peor a nivel estético, cada director de fotografía tiene sus preferencias y cada técnica sus ventajas e inconvenientes, sin embargo, si hablamos de la situación del cine convencional en España, ya no existen laboratorios con capacidad para procesar negativo, de modo que habrá que revelar en el extranjero, con el riesgo que ello conlleva. Es por esta razón que, salvo en contadas ocasiones y por razones muy justificadas, la mayoría de los rodajes actuales se desarrollarán en tecnología digital.

El formato de proyección o la relación de aspecto no es más que la proporción entre el ancho y el alto de la imagen, y se expresa normalmente como X:Y.

A lo largo de la historia del cine y la televisión se han ido creando varios formatos de proyección con diferentes propósitos, a continuación, se enumerarán los formatos más standard. El formato en 4:3 (1,33:1) fue la primera relación de aspecto utilizada en los inicios del cine mudo, basada en la forma del filme de 35 mm a finales del siglo XIX. Terminó por caer en desuso en el cine, sin embargo, durante unos 50 años permaneció como el formato más utilizado en televisión.

A partir de la década de los 1950 se introdujo en cine el formato 2,66:1, bajo el nombre de Cinemascope. Esto se consiguió gracias al uso de lentes anamórficas, las cuales permitían contraer una imagen en un filme de 4:3 para luego expandirla a 2,35:1 al ser proyectada. Esta pasa de 2,66:1 a 2,35:1 por causa de la introducción de la pista de sonido en el filme.

A principios de la década de los 90 fue introducido el formato 16:9, como un punto medio entre el formato cinemascope y el 4:3, lo que supuso el paso de la televisión estándar a la televisión de alta definición.

La producción cinematográfica puede tomar una gran variedad de relaciones de aspecto. En la actualidad, las más utilizadas continúan manteniendo el ancho de la imagen mucho más amplio que su altura. Una de las relaciones de aspecto más comunes en producción cinematográfica es la 1.85:1 (muy utilizada en el cine de Hollywood desde los años 60).

En definitiva, existen varios formatos de proyección y este variará según el tipo de producción; si se trata de una serie, un documental, ficción, etc. Según los canales o ventanas de distribución, es decir, según si es un producto destinado para salas de cine, para televisión, para vídeo, etc. Y también según las características de la historia, pues una historia intimista no tiene el mismo tratamiento narrativo que una historia descriptiva con amplios paisajes o similares.

2. 3. 4. Composición

La composición se basa en saber identificar y colocar los elementos protagonistas en el encuadre del plano para generar una imagen ordenada y con sentido. Mediante la composición se busca originar una reacción o sentimiento en el espectador. Aspectos a tener en cuenta pueden ser el aire del plano, la posición de los objetos o la dirección de las miradas.

Existen varias técnicas y reglas a la hora de componer y equilibrar una imagen, si bien cabe remarcar que siempre podemos encontrarnos con excepciones, pues estas suelen venir dadas por necesidades artísticas y narrativas mayores que a su vez las justifican, como sería por ejemplo el caso de un plano aberrante o holandés, y lo que se busca transmitir con este.

En primer lugar y una de las más habituales es la regla de los tercios, que nos indica que si dividimos la imagen a partes iguales por dos líneas horizontales y dos verticales, los cuatro

puntos de intersección de dichas líneas son los que mayor atención recibirán del espectador (y en el orden antes indicado). Con esto se trata de evitar el efecto “Ojo de Buey”, es decir, la tendencia a colocar los sujetos en el centro del encuadre, generando imágenes de carácter más simplista y con poco equilibrio a nivel compositivo.



Figura 2. Fotograma extraído de la película *Un reino bajo la luna* (Hoffman, S. y Roybal, M. 2012)

La simetría significa que el peso visual de los elementos de la imagen se reparte de la misma forma con respecto a los ejes principales, y supone una técnica compositiva que puede generar imágenes muy potentes a nivel estético y narrativo. Este principio de composición es muy utilizado por el director Wes Anderson en sus películas.

Otro aspecto a tener en cuenta es el punto de fuga con sus respectivas líneas de fuga. Esto hace referencia a las líneas paralelas que, al alejarse, parece que van juntándose hasta converger en un solo punto. Con esto se aporta profundidad a la imagen, evitando que el encuadre tenga un efecto bidimensional.



Figura 3. Fotograma extraído de la película *El Resplandor* (King, S. y Duvall, S. 1980)

La ley de la mirada es otra de las técnicas más recurridas en composición, pues es una regla prácticamente universal. Si el personaje mira a la derecha, se dejará aire a la derecha, si el personaje mira a la izquierda, se dejará aire en la izquierda. Dicho aire debe ocupar prácticamente los dos tercios restantes en los que se divide la imagen. Esta técnica se aplica sobretodo en los diálogos. Como siempre, señalar que ninguna de estas normas es inquebrantable y siempre existen excepciones, pues en ocasiones podremos observar el efecto opuesto, si el personaje mira a la derecha, el aire se deja a la izquierda, con el objetivo de generar una sensación de inestabilidad y vacío en el espectador, tratando de aportar una nueva fórmula.

La iluminación y los colores también contribuyen a componer la escena, en tanto que las zonas más claras e iluminadas aumentan su presencia, y, por el contrario, las zonas más oscuras ocultan información y por tanto no resultan de interés para el ojo del espectador. Siguiendo esta norma, el centro de interés debería ser la zona más iluminada de la imagen. De igual manera, el color también puede ayudar a desviar la atención hacia el punto de interés, utilizando por ejemplo un color que destaque respecto al resto de colores de la imagen por oponerse a estos en la escala cromática.

A la composición la sigue de cerca el tipo de plano, este variará según las convenciones narrativas y estéticas que se quieren transmitir. Pues cada encuadre aporta información diferente al espectador y provoca una reacción determinada.

Por norma general, los tipos de plano se clasifican según el encuadre, es decir, según la porción de realidad que la cámara recoge. Esto repercute, entre otras cosas, en la proximidad de los objetos respecto a la cámara, y en la cantidad de información que esta recoge.

Los tipos de plano pueden variar desde encuadres muy cerrados, como sería un Primer Plano, desde el que se captan a la perfección las emociones de los actores, hasta un Gran Plano General, a partir del cual se sitúa al espectador en la escena aportando gran cantidad de información visual. Si bien cada tipo de plano está asociado a unos códigos establecidos, esto no supone una norma exacta ni mucho menos, pues es más bien relativo y dependerá de factores como la intención del propio director o director de fotografía, así como el estilo de cada uno y las necesidades narrativas de la historia.

A los tipos de planos se le suman además las angulaciones de cámara, que repercuten en gran medida a la forma en la que percibimos las emociones o acciones de los personajes y los diferentes puntos de vista, potenciando así la narrativa de la historia.

2. 3. 5. Color

Actualmente, el color está totalmente asentado en el cine, si bien tiene una función estética innegable, pues este forma parte de nuestro día a día y de nuestro entorno, también supone una herramienta de expresión muy poderosa. Incluso antes de que se desarrollase una tecnología que permitiese el color en el cine, algunos cineastas ya coloreaban sus películas fotograma a fotograma para crear distintos ambientes: grises oscuros o azules para secciones en oscuridad o nocturnas, verdes para el campo, amarillo o naranja para días soleados, etc.

El color en el arte tiene muchos usos, efectos y significados que el cine ha heredado y ha hecho evolucionar como un recurso narrativo fundamental. Es por ello que, ha sido y sigue siendo una de las obsesiones de algunos cineastas y directores de fotografía. La paleta de colores que se elige para cada escena o secuencia, debe ser fruto del acuerdo entre el director, director de fotografía y director de arte, pues este último está a cargo de todos los elementos escenográficos, además del vestuario y el maquillaje de los personajes, cuyos colores contribuirán en gran medida a generar un ambiente o sensación en concreto.

La paleta de colores influye en la forma en la que se cuenta la historia, ya que ayuda a crear determinados estados de ánimo y a producir ciertas emociones en el espectador. A partir de la elección del color o paleta de color se tratará de, por ejemplo, focalizar la atención en determinados detalles, situar el tono de la película, definir los rasgos de los personajes o mostrar cambios en diferentes arcos argumentales a lo largo de la historia, entre otros.

En el ámbito del color podemos encontrar además contrastes de color, producidos al combinar diferentes tipos de tonalidades de color en un mismo plano, dichos colores deben ser lejanos entre ellos en la rueda cromática o directamente complementarios.

Si bien todos estos códigos se sustentan en la teoría de la psicología del color, un solo color puede estar asociado a varias emociones y sensaciones a la vez, y puesto que el cine es un arte, no hay reglas inquebrantables ni estrictas a las que deba subordinarse, lo que significa que puede haber tantas maneras de usar el color como artistas y tantas interpretaciones como espectadores. Lo que sí está claro, es que el color se usa de forma estética, pero también afecta a la narración, la elección, presencia o ausencia del color nunca será fruto de la casualidad, pues el objetivo es generar una reacción psicológica en el espectador.

2. 3. 6. Lentes

Las lentes u objetivos son el principal aliado de la cámara, y dependiendo de qué tipo de objetivo se utilice, las proporciones de los rostros de los personajes, la sensación de profundidad y el aspecto de los objetos variará en gran medida. Los objetivos se clasifican según su distancia focal, esta se mide en milímetros y nos indica las propiedades de aumento de la lente, es decir, la distancia entre el centro óptico de la lente y el sensor de la cámara.

La decisión sobre qué tipos de lentes y objetivos, se utilizarán en cada plano recae enteramente sobre el director de fotografía. Aspectos que determinen la decisión sobre qué objetivo utilizar pueden ser las características del espacio, si se trata de un espacio amplio o por el contrario reducido, la luminosidad de la escena, o la distancia entre la cámara y el sujeto, entre otros.

La elección del objetivo puede contribuir a aportar cierto dramatismo a la historia, así como acentuar las emociones o sensaciones de los personajes, por ejemplo, si se quiere mostrar que un personaje está sintiendo agobio o mareo, la distorsión que aporta un gran angular desde un primer plano fomentaría dicha incomodidad y nerviosismo, transmitiéndola así al espectador.

Existen varios tipos de clasificaciones dentro del amplio mundo de las lentes, de entre las cuales se diferencian por ejemplo según la luminosidad que ofrezca la lente, la velocidad de enfoque y seguimiento de objetos en movimiento, si el objetivo es variable o por el contrario es fijo, si la lente es esférica o anamórfica, si se trata de un teleobjetivo, un gran angular o un objetivo normal, en función de la distancia focal del mismo, etc.

Cada plano y cada escena de una película puede ser distinta, y la gran gama de lentes y objetivos que hay en la actualidad proporciona a los directores de fotografía de la posibilidad de utilizar diversas técnicas en cada una de las imágenes.

2. 3. 7. Profundidad de campo

En lo que se refiere a aspectos visuales relacionados con la cámara, la profundidad de campo hace referencia a la distancia que hay entre el punto nítido enfocado más cercano, y el punto nítido enfocado más lejano dentro del encuadre del plano. Es decir, la zona enfocada o nítida de una imagen en contraste con otras zonas de menor enfoque. Esta difiere mucho en el trabajo de un director de fotografía, pues cuanto mayor sea la profundidad de campo, más habrá que iluminar y, por tanto, aumentará la lista de material, se necesitará más personal etc.

Dicha profundidad de campo se puede utilizar de manera expresiva en determinadas ocasiones e incluso se suele emplear para ocultar cosas en segundo plano que no queremos que aparezcan en un momento dado, para ello se emplea muy poca profundidad de campo lo que provoca que el fondo se vea borroso y la parte nítida destaque más. En determinadas ocasiones los directores de fotografía emplean poca profundidad de campo con un fin puramente estético, buscando el determinado efecto *bokeh* en la imagen final, este efecto se produce cuando en el fondo de nuestra imagen encontramos diversos puntos de luz y abrimos el objetivo a un diafragma muy bajo, haciendo que las luces de fondo tomen un aspecto muy interesante.

Este parámetro es uno de los tres parámetros que forman el triángulo de exposición, junto con la velocidad de obturación y el número ISO, o ASA, si se trata de película en celuloide. La profundidad de campo depende de varios parámetros que serán explicados a continuación.

En primer lugar, depende del uso del diafragma, y este, a su vez depende íntegramente de la óptica que se esté utilizando, y se regula mediante los números F; cuanto más pequeños sean estos números mayor será la apertura del objetivo y por lo tanto dejará pasar una mayor cantidad de luz. Cuanto más grandes sean estos números menor será la apertura del objetivo y entrará menos cantidad de luz. A mayor sea el número F, menos luz y más profundidad de campo, y por el contrario, a menor sea el número F, más luz y menos profundidad de campo.

El segundo parámetro que ayuda a determinar la profundidad de campo vendría a ser la distancia focal, esta se mide en milímetros y nos indica las propiedades de aumento de la lente, es decir, la distancia entre el centro óptico de la lente y el sensor de la cámara. A mayor distancia focal, menor profundidad de campo. En esta imagen se observa de forma gráfica como repercuten las distancias focales en la profundidad de campo; la foto hecha con un *zoom* de 24 mm tiene una profundidad de campo mayor que la foto hecha con un *zoom* de 200 mm.

Por último, la distancia real entre la cámara y el sujeto que se pretende enfocar también repercute directamente en la profundidad de campo, de este modo, cuanto menor sea la distancia entre el sujeto y la cámara menor será la profundidad de campo.

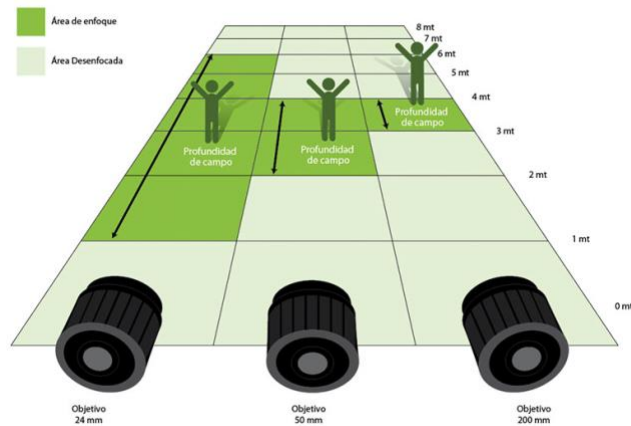


Figura 4. Profundidad de campo según distancia focal. Fuente: Diligent

Existen lo que se llaman simuladores fotográficos, se trata de aplicaciones o programas desde los cuales se pueden simular técnicas de dirección de fotografía, estas resultan muy útiles a la hora de prever las necesidades fotográficas de una escena y hacer pruebas previas al rodaje de esta, o simplemente para jugar con los diferentes parámetros y aprender cómo varían los ejes de la dirección de fotografía, entre los cuales se encuentra la profundidad de campo. Ejemplo de ello es *DOF simulator*, una aplicación diseñada para calcular de forma interactiva la profundidad de campo.

2. 3. 8. Movimientos de cámara

Por último, los movimientos de cámara, a partir de los cuales se aporta dinamismo y vida a la imagen. Dependiendo del tipo de movimiento se transmitirá una sensación u otra, pues no es lo mismo un travelling pausado y estabilizado que una cámara en mano llena de movimientos bruscos. La velocidad y estabilización (o ausencia de esta) juega un papel importante en lo que se está contando y transmitiendo al espectador. De entre los principales movimientos de cámara en cine encontramos la panorámica, en la cual la cámara gira sobre su propio eje, el *travelling*, por el cual la cámara se desplaza a partir de un sistema de railes, el *zoom in* o *zoom out*, desde el que la cámara se aleja o acerca al sujeto (dicho acercamiento o alejamiento puede realizarse en montaje), el *dolly*, que facilita el trabajo del travelling pues no necesita railes, la grúa, desde la que se realizan movimientos amplios y complejos, o la cámara en mano, para la que realmente se utiliza una herramienta de estabilización, que permite al operador desplazarse libremente alrededor de la escena.

2. 4. El director de Fotografía: Migue Amoedo

2. 4. 1. Trayectoria y principales trabajos

Todos los aspectos y decisiones referentes a la dirección de fotografía que a continuación serán llevados a análisis están bajo el cargo de la figura del director de fotografía de la serie, al que cabe hacer mención y un breve repaso por su trayectoria, haciendo hincapié en sus proyectos más reconocidos a nivel nacional e internacional. Se trata de Miguel Ángel Amoedo.



Figura 5. Migue Amoedo recibiendo el premio Goya. Fuente: Panorama Audiovisual

También conocido como Migue Amoedo, nacido en Sevilla en 1976, inició su carrera profesional como director de fotografía en cortometrajes y series de televisión. En sus primeros trabajos en televisión, Migue cuenta en una entrevista subida a Youtube que “no se cuidaba nada la imagen” y que “las series necesitaban un lavado de cara” (Gran Vía Comunicación, 2016, 26m45s), es por ello que valora mucho los inicios en su carrera en este sector. En 2007 se introdujo en el mundo del largometraje con su debut en *La Habitación de Fermat* (Piedrahita, L. y Sopeña, R. 2007) Cuatro años después, en 2011 trabajó en la producción

De tu Ventana a la Mía (Ortiz, P. 2011), con la que fue por primera vez galardonado a la mejor fotografía, en el Festival de Cine de España de Toulouse. En 2013 Migue fue galardonado de nuevo por esta misma película, con el premio ASECAN de Cine Andaluz.

En 2015 gana el Goya a mejor dirección de fotografía por su trabajo *La Novia* (Ortiz, P. 2015), una película dirigida por Paula Ortiz y basada en la obra teatral *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca. Además del Goya fue galardonado con el premio a la mejor fotografía del círculo de escritores cinematográficos de 2015, y nominado a los Premios Platino.

A través de su trabajo en *La Novia*, Migue cuenta que el proceso previo de investigación y búsqueda exhaustiva de fuentes es de suma importancia en tanto que en ellas encuentra las claves y elementos que servirán como punto de partida para la creación del mundo visual de su trabajo. Muchas de sus fuentes de inspiración se remontan a tiempo atrás, ejemplo de ello es *Aguaespejo Granadino* (Val del Omar, J. 1955), se trata de una película experimental de José Val del Omar y una de las fuentes de inspiración más significativas a las que recurrió el director para crear la fotografía de *La Novia*. Pues el trabajo de este cineasta granadino está a su vez estrechamente relacionado con la poesía de Lorca. Se trata de un corto enmarcado en el movimiento surrealista, desde el que se evoca a Granada a través de imágenes acompañadas de pasajes poéticos, y cuya protagonista es el agua y la luz, elementos relacionados con Andalucía.

En una entrevista subida a Youtube Migue cuenta que “Val del Omar unía Granada con los movimientos experimentales de las Vanguardias de principio de siglo” (Gran Vía Comunicación, 2016, 15m16s), y relata que es justamente de ahí que introduce la famosa imagen del zootropo en movimiento que aparece en *La Novia*, para el cual estuvo realizando pruebas a cerca de la persistencia retiniana junto con cambios de obturación en cámara para generar movimiento y crear esa ilusión. A su vez, otras referencias a nivel cinematográfico y visual, también estrechamente relacionadas con Lorca son el cine surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

En 2017 estrena la adaptación cinematográfica del musical *La Llamada* (Calvo, J. Ambrossi, J. 2017). En ella la fotografía es premiada por los premios ASECAN de Cine Andaluz. Esta se caracteriza por el uso de la luz natural en exteriores diurnos, lo que contribuye a crear un ambiente cálido y luminoso.

En 2015, se estrena *Vis a Vis* (Escobar, I. 2015-2019), serie de televisión de la productora Globomedia, proyecto en el que Migue debuta como director de fotografía. En ella, la cámara se integra como si se tratase de un personaje más, lo que se traduce en gran cantidad de planos tomados desde cámara al hombro, pues esta no se limita a mostrar lo que ocurre, sino que se adentra en la historia y la psicología de los propios personajes, tratando de transmitir una experiencia más inmersiva para el espectador.

Decisiones como la elección de un color y la alineación del resto de la paleta cromática, en este caso, el amarillo, contribuyen a crear una identidad visual. “Trabajamos una especie de expresionismo de color” concreta Migue Amoedo en una entrevista para el periódico El Mundo (2018). De este modo el amarillo se convierte en el sello de identidad de *Vis a Vis*, sin dar cabida a ningún otro color primario.

Además del color, Migue cuenta en esta misma entrevista que la luz es otra de las claves en este formato, en él, trata de iluminar a partir de luces grandes, integradas en el decorado. Se busca que la iluminación sea suave y poco contrastada sobre los rostros de los personajes. Sin embargo, para no caer en lo que Migue denomina “luz de supermercado”, es decir, que la escena se encuentre excesivamente iluminada y carezca de contrastes y claroscuros, cobran especial relevancia los fondos, todos ellos de un gris oscuro, que permite destacar a los personajes y separarlos del propio fondo.

Puesto que la fórmula creada para la *Vis a Vis* resultó ser efectiva en cuanto a la búsqueda de una identidad visual, muchos de estos procesos se integran de nuevo en *La Casa de Papel* (Pina, A. 2017-2019), Su trabajo con más alcance internacional, la emblemática serie de la Productora Vancouver Media, con la que Migue ha trabajado en varias ocasiones. En ella la fotografía juega un papel importante en tanto que contribuye a crear esa identidad visual tan buscada y característica de la serie.

En cuanto a las referencias e influencias que recoge Migue para construir el estilo fotográfico de la serie, en una conferencia en el microsala de la AEC subida a Youtube Migue menciona el libro *De Caligari a Hitler* del autor Kracauer, en el cual se analizan todas

las películas enmarcadas en el movimiento expresionista alemán (Catts Camera, 2020, 35m52s). Se busca una estética que establezca una diferenciación del cine americano, por ello la serie se nutre de influencias del cine europeo de principios del siglo XX; el ya mencionado cine expresionista alemán, y el cine soviético. La razón de esto es porque ambos movimientos destacan por una línea estética potente, donde predomina la expresividad de la imagen y las interpretaciones.

Otra de las referencias de la serie, según explica Migue en una entrevista para la revista digital Fuera de Series, es la propia experiencia de la realización de *Vis a Vis*, en la cuál se encontraron también muchas de las claves para construir el discurso visual de *La Casa de Papel* (Marina Such, 2019).

A nivel narrativo-estético, destaca la capacidad de la fotografía para trasladar la emoción al espectador, a través del uso de una paleta de color en la que el rojo se vuelve protagonista, algo que ya funcionó con *Vis a Vis*, para ello se eliminan el resto de colores primarios y secundarios, aprovechando además las propiedades psicológicas del color rojo, que ayudan a acentuar la sensación de encierro y claustrofobia que se vive en el atraco, y en general, elevar la intensidad de cualquier emoción (Catts Camera, 2020, 34m36s).

En cuanto a angulaciones de cámara, prima la preferencia por ángulos expresionistas, en los que predominan los contrapicados para acentuar la tensión de los personajes, tratando de no posicionar nunca la cámara a la altura de los ojos. Como consecuencia, los techos cobran mucha más importancia, y el esquema de iluminación cambia por completo, pues ya no se puede utilizar una parrilla de iluminación colgando del techo, sino que esta debe venir dada desde los suelos, además de integrarse en los propios decorados, acentuando a la vez la expresividad de la historia.

También hay que destacar el uso de ópticas angulares como el 29mm, incluso para captar primeros planos de los personajes, algo que aporta contundencia a las expresiones de los propios actores dado el sutil efecto “ojo de pez” que causan este tipo de lentes.

El uso del punto de vista también es clave para conseguir esa identificación del espectador con los personajes, este efecto viene dado al mostrar un primer plano del personaje sucedido por un plano que mostraría aquello que está viendo ese mismo personaje.

Sky Rojo (Pina, A. y Martínez, E. 2021-), es otro de los formatos seriados de la productora Vancouver Media para Netflix, en ella, la fotografía de Migue acompaña al frenetismo y nerviosismo de un hilo narrativo condensado en capítulos de tan solo 25 minutos, llenos de acción y movimiento. La cámara queda al servicio de las persecuciones y los tiroteos. También destaca el uso de neones de colores llamativos en el interior del club en el que se desarrolla la trama.

En rasgos generales, en su entrevista con Gran Vía Comunicación Migue cuenta que siempre busca ir a los absolutos, sobretodo en cuanto a luz y color, en tanto que busca crear

contrastes cromáticos para enriquecer la imagen, además de dar un lugar tanto a luces como sombras en la imagen, aportando contrastes que acompañan al dramatismo de la historia (Gran Vía Comunicación, 2016, 20m36s).

2. 4. 2. Estilo y forma de trabajo

Cuando se trata de un nuevo proyecto primeramente Migue realiza un exhaustivo trabajo de investigación y búsqueda de referencias, las cuales van más allá del cine convencional, ejemplo de ello es *Aguaespejo Granadino*, o *De Caligari a Hitler*, del autor Kracauer dos fuentes de inspiración previamente mencionadas. Este primer acercamiento permite a Migue asentar las fórmulas y el estilo visual a partir del cual se desarrollará un proyecto en concreto.

En cuanto a estilo y técnica, quizá lo que más caracterice a este director, y lo que se ha podido observar sobretodo en sus más conocidos trabajos, sería la búsqueda de fuertes contrastes entre luces y sombras, generando de ese modo expresiones faciales dramáticas en los actores, dando especial importancia e intensidad a las zonas oscuras de la imagen, decantándose más bien por el uso de la clave baja cuando se trata de una escena especialmente dramática. En cuanto a iluminación, cuando se trata de interiores Migue suele buscar la integración de la iluminación en el propio decorado.

En sus trabajos se observa una predilección por la cámara en mano frente a los planos estáticos, pues a partir del movimiento la cámara se encarga de transmitir gran parte del nerviosismo de una escena concreta, así como las sensaciones de los personajes, esto último se comprobará más adelante con el análisis.

El uso de angulaciones de cámara, sobretodo en planos cerrados es también habitual, de nuevo, para acentuar la tensión de los personajes. El más claro ejemplo se vería en *La Casa de Papel*, un formato seriado lleno de acción y frenetismo, en el cual las angulaciones de cámara, principalmente el contrapicado, abundan.

La elección de la paleta de colores tampoco es casual, el uso de un color en concreto ha demostrado una gran efectividad en *Vis a Vis* y *La Casa de Papel* a la hora de crear una identidad visual internacionalmente reconocible, además de relacionar las emociones de la historia con las connotaciones psicológicas de un color en concreto, como es el caso de la intensidad y la violencia del rojo en *La Casa de Papel*.

Estas serían algunas de las principales características que se pueden observar en los diversos trabajos del director. A continuación, además de todos los proyectos nombrados, y los muchos más que preceden a estos, se introducirá el que será llevado a análisis, el formato seriado producido por la plataforma Movistar+ y creado por Álex Pina y Esther Martínez Lobato, *El Embarcadero*.

3. *El Embarcadero*: El mundo visual de una serie

3. 1. Ficha Técnica

Título original- El Embarcadero

Año- 2019

Duración- 50 min

País- España

Dirección- Álex Pina (Creador), Esther Martínez Lobato (Creador), Jorge Dorado, Jesús Colmenar, Alex Rodrigo

Guion- Álex Pina, Esther Martínez Lobato, Emilio Díez, Jelen Morales, David Barrocal.

Idea- Nacho Manubens, Sonia Martínez Música Iván M. Lacámara, Manel Santisteban

Fotografía- Miguel Ángel Amoedo, Álvaro Gutiérrez

Reparto- Verónica Sánchez, Álvaro Morte, Irene Arcos, Roberto Enríquez, Cecilia Roth, Marta Milans, Judit Ampudia, Miquel Fernández, Paco Manzanedo, Antonio Garrido, Luna Fulgencio, Eva Martín.

Productora- Atresmedia Televisión, Vancouver Media.

Distribuidora- Movistar Plus+

Género- Serie de TV. Intriga. Drama

Trama- Serie de TV (2019-2020). 2 temporadas. 16 episodios. Alejandra es una arquitecta muy metódica y perfeccionista, hasta el punto de que roza lo obsesivo respecto al orden y la organización. Se trata de una mujer que, tanto a nivel personal como profesional, atraviesa su mejor momento, hasta que llega la trágica muerte de su marido Óscar. Verónica, por su parte, es una mujer de 35 años muy tranquila, un espíritu libre y salvaje que vive en una zona rural en el área de la albufera. Las vidas de estas dos mujeres se entrelazan cuando Alejandra decide ir a buscar la razón por la que Óscar se alejó de ella y se enamoró de una mujer tan diferente. Alejandra, que se hace pasar por una desconocida, comienza una nueva vida ansiosa de libertad. La aparición de algunos datos sobre los últimos días de vida de Óscar provoca que Alejandra y Verónica tengan que aliarse para descubrir qué fue lo que pasó en realidad con su muerte.



Figura 6. Cartel promocional de la serie *El Embarcadero*. Fuente: Movistar+

3. 2. Localizaciones

Si bien la elección de localizaciones corresponde principalmente al director y a producción, una vez elegidas estas, el director de fotografía, al igual que el resto de compañeros, tomará todos los datos necesarios, tanto de carácter técnico como estético, para poder rodar en ese lugar. Las necesidades de cada escenario variarán mucho en función del tipo que sean, podemos distinguir entre varios tipos de escenarios¹:

- Escenarios naturales. Paisajes fundamentalmente.
- Escenarios artificiales preexistentes. Edificaciones (interiores y exteriores naturales).
- Escenarios construidos artificialmente. Decorados construidos.
- Escenarios adaptados. Paisajes y edificaciones reales modificadas.

En el caso de la serie *El Embarcadero*, los escenarios contribuyen en gran medida a crear la identidad visual de la serie, así como a aportar información acerca de los personajes y su forma de ser. Además, la elección de dichas localizaciones repercutirá en aspectos relacionados con la dirección de fotografía como el color, el tipo de luz o la continuidad de esta.

La serie se ha rodado íntegramente en la ciudad de Valencia, a excepción de algunas localizaciones en interiores que se han ambientado en platós.

En primer lugar, la localización más emblemática y que encarna gran parte de la personalidad de *El Embarcadero* es la albufera de Valencia, pues sus paisajes acaparan gran parte de la fotografía de esta producción, varios de los escenarios de la serie se ubican en ella. Además de esta, escenarios próximos a la albufera serían la localidad del Palmar, la playa de El Saler y el puerto de Catarroja. Todos estos paisajes que se presentan de manera prácticamente bucólica en la serie, están estrechamente relacionados con el personaje de Verónica, la segunda pareja de Óscar. Sin embargo, los interiores enmarcados en estas localizaciones son decorados construidos en los estudios de la productora Vancouver Media, situados en Madrid. Diseñar los interiores y construirlos en plató facilita el rodaje en tanto que permite un mayor control de todo el material de iluminación, así como su integración en el propio decorado.



Figura 7. Fotograma de la serie *El Embarcadero*. Fuente: Pinterest

En cuanto a exteriores relacionados con el personaje de Alejandra, todos ellos se encuentran en la ciudad de Valencia, donde podemos ver la Ciudad de las Artes y las Ciencias y la Avenida de las Cortes valencianas. Los interiores más frecuentados por Alejandra y su círculo cercano serían su apartamento, la oficina de arquitectura en la que ella trabaja, y el pub, también conocido como *afterwork*.

¹ Murcia, Félix. La escenografía en el cine. El arte de la apariencia. Fundación Autor. Madrid, 2002.

3. 3. Formato

“La estructura visual de las imágenes es lo que más representa el estilo de uno mismo”
-Migue Amoedo

La elección del formato resultó un aspecto determinante para la estética de la serie, y por el que Migue Amoedo insistió a Movistar para que aceptaran su siguiente propuesta.

Se buscaba que el paisaje tuviera una gran importancia en este thriller emocional lleno de secretos e infidelidades, por ello, Migue Amoedo consideró que el formato desde el que se captarían de la forma más atractiva y fiel todos aquellos paisajes emblemáticos de la albufera era el 2:35. Se trata de una relación de aspecto amplia, que proporciona un *look* mucho más cinematográfico que, por ejemplo, el 16:9, y por ello se utiliza principalmente en películas.

Sin embargo, al ser *El Embarcadero* una serie pensada para distribuirse desde la plataforma de *streaming* de Movistar+, dicha relación de aspecto resulta inusual, pues para esa clase de distribución lo ideal es utilizar un formato en 16:9. Es por ello que, Migue agradeció la aceptación de distribución del formato por parte de Movistar.

En una entrevista para la revista digital Fuera de Series, Migue cuenta que “El hecho de poder fotografiar la Albufera de Valencia en 2:35 ha sido un regalo, y no todas las cadenas lo permiten” (Marina Such, 2019).

Este formato de grabación solamente es compatible con lentes anamórficas o con sensores super 35, siendo esta última una de las características de la cámara utilizada para el rodaje de *El Embarcadero*, la RED Helium 8K.

3. 4. Iluminación, temperatura de color, contrastes y definición de las sombras

Quizá la iluminación sea el apartado más extenso en cuanto al análisis, pues se trata de uno de los ejes principales en la dirección de fotografía y por tanto, una potente herramienta para acompañar las emociones de los personajes y sus respectivos arcos dramáticos, esto se consigue de muchas maneras, como veremos a continuación.

Luz en exteriores

Cuando hablamos de luz natural, lo hacemos refiriéndonos a la energía radiante generada por el sol, independientemente de que sea directa, reflejada o tamizada por algún filtro natural como las nubes. Sin embargo, en cine esta luz natural podría ser realmente artificial, en tanto que se simula a partir de luces artificiales que imitan los diferentes estados de la luz natural del sol.

La luz natural influye en nuestra percepción visual y, a nivel psicológico, los cambios de tiempo nos provocan estados de ánimo y emociones, ya sean condiciones atmosféricas, como un cielo nublado, o si se trata de una secuencia de día, de noche, un atardecer, etc. Está

registrada de forma instintiva en nuestra memoria, de modo que asociamos fácilmente aspectos de nuestras vidas a situaciones de luz muy determinadas.

Los primeros minutos de la serie dan comienzo con un *flashback*, en el que se observa a Óscar y Verónica en una situación agradable y alegre, transmitiendo la intimidad de la relación entre ambos. Aquí ya se observa la que será la iluminación natural característica de los *flashbacks* que tienen lugar en los espacios de la albufera. La luz es intensa y directa, pues el cielo se encuentra principalmente despejado, es tan intensa que incluso porciones del plano quedan “quemadas”, este término hace referencia a cuando una porción de la imagen, normalmente los cielos, quedan totalmente sobreexpuestos dando lugar a una mancha blanca, que opaca cualquier tipo de información visual.



Figura 8. Iluminación exterior en los *flashbacks*. Fuente: Movistar+ Comunicación

La temperatura de color acompaña a la intensidad de la iluminación, pues es muy cálida, dando lugar a una tonalidad naranja que lo inunda todo, dando entender que aquello tiene lugar durante el atardecer. Este tipo de iluminación presenta un *look* prácticamente bucólico, como si de una postal de verano se tratase. Además, suele venir acompañada de los característicos destellos que se producen cuando los rayos de luz inciden de forma directa en el objetivo de la cámara, ayudando a transmitir la sensación de calidez y bienestar que solemos asociar con el sol. Cuando se trata de otro momento del día, esta luz adquiere una tonalidad más bien amarilla.

Esto se observa sobretodo en los *flashbacks* en los que se desarrolla la historia de amor entre Óscar y Verónica que, acompañados de este tipo de luz, se intensifica la sensación de unas temperaturas cálidas y un ambiente prácticamente idílico.

Esta iluminación característica de los *flashbacks* pierde gran intensidad cuando se trata del presente, ejemplo de ello es la escena, también del primer capítulo, en la que Alejandra acude a la casa de Verónica. Aquí, a pesar de que ambos personajes no se conocen, tienen algo en común, y es su estado de ánimo; están pasando el luto, pues han recibido la noticia de que su pareja/marido ha acabado con su vida en lo que parece el escenario de un suicidio. En este caso la iluminación genera una imagen ligeramente subexpuesta, pues con dicho tratamiento se pretende simular un momento del día en concreto; el anochecer. Por ende, la temperatura de color se vuelve fría y adquiere una tonalidad grisácea, esto permite al espectador empatizar con la tristeza que sienten los personajes.



Figura 9. Iluminación exterior en el presente. Fuente: Movistar+ Comunicación

Estas dicotomías en cuanto a iluminación y temperatura son recurrentes a lo largo de la historia, en tanto que tratan de acentuar y diferenciar la albufera de la ciudad, así como de asociarlas a emociones concretas; la albufera es un lugar cálido, veraniego y atractivo, lleno de naturaleza, mientras que la ciudad es gris, angulosa, frenética y un tanto deprimente.



Figura 10. Iluminación exterior según localización; Izquierda: Albufera; Derecha: Ciudad. Fuente: Movistar+ Comunicación

Además de las cualidades emocionales que aportan estos dos modelos de luz natural, cabe señalar que, como en el caso de este primer capítulo, también sirven como elemento diferenciador entre el pasado y el presente.

Luz en interiores

En cuanto a la iluminación de interiores, si se trata de interiores diurnos esta se justifica en tanto que incide desde las ventanas y puertas de la estancia, dejándolas sobreexpuestas sin permitir que se vislumbre nada de lo que hay tras ellas. Esta sobreexposición es probable que se deba a que, la gran mayoría de interiores son decorados, como es el caso de la casa de Verónica, si bien la casa se sitúa en la albufera, el interior es un plató, y gracias a la sobreexposición de las ventanas se consigue falsear que se trata de la misma casa.

En ocasiones, sorprende que, al ser de día, además de la iluminación procedente de las ventanas, se observen puntos de luz en el interior de las estancias, como es el caso de un *flashback* en el bar de la albufera, una de las bombillas de las lámparas que cuelgan del techo, y la guirnalda de luces que está encima de la barra está encendida. Esto es algo que en una primera instancia puede parecer incoherente ¿Por qué encender las luces si es de día? Lo cierto es que es un recurso muy utilizado en dirección de fotografía, el hecho de, a pesar de ser de día, utilizar puntos de luz de apoyo que aportan riqueza visual a la imagen.

Si se trata de interiores nocturnos, sobretodo en los escenarios de la albufera, la iluminación contribuye a crear un espacio acogedor, en tanto que se trata de iluminación integrada en los propios decorados, recurso que Migue utiliza en varios de sus proyectos previamente nombrados. Ejemplo de ello es la casa de Verónica, donde no se observa una fuente de luz principal sino varias fuentes de luz de distintas lámparas y a distintas alturas: lámparas de techo, apliques de arcilla, farolillos de mesa... Esto consigue aportar riqueza y contrastes a la imagen, así como profundidad en los decorados.



Figura 11. Luz de interior noche. Fuente: Movistar+ Comunicación

Capacidad evocadora de la luz

- **Recuerdos**

En el capítulo cuatro, por primera vez aparece en el presente aquella iluminación de atardecer cálida e intensa tan distintiva en los inicios de la relación de Óscar y Verónica, y no parece casualidad. Esto tiene lugar durante un homenaje que realizan en un embarcadero Verónica y su hija Sol junto con los vecinos de la albufera, en honor a la muerte de Óscar. El uso de este tipo de iluminación en una escena que podría resultar muy melancólica, lo tiñe todo de una sensación más bien esperanzadora, pues esta luz se identifica con los recuerdos felices que conservan las dos parejas de Óscar junto a su hija Sol, se pretende dar a entender que allí empieza la superación del duelo.



Figura 12. Homenaje a Óscar. Fuente: Movistar+ Comunicación

Esta identificación de dicha iluminación con recuerdos felices se va construyendo a lo largo de la trama, mostrando *flashbacks* de Óscar y Verónica enamorándose, así como escenas familiares entre ambos y su hija Sol.



Figura 13. *Flashback* de Sol, Verónica y Óscar. Fuente: Movistar+ Comunicación

- **Personajes**

Se refuerza la identificación de Verónica con la iluminación y la calidez de la albufera, como si este tipo de luz formase parte de su personaje. En el capítulo cinco, por primera vez vemos a Verónica salir del ambiente de la albufera y adentrarse en el espacio de Alejandra, la ciudad de Valencia. Sin embargo, mientras desde la perspectiva de Alejandra se muestra la ciudad como algo más bien gris y neutro, al entrar Verónica en la ciudad la iluminación de la albufera parece que la persigue, como si se la trajera con ella.

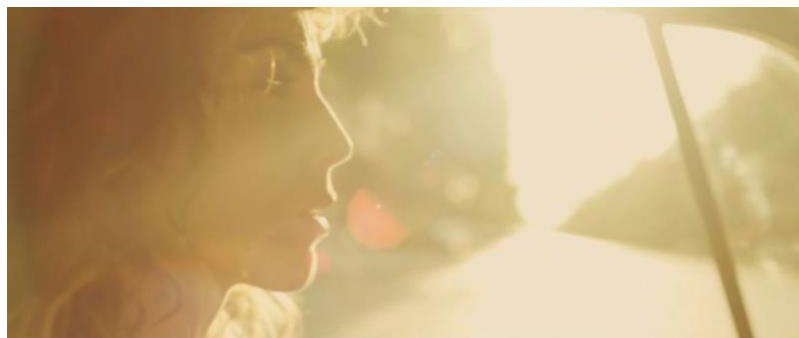


Figura 14. Verónica se dirige a la ciudad. Fuente: Movistar+ Comunicación

Por el contrario, a Alejandra se le asocia con la iluminación característica de la ciudad, esta se observa principalmente en su apartamento, dado que es su espacio más personal. La luz es grisácea y menos intensa, lo que potencia la abundancia de sombras que contribuyen a oscurecer la estancia. Además, los encuadres utilizados en el apartamento de Alejandra resultan más racionales y estáticos, todo ello contribuye a asociar a este personaje con las connotaciones de la ciudad contrapuestas a la albufera.



Figura 15. Iluminación asociada con Alejandra. Fuente: Movistar+ Comunicación

Esta asociación de la luz con el personaje se refuerza cuando, en una ocasión, Alejandra no se encuentra en su piso, en su lugar, están su madre y su mejor amiga en él, en este caso la iluminación ya no es gris y pobre, en su defecto, se ve como los rayos de luz del sol directa se cuelan por las cristaleras del apartamento, algo que no se manifiesta cuando Alejandra se encuentra en su propio piso.



Figura 15. Iluminación en el piso de Alejandra en su ausencia. Fuente: Movistar+ Comunicación

- **Emociones y arcos dramáticos**

Durante el capítulo seis de la segunda temporada se muestra al personaje de Alejandra tocar fondo. Tras el frenetismo por averiguar porqué su marido se suicidó, además de alimentar su obsesión con Verónica introduciéndose sutilmente en su vida con una identidad falsa, Alejandra termina por agotarse y finalmente se deja invadir por la tristeza del duelo que tanto tiempo lleva evitando. Su madre y su mejor amiga la devuelven a su apartamento, es aquí donde la iluminación del espacio de Alejandra cambia; se observa una preponderancia de las sombras, pues todo está mucho más oscuro, a pesar de ser de día, dando la sensación de que las cortinas están puestas y bloquean la poca luz que incide en esos momentos. Alejandra necesita estar sola y aceptar su duelo y su tristeza, la penumbra que inunda su apartamento parece hacerse eco de su estado de ánimo.



Figura 16. Alejandra vuelve deprimida a su apartamento.
Fuente: Movistar+ Comunicación

Si la primera temporada se centra en el duelo y el inicio de la recuperación de Alejandra, durante la segunda es el turno de Verónica. Es entonces donde se muestra cómo Verónica vive su duelo y su rabia, emociones que en la primera temporada parecían no manifestarse demasiado en ella.

Este arco dramático se inicia hacia el final de la primera temporada, mientras Alejandra va superando el duelo y rehaciendo su vida, Verónica se va deprimiendo, y la primera señal de esto es el cambio en el tratamiento de la luz y la temperatura de color en un *flashback* que muestra la reacción de Verónica a la muerte de Óscar pocos días después de recibir la noticia. Por primera vez el interior de la casa de Verónica no está bañada de esa luz tan cálida y acogedora característica de la albufera, en su lugar, la luz es pobre y gris, tirando incluso a tonos fríos, algo totalmente opuesto a lo que estamos acostumbrados a ver, y más tratándose de un *flashback*, la casa de Verónica parece un lugar completamente diferente. Se empieza a mostrar a Verónica realmente vulnerable y hundida tras la muerte de Óscar, y la iluminación del espacio no es más que la confirmación de este arco dramático.



Figura 17. Cambio en la iluminación de la casa de Verónica.
Fuente: Movistar+ Comunicación

A la iluminación se le suman las condiciones atmosféricas, ejemplo de ello es durante el primer capítulo de la segunda temporada, donde se muestra a Verónica dirigiéndose hacia su casa. El día está nublado y hace bastante viento, de este modo se justifica una iluminación mucho más fría y pobre, relacionando de algún modo el arco narrativo de Alejandra respecto a sus emociones.



Figura 18. El clima transmite la tristeza que siente Verónica.
Fuente: Movistar+ Comunicación

Sombras y contrastes

Puesto que en la mayoría de las ocasiones se observa una iluminación dura, el contraste no se queda atrás, por lo general se observa bastante contraste entre luces y sombras sobre los rostros y los cuerpos de los personajes, dependiendo de la situación y la intensidad de las emociones, estos contrastes pueden acentuarse todavía más o, por el contrario, atenuarse.



Figura 19. Iluminación en la oficina de arquitectos. Fuente: Movistar+ Comunicación

Esto último se da sobretodo en la oficina en la que trabaja Alejandra, puede que sea la localización con el tipo de iluminación más plana, neutral y ausente de contrastes de toda la trama, pues la luz abarca todos los rincones y no da pie a

que surjan sombras inesperadas en los rostros de los personajes o en las diferentes superficies de la escenografía, todo está iluminado. Quizá esto se deba a que se trata de un espacio totalmente impersonal y meramente profesional, pues no se trata de la vivienda de Verónica o Alejandra, cuya iluminación es bastante distinguible e identificable con cada una de ellas.

No obstante, dicho contraste entre luces y sombras se aprovecha para acentuar las emociones de los personajes y acompañar la trama, además de crear escenas visualmente atractivas gracias al juego de luces y sombras.

- **Siluetas**

Las siluetas, ya sean de objetos o personas, se consiguen situando la fuente de luz principal tras el sujeto, así se consigue separar a un personaje u objeto del fondo y hacer destacar su forma y su perfil, aunque perdiendo cantidad de detalle en todo lo demás. Esto se convierte en un recurso recurrente a lo largo de la serie, Migue no teme al efecto provocado por los contraluces o al exceso de oscuridad en la escena.

Ejemplo de ello sería, en el capítulo cuatro de la segunda temporada, en una escena nocturna en casa de Verónica, su silueta se dibuja a contraluz al pasar por delante de las ventanas, desde las cuales se simula la incidencia de la luz de la luna. En el mismo capítulo, también se muestran *flashbacks* de la noche en la que Óscar muere, en una escena se dibujan las siluetas de los personajes con ayuda de un recurso escenográfico, la niebla, que, a su vez, tamiza y extiende la luz que incide en ella. Estos contraluces también se generan durante los atardeceres, superponiendo personas y objetos sobre el cielo teñido de naranja.

Además de la evidente estética que aportan los contraluces, este recurso se puede utilizar también para crear cierto misterio alrededor de un personaje cuya identidad no puede ser revelada por el momento, como ocurre en un *flashback* del capítulo siete, en el que Óscar acude al club en el que trabaja y mantiene una breve charla con el que más tarde se presentará como el portero y sicario del club. En ese momento el rostro de ese personaje no es más que una silueta a contraluz, lo que hace que el espectador se cuestione su identidad y su relevancia en la historia.



Figura 20. Siluetas de los rostros del portero del prostíbulo y de Óscar. Fuente: Movistar+ Comunicación

- **Oscuridad**

Desde un vídeo promocional subido a YouTube por LG España (2016), Migue explica para él la importancia de los negros y de que estos tengan peso y profundidad en la imagen, para así poder trabajar a partir de la oscuridad e iluminar aquello que se considere relevante (LG España, 2019, 0m40s).

Existen varias escenas a lo largo de la serie en las que el negro y las sombras adquieren protagonismo, suprimiendo por completo los rostros de los personajes y sumiéndolos en una intensa penumbra, ejemplo de ello es el capítulo ocho, en el que Verónica echa de su casa a Alejandra tras esta confesarle su verdadera identidad.



Figura 21. Oscuridad y preponderancia de las sombras en la imagen.
Fuente: Movistar+ Comunicación

- **Iluminación cenital**

Como ya se introduce en el marco teórico, la dirección desde la que se proyecta la fuente de luz sobre el rostro de los personajes puede contribuir a endurecer las facciones del rostro y exagerar la expresión, o todo lo contrario, suavizarlas y generar una expresión más suave y relajada en el personaje.

Existen ocasiones en las que se busca generar cierto efecto en el rostro de los personajes utilizando una iluminación cenital. Esta se proyecta desde arriba y se caracteriza por generar sombras verticales muy marcadas en el rostro de los personajes, dando lugar a contrastes intensos y poco favorecedores, sobretodo en la zona de las cuencas de los ojos y bajo la nariz.

Un ejemplo de iluminación cenital sería durante la escena en la que Verónica acude a una sala en la que yace el cadáver de Óscar, para verlo una última vez y confirmar su identidad. En este caso la iluminación cenital combinada con otros aspectos que más tarde serán analizados contribuye a acentuar la sensación de incomodidad y tristeza que siente Verónica.

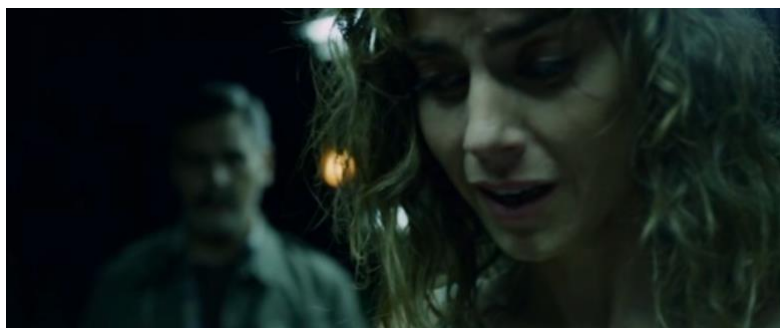


Figura 22. Verónica reconoce el cadáver de Óscar. Fuente: Movistar+ Comunicación

3. 5. Movimientos de cámara

Cámara en mano

La cámara en mano o cámara al hombro hace referencia a cuando el operador está unido a la cámara mediante un sistema de estabilización y de poleas, que le permite desplazarse alrededor de la escena libremente, de forma orgánica y fluida, sin necesidad de trípode o de railes, se trata del sistema de *steadycam* previamente explicado en el marco teórico. Este es el principal recurso que se utiliza en *El Embarcadero* en cuanto a movimientos de cámara, y sus aportaciones a nivel dramático y narrativo son varias:

- **Traslada las emociones de los personajes al espectador**

Si un personaje está sufriendo un ataque de nervios, o quizá la escena en cuestión requiere algo de movimiento en tanto que algún personaje echa a correr, la cámara imitará todos esos movimientos de forma brusca y rítmica, acentuando así el frenetismo del momento y trasladándolo al espectador, pues una persecución no calaría igual en el espectador si esa se plasmase desde una distancia considerable y sin ningún movimiento por parte de la cámara. La presencia de la cámara en la escena es tan notable que en ocasiones pareciera que se trata de un personaje más, dada la gran libertad de movimientos y sensaciones que esta logra transmitir.

Si dos personajes están manteniendo una acalorada discusión, como es el caso de esta escena del primer capítulo, en la que Alejandra y su mejor amiga Katia mantienen una fuerte discusión mientras Alejandra carga con las cenizas de su marido, la cámara orbita nerviosamente alrededor de ambos personajes, con paneos bruscos y agresivos de un sujeto al otro, e incluso torciendo la línea del horizonte, para transmitir así la dureza de las palabras que ambas se dirigen y el nerviosismo desde el que las formulan.



Figura 23. La cámara se mueve bruscamente mientras Alejandra y Katia discuten.
Fuente: Movistar+

Otro ejemplo sería la manera en la que se transmite la sensación de mareo a través del movimiento, esto le ocurre a Alejandra por ejemplo en la secuencia del funeral de Óscar, o durante el séptimo capítulo, en el que ella siente un fuerte mareo manteniendo una conversación con el guardia civil de la albufera en el mismo cuartel, Conrado. En estos casos la cámara reproducirá un movimiento más pausado pero persistente, como si se balanceara alrededor del personaje en cuestión, torciéndose y enderezándose a su antojo. Esto, combinado con un juego de enfoques y desenfoces logra transmitir a la perfección la sensación de mareo.

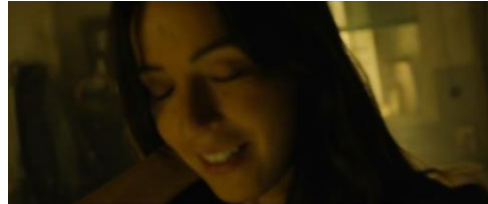


Figura 24. La cámara transmite a través de sus movimientos el mareo de Alejandra.

Fuente: Movistar+ Comunicación

Esta también puede acompañar la calma y la tranquilidad que siente un personaje en un momento dado, como es el caso del capítulo dos, en el que se muestra un *flashback* de Óscar flotando bocarriba en el mar, aquí la cámara le acompaña uniéndose al pausado balanceo de las olas, incluso en ocasiones siendo la lente salpicada por el agua, haciendo evidente la presencia de esta sobre el personaje.

- **Ayuda a generar expectación**

Existe un movimiento de cámara que se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la serie, esto ocurre cuando dos personajes (A y B) están manteniendo una conversación, cada uno de ellos ocupa un PP de manera individual, y entonces, cuando por ejemplo, el personaje A formula una cuestión importante, o dice algo que puede provocar una reacción intensa en el personaje B, en lugar de cortar y mostrar el plano del personaje B, la cámara se desplaza del rostro A al rostro B, con un sutil paneo, de manera pausada suprimiendo la elipsis temporal que tendría lugar si en lugar de un movimiento se cambiase de A a B mediante un corte. Esto permite al espectador experimentar el mismo tiempo de espera que el personaje A antes de que el B responda, enfatizando así sus palabras y generando cierta expectación a cerca de la respuesta del personaje B.

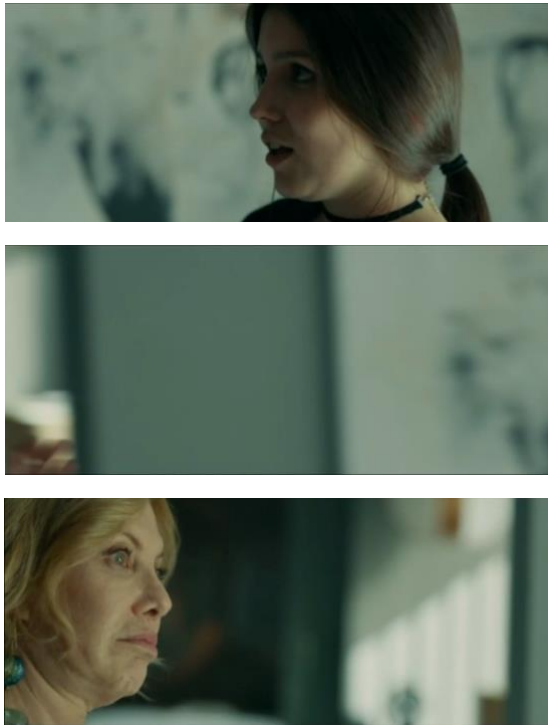


Figura 25. La cámara se traslada de un personaje a otro con un paneo. Fuente: Movistar+ Comunicación

En el capítulo cuatro, tiene lugar una escena en la que la madre y la hija de Katia, están manteniendo una conversación en el piso de Alejandra, ambas aparecen en el mismo encuadre, y cuando la conversación se vuelve más profunda entonces sus rostros pasan a ocupar dos planos por separado, y de nuevo, al plantear el personaje una pregunta que el otro debe responder, en lugar de hacer un corte, la cámara se traslada con un ligero movimiento hacia el rostro del otro personaje, enfatizando así la pregunta en cuestión. Una forma muy sutil pero muy efectiva de enfatizar ciertas palabras o acciones de los personajes.

- **Sigue la mirada de los personajes**

Si un personaje dirige su mirada hacia un punto en concreto, la cámara imitará ese movimiento, como si se tratase de la mirada del espectador, por ejemplo, en la escena del capítulo cinco, en la que se produce un hurto en casa de Verónica, Conrado se desplaza por el piso observando la escena. El plano se capta de manera dorsal y el personaje se encuentra centrado, y cada vez que este ladea su cabeza para hablar con otro personaje, la cámara imita su movimiento y fija la atención sobre dicho personaje.



Figura 26. La cámara sigue la mirada de los personajes. Fuente: Movistar+ Comunicación

- Señala saltos en el tiempo que tienen lugar en el mismo espacio



Figura 27. La cámara señala saltos en el tiempo.
Fuente: Movistar+ Comunicación

Por ejemplo, durante el capítulo dos Alejandra se encuentra en casa de Verónica, y en un momento dado, tras observar un pintauñas, esta comienza a hacer especulaciones y a imaginarse escenas familiares entre Óscar, Verónica y Sol, jugando con el pintauñas. Esto se consigue con movimientos de cámara muy rápidos, que nos enseñan de forma fugaz las imaginaciones y especulaciones de Alejandra. Primero la cámara muestra a Alejandra mirando hacia fuera de campo, y tras un rápido paneo esta muestra aquello que Alejandra imagina, aunque también podría ser un *flashback*, a modo de plano subjetivo, que tuvo lugar en el otro lado de la habitación. Este

movimiento se repite unas cuantas veces, mientras Alejandra imagina diversos escenarios y la cámara se encarga de mostrarlos.

3. 6. Color

El uso que se hace del color en un formato audiovisual, ya sea una serie o un filme, enriquece visualmente la historia. Ejemplo de ello son los formatos seriados de Vancouver en los que debuta Migue como director de fotografía, previamente mencionados: *Vis a Vis* y *La Casa de Papel*. Ambos destacan por la elección de un color para exprimir al máximo las connotaciones psicológicas del mismo, además de ayudar a construir una identidad visual potente y reconocida internacionalmente. Esto demuestra que el significado de los colores en una obra cinematográfica tiene una gran importancia. De este modo, la presencia de ciertos patrones a lo largo de la serie puede ayudar a comprender mejor la historia y sus personajes.

En el caso de el color *El Embarcadero*, dependiendo de la escena y el contexto, este puede tener una función estética, la cual no va más allá de crear una imagen visualmente atractiva para el espectador, o significa, cuando la elección de un color en una determinada escena acarrea ciertas connotaciones psicológicas que el espectador logra identificar. Si bien cabe señalar que, a pesar de que cada color tenga predefinido lo que puede significar, no existen unas normas que establezcan un único significado universal e indiscutible para cada situación y escena.



Figura 28. Esquema de colores análogos.
Fuente: Movistar+ Comunicación

En la serie se observan varias combinaciones en cuanto al color se refiere. Aparecen escenas monocromáticas, donde un solo color es el que predomina. También hay escenas de colores análogos, que consiste en utilizar una familia de colores cercanos entre sí en la rueda de color, como la primera escena en la discoteca, en la que predominan el rojo, el rosa y el azul.

Además de escenas con colores complementarios, donde se usan colores opuestos entre sí en la rueda cromática y que contrastan armoniosamente, como es el caso de esta escena de noche en el apartamento de Alejandra, donde se contrastan el azul y el amarillo.



Figura 29. Esquema de colores complementarios.
Fuente: Movistar+ Comunicación

A continuación, se analizará la función psicológica de los principales colores que aparecen en referencia a la dirección de fotografía en la serie, con qué lugar o personaje se asocian o qué emociones tratan de enfatizar y transmitir al espectador. Todo ello se basará en la psicología del color teniendo en cuenta además el contexto en el que estos aparecen, pues un color puede estar asociado a varias emociones.

Naranja

Según Eva Heller en su libro sobre la psicología del color, el naranja es el color asociado a la diversión, a la sociabilidad, a lo alegre, al optimismo, al entusiasmo...En el caso de *El Embarcadero*, este naranja se observa en escenas concretas que tienen lugar en la albufera, es decir, en el mundo de Verónica. Este viene dado por los atardeceres del lugar, cuya luz emite una tonalidad naranja, luminosa e intensa que lo baña todo. Estas escenas en las que predomina el naranja del atardecer se presentan en un tiempo pasado, mediante *flashbacks*, y casi nunca en el presente. En dichos *flashbacks* se muestra inicialmente la historia de amor entre Óscar y Verónica, cómo estos se conocieron, y cantidad de recuerdos criando además a su hija: Sol.

Una de las excepciones en las que este color aparecería en el presente es durante el homenaje a Óscar ya mencionado en el apartado del tratamiento lumínico, por las connotaciones que este conlleva.

Esta luz tan característica e idílica que solamente se encuentra en la albufera ya se establece en la primera escena de la serie, se trata de un *flashback* en el que Óscar graba desde su teléfono a Verónica en la casa de esta, se observa a ambos muy enamorados, disfrutando de su intimidad, saliendo de la cama y paseando por el porche de la casa.

De este modo, la intención del naranja en la serie es la de, en primer lugar, diferenciar el entorno de la albufera con el de la ciudad de Valencia; contraponer la naturaleza, la calma, el verano, al frenetismo, los horarios y la vida programada de la ciudad. Además de estar asociado a la Albufera, este color se asocia con Verónica, cuya personalidad destaca por su mentalidad abierta, ausencia de prejuicios, despreocupada y serena. De nuevo, todas estas cualidades se contraponen a la personalidad de Alejandra: una arquitecta adicta a su trabajo, calculadora, rígida y ansiosa.



Figura 30. Función psicológica del color naranja.
Fuente: Movistar+ Comunicación

Es en esta dicotomía en la que Óscar se encuentra dividido, al estar enamorado de dos mujeres muy distintas y de lugares muy opuestos, y son todas esas connotaciones asociadas con el naranja (la calma, la vida en la albufera, la naturaleza, la sencillez...) que hacen que poco a poco este personaje se aleje de su estructurada vida en la ciudad y inicie una relación con Verónica en la albufera, paralelamente a la que mantiene con Alejandra.

Gris

El gris es un color sin fuerza, en él, el noble blanco está ensuciado y el fuerte negro debilitado. Este color se suele asociar con el aburrimiento, lo anticuado y los sentimientos sombríos. Por contraposición al naranja de Verónica y la albufera, este color se asocia a la ciudad y sobretodo a Alejandra. Es por ello que este color se presenta principalmente en el apartamento de ella, acompañando a la débil y sombría iluminación que suele haber en este, previamente descrita. En una primera instancia, Alejandra se presenta como una mujer aburrida, desapercibida y cohibida por sus propios prejuicios, y el color encargado de evocar todo esto es el gris.



Figura 31. Función psicológica del color gris. Fuente: Movistar+ Comunicación

Durante la historia, ambas mujeres muestran una evidente evolución en cuanto a sus personalidades y su forma de entender la vida, dejan de ser polos opuestos y terminan por estar en un punto medio. a medida que Alejandra y Verónica van intimando, ambos personajes

evolucionan, adquiriendo trazas del carácter de la otra, pues finalmente, Alejandra aprende a dejarse llevar en ciertos aspectos de su vida y disfrutar más de las cosas, mientras que Verónica comprende que no posicionarse ni ponerles nombre a las cosas, a veces resulta perjudicial para una relación y termina por necesitar cierta estabilidad en su vida.

Verde

El verde tiene muchas connotaciones positivas, pues se asocia a la naturaleza, a la esperanza y a la salud. Sin embargo, este presenta, aunque escasas, algunas connotaciones negativas, pues este color también se relaciona con el envenenamiento y la toxicidad de algunas sustancias, incluso con la radioactividad. También se puede relacionar con la comida en mal estado y con sensaciones que generan rechazo e incomodidad, como la muerte, el horror y la manipulación. Si bien es un color que se encuentra en la naturaleza, probablemente se trate del color más “inhumano”, pues una piel verde nunca es buena señal.

La primera aparición de este color se da en el capítulo uno, en una escena cargada de incomodidad y malestar, por lo que ya se establece la función que tendrá este color a lo largo de la serie. Se trata de la escena en la que Alejandra acude a la comisaría de la albufera a reconocer el cadáver de su



Figura 32. Función psicológica del color verde.
Fuente: Movistar+ Comunicación

marido. Conrado la acompaña a una sala que se encuentra en lo que parece ser un sótano, en la que yace el cadáver de Óscar. La iluminación de la escena, además de incidir de forma cenital y endurecer y oscurecer los rostros de Alejandra y Conrado, presenta un matiz verdoso que el espectador relaciona inconscientemente con la muerte de Óscar, la incomodidad y la angustia que siente Alejandra en esos momentos.

Rojo

Una de las varias connotaciones del color rojo, y quizá la primera que se nos vendría a la mente al pensar en este color, es el erotismo y la sensualidad, además de la intensidad y la agresividad. En resumidas cuentas, el rojo es el color de las pasiones, se trata de un color con unas connotaciones emocionales muy intensas.



Figura 33. Función psicológica del color rojo (ejemplo 1).
Fuente: Movistar+ Comunicación

A pesar de que en la serie existen varias escenas en las que dos o más personajes mantienen relaciones, destacan dos de estas por el uso del color rojo, denotando más bien intensidad y lujuria por encima de emociones más suaves como el

enamoramamiento. La primera tendría lugar en el capítulo cinco, en casa de Verónica, se trata de un *flashback* en el que los personajes de Verónica, Óscar y Vicent, amigo de Verónica con el que en ocasiones tiene además encuentros sexuales, mantienen relaciones sexuales. La iluminación roja se justifica por una lámpara que cuelga del techo, cuya bombilla está recubierta de una mampara de un material similar al plástico, de color rojo, que teñiría de ese modo la luz de la bombilla de un rojo intenso.

Además de esta escena, durante la segunda temporada Alejandra experimenta una aventura amorosa con Conrado, el guardia civil de la albufera que lleva el caso de Óscar. Alejandra se encuentra en una celebración de trabajo que tiene lugar en el pub que frecuentan a menudo los personajes ligados a la ciudad de Valencia. En un momento dado, Alejandra y

Conrado se separan de la gente y se dirigen al baño del local para mantener relaciones. Es en la entrada de los baños, cuando ambos comienzan a besarse de forma apasionada y frenética donde aparece el color rojo, este viene dado por unos neones situados en el techo de la estancia. De este modo se



Figura 34. Función psicológica del color rojo (ejemplo 2).
Fuente: Movistar+ Comunicación

intensifica todavía más la excitación que Alejandra está sintiendo al mantener una aventura en los baños de un local, prácticamente como una adolescente, cosa que la Alejandra de antes, calculadora y cuadrículada, jamás hubiera concebido.

Azul

Como sucede con todos los colores, este también tiene connotaciones negativas, por ejemplo, el distanciamiento, el egocentrismo, la depresión y la pasividad. En el ámbito del estado de ánimo es habitual que exista una vinculación entre el azul y la tristeza o la depresión.



Figura 35. Función psicológica del color azul (ejemplo 1).
Fuente: Movistar+ Comunicación

Es con estas emociones con las que se relaciona el color azul a lo largo de la serie. En el primer capítulo, poco tiempo antes de que Alejandra reciba la llamada que la notificará de la muerte de Óscar, esta llega a su casa de madrugada tras salir de

fiesta, y se tumba en la cama. Se muestra un plano cenital de ella en un esquema de color monocromático, diferentes tonalidades de azul oscuro combinadas con sombras. Esta tonalidad de luz tan azul podría ser un augurio de la triste noticia que recibirá Alejandra esa misma noche.

Otro ejemplo de un uso del color azul por su relación con la tristeza se observa en el capítulo cuatro. A través del uso del color, se comienza a mostrar la evolución del personaje de Óscar, presentado inicialmente como una persona alegre y vital, lleno de energía y enamorado de dos mujeres. Con el paso del tiempo, poco a poco esta doble vida que acarrea el personaje comienza a hacerle mella, la sensación de que no está nunca en el lugar correcto, de perderse cosas importantes, la imposibilidad que tiene para tomar decisiones... Todo esto se refuerza con una escena de Óscar en la albufera, ha perdido los nervios y comienza a lanzar muebles al agua. Esta escena salta a la vista por el tratamiento del color, pues en este caso ya no baña la imagen aquella luz anaranjada e intensa que estamos acostumbrados a ver en los *flashbacks*, sino que

la luz, además de ser más tenue, está teñida de un tono azul y frío, algo que no se había visto hasta ahora en el paisaje de la albufera... Este cambio en el color refuerza los sentimientos de Óscar, tristeza e impotencia.



Figura 36. Función psicológica del color azul (ejemplo 2).
Fuente: Movistar+ Comunicación

3. 7. Profundidad de campo

Se observa una predilección por la poca profundidad de campo a lo largo de la serie. Esto puede ser debido a que la propia trama es muy intimista, pues se pretende focalizar en las emociones, sentimientos e impulsos de los personajes, por ello los primeros planos y los detalles cobran cierta importancia, y para separar a los sujetos del fondo se abre el diafragma emborronando así todo lo que queda fuera de foco.

Por normal general, cuanto más cerrado sea el plano, por ejemplo, si se trata de un primerísimo primer plano, o de un plano detalle, que podremos encontrar en escenas de carácter intimista, la profundidad de campo menguará, y cuando el plano se abra más, como un plano entero o un plano general, esta aumentará, aunque siguiendo la línea de dejar aquellos elementos más lejanos fuera de foco.

En ocasiones, cuando se trata de un plano general, se pretende aportar información del espacio en tanto que se utiliza más profundidad de campo, como en este plano general en el que se observa a Óscar y a su amigo Fran manteniendo una conversación, al fondo la Ciudad de las Artes y las Ciencias, que, gracias a la amplia profundidad de campo, se permite ensalzar la arquitectura de este escenario emblemático de la ciudad de Valencia.

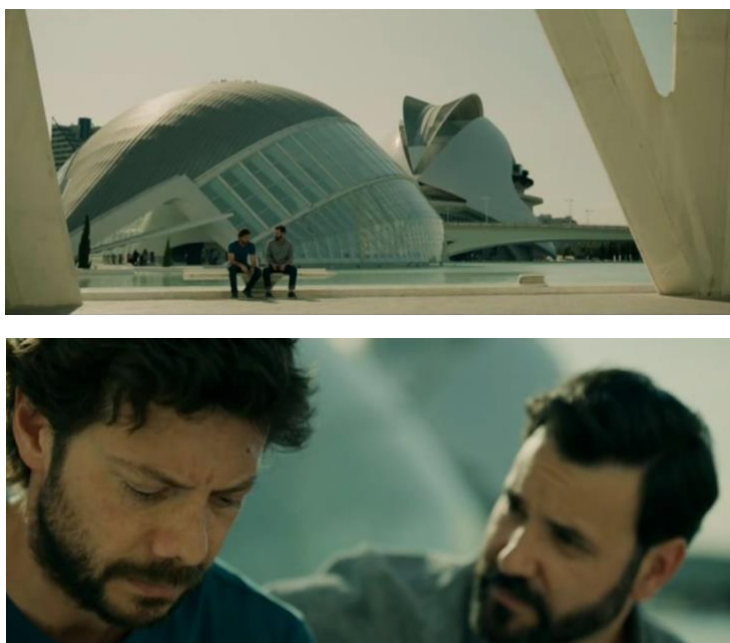


Figura 37. Variación en la profundidad de campo de un PG (arriba) a un PM (abajo). Fuente: Movistar+ Comunicación



Figura 38. Efecto *Bokeh*. Fuente: Movistar+ Comunicación

Cuando se utiliza poca profundidad de campo, en ocasiones se aprovecha para jugar con las luces de fondo para crear fondos llenos de *bokeh*, efecto explicado anteriormente, mediante el cual, al dejar los puntos de luz fuera de foco, estos

se convierten en manchas emborronadas de colores que conjuntamente crean un aspecto visualmente atractivo en el plano, sobretodo en escenas nocturnas en las que abundan las sombras y contrastes. Ejemplo de esto sería el primer capítulo, en una escena en la que Alejandra y su amiga Katia se encuentran en el coche, circulando por la ciudad de noche. Su conversación se muestra desde planos muy cortos y, por tanto, toda la iluminación nocturna característica de la ciudad (farolas, semáforos, faros de coches, etc.) se traduce en un abundante *bokeh* de diferentes tonalidades, que a su vez resaltan sobre la oscuridad.

Diferenciar los turnos de palabra y focalizar la atención en un personaje

El trasfoco es un recurso habitual en *El Embarcadero*, este consiste en el cambio de enfoque dentro de un mismo plano, de este modo se pasa de enfocar un objeto/personaje que está en un primer término a otro objeto/personaje que se encuentra en un segundo término o viceversa.

En los diálogos entre dos o más personajes se suelen utilizar trasfocos para diferenciar los turnos de palabra, o focalizar la atención en un personaje en concreto, y guiar así la mirada del espectador. Por ejemplo, en el capítulo uno, en la secuencia del funeral de Óscar, Alejandra y Katia están mirando los vídeos del segundo teléfono de Óscar, y justo tras ellas se encuentra la madre de Alejandra, que las observa con expresión de sospecha. Aquí se realiza un trasfoco que en primer lugar enfoca a Alejandra y Katia, y a continuación enfoca a la madre. Movimientos de foco como este mismo abundan a lo largo de la serie.

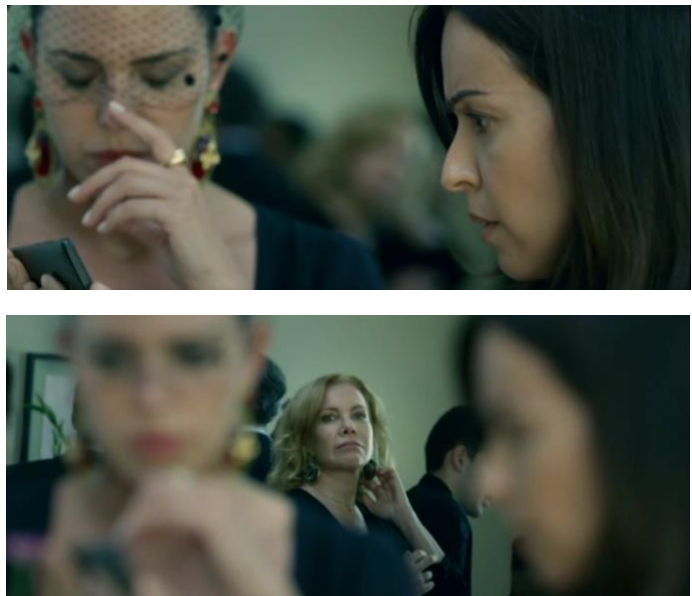


Figura 39. Uso del trasfoco para atraer la mirada del espectador. Fuente: Movistar+ Comunicación

Sensación de mareo y aturdimiento

En ocasiones los desenfoces se combinan con ciertos movimientos de cámara, para intensificar ciertas sensaciones, prácticamente como si la cámara fuese un personaje más, capaz de sentir y padecer, al igual que los personajes de la trama.

En el capítulo seis, Alejandra toca fondo, pues se encuentra en casa de Verónica cuando de pronto toda la tristeza del duelo que ha estado evitando la invade, sin ser tan siquiera capaz de salir de la cama. Desde cámara, para demostrarnos que está derrumbándose, y se encuentra en un estado de aturdimiento, la cámara lentamente tambalea de un lado a otro, con suaves movimientos de foco que enfocan y desenfocan el rostro de Alejandra, transmitiendo así su estado anímico.



Figura 40. Desenfoces para transmitir mareo y aturdimiento.
Fuente: Movistar+ Comunicación

En ocasiones dichos desenfoces no vuelven al punto de enfoque, convirtiendo a los personajes en vagas manchas de colores que poco a poco se alejan de cámara para después cortar el plano, resulta una transición interesante. En el capítulo seis, momentos previos a la caída emocional de Alejandra

previamente descrita se muestra un plano precisamente así, con mucho desenfoco.

3. 8. Tipos de plano y angulaciones

Más allá de los ya mencionados tipos de encuadres, además de aquella porción de realidad que se muestra desde cámara, se puede dotar a la escena de una emoción u otra mediante las angulaciones, es decir, la cámara no tiene porque posicionarse a la altura de los personajes y/o mostrar composiciones equilibradas.

Plano Holandés

Cuando se trata de picos puntuales de nerviosismo que invaden a alguno de los personajes, en ciertos momentos se hace uso del plano holandés o plano aberrante, se trata de un encuadre en el que la cámara se inclina de 25 a 45 grados respecto a la línea del horizonte, generando una imagen torcida e incómoda para el espectador. Esta técnica ha tenido múltiples denotaciones en el cine y la fotografía; su principal atribución es la sensación de inestabilidad. Si bien en el caso de *El embarcadero* no se abusa de este tipo de planos, pues en abundancia podrían dotar a la serie de un aspecto demasiado expresionista.

Un claro ejemplo del uso del plano holandés se daría en el capítulo dos, Alejandra se encuentra en la oficina, sin embargo, está abstraída reflexionando sobre toda la información nueva que está descubriendo a cerca de la doble vida que llevaba Óscar a sus espaldas. En un momento dado,



Figura 41. Plano holandés para transmitir el agobio de Alejandra. Fuente: Movistar+ Comunicación

Alejandra recuerda que en la casa de Verónica había una niña. De pronto, una idea aterradora la invade, ¿Es esa niña la hija de Verónica y Óscar? Alejandra siente un agobio muy fuerte por dicho pensamiento y la cámara realiza un sutil acercamiento a su rostro hasta llegar a un primer plano, además a medida que esta se aproxima se va torciendo, generando un primer plano holandés, para transmitir así el agobio que siente en estos momentos la protagonista.

Angulaciones y jerarquías

En cuanto a las angulaciones de cámara, las más utilizadas en la serie son los picados y los contrapicados, en los primeros la cámara se colocaría mirando hacia abajo, sobre la escena, en un ángulo aproximado de 45º, y en los contrapicados ocurre lo contrario, la cámara se coloca mirando hacia arriba. Ambas angulaciones tienen connotaciones muy opuestas y pueden establecer jerarquías entre los personajes. Una angulación picada denota debilidad y vulnerabilidad sobre el personaje, mientras que una angulación contrapicada denota grandeza y poder sobre el personaje.



Figura 42. Plano contrapicado para denotar la victoria de Katia en la discusión. Fuente: Movistar+ Comunicación

En la serie dichas angulaciones denotan jerarquía cuando se dan mientras dos personajes mantienen una acalorada discusión. En el capítulo dos, Katia, la mejor amiga de Alejandra, discute con Jaime, el jefe de su oficina de arquitectos, que es además su amante. En dicha discusión Katia es la clara

ganadora, y el peso de sus palabras se refuerza gracias a las angulaciones de cámara, pues a ella se le capta desde un contrapicado a pesar de ser más baja en estatura que Jaime y estar constantemente mirando hacia arriba. Se denota poder y seguridad sobre Katia y sumisión por parte de su interlocutor.

Durante el capítulo cuatro, se muestra un *flashback* que transcurre en el bar de la albufera, en el que Vicent, Óscar y Conrado mantienen una conversación. Vicent hace una reflexión sobre la capacidad que tienen los hombres y las mujeres de producir hijos, y de como estas juegan en desventaja pues sus óvulos son limitados frente a la infinidad de

espermatozoides que son capaces de generar los hombres. Durante esta reflexión la cámara le muestra desde un ángulo contrapicado, mientras realiza un acercamiento a su rostro a medida que su reflexión avanza, dotando a sus palabras de gran importancia. En este caso no se trataría de una superioridad física o amenazante, sino de ensalzar los valores y la nobleza de este personaje en concreto.



Figura 43. Plano contrapicado para aportar importancia al discurso de Vicent. Fuente: Movistar+ Comunicación

Puntos de vista

Mostrar los puntos de vista de los propios personajes ayuda a enriquecer la historia visualmente, permitiendo al espectador ver y sentir lo mismo que está experimentando el personaje en un momento dado. Para mostrar el punto de vista de un personaje primeramente se muestra a este observando algo fuera de campo, normalmente tras la cuarta pared, es decir, algo que estaría posicionado tras la cámara, y a continuación, en el siguiente plano se captaría aquello que está viendo el personaje. Resulta un recurso sencillo y muy efectivo, que suele pasar desapercibido por el espectador.

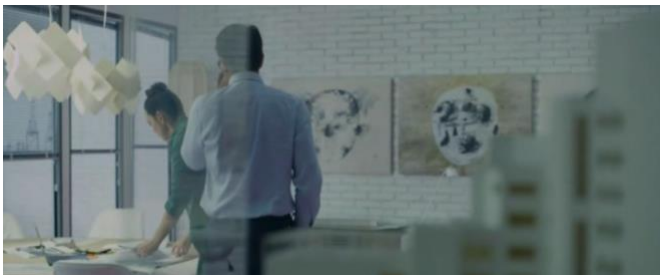


Figura 44. Plano *voyeur* a través de los cristales del despacho. Fuente: Movistar+ Comunicación

Otro punto de vista que también se observa en *El Embarcadero* es el plano *voyeur*. Este consiste en mostrar a los personajes como si estos estuviesen siendo observados, por ejemplo, a través de una ventana, tras unos arbustos, unos barros, etc. Aunque no necesariamente se tiene que denotar que el personaje está siendo observado por otro personaje, como es el caso de *El Embarcadero*, pues tan sólo se pretende simular esa sensación, como si el observador fuese el propio espectador, o la misma cámara, que prácticamente se comporta como un personaje más.

Incluso se puede aportar el punto de vista de objetos concretos, como es el caso de una escena del capítulo uno; Alejandra se está duchando y se la muestra a ella desde una angulación muy picada, prácticamente cenital, a través de los chorros de agua de la ducha. Aquí la cámara se ha posicionado para dar el efecto de que Alejandra está siendo captada desde el punto de vista de la propia ducha.



Figura 45. Punto de vista de la propia ducha. Fuente: Movistar+ Comunicación

3. 9. Composición

En cuanto a la composición y la distribución de los diferentes elementos en el plano, cabría mencionar las siguientes técnicas:

- **Punto de fuga**



Figura 46. Composición con punto de fuga.
Fuente: Movistar+ Comunicación

El uso del punto de fuga, que aporta profundidad a la imagen, como es el caso de esta escena en el capítulo uno, en la que Alejandra y Katia están sentadas en un embarcadero y al fondo se observa claramente el punto de fuga, marcado por la pasarela y las barandillas. En el funeral de Óscar se observa otra composición con punto de fuga.

- **Aire en el plano**

Por lo general se tiende a situar al sujeto en uno de los lados del encuadre, dejando aire al otro lado de este, y huyendo de un uso exagerado de composiciones simétricas, que tienden a restar naturalidad y organicidad a la imagen. Normalmente se evita posicionar a los sujetos en el medio del encuadre, a no ser que lo que esté haciendo dicho personaje en un momento dado, se quiera dotar de mucha importancia, como se verá a continuación.



Figura 47. Composición con aire a la derecha.
Fuente: Movistar+ Comunicación

- **Simetría**

En cuanto a composiciones que busquen una marcada simetría, si bien estas son escasas en *El Embarcadero*, cabe destacar algunas de ellas, como es el caso de este fotograma de cuando Verónica acude al notario. Se observa una composición en la que priman las líneas verticales y paralelas, aportando simetría y estabilidad a la imagen.

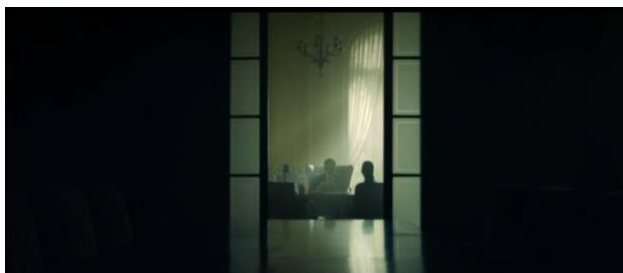
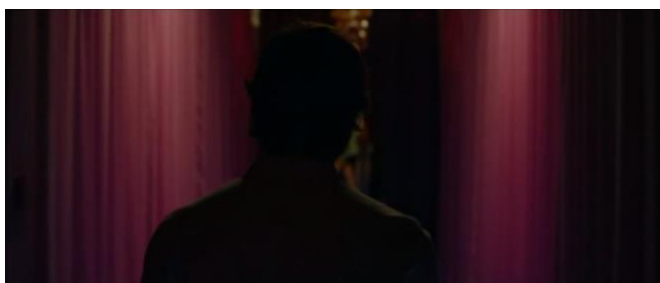


Figura 48. Simetría y verticalidad. Fuente: Movistar+ Comunicación

Otra ocasión en la que se tiende a buscar cierta simetría en la imagen sería cuando se graba a un personaje de manera dorsal, como es el caso de este plano del capítulo siete, donde la cámara sigue a Óscar de manera dorsal mientras este avanza por un pasillo recto, situándole en el medio del encuadre.



**Figura 49. PM simétrico y dorsal de Óscar (ejemplo 1).
Fuente: Movistar+ Comunicación**

Otro ejemplo similar sería este fotograma, en el que se observa a Óscar desde un plano dorsal sentado en una silla y a contraluz de la ventana, totalmente centrado en el encuadre. En ese momento está realizando una gestión con ingentes cantidades de dinero cuya procedencia no se ha revelado todavía, por lo que dicha composición pretende dotar de importancia la acción de Óscar.



**Figura 50. PM simétrico y dorsal de Óscar (ejemplo 2).
Fuente: Movistar+ Comunicación**

- **Dualidad**

En ocasiones se pretende mostrar la dualidad de un personaje o de una decisión entorno a este mediante la composición, por ejemplo, cuando dos o más personajes mantienen una conversación en cuyas posiciones o argumentos son totalmente contrarios.



Figura 51. Composición que denota dualidad (ejemplo 1).
Fuente: Movistar+ Comunicación

Blanca, la madre de Alejandra discute con Katia y Ada puesto que ambas se han enterado de que ella está escribiendo una novela sobre el duelo de su hija. Katia y Ada quieren que Blanca se lo cuente a Alejandra para tener su consentimiento, mientras

que Blanca se niega. La composición es clara, se observa a Blanca en el centro, de espaldas a cámara y ligeramente desenfocada, frente a ella y cada una en lado del encuadre, Ada y Katia.

En el capítulo dos de la temporada dos, se muestra un plano de composición idéntica con diferentes personajes; al centro el propietario del club que vendría a ser un personaje antagónico en la historia, y a los lados, Vicent y Fran, que acuden a su club para intentar averiguar qué relación tiene este personaje con la muerte de Óscar.



Figura 52. Composición que denota dualidad (ejemplo 2).
Fuente: Movistar+ Comunicación



Figura 53. Composición que denota dualidad (ejemplo 3).
Fuente: Movistar+ Comunicación

En el capítulo cuatro de la temporada dos se muestra un *flashback* de Óscar ingresado de urgencia y operado de apendicitis. Tras la cirugía, este despierta solo, y se encuentra en una complicada decisión, a quién debería llamar ¿A Verónica o a Alejandra? Esta decisión se

representa mostrando la nuca de Óscar mientras sujeta un teléfono con cada mano, a cada lado del encuadre. Se transmite al espectador la dificultad que afronta este personaje para la toma de decisiones y la doble vida en la que está metido.

4. Conclusiones

Una vez realizado el análisis del caso de estudio podemos remitirnos a los objetivos establecidos previamente a la realización del trabajo y comprobar que estos han sido cumplidos de manera satisfactoria.

Quisiera señalar que, en el trabajo en cuestión, al tratarse de un análisis sobre la dirección de fotografía de un formato seriado concreto, las apreciaciones realizadas podrían resultar un tanto subjetivas, si bien en el marco teórico se pretende dejar por escrito que efectivamente, no hay unas normas escritas e inquebrantables sobre cómo se debe utilizar el color o la iluminación para transmitir una emoción concreta. Por tanto, las apreciaciones realizadas han tratado de ceñirse a la mayor objetividad posible, teniendo en cuenta en todo momento la relación de la trama con el tratamiento de los diferentes ejes de la dirección de fotografía.

En primer lugar, quisiera retomar las preguntas planteadas al inicio de la investigación para darles respuesta: ¿De qué manera cambia la fotografía respecto a los espacios y tiempos en los que se desarrolla la trama? ¿Existen diferencias en el tratamiento visual respecto a los saltos temporales? ¿Qué se pretende transmitir con el uso de este color o esta iluminación?

A lo largo del análisis se ha demostrado que la fotografía cambia respecto a los espacios y los saltos en el tiempo, variando en gran medida aspectos como la temperatura de color, la intensidad y el contraste en la iluminación o los propios movimientos de cámara. De igual manera, quedan reflejadas también las diversas connotaciones que aportan ciertos colores a lo largo de la serie, siendo el rojo un claro ejemplo desde el que se evoca la intensidad de las pasiones, o el verde, color que se relaciona con la muerte de Óscar.

En cuanto al cumplimiento de los objetivos planteados, el objetivo principal de la investigación era analizar la dirección de fotografía de la serie de *El Embarcadero* y cómo ésta influye y potencia las emociones de los personajes. Todo ello ha quedado reflejado en los diferentes subapartados que componen el análisis, en el cual se otorga especial atención a entender la relación que guardan las diferentes elecciones respecto a la dirección de fotografía con las emociones que se transmiten durante el desarrollo de la historia, además de los personajes y sus arcos narrativos. Cabe remarcar que todas estas apreciaciones no tratan de hacer hincapié en posibles aspectos más técnicos sobre cómo se ha conseguido exactamente una escena a nivel fotográfico, sino más bien de lo que se pretende transmitir a través del uso de los principales ejes de trabajo, previamente desarrollados, en la dirección de fotografía.

A la hora de realizar el análisis se ha tenido en cuenta el papel que ejerce el director de fotografía de *El Embarcadero*, Migue Amoedo, por ello, antes de llevar a cabo el visionado reiterado de los capítulos que componen la serie se ha considerado necesario realizar una primera aproximación a la trayectoria profesional de Migue Amoedo, haciendo hincapié en formatos similares a *El Embarcadero* en los que ha ejercido también de director de fotografía. Toda esta información se ha completado debidamente a través de la consulta de las diversas

entrevistas que existen a cerca de Migue y su trabajo. Por todo ello, considero que el objetivo de entender las claves del estilo fotográfico de Migue Amoedo ha sido cumplido de manera satisfactoria.

Otro de los objetivos secundarios plantea estudiar y comprender la importancia de la figura del director de fotografía, así como del departamento de fotografía en una producción audiovisual de ficción. Esto queda reflejado en el marco teórico del trabajo, en el que a partir de diferentes libros, artículos y blogs sobre dirección de fotografía se ha tratado de realizar una descripción exhaustiva de la misma, acompañada de la clasificación de los diferentes roles que componen este departamento y, por último, definir los principales ejes de trabajo en los que se centra, estableciendo de este modo aquellos aspectos que se han llevado posteriormente a análisis.

Finalmente, el último de los objetivos quería dar respuesta a si la dirección de fotografía funciona como elemento constructor de la historia y realiza aportaciones a nivel dramático y emocional a través del caso práctico de la serie *El Embarcadero*. Considero que gracias al análisis realizado puedo establecer con total seguridad que la dirección de fotografía ayuda a construir visualmente una historia y es en parte responsable de las emociones que se generan intencionadamente en el espectador.

Por todo ello me encuentro satisfecha con el trabajo realizado, pues considero que he conseguido profundizar desde un punto de vista visual, en un formato seriado cuyo tratamiento visual llama tanto mi atención, reafirmandome en que quiero seguir formándome en el campo de la dirección de fotografía de ahora en adelante.

5. Filmografía

Series de televisión

Pina, Á., Martínez-Lobato, E. (Productores ejecutivos). (2019-2020). *El Embarcadero* [Serie de Televisión]. Atresmedia Televisión, Vancouver Media, Movistar Plus+.

Escobar, I. (Productor ejecutivo). (2015-2019). *Vis a Vis* [Serie de Televisión]. Globomedia.

Pina, Á., Martínez-Lobato, E. (Productores ejecutivos). (2021-2022). *Sky Rojo* [Serie de Televisión]. Vancouver Media.

Pina, Á., Martínez-Lobato, E. (Productores ejecutivos). (2017-2021). *La Casa de Papel* [Serie de Televisión]. Vancouver Media, Atresmedia Televisión.

Películas

Ortiz, P. (2015). *La Novia*. Get In The Picture Productions, Mantar Film, Televisión española

Ambrossi, J., Calvo, J. (2017). *La llamada*. Lo hacemos y ya vemos, Apache Films, Sábado Películas.

Anderson, W. (2012). *Moonrise Kingdom*. Focus Features, American Empirical Pictures, Indian Paintbrush.

Kubrick, S. (1980). *The Shining*. Hawk Films, Peregrine, Warner Bros., Producers Circle.

Val del Omar, J. (1955). *Aguaespejo Granadino*.

Piedrahita, L., Rodrigo, S. (2007). *La Habitación de Fermat*. Notro Films.

Ortiz, P. (2011). *De tu ventana a la mía*. Amapola Films, Oria Films.

6. Bibliografía

Goodridge, M., y Grierson, T. (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Blume.

Heller, E. (2008). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (1ª ed). Editorial Gustavo Gili.

Jover, R. F. (2016). *Control de la iluminación y dirección de fotografía en producciones audiovisuales*. Altaria.

Webgrafía

Aprendercine.com. (2021, 10 abril). Relación de aspecto en cine, vídeo y fotografía. Recuperado 12 de julio de 2022, de <https://n9.cl/u1766>

Bemowski, M. (s. f.). DOF simulator - Camera depth of field calculator with visual background blur and bokeh simulation. DOF simulator. Recuperado 14 de junio de 2022, de <https://dofsimulator.net/en/>

Camaleon Rental. (2019, 15 febrero). Jefe de Maquinistas | Técnico Grip | cine | Camaleón Rental. Recuperado 15 de junio de 2022, de <https://n9.cl/2d242b>

Castro, P. W. (2015, 16 marzo). Lenguaje cinematográfico: La Dirección de fotografía. EL DOCUMENTALISTA AUDIOVISUAL. Recuperado 13 de junio de 2022, de <https://n9.cl/n9tg2>

Composición cinematográfica: apuntes para futuros cineastas. (2022, 12 mayo). Welab Plus. Recuperado 16 de julio de 2022, de <https://n9.cl/fvhdh>

El color en el cine más allá de la estética. (2022, 5 mayo). Macguffin007. Recuperado 11 de julio de 2022, de <https://n9.cl/h3fh9>

Ezquerro, D. S. (2018, 23 abril). Así se dibuja una serie: el «storyboard» de Vis a vis. ELMUNDO. Recuperado 2 de junio de 2022, de <https://n9.cl/ws0ygv>

Ezquerro, D. S. (2019, 18 enero). Dos ópticas para la vida en El embarcadero. ELMUNDO. Recuperado 10 de abril de 2022, de <https://n9.cl/hrq6u>

García-Allen, J. (2016, 21 mayo). Psicología del color: significado y curiosidades de los colores. Psicología y mente. Recuperado 29 de junio de 2022, de <https://n9.cl/szjv>

Gómez, I. (2019, 17 marzo). ¿Qué es y qué hace un Best Boy, un Gaffer o un Grip? Baja Expendables. Recuperado 16 de junio de 2022, de <https://n9.cl/6jd3y>

Martínez-Salanova Sánchez, E. (2018, 16 abril). El color y la luz como elementos de lenguaje. Enrique Martínez-Salanova Sánchez. Recuperado 13 de julio de 2022, de <https://n9.cl/xhh3h>

Meroz, M. (2019, 25 marzo). Relación de aspecto (2.35:1 vs 16:9). Bloop Animation. Recuperado 16 de junio de 2022, de <https://n9.cl/5okqm>

Profundidad de campo | Curso de fotografía digital TheWebfoto. (2018, 8 mayo). The web photo. Recuperado 13 de julio de 2022, de <https://n9.cl/05k87>

¿Qué es una Steadycam y para qué se utiliza? (2021, 1 marzo). Productora Medya Audiovisual | PRODUCTORA AUDIOVISUAL. Recuperado 15 de junio de 2022, de <https://n9.cl/4vx8h>

Rodríguez, C. (2018, 6 junio). ¿Qué es el contraste y cómo puedo aprovecharlo en mis fotos? Sony | Alpha Universe. Recuperado 11 de julio de 2022, de <https://n9.cl/r0pzb>

Simón, E. (2021, 25 mayo). ¿Qué es la composición fotográfica? Emilio Simón. Recuperado 11 de julio de 2022, de <https://n9.cl/36ydd>

Such, M. (2021, enero 27). Àlex Pina y Esther Martínez: “El Embarcadero’ es un thriller emocional”. Fuera de Series. Recuperado 10 de abril de 2022, de <https://n9.cl/l4pzh>

Such, M. (2021, 12 marzo). Qué hace un director de fotografía, según el de ‘La casa de papel’. Fuera de Series. Recuperado 13 de junio de 2022, de <https://n9.cl/9d47x8>

Turrents, P. (2012, 11 octubre). QUE ES Y QUE HACE UN DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA? Pol Turrents (AEC). Recuperado 14 de abril de 2022, de <http://www.polturrents.com/?p=395>

Villalba, I. (2019, 30 julio). Aguaespejo granadino (Val del Omar, 1955) y la iconografía lorquiana. Nostromo Magazine. Recuperado 3 de junio de 2022, de <https://n9.cl/lx7mn>

Xander, S. (2020, 28 junio). Ratio de iluminación - ¿Cómo crear volumen, textura y contraste? Fotografía Inspiradora. Recuperado 14 de junio de 2022, de <https://n9.cl/uydj9>

Vídeos de Youtube

AEC [Catts Camera]. (2020, 2 junio). Migue Amoedo & La Casa de Papel Narrativa Visual - Charla Catts Camera Microsalón AEC 2019 [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/ic8ql>

Artexpand [Gran Vía Comunicación]. (2016, 7 enero). Entrevista a Migue Amoedo en Artexpand [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/jvewvo>

LG [LG España]. (2016, 4 febrero). El negro es un color. Miguel Amoedo [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/dvq8n>

McGuFilms [Expansión]. (2019, 26 julio). Entrevista con Migue Amoedo, director de fotografía de La Casa de Papel [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/23uu1>

Panasonic [Panasonic España]. (2019a, 5 julio). Migue Amoedo: El valor del color [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/6ohft>

Panasonic [Panasonic España]. (2019b, julio 5). Migue Amoedo: HDR la luz originalmente [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/oiegi>

Panasonic [Panasonic España]. (2019c, julio 5). Migue Amoedo: Historias para no perder detalle [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/kmy0i1>

TCM España. (2019, 9 diciembre). Migue Amoedo | Entrevistas TCM | TCM [Vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/89q11>