

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“La dirección de fotografía de
Emmanuel Lubezki a través de los ojos
de Terrence Malick: de The New World
(El nuevo mundo) a The Tree of Life (El
árbol de la vida)”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Alejandro Pastor Molina

Tutor/a:

José Pavía Cogollos

Beatriz Herráiz Zornoza

GANDIA, 2013

Este Proyecto Final de Grado tiene como finalidad acercar al lector la figura del director de fotografía Emmanuel Lubezki en el cine de Terrence Malick a través de tres películas en las que han trabajado juntos: *The New World*, *The Tree of Life* y *To the Wonder*. Al mismo tiempo hace un análisis de la utilización de la luz en el cine de Malick y reflexiona sobre el código *Dogma* lumínico establecido por Emmanuel Lubezki y Terrence Malick para experimentar con la imagen y las emociones.

This Final Project aims to approach to the reader the figure of cinematographer Emmanuel Lubezki in Terrence Malick's cinema through three films that have worked together: *The New World*, *The Tree of Life* and *To the Wonder*. At the same time it makes an analysis of the use of light in Malick's cinema and reflects on the lighting *Dogma* code established by Emmanuel Lubezki and Terrence Malick to experiment with image and emotions.

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. EL CINE DE TERRENCE MALICK.....	6
3. EL CINE DE EMMANUEL LUBEZKI.....	11
4. DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA	
4.1 TIPO DE PELÍCULA Y FORMATO.....	20
4.2 TIPO DE CÁMARA Y LENTES.....	25
4.3 EL USO DE LA LUZ.....	30
5. CONCLUSIONES.....	41
6. FILMOGRAFÍA.....	44
7. BIBLIOGRAFÍA.....	47
8. ANEXO I (GLOSARIO)	
9. ANEXO II (TRADUCCIONES)	
10. ANEXO III (FICHA TÉCNICA)	

1. INTRODUCCIÓN

Cuando tenía 13 años fui al cine a ver una película que estaba en cartel: *Great Expectations*¹. No sabía nada de ella, ni siquiera había leído a Charles Dickens más allá de *Oliver Twist*². No conocía tampoco a Alfonso Cuarón. Reconozco que la fotografía de la película en sí no es espectacular pero siempre he pensado que en los pequeños detalles y en las cosas más simples es donde reside la magia. Fue un momento, esa secuencia bajo un puente de una pareja hablando perfilada sólo por las sombras, lo que hizo que me interesase por la fotografía.

Tiempo después descubrí que el director de fotografía de la película era Emmanuel Lubezki y empecé a seguir todo lo que hacía. Siempre había un momento en cada una de sus películas que me cautivaba y hacía que me diera cuenta de la importancia de la iluminación y de cómo actúa en esa fina línea en la que ya no quedan huecos para poder rebotar ninguna luz.

Al mismo tiempo siempre me ha gustado la forma de hacer cine que tiene Terrence Malick, incluso en una película bélica como *The Thin Red Line*³ consigue mostrar de forma perfecta esos pequeños momentos que pertenecen a uno mismo a través de los recuerdos, de esos destellos de felicidad o de nostalgia. Así que cuando Emmanuel Lubezki y Terrence Malick empezaron a colaborar juntos y a proyectar una forma diferente y especial de hacer cine, creando imágenes que quedan inmersas en la memoria y que siguen ahí durante bastante tiempo después de haber visionado algunas de sus películas, no pude evitar seguir, aprender y analizar su trabajo.

Tiempo después, empecé a trabajar dentro del equipo de cámara en rodajes de cine y he podido comprender directamente cómo actúa la luz y cómo se debe iluminar. También he comprendido que cada director de fotografía escribe con la luz de una forma diferente. Algunos parten de la oscuridad para poder iluminar, otros de toda la luz posible para empezar a apagar focos e ir descubriendo los matices que quedan tras deslumbrarse. Sí es cierto que todos tienen algo en común: ese carisma, ese saber estar, esa profesionalidad y cultura visual que abarca desde la pintura a la fotografía. A veces compruebas el tiempo que lleva iluminar

¹ Grandes esperanzas. Dir. Alfonso Cuarón. Art Linson Productions. 1998

² Novela publicada entre febrero de 1837 y abril de 1839 originalmente por entregas de aparición mensual en la revista Bentley's Miscellany.

³ La delgada línea roja. Dir. Terrence Malick. Fox 2000 Pictures. 1998

un set de rodaje, el trabajo duro, el trabajo en equipo, la buena comunicación, el luchar juntos por un resultado común y entonces ocurre: la magia de un plano. Y lo ves y no puedes evitar quedarte sin aliento y sólo puedes sonreír. Miras a tú alrededor y todos sonrían contigo. Y ese momento cuenta. Y ahora ya no sería el mismo si no estuviese unido a la fotografía, sin observar cada momento cómo actúa la luz y cómo hace sentir.

Por estas razones decidí que mi Proyecto de Final de Grado fuese sobre el trabajo en equipo de Emmanuel Lubezki y Terrence Malick.

OBJETIVOS:

En un primer momento, el presente trabajo tiene como objetivo principal analizar la dirección de fotografía de dos películas en las que Lubezki y Malick han trabajado juntos: *The New World*⁴ y *The Tree of Life*⁵; finalmente he decidido incluir el último proyecto en el que Lubezki y Malick han colaborado, *To the Wonder*⁶, puesto que la fecha de estreno en cines en España ha coincidido con la realización de este TFG.

Es importante incluir esta nueva película para poder desarrollar de una manera más amplia los objetivos específicos en los que he basado mi trabajo. Estos objetivos son los siguientes:

- Investigar y estudiar el trabajo conjunto de Emmanuel Lubezki y Terrence Malick.
- Analizar si existe unas huellas de autor en el estilo fotográfico de Emmanuel Lubezki en las películas de Terrence Malick.
- Comprobar si el trabajo de ambos crea una evolución hacia un nuevo estilo fotográfico fílmico.

⁴ El nuevo mundo. Dir. Terrence Malick. New Line Cinema. 2005

⁵ El árbol de la vida. Dir. Terrence Malick. Cottonwood Pictures. 2011

⁶ To the Wonder. Dir. Terrence Malick. Brothers K Production. 2013

METODOLOGÍA:

La metodología empleada para el presente trabajo se basa sobre todo en visionar la filmografía del director Terrence Malick y la del director de fotografía Emmanuel Lubezki por separado para crear un marco de referencia con el fin de diferenciar el trabajo de ambos antes de empezar a trabajar juntos. Después de visualizar dicha filmografía, incluir los visionados de las tres películas en las que han formado equipo: *The New World*, *The Tree of Life* y *To the Wonder* para que puedan ser objeto de análisis y estudio.

Al mismo tiempo, se incluye el visionado de los making off de dichas películas y también se da utilidad a la bibliografía señalada al final del presente trabajo, así como a revistas especializadas en cine y dirección de fotografía.

Quiero señalar que tras una exhaustiva búsqueda de información sobre las figuras de Emmanuel Lubezki y de Terrence Malick, no existe apenas información referente a sus trabajos. Las principales razones de este hecho posiblemente sean dos: por un lado el silencio de Terrence Malick al no conceder entrevistas, por otro, la juventud de Lubezki. Esto ha condicionado en gran parte la metodología utilizada en el presente TFG.

2. EL CINE DE TERRENCE MALICK

Es difícil adentrarse en la figura de Terrence Malick más allá de sus películas. Director conocido por no conceder entrevistas ni revelar nada acerca de su vida personal, encuentra su forma de expresión a través de sus personajes, de sus relatos, de su discurso, del mundo que crea y expresa en una pantalla de cine durante las dos horas y media aproximadamente que dura la proyección. Eso es lo más cerca que uno puede estar de Malick. Un realizador que en 40 años de carrera cinematográfica ha dirigido apenas seis películas, abarcando géneros diferentes y adoptando estilos que van desde las imágenes más estáticas con una iluminación totalmente planificada como en *Days of Heaven*⁷ hasta su obra más radical hasta el momento, la más ajena a la psicología del relato y la más abstracta como es *To the Wonder*.

Los que le conocen bien y los teóricos de su cine afirman que Terrence Malick realiza siempre tres películas en una: la película que prepara en preproducción, la película que hace en la fase de producción y, por último, la película que diseña y elabora en postproducción. Por esta razón, desde el primer momento en el que empieza a escribir o a pensar en un proyecto concreto hasta que ese proyecto ve la luz acabado existe todo un abismo de diferencia. En palabras del crítico Jaime Peña⁸:

“Para Malick el verdadero poder de creación se ejerce en el montaje final, en la mezcla definitiva, relegando las fases anteriores a una mera condición vicaria. [...] Obviamente su primera víctima es el guión, del que sólo parecen sobrevivir algunas ruinas dispersas. El resultado es construido a base de simples retazos inevitable y profundamente elípticos [...]”

Tras dirigir *Badlands*⁹, *Days of Heaven* y *The Thin Red Line*, Terrence Malick preparaba su cuarto proyecto titulado *The New World* y para él contó con la ayuda en la dirección de fotografía de Emmanuel Lubezki (ASC¹⁰, AMC¹¹).

⁷ Días del cielo. Dir. Terrence Malick. Paramount Pictures. 1978

⁸ PEÑA, JAIME (abril, 2013). Caimán Cuadernos de cine. Nº15, página 6.

⁹ Malas tierras. Dir. Terrence Malick. Warner Bros. 1973

¹⁰ American Society of Cinematographers.

¹¹ Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica

The New World es una película con una belleza visual muy poderosa en la que se debe destacar la calidad lírica de las múltiples voces en off, unas voces expresivas tanto en el tono como en el contenido. Dos cosas sobre la película parecen ciertas: por un lado la coincidencia al adoptar un estilo propio de las películas de la década de los 70, se destaca claramente como contrapartida de la anterior película *The Thin Red Line* en comparación con el díptico de *Badlands* o *Days of Heaven*; por otro lado se define una vez más el compromiso de Terrence Malick a un estilo peculiar de la cinematografía que lo ha certificado como el “genio” solitario del cine estadounidense.

The Tree of Life es una película con el alcance y ambición de su rival, la película con la que la crítica la ha comparado tantas veces: *2001: A Space Odyssey*¹². Terrence Malick combina una evocación poética de la infancia en la sociedad estadounidense de la década de 1950 con claras preguntas metafísicas que se hacen eco de las indagaciones del Libro de Job sobre el misterio del sufrimiento injusto.

El relato se divide en cuatro partes, la primera hasta que el personaje de Jack tiene la vela en la mesa; la segunda en la que suceden las imágenes del Big Bang; en la tercera, después del Big Bang, el relato continúa con el pasado de la vida de Jack que finaliza con la misma vela volviendo de sus recuerdos; la cuarta y última parte es la del reencuentro en el desierto.

Ya desde un primer momento del metraje, la cámara define al espectador el personaje de Jack (Sean Penn): quien es, en qué trabaja, dónde vive, etc. Y mientras eso sucede, las palabras muestran sus recuerdos haciendo partícipe al espectador de que uno es lo que ha vivido. Cobran importancia varios aspectos en la narración:

- La importancia de los pies: Se aprecian imágenes donde aparece un pie en el nacimiento, imágenes de pasos, un mordisco en el pie, una herida. La cámara va detrás de los niños mostrando los pies mientras corren, el hijo pequeño en una secuencia mueve el espejo mostrando al espectador sus pies, la madre bailando mientras la cámara captura sus pies, la madre mojándose los pies teniendo conexión con la naturaleza, hacia el final del metraje los pies caminando en la orilla de la playa sobre el agua, etc. Los pies simbolizan

¹² 2001: Una odisea en el espacio. Dir. Stanley Kubrick. Metro Goldwyn Mayer (MGM). 1968

sostener, descendencia, evolución y conexión con la naturaleza, con el ciclo inevitable de la vida.

- La importancia de las manos: Donde se ve una mano sobre la espalda, manos sobre el césped contactando con la naturaleza. Otra secuencia en la que los hermanos se dan la mano mientras la madre los moja, al igual que en secuencias anteriores había hecho el padre con el árbol que planta. Manos del segundo hijo mientras duerme, las mismas manos que se agarran a los árboles, las mismas con las que los hermanos se balancean juntos o se ayudan a levantarse, o el disparo de un hermano a otro en el dedo. Hacia el final del metraje unas manos salen de la tierra y cogen a la madre al mismo tiempo que la cámara muestra manos sobre los hombros o las espaldas de los personajes. El hijo cruza finalmente la puerta y suelta la mano de la madre. Las manos simbolizan la unión, la conexión entre las personas, el apoyo, el amor, la confianza.

Malick tiende a mostrar las cosas espontáneas que suceden y capturarlas antes de que desaparezcan. Esta es una forma de hacer cine que se conecta con el contenido de la historia. La película en sí tiene muy poca trama, es más una película de contemplación, de sentimientos, de sensaciones, etc. Una forma diferente de invitar al público a crear algunas escenas o momentos por sí mismos.

Lo cierto es que la forma de trabajar de Terrence Malick es muy diferente a la del resto de directores, y no sólo técnicamente hablando, sino que en sus rodajes da a los actores libertad de movimiento y continuamente está rodando con ellos de forma que no puedan salirse del personaje teniéndolos en el set de rodaje. De hecho, parte de la película es como si fuese una ficción rodada de forma documental, lo que permite abarcar de una forma diferente la película y explorarla a otros niveles. Esta experiencia enriquece no sólo al espectador sino a todo el equipo que trabaja a su lado.

Su siguiente película junto a Emmanuel Lubezki es *To the Wonder*. Una simple historia de amor con ideas filosóficas complejas en las que se muestran los pequeños detalles, lo que diferencia y hace únicas las cosas, aquello que muchas veces en la vida se da por hecho y no se para a observarse. El crítico Alejandro Díaz Castaño¹³ hace un análisis del cine de Malick respecto a

¹³ DÍAZ CASTAÑO, ALEJANDRO (abril, 2013). Caimán Cuadernos de cine. Nº15, página 8.

esta última obra:

“La ingravidez de las imágenes que encadena el director texano es fruto de una depuración estilística con fuerte sustrato filosófico, lo que les otorga un sentido, una profundidad y una libertad de la que suele carecer la gramática publicitaria. De hecho, el ballet casi continuo de cámara y personajes ha ido apareciendo cada vez más en su cine. Resultaba ya muy apreciable a lo largo de *El árbol de la vida* pero también tenía una presencia no por puntual menos interesante en películas anteriores (el desplazamiento de la cámara es el detonante emotivo en los instantes finales de *El nuevo mundo*, algo que se inaugura en su filmografía con las secuencias que preceden al incendio del hogar paterno en *Malas tierras*)”

Tal como define también el crítico Ángel Quintana¹⁴:

“Terrence Malick explota una serie de recursos basados en la conquista de una especie de armonía plástica de sensaciones visuales. En *To the Wonder*, el relato surge como de algo descompuesto que alcanza su sentido a partir de fragmentos, de gestos, de pequeños balanceos coreográficos, miradas hacia el cielo o hacia el infinito, primeros planos de flores e insectos, paseos de parejas por campos de trigo en los que se manifiesta la sexualidad como camino a la fertilidad y una voz en off que combina los sentimientos interiores con una serie de rezos sobre la ausencia de Dios y la presencia del amor.”

Como comentaba al principio el cine de Malick es corto, pero hay que tener en cuenta que con sólo seis películas hasta la fecha está consagrado como uno de los grandes directores contemporáneos. Es un cine que puede gustar o no al espectador, pero que sin duda alguna no deja indiferente.

¹⁴ QUINTANA, ANGEL (abril, 2013). Caimán Cuadernos de cine. Nº15, página 15.

3. EL CINE DE EMMANUEL LUBEZKI

Emmanuel Lubezki Morgenstern (Ciudad de México, 1964), más conocido como *Chivo* Lubezki, y miembro de la *American Society of Cinematographers* (ASC) y la *Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica* (AMC); se crió en el seno de una familia judía. Su abuela nació en Rusia y su familia tuvo que huir a China durante la revolución bolchevique viviendo como expatriados rusos en Shanghái durante años. Su abuela soñaba con tener una carrera como actriz en Hollywood, por lo que convenció a su familia para mudarse a EEUU, pero como la restricción de cuotas para inmigrantes en EEUU estaba cerrada, decidieron vivir en México. Pocos años más tarde, en Ciudad de México, sus abuelos se conocieron y casaron, formando parte de un grupo de teatro Yidis¹⁵.

Ya desde pequeño, Lubezki se interesó por la fotografía. Caminando por las calles de su ciudad con una cámara fotográfica realizaba fotografía en blanco y negro de partes de trenes abandonados, vías de ferrocarril, edificios, calles, su familia, etc.; fotografías que luego revelaba él mismo. Lubezki declara en una entrevista el porqué de su interés en la fotografía¹⁶:

“Maybe it has something to do with the way my brain works. I have always found it easier to communicate with images than with words.” (Traducción 1, anexo II)

Sus padres le llevaban con asiduidad al cine, donde tuvo la oportunidad de poder ver películas italianas y estadounidenses de las que no leía los subtítulos. Su único interés residía en ver las imágenes, incluso si no entendía las palabras (Ibídem):

“During that time they were showing a lot of movies from around the world, films made by Fellini and Pasolini, Scorsese and Coppola - a lot of Italian filmmakers. I didn't have to read the subtitles. I also saw rock 'n' roll films with Bob Dylan and The Beatles. I couldn't understand the lyrics, but the images captivated me.” (Traducción 2, anexo II)

La primera vez que colaboró en un rodaje fue en la escuela secundaria con la realización de un documental amateur, con una temática muy variada que iba desde las clases sociales a las

¹⁵ Idioma hablado por las comunidades judías, conocido como judeoalemán con influencia del arameo y el hebreo.

¹⁶ FISHER, BOB. Revista OnFilm Interviews, publicada en la página oficial de Kodak.

ciencias naturales, centrado en los trabajadores de los campos de caña de azúcar del estado de Vera Cruz, México (Ibídem):

“[...] Other people were interested in doing the research and journalism. For me, the magic moment happened when I was looking through the viewfinder on a Super 8 camera and shooting the film.” (Traducción 3, anexo II)

Lubezki comenzó su carrera estudiando Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde descubrió el departamento de fotografía en la Escuela Mexicana de Cine de la universidad. Él y tres compañeros más, que soñaban con ser directores de fotografía, empezaron a rodar los cortometrajes de los diferentes jóvenes realizadores. Fue entonces cuando conoció a Alfonso Cuarón, Rodrigo Prieto (ASC, AMC), Luis Estrada y Xavier Grobet y abandonó los estudios de historia.

Corría el año 1990, y en México, era prácticamente imposible, para una persona joven, encontrar trabajo en el mundo del cine, ya que la industria era muy pequeña y los Sindicatos estaban totalmente cerrados a gente nueva. Tal como recuerda Lubezki (Ibídem):

“[...] There was a rule that only allowed seven cinematographers in the union, so you had to wait for somebody to die or retire before you became an operator, and then you waited for another cinematographer to die or retire. A group of maybe 10 friends decided that if we wanted to be professionals, we would have to make our own movies.” (Traducción 4, anexo II)

Así que Lubezki y sus amigos juntaron todo su dinero y produjeron su primer largometraje. La idea era hacer una película para el mercado de habla hispana de EEUU y distribuirla en VHS para poder recaudar dinero con el fin de hacer una segunda película. La película se tituló *Camino largo a Tijuana*¹⁷ y Lubezki figura como productor. Finalmente, con la ayuda de algunos actores mexicanos, consiguieron venderla al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

¹⁷ *Camino largo a Tijuana*. Dir. Luis Estrada. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). 1991

Con el dinero recaudado decidieron hacer una segunda película, *Bandidos*¹⁸, en la que Lubezki aparece como director de fotografía. La película recaudó poco dinero pero, por las razones que explica Lubezki, el resultado fue muy satisfactorio (Ibídem):

“[...] Afterwards, I started getting calls. Everybody who worked on that movie works in the film industry now. The union also realized that they had to give new people a chance. Once new people came into the industry, it started to change the way movies were made in Mexico.” (Traducción 5, anexo II)

De esta forma tuvo la oportunidad de trabajar, alrededor de dos años, con un director comercial por todo México rodando anuncios publicitarios para coches. Fue el mejor curso práctico para Lubezki, donde aprendió todo lo que las películas que había hecho hasta ese momento con sus amigos no le habían permitido. Así, aprendió formas precisas de iluminar objetos, a subexponer y sobreexponer la luz, a forzar y tirar del proceso de la película, la forma de medir con el fotómetro y de jugar con los colores.

Durante este tiempo también rodó su siguiente película dirigida por su amigo Alfonso Cuarón, *Solo con tu pareja*¹⁹, con la que consiguió su primera nominación a los Premios Ariel²⁰. Por casualidades del destino también rodó *Como agua para chocolate*²¹, ya que el director de la película quería un director de fotografía europeo, pero éste cobraba un dinero que el presupuesto de la película no podía contemplar. Así que Alfonso Arau llamó a Lubezki para ofrecerle dirigir la fotografía de su película. El resultado fue el primer Premio Ariel para Lubezki (Ibídem):

“I didn't even know I was nominated until someone told me, and then my brother went to the ceremony to pick up the award. What changed things for me was the fact that my friends who were directing, Luis Mandoki and Alfonso Cuarón, were calling me to work with them.” (Traducción 6, anexo II)

¹⁸ *Bandidos*. Dir. Luis Estrada. Bandidos Film. 1991

¹⁹ *Sólo con tu pareja*. Dir. Alfonso Cuarón. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). 1991

²⁰ Premio de mayor prestigio de la industria del cine en México, otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

²¹ *Como agua para chocolate*. Dir. Alfonso Arau. Arau Films Internacional. 1992

Después de esto, *Solo con tu pareja* y *Como agua para chocolate* fueron seleccionadas en el Festival de Cine de Toronto (Toronto Film Festival) y los agentes empezaron a llamarle. Tras dirigir un par más de películas mexicanas llamadas *The Harvest*²² y *Mirolava*²³, con la que ganó su segundo Premio Ariel, y pese a su pésimo inglés Lubezki decidió trasladarse a Los Ángeles (EEUU), buscar un agente y empezar a recibir guiones.

Jeanne Tripplehorn²⁴ estaba preparándose el papel para la película *Reality Bites*²⁵ y recomendó al realizador que la fotografía corriese a cargo de Emmanuel Lubezki, ya que había visto *Como agua para chocolate* recientemente. De esta forma, Lubezki dirigió la fotografía de su primera película estadounidense en la que intercala imágenes de vídeo con imagen de celuloide para narrar la historia de una chica que sueña con ser documentalista y su grupo de amigos, reflejando lo que se conoce como *Generación X*.

Pronto aprendió las diferencias entre la industria cinematográfica estadounidense y la forma de hacer cine en México (Ibídem):

“It was completely different. I guess I was naive. I believed too much in film as a form of art. In Mexico, every project was a labor of love. [...] There were different culture shocks. In Mexico the actors are there with you when you are talking about the movie, planning the next shot and even talking about your next project. It's more like you are a family that is making a movie together.” (Traducción 7, anexo II)

Ese mismo año volvió a México sólo para rodar la película *Ámbar*²⁶, alcanzando su tercer Premio Ariel.

En 1995, hizo frente a la que sería su primera gran película de estudio: *A Little Princess*²⁷, rodada entre Los Ángeles y La India. A pesar de ser una película complicada para esta etapa en

²² La cosecha. Dir. David Marconi. Curb Musifilm. 1992

²³ Mirolava. Dir. Alejandro Pelayo. Aries Films. 1993

²⁴ Actriz estadounidense.

²⁵ Bocados de realidad. Dir. Ben Stiller. Universal Pictures. 1994

²⁶ Ámbar. Dir. Luis Estrada. Bandidos Films. 1994

la carrera de Lubezki, supo planificarla con sensatez y claridad adaptándose detalladamente a las necesidades del guión. Para ello, fue necesario realizar pruebas de cámara con las que poder fijar la paleta de colores y planificar la forma en que se iban a utilizar los contrastes. El resultado final cautivó a la Academia, que concedió la primera nominación al Oscar para Lubezki. Como él mismo reconoce en una entrevista, esta película resultó toda una experiencia (Ibídem):

“I learned that the best thing you can do in preparation is to create a frame of reference with the director, production and wardrobe designers and actors, so everybody is in synch. Preproduction was important and then we all watched dailies together.” (Traducción 8, anexo II)

Ese año volvió a trabajar con Alfonso Arau en el largometraje *A Walk in the Clouds*²⁸, una película en la que la fotografía cobra importancia a través de decorados naturales para reflejar la relación de los protagonistas con el entorno rural en el que se desarrolla la acción. Al año siguiente, en 1996, trabajó en una comedia, cuya calidad fotográfica no se puede comparar a la del resto de su filmografía titulada *Birdcage*²⁹.

En 1998, de nuevo de la mano de su amigo Alfonso Cuarón, reflejó la adaptación literaria de un clásico de Charles Dickens, *Great Expectations*, una película visualmente predominante de tonos verdes y en donde el trabajo y la buena conexión Cuarón-Lubezki irá consolidándose hasta quedar patente en otras dos películas: *Y tu mamá también*³⁰ y *Children of Men*³¹.

Respecto a *Children of Men* existían dos posibilidades fotográficamente hablando: por un lado rodarla al más puro estilo de Stanley Kubrick con una composición muy bien planificada, cobertura y precisión lumínica; o por otro lado hacer todo lo contrario y poder captar la

²⁷ La princesita. Dir. Alfonso Cuarón. Warner Bros. 1995

²⁸ Un paseo por las nubes. Dir. Alfonso Arau. Twentieth Century Fox Film Corporation. 1995

²⁹ Una jaula de grillos. Dir. Mike Nichols. United Artists. 1996

³⁰ Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. Anhelos Producciones. 2001

³¹ Hijos de los hombres. Dir. Alfonso Cuarón. Universal Pictures. 2006

realidad a través de planos desestabilizados acercándose más a un estilo propio del cine documental.

De esta forma, *Children of Men* se concibió bajo una propuesta fotográfica en la que predominaban los primeros planos abiertos con el fin de dejar espacio para que, en cada tiro de cámara, pueda verse información del entorno en el que conviven los personajes. Un entorno fotografiado con la estética de la cámara al hombro y a través de tonalidades frías, desaturadas y monocromáticas irradiado sólo por algo de luz y color en la casa en el bosque del personaje de Jasper, interpretado por Michel Caine (Ibídem):

“We shot everything with a single camera, because every shot has a meaning. He [Cuarón] storyboarded some scenes, because that process gave him ideas about coverage. But, he never totally follows the storyboards. When we got to the locations, he blocked the scenes with the actors and then we figured out how to cover them. He gave the actors a lot of room to improvise and then we followed them.” (Traducción 9, anexo II)

Este hecho que comenta Lubezki condiciona totalmente los movimientos de cámara, así como la forma de iluminar para la película dándole un aspecto más realista, como por ejemplo, en la famosa secuencia del tiroteo.

Pero para poder llegar a realizar esta película fue necesaria la experiencia en otras previas. Tal es el caso de *Meet Joe Black*³² donde el planteamiento fotográfico es bastante interesante y se aprecian distintas paletas de color. Una de ellas es la que se diseña para el look del personaje de la muerte interpretado por Brad Pitt y, en todo momento, parece que la luz emane de él en lugar de las lámparas o las fuentes de luz de la casa. Todo lo contrario sucede con el personaje de William Parrish, interpretado por Anthony Hopkins, que está iluminado con fuentes de luz (lámparas, practicables, luz solar, etc.) que inciden directamente sobre su figura.

Tras *Things You Can Tell Just by Looking at Her*³³ o la fábula clásica dirigida por Tim Burton y rodada íntegramente en platós en Inglaterra *Sleepy Hollow*³⁴, Lubezki dirigió la fotografía en el

³² ¿Conoces a Joe Black? Dir. Martin Brest. Universal Pictures. 1998

³³ Cosas que diría con sólo mirarla. Dir. Rodrigo García. Franchise Pictures. 1999

³⁴ Sleepy Hollow. Dir. Tim Burton. Paramount Pictures. 1999

biopic del boxeador Cassius Clay titulado *Ali*³⁵. Volviendo a la entrevista realizada a Lubezki (Ibídem), señala:

“Michael Mann helped me a lot when I worked with him on *Ali*. He pushed me to try new things. [...] Many scenes were recreations of famous boxing matches and other events that millions of people had seen on television, but we didn't want the film to feel nostalgic. We wanted the audience to feel the excitement and energy of the moment. Ninety-nine percent of *Ali* was either handheld or shot with a Steadicam, because we wanted that tactile energy.” (Traducción 10, anexo II)

Dos años más tarde, trabajó en la película *Dr. Seuss The Cat in the Hat*³⁶ dirigida por el diseñador de producción de *A Little Princess*, quien no dudó en contar con Lubezki para dar la estética visual a su película. A la que le siguen las películas *The Assassination of Richard Nixon*³⁷ y *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*³⁸. Otros que también quisieron estar cerca de Lubezki fueron los hermanos Coen con la película *Burn After Reading*³⁹.

A lo largo de esta larga trayectoria, sin parangón aparente, tiene lugar la primera colaboración de Emmanuel Lubezki y Terrence Malick. Se trata de la película *The New World*, en la que a través de la relación de dos personajes Malick expone la triste y carismática historia de un paraíso perdido.

Sus imágenes, que suponen la tercera nominación de la Academia a Mejor Dirección de Fotografía para Lubezki, son un regalo que muestran un nivel subliminal al espectador y asientan las bases de una amistad profesional que derivará en otras dos películas: *The Tree of Life* y *To the Wonder*. Además de una cuarta en proceso de postproducción titulada *Knight of*

³⁵ *Ali*. Dir. Michael Mann. Columbia Pictures Corporation. 2001

³⁶ *El gato*. Dir. Bo Welch. Universal Pictures. 2003

³⁷ *El asesinato de Richard Nixon*. Dir. Niels Mueller. Anhelos Producciones. 2004

³⁸ *Una serie de catastróficas desdichas de Lemony Snicket*. Dir. Brad Silberling. Paramount Pictures. 2004

³⁹ *Quemar después de leer*. Dir. Ethan y Joel Cohen. Focus Features y Studio Canal. 2008

Cups (sin traducción al castellano por el momento) y con fecha de estreno para 2014. En palabras de Lubezki (Ibídem):

“[...] We can talk about the techniques, but the point is that you have to approach every movie differently. Every director has different ideas and every script has different possibilities and limitations. That's what makes it so interesting. You have to try to create a different world on each film when you make a movie.” (Traducción 11, anexo II)

4.1 TIPO DE PELÍCULA Y FORMATO

La elección del tipo de negativo a utilizar así como del formato de pantalla supone una decisión muy importante para el director de fotografía puesto que determinan no sólo la relación de aspecto de la imagen en la proyección y exhibición en cines, sino la textura, grano y calidad que tendrá como resultado la imagen cinematográfica.

Tomar la decisión respecto al tipo de película fue muy importante para *The New World*, en la que Lubezki y Malick emplearon dos tipos de negativo: el de 35mm y el de 65mm. Para ambos tipos de película se utilizó emulsión Kodak Vision2 200T 5217 y Kodak Vision2 500T 5218. Cabe resaltar la importancia de la utilización del negativo de 65mm, que ofrece una superficie de imagen cinco veces superior a la de 35mm, en la que el espectador puede observar con mayor profundidad la imagen al haber más definición y resolución que el ojo es capaz de ver y percibir ya que la mente lo absorbe. En definitiva, se trata de un lenguaje visual universal que el público entiende en todas partes emocionalmente de forma subliminal. Esta película trata a muchos niveles la importancia de un paraíso perdido y es importante poder capturar fotogramas de la naturaleza con una calidad de imagen muy superior a cualquier otro formato anterior, de forma que el espectador sienta que está inmerso no sólo en la película sino en las mismas localizaciones en las que se desarrolla la acción.

Tras varios procesos de positivado de negativo pasando desde Panavision super 70 para algunas escenas a Panavision anamórfico para otras, la copia de exhibición fue 35mm, reduciendo el negativo de 65mm a 35mm con película positiva Fuji Eterna-CP 3513DI. La relación de aspecto de la imagen es 2.35:1 que corresponde al Cinemascope⁴⁰.

Para *The Tree of Life* se siguió trabajando de este modo con las dos emulsiones de negativo de tungsteno equilibrados utilizados en *The New World*: Kodak Vision2 200T 5217 y Kodak Vision2 500T 5218, en sus dos formatos: 35mm y 65mm. Este tipo de película se adecúa a una amplia variedad de condiciones de iluminación y aporta un grano sumamente fino. Para *The Tree of Life*, iluminada enteramente con luz natural, es importante su utilización. Además, permite aplicar efectos especiales de manera más fácil y con menos transiciones, efectos como los que se llevaron a cabo en la escena del Big Bang; y proporciona una reproducción excelente de la escala tonal y de los tonos de piel a neutro manteniendo esa neutralidad en toda la escala de exposiciones.

⁴⁰ Inventado por Henry Chretien en 1953 (Ver glosario, anexo I)

Al mismo tiempo, para algunas escenas se utilizó imagen digital con Redcode RAW. Este hecho también condiciona la elección del Kodak Vision2, ya que es un negativo que ofrece la posibilidad de rodar todas las escenas para composición digital utilizando el mismo material y está específicamente creado para la postproducción filmada y la digital. De esta forma existe una menor complejidad al unificar diferentes tipos de película en la sala de montaje y etalonaje.

En el proceso de revelado y creación de internegativos hubo una gran variedad desde Digital Intermediate a 4K, Panavision Super 70 debido al negativo de 65mm, Redcode Raw a 4K por el uso de la imagen digital, o IMAX. En cuanto al copión final existen dos tipos para adecuarse a los nuevos formatos y acercarse a los avances tecnológicos que demandan los cines: por un lado la copia digital D-Cinema, y por otro la copia en 35mm con película positiva Fuji Eterna-CP 3523XD. Este tipo de película de haluro de plata mejora el balance de grises desde las altas luces a las sombras y tiene una alta saturación especialmente en los colores cálidos.

La relación de aspecto del fotograma utilizado fue la estándar 1.85:1 con cuatro perforaciones para máxima resolución y bajo grano. Tal como explica Lubezki⁴¹:

“Even though anamorphic has more resolution, we decided on 1.85 because the close focus was going to be extreme, we were so close to the kids, their faces, hands and feet. And we didn’t want the grain of Super 35.” (Traducción 12, anexo II)

En *To the Wonder* se volvió a utilizar los dos tipos de negativos empleados en las dos anteriores películas: el de 35mm y el de 65mm. Esto hace ver claramente que tanto Terrence Malick como Emmanuel Lubezki no conciben este tipo de cine sin la combinación de ambos formatos para crear la estética y definición de la película, ya que cada ambiente y cada situación generada en la película responde a un tipo de necesidad diferente para poder mostrar la historia. A todo ello, hay que añadir un tema de continuidad y de buen funcionamiento de estos dos tipos de negativo juntos en el cine de Malick y Lubezki. Este

⁴¹ B. BENJAMIN (agosto, 2011). Revista American Cinematographer. Página 33.

último señala dos aspectos razonables que explican la elección y el por qué de estos dos formatos⁴²:

“It’s a combination of 35mm, which was used for the scenes between Ben Affleck and Olga Kurylenko in Oklahoma, and 65mm for several shots of Ben and Rachel McAdams. That relationship is perceived by Ben’s character as less romantic and more stable and realistic, and we felt that the 65mm expressed that stability and a kind of hyper-reality [...] a scene with some buffalo that we shot in 65mm because we couldn’t get too close to the animals [...]” (Traducción 13, anexo II)

Otro aspecto que cobra sentido en la utilización de las emulsiones y el tipo de negativo es en palabras de Lubezki (Ibídem):

“We want complete depth and clarity in order for that to happen, so another rule is to shoot with film that is as grainless as possible – in general, Terry [Terrence Malick] prefers images that are sharper rather than softer.” (Traducción 14, anexo II)

En la fase de positivado se emplearon el formato original de 65mm, el Digital Intermediate 4K para el formato master, el RedCode RAW a 4.5K y el Super 35. Finalmente, coincidiendo con la decisión tomada en *The Tree of Life*, fueron dos formatos para la copia de exhibición en salas: el D-Cinema para la copia digital y el 35mm en anamórfico para la copia analógica. Respecto al DI (Intermediate digital) Lubezki aclara (Ibídem):

“Originally we wanted to finish the movie photochemically, but when we did end up doing a DI we tried to make it look as clean and unfiltered as possible. In the DI you can change contrast and crush the blacks and clip the whites, but we tried not to do any of that; we just tried to make it look as clean, neutral and film-like as possible. The only thing I was eager to do was to keep the skies from clipping. I like as much latitude as possible, to keep the highlights of the sky and sun and the lowlights of the shadows in a person’s eyes.” (Traducción 15, anexo II)

⁴² HEMPHILL, JIM (abril, 2013). Revista American Cinematographer. Página 4.

Cabe señalar que para la película *To the Wonder* se volvió a recuperar la relación de aspecto de pantalla panorámica de 2.35 utilizada en *The New World*, dejando atrás la de 1.85 de *The Tree of Life*. Lubezki aclara esta decisión (Ibídem):

“We always prefer the wider aspect ratio, but in *Tree of Life* we had kids running around and didn’t want to shoot anamorphic because we knew it would give us a lot of focus problems. We really missed the wide frame, so for *To the Wonder* we did some tests and decided on the compromise of going 2.35 but shooting spherical; partly because I really, really love the sharp, clean Master Primes. We also went with spherical because we were shooting in a lot of houses.” (Traducción 16, anexo II)

4.2 TIPO DE CÁMARA Y LENTES

La elección de la cámara es decisiva para conseguir la estética adecuada de una película, además de ser la pieza fundamental de los resultados fotográficos que se quieren mostrar. Así, su elección dependerá de varios factores: si la cámara va en mano o en trípode, si se va a trabajar en lugares pequeños o espaciosos, si la película se va a rodar en negativo o en digital, las lentes con las que permite trabajar cada cámara y que son clave en cuanto a la profundidad o calidad que se busca, etc.

Partiendo de esa premisa, se observa claramente que para *The New World* la elección de la cámara no venía determinada por centrarse tanto en trabajar en lugares precisamente pequeños, sino en conseguir la imagen adecuada con el fin de plasmar y representar los paisajes y la naturaleza en todo su esplendor, acercando al espectador a ese Nuevo Mundo. Por tanto, se utilizó desde la cámara ligera de 35mm Aaton 35 III; la Panavision con lentes de serie C y E; equipo pesado Panavision 65 HR Camera con lentes Panavision System 65 para las imágenes rodadas en 65mm; Panavision Panaflex Millennium XL con lentes de serie C y E; y Panavision Panaflex Platinum también con lentes de serie C y E.



Figura 1: Panaflex Millennium XL



Figura 2: Aaton 35 III

En cuanto a *The Tree of Life* es interesante el hecho de que siendo rodada con una sola cámara, Erik Brown el primer ayudante, preparaba tres cámaras cada día de rodaje: una Arricam Lite en la Steadicam, otra Arricam Lite en un Easyrig y una Arri 235 para utilizarla como cámara de batalla. Las tres cámaras van equipadas con controles de enfoque Arri inalámbricos para facilitar el cambio de una cámara a otra al ayudante de cámara.



Figura 3: Arri 235



Figura 4: Arricam Lite

Es importante señalar el uso de cámaras como Arricam Lite o Arri 235, consideradas cámaras ligeras ya que prácticamente el 90% de la película está rodada sin trípode.

El equipo de cámara de Lubezki incluye al operador Joerg Widmer, que a menudo rueda con Steadicam y al primer ayudante Erik Brown. El material subacuático fue rodado por Pete Romano, ASC, y en la segunda unidad la fotografía corrió a cargo de Paul Atkins y Peter Simonite. La fotografía principal de *The Tree of Life* se llevó a cabo durante 12 semanas con localización en la ciudad de Smithville (Texas). Otras escenas fueron rodadas en Austin, Houston, en la costa de Texas y en Utah. En cuanto a la fotografía adicional, estuvo realizada en Nueva York por Ellen Kuras, ASC; en Versalles Benoît Delhomme, AFC⁴³; y en Italia por Widmer.

Lubezki eligió Arri Zeiss Master Prime y gran angular Arri Zeiss Ultra Prime. Los objetivos más utilizados en la película son el 14mm, 18mm, 24mm y 27mm; estas lentes angulares requerían que la cámara por lo general estuviera muy cerca de los actores, a veces entre 25 y 50 cm para buscar el foco mínimo. Tal como explica Erik Brown (Ibídem):

“It’s the most difficult thing I’ve ever done [...] There were no marks, and I had to guess what the operator was about to do because he was reacting to what the actors were doing. I developed this wonderful partnership with Chivo [apodo de Lubezki] and Joerg [operador de cámara] that became a dance where they led and I followed” (Traducción 17, anexo II)



Figura 5: Arri Zeiss Master Prime



Figura 6: Arri Zeiss Ultra Prime

⁴³ Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique (Asociación francesa de Directores de Fotografía Cinematográfica)

El ritmo de rodaje en *The Tree Of Life* era excepcionalmente rápido debido a dos hechos principales: rodar con niños y rodar con luz natural. Widmer solía empezar a rodar una escena con la steadicam con Lubezki a su lado diafragmando por los cambios producidos por la luz natural y, cuando el rollo de negativo se acababa, en lugar de esperar a cambiar el chasis de cámara, cogían otra cámara que ya estaba previamente cargada y rodaban cámara en mano. Esta situación la explica perfectamente Widmer, el operador de cámara⁴⁴:

“Usually on a film set, you wait more than you shoot, but in our case we shot more than we waited [...] Sometimes we didn’t wait to reload; we simply took a different camera and restarted the scene. Everything happened so quickly, and the kids’ energy was lost so easily if we didn’t continue immediately.” (Traducción 18, anexo II)

Lubezki detalla varios aspectos claves en relación a las razones que condicionaron el hecho de tener que rodar de este modo (Ibídem):

“The concept was to change, to always very things [...] Malick would alternate between Steadicam and handheld, go from an 18mm to a 27mm, from low mode to high mode, putting the actors in different positions, and sometimes he would redo the scene in another way the next day, perhaps with a different child or in a different setting [...] Terry was incredibly well prepared because he had been thinking about this film for many years, but he wanted the film to feel unprepared. We couldn’t really set up shots; we had to find them.” (Traducción 19, anexo II)

Tanto la Arricam Lite como la Arri 235 fueron utilizadas dos años después en la película *To the Wonder*. Esto se debe a que la película sigue la misma estética que la anterior y el resultado que se quería obtener era mostrar de nuevo los sentimientos y acercar al público a una situación de naturalidad llena de detalles. Por tanto, estas dos cámaras ligeras permiten la posibilidad, anteriormente explicada, de rodar con rapidez y facilita los movimientos libres de cámara. Al mismo tiempo se utilizó cámaras digitales para algunas secuencias como la RedOne.

⁴⁴ B. BENJAMIN (agosto, 2011). Revista American Cinematographer. Página 35.

Lubezki explica⁴⁵:

“On *To the Wonder* we used digital for specific shots. We had a Japanese camera that was supposed to emulate the look of Super-8 film. It did some very strange things with color and exposure, though; it was a camera full of digital artifacts - what some people might call problems – but Terry [Terrence Malick] loved it and we used it at the beginning of the film for a scene between Ben Affleck and Olga Kurylenko on a train. We also used a Red [RedOne] for some shots, such as a scene in which Marina goes back to Paris and is walking by herself at night, and that had to do with the feeling of the Red at night, it expressed modern, urban life and the alienation of someone in the city.” (Traducción 20, anexo II)

Las lentes utilizadas volvieron a ser Zeiss Master Prime, resaltar que estas lentes son muy adecuadas para rodajes con poca luz o con luz natural ya que permiten un óptimo rendimiento óptico durante todos los pasos de apertura de diafragma, incluido el T1.3. Además estas lentes utilizan elementos anamórficos, por tanto son mejores para adaptar imágenes por ordenador en postproducción eliminando la distorsión de color en los bordes y produciendo bordes más limpios para chroma verde y azul (tal es el caso de la secuencia del Big Bang de *The Tree of Life*); también proporciona mayor contraste y negros más profundos, ya que incorporan varias trampas de luz que permiten mantener anulada la luz indeseada dentro de la lente, así pueden quedar mejor contrastadas las imágenes capturadas, por ejemplo a contraluz que abundan en *To the Wonder*.

⁴⁵ HEMPHILL, JIM (abril, 2013). Revista American Cinematographer. Página 4.

4.3 EL USO DE LA LUZ

Cuando se empezó a planificar *The New World*, Malick y Lubezki esbozaron un conjunto de normas que sustentan su forma particular de mostrar el relato al espectador. Estas normas con el tiempo evolucionaron en lo que el equipo llamó *El Dogma* y, aunque no existe una versión escrita del mismo modo que el Dogma 95⁴⁶, sí se pueden tomar como partida algunos parámetros basados en entrevistas realizadas a Lubezki y al resto del equipo de Terrence Malick. Estos parámetros que se iniciaron de forma experimental con el rodaje de *The New World* y sirvieron de base para la dirección de fotografía de su siguiente proyecto juntos, *The Tree of Life*, son los siguientes:

- Rodar con disposición de luz natural
- No subexponer el negativo. Mantener los negros verdaderos
- Conservar la latitud en la imagen
- Buscar la máxima resolución y un grano fino
- Buscar la profundidad con un enfoque profundo. Componer y escribir en profundidad
- Rodar con luz de fondo y contraluz para la continuidad y la profundidad
- Utilizar negativo de relleno.
- Rodar con luz cruzada sólo después del amanecer o antes del atardecer; nunca frente a la luz
- Evitar Lens Flares (destellos)
- Evitar el blanco y colores primarios en el fotograma
- Rodar con distancias focales cortas, ópticas duras
- No utilizar filtros en cámara, excepto polarizador
- Rodar con Steadicam o cámara al hombro. Siempre “en el ojo del huracán”
- El eje Z se desplaza en lugar de panning tanto horizontal como verticalmente

⁴⁶ Movimiento naturalista del cine danés creado por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg en 1995.

- No hacer zoom
- Hacer algunas tomas con trípode estático en medio de las prisas
- Aceptar la excepción del Dogma (Artículo E)

Al visionar las tres películas se observa que es muy probable que exista un código lumínico preestablecido antes del rodaje, unas normas o pautas que rigen la fotografía de cada película. Pero también al visionarlas, se aprecia a simple vista que este *Dogma* está lleno de contradicciones. Si se toma como ejemplo *The Tree of Life*, existe en ella un sinnúmero de planos en los que la luz está de contra incidiendo sobre la óptica de la cámara y, como resultado, se obtiene *Lens Flare* en la imagen. Este hecho también sucede en las imágenes rodadas para *The New World* en menor medida y *To the Wonder* a mayor escala. A pesar de que el resultado que se obtiene en la imagen al usar *Lens Flare* siempre se ha considerado un error garrafal en la fotografía, lo cierto es que da unos resultados muy artísticos, sobre todo cuando una figura tapa y destapa ese *Lens Flare* haciendo que aparezca y desaparezca en la imagen final obtenida en cámara. En definitiva, es un juego con la luz natural muy usado por Lubezki en las películas con Terrence Malick y que rompe ese Dogma lumínico establecido por ellos acogiendo al último artículo (Aceptar la excepción del Dogma).



Figura 7: Imagen con Lens Flare en *The Tree of Life*

Cumpliendo las normas de *El Dogma* preestablecido se utilizó en muchas escenas, como por ejemplo en la que O' Brien (Brad Pitt) enseña a su hijo a luchar, la retro iluminación en ambos personajes con luz de contra de forma que este efecto genera una sensación de mayor profundidad. Además la luz de contra facilita el montaje de los planos pudiendo mantener un raccord lumínico sin necesidad de que el espectador diferencie si un plano se ha rodado en invierno y otro en verano, ya que el Sol sigue perfilando de igual forma al personaje con la utilización del contraluz que produce en su figura. Si por el contrario el actor tuviese iluminado el rostro, no podrían editarse las tomas juntas en diferentes horas del día o estaciones del año porque, al tener iluminada la cara, se sabría la hora del día y qué tipo de luz hay en ese momento. Este aspecto de la luz es importante cuando se utiliza luz natural en exteriores.



Figura 8: Fotograma retro iluminación

Cuando le preguntan a Lubezki sobre qué es mejor, si decantarse por el grano o por la profundidad, él asegura que “The most important rule for me is to not underexpose [...] We want the blacks; we don't like milky images. Article E does not apply to underexposure” (Traducción 21, anexo II). Cabe resaltar algo que sorprende de forma muy positiva para una película rodada íntegramente con luz natural: si se analiza al detalle *The Tree of Life* no existe una única toma subexpuesta. De este modo sí se cumplen dos normas del *Dogma* lumínico: rodar todas las imágenes con disposición de luz natural y no subexponer el negativo utilizando los negros verdaderos. Respecto a rodar todas las imágenes con luz natural, Lubezki explica (Ibídem):

“When you put someone in front of a window, you’re getting the reflection from the blue sky and the clouds and the sun bouncing on the grass and in the room. You’re getting all these colors and a different quality of light. It’s very hard to go back to artificial light in the same movie. It’s like you’re setting a tone, and artificial light feels weird and awkward.” (Traducción 22, anexo II)

De este modo, para Lubezki el mayor desafío planteado por el énfasis en el naturalismo de Malick era obtener una buena exposición y ampliar la latitud. La solución para la fotografía con luz natural de *The Tree of Life* la obtuvo por parte del diseñador de producción Jack Fisk quien sustituyó, para el set del comedor, el espacio de la pared entre dos ventanas de forma que toda la pared fuese de cristal y mirase al sur. Además, para evitar la luz sándwich como establece las normas del Dogma lumínico, el equipo de Fisk oscureció los fondos tanto como fue posible y puso cortinas en las ventanas opuestas.

Tomando como referencia el pequeño estudio de Thomas Edison, el Black María, que fue construido sobre una placa giratoria gigante que permitía girar el edificio para seguir la orientación del Sol, los productores de *The Tree of Life* junto con Lubezki adoptaron un método similar rodando en tres casas diferentes con el propósito de tener distintas orientaciones al Sol. De esta forma, teniendo una habitación que daba hacia el Este, se podía rodar temprano por la mañana y, si daba hacia el Oeste, se podía rodar por la tarde teniendo el mismo decorado representado en tres casas diferentes para poder rodar con una continuidad lumínica independientemente de la hora del día de rodaje en la que se encontrase el equipo.

Para los interiores día, Lubezki colocaba a los actores cerca de las ventanas con el fin de poder iluminarlos con luz natural. Esto condiciona que Lubezki tenga que ajustar el diafragma mientras la cámara está rodando: “It sounds easy, but it’s incredibly scary! – aclara Lubezki - Let’s say the sun is out and it’s bouncing into the room. You start the scene at T8 and follow the kids, Brad comes into the shot, and then clouds suddenly drop the exposure to T1.3 in the same take [...]” (Traducción 23, anexo II). Se resalta una escena en la que Lubezki mantuvo la exposición fija en un momento en el que el hijo de los O’ Brien, R. L, toca la guitarra en la entrada de su casa en el cambio de luz solar.



Figura 9: Fotograma *The Tree of Life*

En otras escenas, como en las que la familia cena en la mesa cerca de la ventana, Lubezki rodaba a los actores con un rango de valores de exposición sin utilización de stikos para rebotar la luz o tarjetas blancas para ayudar a la exposición. De tal forma que puede verse que al ajustar el diafragma para un actor que está más alejado de la ventana, el resto de actores están unos stops sobreexpuestos.



Figura 10: Fotograma *The Tree of Life*. Diferencia de stops.

En entrevistas realizadas a Lubezki, él mismo ha admitido que se utilizaron algunas luces simples artificiales para poder iluminar varias escenas de interior noche dentro de la casa. La utilización, por ejemplo, de una sola caja de luz con bombillas Photoflood que estaba manipulada de forma cenital para las escenas nocturnas de las cenas; la habitación de los hijos con una luz dimmer a 2k manipulada con una chimera y llevada a mano por Lubezki o Widmer siguiendo con la luz los movimientos de los niños (ya que no querían decirle a los actores lo que tenían que hacer ciñéndose a unas marcas, dejándoles de esta forma la libertad de movimiento que le gusta tanto a Terrence Malick); o una escena del dormitorio en donde se ilumina únicamente con linternas reales al igual que ya había hecho anteriormente el director de fotografía Darius Khondji en una secuencia para la película *Seven*⁴⁷. La utilización de luz artificial resalta que de nuevo se pasa por alto ese código lumínico preestablecido al que llaman *El Dogma* acogiendo a la última norma.

Llama la atención una secuencia para la que se utilizaron entre 15 y 20 minutos de rodaje cada día al tratarse de un atardecer natural exterior cuando en las ventanas todavía se podía vislumbrar el reflejo de la profundidad del cielo azul. El personaje de Jack (Hunter McCracken) camina alrededor del vecindario observando a las familias en sus casas. Una de las normas del *Dogma* es que se puede utilizar filtro polarizador, utilizado para poder reflejar los contrastes de las ventanas de las casas en esta secuencia evitando, al mismo tiempo, reflejos innecesarios. En cuanto a esta norma para la utilización de los filtros, Lubezki aclara que no le gusta utilizar filtro 85 ya que homogeniza la complejidad del color y, en su lugar, prefiere realizar el balance de color en el momento oportuno.

La siguiente película en la que han trabajado juntos Terrence Malick y Emmanuel Lubezki, *To The Wonder*, sigue rigiéndose por el código de *El Dogma* que diseñaron al empezar a colaborar mano a mano en *The New World*. Estas normas que han ido evolucionando con el paso de las tres películas, se observan con mucha mayor claridad en *To The Wonder* en la que en ningún momento existe una luz artificial dando lugar a toda la iluminación con luz natural, muy al contrario de lo que parecía suceder con el uso de la luz en *The Tree of Life*. Esto hace reflexionar respecto a la idea de que establecer un código lumínico requiere tiempo, experiencia y adecuar al mismo tiempo unos decorados y situaciones dramáticas a la dirección de fotografía, en este caso. Al igual que hacía con *The Tree of Life*, en *To The Wonder* Lubezki

⁴⁷ *Seven*. Dir. David Fincher. New Line Cinema. 1995

experimenta con estrategias creativas poco ortodoxas para encontrar una forma cinematográfica de expresar lo espiritual.

Para que el rodaje con iluminación de luz natural sea posible otros departamentos colaboran en el proceso de planificación de la película. Por ejemplo, el diseñador de producción que trabaja con Malick desde *Badlands*, Jack Fisk, que teniendo clara la metodología de trabajo de Malick y Lubezki busca las localizaciones con buena orientación al Sol, presentando packs de localizaciones para que pueda rodarse la misma escena en varias ubicaciones con *raccord* de luz (como el caso anteriormente comentado en *The Tree of Life* con las tres casas comedor). De este modo, se puede aprovechar el máximo de horas de luz con una continuidad lumínica lo más conseguida posible. De igual forma, el diseñador de vestuario trabaja en sintonía con Malick, Lubezki y Fisk siendo consciente del color, el tiempo y cualquier otro aspecto que afecte a la luz.

La utilización de la luz natural no sólo se debe a una cuestión estética, también se debe a la forma en que Malick entiende su propio cine unido a la manera que le gusta rodar y que sólo puede ser capturada de forma natural, de un modo de rodar accidental, en el que las cosas suceden unas veces por una pequeña planificación y otras por casualidad, como por ejemplo la mariposa que se posa en la mano del personaje de la Señora O'Brien (Jessica Chastain) en *The Tree of Life* y que se rodó al momento. Si se hubiese utilizado luz artificial ese momento habría pasado por alto sin estar en la película.

Después de experimentar con la luz en *The New World* y sobre todo más abiertamente en *The Tree of Life*, para *To the Wonder* Lubezki decidió utilizar sólo luz natural ya que si se ilumina con luces artificiales dándole una tonalidad y un color mediante alguna difusión, se pierde la complejidad de la luz natural que puede entrar por una ventana rebotando los colores del cielo, la hierba, etc. Como aclara el director de fotografía en una entrevista (Ibídem):

“Some would call that kind of light imperfect, but it’s more accurate to call it more complex. That complexity of natural light and the way it hits the face is amazing, and when you start to go that way it’s hard to go back and light. The less you use artificial light, the more you want to avoid it, because the scenes feel weak or weird or fake”
(Traducción 24, anexo II)



Figura 11: Fotograma luz natural *To the Wonder*

Lo cierto es que al no utilizar luz artificial ni hacer el trabajo como en una película normal en la que el director de fotografía tendría que estar dando órdenes sobre cómo quiere la iluminación y la colocación de las luces, grúas y practicables a su propio equipo; esa libertad de tiempo y movimiento es lo que permite que Lubezki y Malick puedan rodar de forma rápida, constante y que no haya prácticamente ningún instante en el que no estén rodando, que puedan repetir cada toma tantas veces como sea necesario o que los actores puedan probar algo diferente si les apetece.

Al mismo tiempo, cumpliendo con una de las normas del *Dogma* de rodar todo con steadicam o cámara al hombro, les permite aprovechar mejor el tiempo de la jornada de rodaje y estar preparados para cualquier imprevisto o circunstancia momentánea que pueda suceder, reaccionar rápido y capturarla al instante. Esos momentos efímeros son los que finalmente terminaron plasmados en la película *To the Wonder*. Malick y Lubezki crean de este modo una experiencia sensorial de lo que significa enamorar y desenamorarse. Es en cierto modo la lógica y siguiente etapa en la evolución del estilo que Lubezki y Malick han desarrollado juntos como cineastas alejándose de las tradiciones narrativas hacia una puramente visual: el cine abstracto.

Visualmente la película sigue las mismas normas y condiciones que la anterior como evitar subexponer el negativo y conseguir una gran profundidad de campo. Sólo con la primera visualización de la película se aprecia que Terrence Malick es un director al que no le gusta

tener que decirle al público dónde mirar en el encuadre, es decir, proviene a la imagen de un amplio abanico de posibilidades donde poder dirigir la mirada y contemplar su obra. De esta forma, como por ejemplo en la secuencia de los búfalos, el público puede elegir centrar la mirada en los personajes, o más allá de ellos en el paisaje que los envuelve. Esto es posible gracias a ópticas angulares que generan una gran profundidad a la imagen.



Figura 12: Fotograma película *To the Wonder*.

Lubezki hace una reflexión interesante sobre la evolución de su trabajo con Malick a lo largo de las tres colaboraciones que han llevado al cine (Ibídem):

“When we did *The New World*, we were still shooting like most movies are shot, with scheduled scenes and coverage in a film that had a fair amount of plot. In *Tree of Life*, we tried to do less of that and open ourselves to trying new things; we failed all the time, but in the moments when we got lucky and shot good stuff, that stuff was far more powerful than anything we had done together before. In *To the Wonder* we wanted to take that approach to a greater extreme.” (Traducción 25, anexo II)

El enfoque único de Malick para rodar parece dejar una marca en las personas que trabajan de su mano. Lo cierto es que tras tres películas juntos y una más en proceso de postproducción

titulada por el momento *Knight of Cups*, con fecha de estreno para 2014, el cine de Emmanuel Lubezki no puede concebirse sin Terrence Malick, pero al mismo tiempo el cine de Malick ya no puede imaginarse sin la fotografía de Lubezki. Ha llegado el punto de que ambos se retroalimentan, se crecen, se equilibran para regalar al público obras que no pasan inadvertidas ni dejan insatisfecho. Han creado un estilo propio juntos, un marco de referencia dentro de sus filmografías, una forma de entender el relato y de expresarlo.

5. CONCLUSIONES

La idea de este Trabajo Final de Grado empezó a gestarse en segundo año de carrera con una asignatura del Grado de Comunicación Audiovisual. La asignatura era Dirección de Fotografía, en ella estuvimos analizando, visualizando y estudiando el trabajo de diversos directores de fotografía. La experiencia me resultó satisfactoria, aunque eché de menos que no se comentase la iluminación de Emmanuel Lubezki. Gracias a que su figura pasase inadvertida en las clases se empezó a despertar la idea de escribir sobre él. Al mismo tiempo, conocí a un profesor que, al igual que a mí, le apasiona el cine de Terrence Malick. Un profesor al que valoro y del que considero que he aprendido mucho. De esta forma se gestó la idea de escribir acerca del binomio Malick-Lubezki.

Valorando el objeto de estudio que se establece en este presente Trabajo Final de Grado, y en base a los cinco capítulos analizados que desfragmentan la dirección de fotografía de las películas en las que Terrence Malick y Emmanuel Lubezki han trabajado juntos, se llega a las siguientes conclusiones:

- Las normas del *Dogma* lumínico que empezaron en un primer lugar como un experimento, se han consagrado de tal modo que han llegado a marcar un nuevo estilo visual en la forma de acercar el relato al espectador.
- El cine de Malick ha ido evolucionando del modelo hegemónico de *Badlands* o *Days of Heaven* a uno más abstracto, como *The Tree of Life* o *To the Wonder*. Sin embargo, sigue manteniendo a lo largo de su filmografía esos momentos de intimidad de los personajes. El discurso de las películas de Malick, por tanto, no es casual y responde a un tipo de cine íntimo y personal del que el director hace eco.
- La dirección de fotografía de Emmanuel Lubezki ha experimentado un cambio gradual de sus primeras películas a las actuales, consagrándose con las tres últimas películas de Malick. Una fotografía experimental basada en la luz natural y en unos movimientos de cámara que escapan de toda norma preestablecida.
- Las películas de Malick, así como la dirección de fotografía de Lubezki, no serían lo que son sin el binomio Malick-Lubezki. Dos personas que entienden el cine de igual forma, que se complementan y que experimentan dando resultados que no pasan inadvertidos para los ojos del espectador.

La dificultad más grande para escribir este proyecto fue la que ya he mencionado en la introducción de este trabajo: la poca información acerca de Emmanuel Lubezki y Terrence Malick. A pesar de ella, basándome en mi propia experiencia y en escritos de revistas especializadas de cine y dirección de fotografía, he podido acercar de alguna forma al lector a que conozca más estas dos figuras dándole información técnica de tres películas fundamentales, y sin duda trascendentes, en la filmografía de Lubezki y Malick.

Considero, por tanto, que la realización de este Trabajo Final de Grado ha resultado una experiencia muy positiva, ya que he completado mi formación aprendida sobre dirección de fotografía y expresión narrativa.

6. FILMOGRAFÍA

EMMANUEL LUBEZKI

- *The Devil's Teeth* (Los dientes del diablo). Dir. Paul Atkins. Moana Productions. 2014
- *Birdman*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Fox Searchlight Pictures. 2014
- *Knight of Cups* (Caballero de copas). Dir. Terrence Malick. Dogwood Films. 2014
- *Gravity* (Gravedad). Dir. Alfonso Cuarón. Warner Bros. 2013
- *To the Wonder* (A la maravilla). Dir. Terrence Malick. Brothers K Production. 2012
- *The Tree of Life* (El árbol de la vida). Dir. Terrence Malick. Cottonwood Pictures. 2011
- *Write the Future* (Escribir el futuro). Dir. Alejandro González Iñárritu. Independent Films. 2010.
- *Burn After Reading* (Quemar después de leer). Dir. Ethan Cohen y Joel Cohen. Focus Features y Studio Canal. 2008
- *Chacun son cinéma. & 0 Cannes Awards* (Segmento "Anna"). Dir. Alejandro González Iñárritu. Cannes Film Festival. 2007
- *Children of Men* (Hijos de los hombres). Dir. Alfonso Cuarón. Universal Pictures. 2006
- *The New World* (El nuevo mundo). Dir. Terrence Malick. New Line Cinema. 2005
- *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* (Una serie de catastróficas desdichas de Lemony Snicket). Dir. Brad Silberling. Paramount Pictures. 2004
- *The Assassination of Richard Nixon* (El asesinato de Richard Nixon). Niels Mueller. Anheo Productions. 2004
- *Dr. Seuss The Cat in the Hat* (El gato). Dir. Bo Welch. Universal Pictures. 2003
- *De Mesmer, con amor o té para dos*. Dir. Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). 2002
- *Ali* (Ali). Dir. Michael Mann. Columbia Pictures Corporation. 2001
- *Y tu mamá también*. Dir. Alfonso Cuarón. Anheo Producciones. 2001
- *Sleepy Hollow* (Sleepy Hollow). Dir. Tim Burton. Paramount Pictures. 1999
- *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (Cosas que diría con solo mirarla). Dir. Rodrigo García. Franchise Pictures. 1999
- *Meet Joe Black* (¿Conoces a Joe Black?). Dir. Martin Brest. Universal Pictures. 1998
- *Great Expectations* (Grandes esperanzas). Dir. Alfonso Cuarón. Art Productions. 1998
- *The Birdcage* (Una jaula de grillos). Dir. Mike Nichols. United Artists. 1996
- *A Walk in the Clouds* (Un paseo por las nubes). Dir. Alfonso Arau. Twentieth Century Fox Film Corporation. 1995
- *A Little Princess* (La princesita). Dir. Alfonso Cuarón. Warner Bros. 1995

- *Ámbar* (Ámbar). Dir. Luis Estrada. Bandidos Films. 1994
- *Reality Bites* (Bocados de realidad). Dir. Ben Stiller. Universal Pictures. 1994
- *Fallen Angels* (Ángeles caídos). Dos episodios. Dir. Desconocido. Mirage Enterprises. 1993
- *Miroslava* (Miroslava). Dir. Alejandro Pelayo. Aries Films. 1993
- *Twenty Bucks* (Veinte dólares). Dir. Keva Rosenfeld. Big Tomorrow Productions. 1993
- *The Harvest* (La cosecha). Dir. David Marconi. Curb Musifilm. 1992
- *Like Water for Chocolate* (Como agua para chocolate). Dir. Alfonso Arau. Arau Films Internacional. 1992
- *Sólo con tu pareja* (Sólo con tu pareja). Dir. Alfonso Cuarón. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). 1991
- *Bandidos* (Bandidos). Dir. Luis Estrada. Bandidos Film. 1991
- *La muchacha* (La muchacha). Dir. Dorotea Guerra. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). 1990
- *El motel de la muerte* (El motel de la muerte). Dir. Jorge Prior. Televisa S.A de C.V. 1990
- *Hora marcada* (Serie, 8 episodios). Dir. Varios. Televisa S.A de C.V. 1990
- *Los buzos diamantitas* (Cortometraje). Dir. Marcela Couturier. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 1988
- *Será por eso que la quiero tanto* (Cortometraje). Dir. Carlos Marcovich. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 1985
- *Vengeance is Mine* (Cortometraje). Dir. Alfonso Cuarón. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). 1983

TERRENCE MALICK

- *Knight of Cups* (Caballero de copas). Dir. Terrence Malick. Dogwood Films. 2014
- *Voyage of time*. Dir. Terrence Malick. Sovereign Films. 2014
- *To the Wonder* (A la maravilla). Dir. Terrence Malick. Brothers K Production. 2012
- *The Tree of Life* (El árbol de la vida). Dir. Terrence Malick. Cottonwood Pictures. 2011
- *The New World* (El nuevo mundo). Dir. Terrence Malick. New Line Cinema. 2005
- *The Thin Red Line* (La delgada línea roja). Dir. Terrence Malick. Fox 2000 Pictures. 1998
- *Days of Heaven* (Días del cielo). Dir. Terrence Malick. Paramount Pictures. 1978
- *Badlands* (Malas tierras). Dir. Terrence Malick. Warner Bros. 1973
- *Lanton Mills* (Cortometraje). Dir. Terrence Malick. 1969

7. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

ALMENDROS, NESTOR (1990). *Días de un cámara*. Barcelona: Seix Barral.

ARONOVICH, RICARDO (1997). *Exponer una historia. La fotografía cinematográfica*. Barcelona: Gedisa.

BALLINGUER, ALEXANDER (2004). *Nuevos directores de fotografía*. Madrid: Ocho y medio.

BERGERY, BENJAMIN (2002). *Reflections: Twenty-one cinematographers at work*. California: Paperback

BERNAL, FRANCISCO (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Barcelona: Omega.

BROWN, BLAIN (1992). *Iluminación para cine y televisión*. Andoáin, Escuela de Cine y Video.

ETTEDGUI, PETER (1999). *Directores de fotografía*. Barcelona: Océano

FAUER, JON (2001). *Cinematographer style, the complete interviews, Vol. 1 y 2*. California: Paperback

FREEMAN, MICHAEL (1991). *El estilo en fotografía: las enseñanzas de los grandes profesionales*. Madrid: Blume

GOODRIDGE, MIKE y GRIERSON, TIM (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Madrid: Blume.

HEREDERO, CARLOS F. (1994). *El lenguaje de la luz*. Edición: 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares.

KODAK. *La guía esencial de referencia para cineastas*. Edición: Kodak.

MICHAELS, LLOYD (2009). *Terrence Malick. Contemporary Film Directors*. Chicago: University of Illinois Press

MALKIEWICZ, KRIS y MULLEN, DAVID M. (2008). *Cinematography: third edition*. Desconocido.

MARTINEZ ABADIA, JOSE y SERRA FLORES, JORDI (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona: Paidós.

MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (2005). *Pintura, fotografía, cine: y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili

SAMUELSON, DAVID W. (1984). *La cámara de cine y el equipo de iluminación*. Madrid: Instituto Oficial de RTVE.

SHAEFFER, DENNIS y SALVATO, LARRY (1998). *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid: Plot ediciones.

VILLAIN, DOMINIQUE (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.

PÁGINAS WEB:

ASC. *The American Society of Cinematographers*. <www.theasc.com> (30 de agosto de 2013)

ARRI. Group. *Manufacturer and distributor of motion picture cameras, digital intermediate systems and lighting equipment*.

<www.arri.de> (10 de agosto de 2013)

CINEMATOGRAPHY. *Community, education, news and resources for cinematographers*.

<www.cinematography.com> (21 de julio de 2013)

EMPIRE MAGAZINE. *A beginner's Guide To Cinematographers*. 2013.

<<http://www.empireonline.com/features/beginners-guide-to-cinematographers/29.asp>> (13 de julio de 2013)

FILM MAKERS, *Championing Emerging Artist*

<www.filmakers.com> (21 de julio de 2013)

IMDB. *The Internet Movie Data Base*

<www.imdb.com> (29 de agosto de 2013)

JACOBS, BRETT. *Emmanuel Lubezki Answer Twenty-three Questions*. 2007.

<http://collider.com/entertainment/archive_detail.asp/aid/4020/cid/13/tcid/1> (15 de agosto de 2013)

KODAK. *Página oficial*.

<www.kodak.com> (21 de agosto de 2013)

STEEMAN ALBERT. *Internet Encyclopedia of Cinematographers*. 2013.

<<http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/lubezki.htm>> (15 de julio de 2013)

TO THE WONDER. *Página oficial*.

<www.tothewonder.es> (02 de septiembre de 2013)

REVISTAS Y ARTÍCULOS DE PRENSA:

B. BENJAMIN (agosto, 2011). *Revista American Cinematographer*. (30 – 41)

Caimán cuadrenos de cine. Nº 15. Publicación abril 2013 (6 – 16)

HEMPHILL, JIM (abril, 2013). *Revista American Cinematographer*. (4 – 9)

FISHER, BOB. *OnFilms Interviews*. Kodak