



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Máster en Cine, Comunicación e
Industria Audiovisual**

**Dirección de fotografía de un
cortometraje de ficción: ¡No, no, no!**

Marcos González Martín

Tutor: Jon Dornaletche Ruiz

Departamento de comunicación audiovisual y publicidad

Curso 2024/2025

Marcos González Martín

Trabajo final de Máster

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DE UN
CORTOMETRAJE DE FICCIÓN: ¡NO, NO, NO!

Tutor: Jon Dornaletche Ruiz

Índice.

1. Introducción
 - 01.01. Justificación
2. Objetivos
3. Metodología y cronograma
4. Marco teórico
5. Preproducción
 - 5.1. Análisis de guion
 - 5.2. Referencias visuales
 - 5.3. Análisis de los personajes
 - 5.4. Visitar localizaciones
 - 5.5. Storyboard
 - 5.6. Mapas de Sol y meteorología
 - 5.7. Guion técnico
 - 5.8. Lista de material y presupuestos
 - 5.9. Reunión con departamento de arte
 - 5.10. Segunda visita a localizaciones
 - 5.11. Reunión para plan de rodaje
6. Rodaje
7. Posproducción
 - 7.1. Organizar material
 - 7.2. Preparar LUT de montaje
 - 7.3. Montaje de planos
 - 7.4. Etalonaje
 - 7.5. Reunión
 - 7.6. Correcciones según destino
 - 7.7. Almacenaje de proyecto
8. Más allá de DOP
9. Conclusiones
10. Referencias
11. Anexos

JESÚS LE DIJO -ESTANOCHÉ, ANTES DE QUE EL GALLO CANTE DOS VECES, ME NEGARÁS TRES VECES
PEDRO LE DIJO -AUNQUE TENGA QUE MORIR CONTIGO, NO TE NEGARÉ

Resumen

Este Trabajo Final de Máster es de carácter práctico-profesional y se enfoca en la realización de la dirección de fotografía (DOP) a lo largo del desarrollo del cortometraje ¡No, no, no! En el siguiente documento se desarrolla la experiencia de trabajo, siendo este mi primer acercamiento profesional dentro del sector del cine. Es por esto que además de una memoria de trabajo, el documento también se enfoca como una guía de apoyo para cualquier otro interesado en el trabajo de la dirección de fotografía. Es por ello que el trabajo se complementa con unas entrevistas a 3 directores de fotografía residentes en Valladolid. Es un cortometraje de presupuesto muy reducido y con un equipo humano novel sin experiencia previa o con muy poca experiencia previa en el mundo del cine. Una de las motivaciones del mismo es pasar por la experiencia en la que comulgan la mayoría de los directores de fotografía, la cual sirve de iniciación dentro del entorno cinematográfico. El proceso ha sido una experiencia llena de dificultades con las que se han convivido y que se han afrontado. Este viaje como director de fotografía ha constituido algo más de 3 meses de trabajo y aprendizaje constante.

A continuación los enlaces para poder ver las entrevistas y el *teaser* del cortometraje: [link](#)

Palabras clave: Fotografía, DOP, Cortometraje.

Abstract

This is a practical-professional Master's Final Project that focuses on the development of the cinematography (DOP) of the short film ¡No, no, no! This document walks you through the work experience, representing my first professional approach within the film industry. For this reason, in addition to serving as documentation of my work development, the document is also intended as a support guide for anyone interested on starting in the field of cinematography. That is why the work is complemented by interviewing three directors of photography based in Valladolid. It is a really low budget short film produced with young and inexperienced team with little or no previous experience in filmmaking. One of my motivations is to go through the experience shared by most cinematographers, which often serves as an entry point into the film industry. The process has been an experience full of challenges that have been endured and overcome. This journey as a cinematographer has spanned over three months of continuous work and learning.

Below are the links to view the interviews and the teaser for short film: [link](#)

Keywords: Cinematography, DOP, Short film.

1. Introducción

El siguiente documento cuenta en detalle el proceso seguido para llevar a cabo el Trabajo de Fin de Máster de Marcos González en el Máster de Cine, Comunicación e Industria Audiovisual de la Universidad de Valladolid. Este trabajo cuenta la creación y proceso de la dirección de fotografía, posteriormente tratada con el nombre de DOP, de un cortometraje, junto con sus entresijos, detalles y tecnicismos. También se ha realizado una investigación previa sobre la figura del director de fotografía, de qué lugar procede y cuales son sus labores. Además para complementar la investigación, he realizado una entrevista a 3 directores de fotografía y así poder tener una visión de primera mano del sector. Además de la dirección de fotografía y todas las labores del departamento de fotografía, también me he encargado del posterior montaje y etalonaje.

Este documento se organiza en 4 partes, siendo esta la primera, en la que hablamos del proyecto, su preparación y motivaciones, además de introducir el oficio de dirección de fotografía y su historia, posteriormente la pieza principal, donde cuento la experiencia y proceso llevado a cabo a lo largo del proyecto desde el punto de vista de DOP. Este apartado está organizado de manera cronológica, comenzando por preproducción, pasando por la experiencia de rodaje y terminando con la posproducción. La tercera sección trata curiosidades, consejos y problemas a la hora de realizar el cortometraje, dejando de lado el oficio del DOP y enfocándose en conseguir una práctica cinematográfica cómoda y enriquecedora. Por último, una sección de conclusiones en la que rematamos con pensamientos finales y algunas recomendaciones.

1.1 Justificación

Para contextualizar al lector, el tema del proyecto viene a raíz de mis intereses y bagaje en el mundo estudiantil y profesional, los cuales se componen de estudios y trabajos enfocados mayoritariamente en el mundo visual. Sin embargo, aún estando familiarizado con equipo audiovisual y conceptos del sector, no he realizado nunca un proyecto de carácter cinematográfico como este. Mis intenciones con este máster y con este TFM se basan en poder mejorar mis habilidades a la hora de realizar narrativas a través de vídeo, todo ello probablemente se convierta en aplicarlo al marketing y la publicidad. A pesar de ello, tener la capacidad de hacer algo que se pueda considerar cine, es un plus sea cual sea la finalidad.

Además de estos intereses de desarrollo personal, existe una vertiente casi canónica en hacer tu primer cortometraje. Considero que es uno de los primeros pasos de gigante a la hora de desarrollarse en el mundo del cine como director de fotografía. Cada DOP procede de un entorno visual, ya sea grabar vídeos de skateboard, hacer fotografía o cualquier otro desarrollo visual, sin embargo parece que todos se unen en un punto. Este es realizar un cortometraje, “mi primer corto”, una primera pieza que comulga con lo considerado cinematográfico.

Queda entonces claro que se trata de un proyecto novel y, por tanto, de bajo coste y con equipo humano y material muy limitado. Por ello, mi participación en el proyecto no acaba en la

dirección de fotografía, sino que todo este proyecto se organiza colaborando con mi compañera María Mondragón y con un equipo de rodaje que está conformado por amigos y familiares, los cuales nombraré a continuación.

El cortometraje realizado lleva el nombre de ¡No, no, no! y está dirigido por María Mondragón y Marcos González. En su elenco encontramos a Miguel Sanz, Margarita Tordable, Leonor Rodríguez, Irene A. Álvarez y Diego Gómez. Ayudando en diferentes posiciones están Alba M. Lermo, Sofía Navarrete, Sergio López, Sara Perlado, Nuño Mondragón, Rafael Mondragón, Isabel de la Sierra y Milagros Carcedo.

Directores

María Mondragón y Marcos González

Producción

María Mondragón

Auxiliar de producción

Sofía Navarrete

2º Auxiliar de producción

Nuño Mondragón

Director de fotografía

Marcos González

Operador de cámara

Marcos González

Ayudante de fotografía

Sergio López

Gaffer

Marcos González

Best boy eléctrico

Sergio López

Directora de arte

María Mondragón

Ayudante de arte

Alba M. Lermo y Sara Perlado

Técnico de sonido

Sergio López

Actores

Pedro: Miguel Sanz

Carmen: Margarita Tordable

María: Leonor Rodríguez

Lourdes: Irene A. Álvarez

Ramón: Diego Gómez

Coach de actores:

Alba M. Lermo

Montador

Marcos González

Colorista

Marcos González

Compositor

Marcos González

Intérprete

Alba M. Lermo

Catering

Rafael Mondragón, Isabel de la Sierra
y Milagros Carcedo

A continuación una sinopsis del cortometraje:

Pedro, el párroco de un pueblo ubicado en Castilla y León, sufre una gran crisis de fe con la iglesia tras una conversación con Carmen, una de las feligresas más fieles del pueblo. Pedro se cuestiona si su labor como guía católico sirve para algo, también se hace consciente del estado de la Iglesia y la fe en el entorno rural. Con el fin de restaurar su convicción, lleva a cabo la restauración literal de una de las estatuillas de cristo que hay en la iglesia. Este acto, desemboca en un terremoto de opiniones entre las feligresas del pueblo; Carmen, María y Lourdes. Pedro tendrá que enfrentarse a todo tipo de opiniones muy diversas. ¿Acaso puede tratarse de un milagro? Este conflicto hace que Pedro niegue hasta 3 veces sus actos y le obliga a enfrentarse a su propia responsabilidad. Finalmente, tras un encuentro con Ramón, un amigo del pasado, Pedro acepta sus actos y recupera su convicción, renovando su compromiso con la fe desde un lugar más honesto.

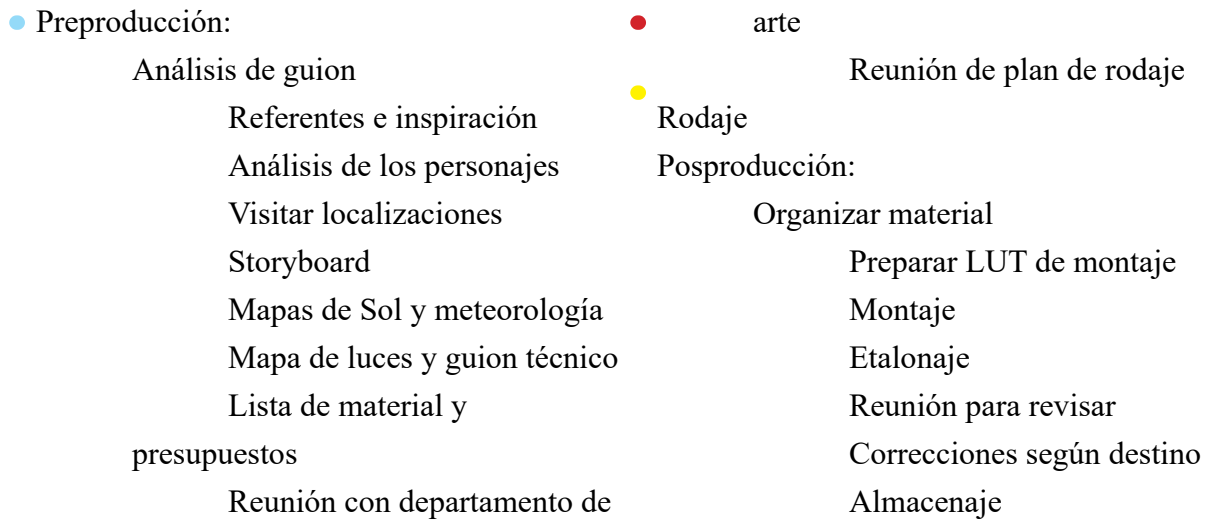
2. Objetivos

El objetivo principal de este proyecto es realizar una dirección de fotografía que permita entender la historia que cuenta el guion y potenciarla visualmente. A pesar de que el objetivo del proyecto sea este, existen varios objetivos subyacentes. El primero, un tanto evidente, aprender de manera práctica (no tan solo teórica) el oficio de DOP hasta el punto de conseguir el mínimo mencionado anteriormente. El segundo, conseguir realizar unas memorias con la experiencia adquirida al realizar un primer proyecto cinematográfico, las cuales sean útiles tanto para otras personas como para mi de cara al futuro, y a la hora de realizar proyectos nuevos poder evitar fallos o dificultades que van apareciendo durante el proceso.

4. Metodología y cronograma

Para el proyecto he decidido seguir un orden basado en el archivo La dirección de fotografía. Flujo de trabajo desde la pre-producción hasta el rodaje, proporcionado por Víctor Hugo Martín Caballero (ver Anexo C), en el cual aparecen los componentes del equipo de fotografía y las fases de trabajo del director de fotografía. El orden se ha modificado un poco para que se adapte a los requerimientos del proyecto y es similar al que vemos en el índice de este documento y que indico a continuación:

Los tiempos seguidos fueron algo apretados, iniciando el proceso de preproducción al comenzar abril y no terminando hasta pocos días antes del rodaje. El rodaje tuvo lugar los días 9, 10 y 11 de mayo, y tan solo 4 días después, el 15 de mayo comencé la posproducción.



La parte de preproducción fue rápida exceptuando la parte del storyboard, la cuál parecía ir a pasos de hormiga. Hubo muchos cambios que realicé durante el proceso, lo cual implica replantear la escena y volver a dibujar los planos. En el proceso de posproducción fue laborioso en general, cada fase estuvo plagada de problemas y decisiones.

Por lo general el planning de trabajo se siguió sin muchos retrasos excepto por la posproducción, la cual ha ido más lenta y se está acabando el montaje y etalonaje a finales de junio. Sin embargo, la parte final, tanto las correcciones de destino y de almacenaje ya se han acordado a mitad de mes, por tanto el apartado se finaliza con la reunión final para comprobar que todo está según lo previsto.

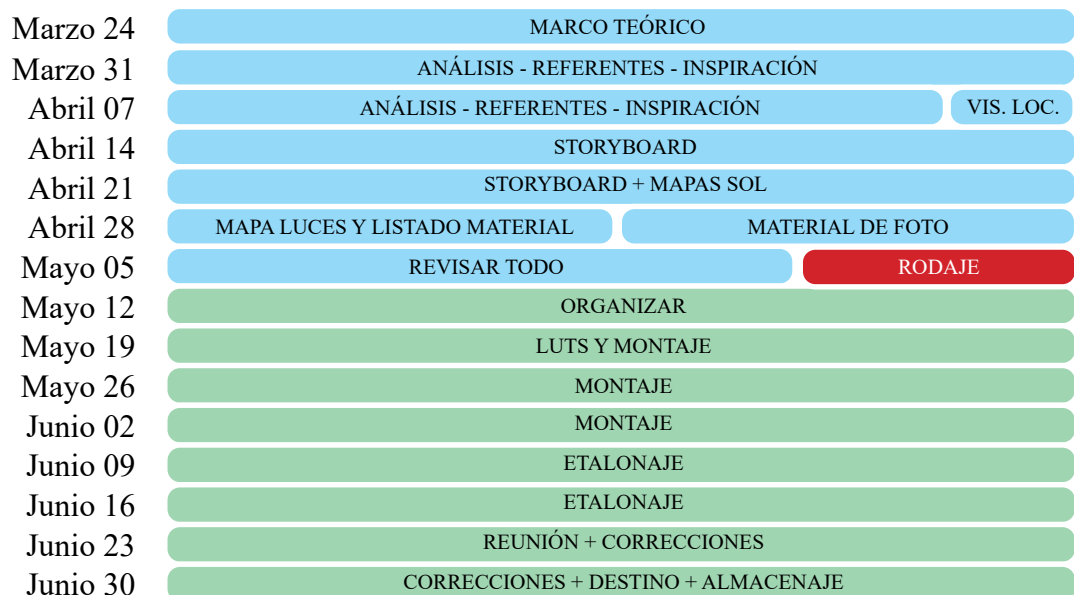


Figura 7. Cronograma de trabajo [Gráfico]. Elaboración propia.

3. Marco teórico

Para comenzar la investigación y comprender la figura del director de fotografía debemos preguntarnos ¿quién es un director de fotografía? y ¿qué hace un director de fotografía? El DOP (*Director of Photography*) es el encargado del equipo de fotografía, es decir, todos los profesionales de cámara e iluminación, además de encargarse de traducir el lenguaje escrito del guion a un lenguaje visual en función de las ideas del director. Todo ello mediante técnicas de encuadre, movimientos de cámara, composición e iluminación. También se encarga de supervisar el etalonaje en la posproducción. A lo largo del proyecto, es el ojo del director, el encargado de toda la estética visual. Es una labor tanto técnica como artística, ya que además de tener que saber multitud de tecnicismos de la cámara, planos, iluminación... Necesita saber como transmitir unas ideas, un mensaje, un tono o una atmósfera a través de la imagen (Brown, 2016).

Su labor comienza en el proceso de preproducción, en el que se diseña la parte visual y se planean las posiciones de cámara, planos, posiciones y dirección de la luz y cualquier elemento que se vaya a ver en el producto final. Pasan por el momento del rodaje, en el que se asegura que todo vaya según lo previsto y, si se enfrentan a problemas en cámara o iluminación, se encarga de solucionarlos. Y por último, durante la posproducción el DOP supervisa el montaje y etalonaje y garantiza que se mantenga la estética visual propuesta (Brown, 2016).

¿De dónde viene este rol? Para comprender el origen de este rol, debemos remontarnos a los inicios del cine. A finales del s. XIX el cine se encontraba en una etapa más primitiva, solo se realizaban producciones pequeñas y rudimentarias, y era el director el que realizaba las labores del equipo de fotografía aún inexistente. No existía una organización y jerarquía complejas como hoy en día. No fue hasta los inicios del siglo XX que las producciones se volvieron más grandes y ambiciosas, y la cantidad de trabajo se volvió inabarcable para una sola persona, por lo que hubo que delegar en equipos más grandes, entre ellos el equipo de fotografía. A medida que transcurría el s.XX, se implementó el sonido en los metrajes y aparecieron grandes estudios de cine, los cuales se fueron asentando mayoritariamente en una pequeña localidad de California llamada Hollywood (inicialmente Rancho Brea). La zona en la que se asentaron los estudios de cine se empezó a anunciar como Hollywoodland, pero posteriormente se quedó con el nombre de la localidad y se acabó anexionando a la ciudad de Los Angeles. Con todo este desarrollo el director de fotografía empezó a consolidarse como un rol clave en cualquier producción (Coe, 1982).

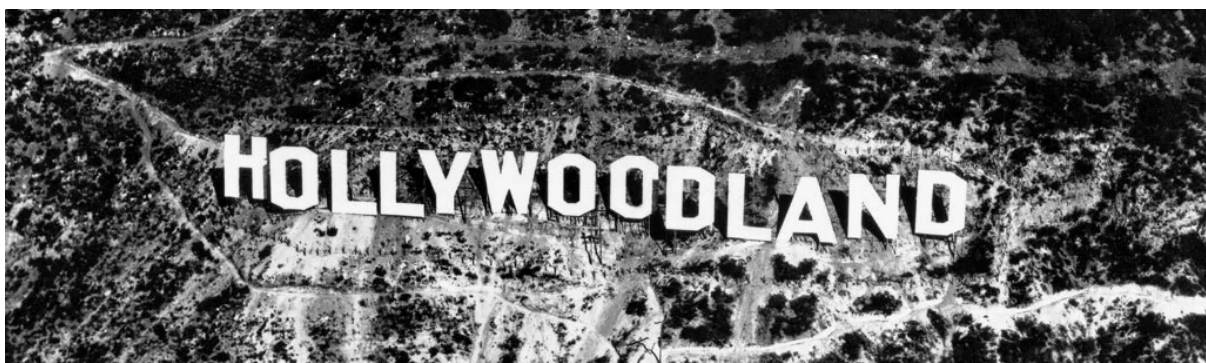


Figura 1. Vista aérea del cartel publicitario Hollywoodland (Hollywood Chamber of Commerce, 1923).

A día de hoy muchos consideran a Billy Bitzer como el primer director de fotografía. Bitzer comenzó a colaborar en 1908 con David Wark Griffith, uno de los directores más influyentes de la historia del cine. Entre varios proyectos esta *The birth of a Nation* (Griffith, 1915), la obra más reconocida del director gracias a que revolucionó el lenguaje cinematográfico y a sus contenidos polémicos. Otro de los primeros directores de fotografía es el estadounidense Arthur Edeson, quien dió vida a películas tan reconocidas como *Frankenstein* (Whale, 1931), *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) o *Casablanca* (Curtiz, 1942). Además de DOP, también es uno de los fundadores de la American Society of Cinematographers (ASC) en 1919. Esta organización se creó con la finalidad de reivindicar la figura del cinematógrafo o director de fotografía como una parte esencial del proceso cinematográfico (McKerman, 2015).

Posteriormente hubo otros directores de fotografía que continuaron dando pasos adelante en el lenguaje visual. Por ejemplo Karl Freund, el DOP de la famosa *Metrópolis* (Lang, 1927), la cual llevó el cine expresionista alemán a Hollywood, dando pie a películas como *Drácula* (Browning, 1931). Por otro lado tenemos a Gregg Toland, quien jugó con el uso de la profundidad en *Citizen Kane* (Welles, 1941), o James Wong Howe que destacó por su gran sensibilidad poética, el uso del blanco y negro y el manejo de las cámaras en movimiento (Alton, 1995).

Estos directores de fotografía, y muchos que vinieron después, se atrevieron a explorar y sentar unas bases estéticas con las que se trabajan a día de hoy, en especial en el mundo occidental. Gracias a estas bases, el cine consigue que un espectador pueda adentrarse en una narrativa y desarrollar un gran rango de emociones. En cierta medida se puede decir que el trabajo del director de fotografía convierte al cine en el séptimo arte.

La evolución del rol de DOP nos recuerda que el cine es una labor colectiva, donde cada especialidad aporta sus conocimientos. Sin embargo, sin la mirada sensible, técnica y artística del director de fotografía, muchas de las películas que hoy consideramos obras maestras no habrían alcanzado ese nivel de grandeza.

Actualmente la dirección de fotografía y el cine en general siguen desarrollándose. Los formatos de grabación físicos (película cinematográfica) quedaron ya obsoletos dando pie al mundo digital. Lo mismo ocurre en la forma de distribución, los rollos de película quedaron obsoletos y, después de pasar por otros como CD, hoy en día el estándar es muy diferente, la mayoría de proyectos se transmiten a través de internet existiendo un auge de el cine y series en *streaming*. Esto afecta al trabajo del DOP de forma que, en función del proyecto, los metrajes deben adaptarse a un formato u otro, es decir, hay que buscar que se puedan reproducir



Figura 2. Cartel original de *Metrópolis* (Schulz, 1926).

correctamente tanto en cine como en televisión o pantallas de *smartphone*. También los ritmos de las películas cambian, ahora predominan cambios de planos más rápidos y abunda el movimiento. Por un lado se debe a que el mercado ha crecido mucho y se necesitan producciones mucho más competitivas que enganchen rápidamente al público, por otro lado existen una gran cantidad de avances técnicos que permiten la realización de planos con ángulos y movimientos mucho más complicados de realizar (Prince, 2004).

A pesar de la evolución técnica en el cine hay directores que siguen optando por el uso de cámaras que ruedan en celuloide en vez de digital. Uno de los más conocidos es Christopher Nolan, junto con el DOP Hoyte van Hoytema, con el que suele trabajar en algunos de sus éxitos en el cine (Furby & Joy, 2015).

En el panorama nacional la producción cinematográfica ha aumentado en gran medida y ahora tiene más presencia en grandes festivales como Cannes (Ministerio de Cultura - Gobierno de España, 2023). Desde 1993 existe la Asociación Española de Autores de Obras Cinematográficas (AEC), la cual promueve la formación y visibilidad continua de la profesión de dirección de fotografía a la vez que defiende la autoría del DOP como artista visual (Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía, s.f.). Algunos de los DOP más conocidos del entorno nacional son José Luis Alcaine, quien ha trabajado de la mano de grandes directores nacionales como Pedro Almodóvar, Fernando Trueba o Víctor Erice (López & Pérez, 2023). Otro de ellos es Javier Aguirresarobe quien ha trabajado con directores como Woody Allen o Alejandro Amenábar y quien tiene el récord de conseguir 6 premios Goya como DOP, por no mencionar las 11 veces que ha sido nominado (Del Rio, 2006)

A pesar de contar con estos grandes directores de fotografía en nuestro panorama nacional, aún queda mencionar la reciente evolución de la mujer en el sector del cine. La presencia de las mujeres en el cine crece cada vez más, sin embargo la dirección de fotografía es uno de los puestos en el que la brecha de género es más evidente. Tanto a nivel nacional como internacional la participación femenina en el sector es mínima, según un informe anual de 2023 de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), tan solo el 7% de directores de fotografía está compuesto por mujeres, siendo un 19% en España

Ficción	M	H	TOTAL	% M	% H
Producción / P. Ejecutiva	100	246	346	29%	71%
Dirección	36	95	131	27%	73%
Guion	67	137	204	33%	67%
Comp. Musical	31	60	91	34%	66%
D. Producción	48	71	119	40%	60%
D. Fotografía	19	103	122	16%	84%
Montaje	45	90	135	33%	67%
D. Artística	77	41	118	65%	35%
Dis. Vestuario	99	18	117	85%	15%
Maq. y Peluquería	153	43	196	78%	22%
R. Sonido	77	240	317	24%	76%
Efect. Especiales	50	119	169	30%	70%
Total	802	1263	2065	39%	61%

Figura 3. Tabla comparativa de hombres y mujeres según el Informe anual CIMA 2023 (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, 2023).

y siendo la dirección de fotografía el puesto con un porcentaje más bajo frente a la media de un 38%, y si nos vamos al apartado de la animación, los porcentajes bajan aún más, con una media de un 22% de mujeres (Cuenca, 2024). Estos porcentajes se reflejan en datos como que en los Premios Goya no había ganado una mujer un premio a dirección de fotografía hasta su edición 35, en la que la boliviana Daniela Cajías ganó el Goya gracias a su excelente trabajo en la película *Las niñas* (Palomero, 2020), dirigida y escrita por Pilar Palomero. Este metraje también ganó el Goya a Mejor película en esa edición. Dos años después volvemos a ver a Daniela Cajías nominada de nuevo a mejor dirección de fotografía, esta vez gracias a su trabajo en *Alcarrás* (Simón, 2022), también nominada a mejor película y dirigida por la directora Carla Simón. Aunque podemos ver un panorama cambiante, la brecha en la distribución de géneros en el cine sigue siendo alarmante.

Sin embargo, no son todas malas noticias, en 2025 hay 3 películas dirigidas por mujeres que han llegado al top 10 del cine español, siendo una de ellas la película más taquillera dirigida por una mujer en la historia de nuestro país: *La Infiltrada* (Echevarría, 2024). Las otras dos películas son *El secreto del orfebre* (Osorio, 2025) y *Sorda* (Libertad, 2025), dirigidas por Olga Osorio y Eva Libertad respectivamente y destacando esta última, ya que su DOP es Gina Ferrer, quien ha hecho la fotografía de 20.000 especies de abejas (Urresola Solaguren, 2023), dirigida por Estibaliz Urresola Solaguren, otro metraje muy premiado en festivales como los Premios Goya, el Festival de Berlín o el Festival de Málaga, entre otros (CIMA, 2025).

A pesar de que la presencia femenina en el cine está en crecimiento, aún queda un largo camino para salvar la brecha existente entre hombres y mujeres, sin embargo ya existen asociaciones como CIMA que luchan por acabar con la desigualdad existente en las profesiones relacionadas con los medios audiovisuales.

Para completar la investigación decidí reunir a 3 directores de fotografía residentes en Valladolid para conocer su historia y punto de vista de su profesión en una pequeña entrevista (ver Anexo B). Estos directores de fotografía son:



Figura 4. Cartel de la película *Gallo Rojo* (García-Vázquez, 2023).



Figura 5. Cartel de la película *Comuneros* (García, 2022).



Figura 6. Cartel de la película *Abuelitos* (Plaza, 1999).

Karu Borge, DOP de la película Gallo Rojo (García-Vázquez, 2023) , dirigida por Enrique García-Vázquez y a su vez directora y guionista del cortometraje BUM PUM (Borge, 2024), en el que Lucía Lobato fue la encargada de la dirección de fotografía.

Victor Hugo Martín Caballero, DOP de Comuneros (García, 2022), dirigida por Pablo García Sanz y con dos premios por mejor dirección de fotografía en el corto Ogro (Cardiel, 2021), dirigido por Hermenio Cardiel.

Javier Valderas, quien estuvo en el equipo del corto Abuelitos (Plaza, 1999) del director Paco Plaza y fue el DOP de Matadero (Acosta & Torre, 2001) de Xuan Acosta y Manuel F. Torre.

En la entrevista se hacen preguntas relacionadas con sus inicios y evolución en el entorno del cine, preguntas sobre como ven el panorama actual o como ven el sector cinematográfico local y preguntas un poco más curiosas o divertidas. En resumen, las respuestas nos expresan cómo han ido creciendo poco a poco y han descubierto de formas más o menos fortuitas que la dirección de fotografía era su pasión. También nos cuentan como el mundo del cine en España está en auge, pero como, sin embargo, está muy centralizado en las ciudades de Madrid y Barcelona y en otras ciudades las producciones suelen ser más pequeñas y en muchos casos se traduce en que es muy complicado que triunfen a mayor escala. También Karu Borge menciona la importancia de la humildad y recuerda que al final el DOP trabaja para un proyecto común y debe encargarse de, al igual que todos, facilitar en la medida de lo posible el conseguir sacar adelante el proyecto (Borge, 2025).

Otro elemento importante para la realización del proyecto es un guion de las labores de un director de fotografía (ver Anexo C). A raíz de varias charlas impartidas por Víctor Hugo y de la propia entrevista, este DOP me cedió un archivo de presentación en el que recogía las diferentes ocupaciones de las que se encarga el director de fotografía, archivo que me ha servido de guía para refinar las labores que he de hacer en el siguiente proyecto.

Finalmente también me ha servido de guía o apoyo el libro *Film directing shot by shot: Visualizing concept to screen* (Katz, 1991). Este libro es una guía de como hacer la labor de un director de fotografía, con prácticas útiles para conseguir desarrollar un buen trabajo. Plantea desde el proceso por el cual formar una idea y como traducirlo al idioma visual, hasta

5. Preproducción

En este apartado vamos a ver todo el trabajo realizado como director de fotografía del cortometraje partiendo del guion.

5.1. Análisis de guion

Como tarea inicial analicé el guion (ver Anexo D), buscando en qué género encaja la historia, sus puntos claves, además de inspiración y referencias. ¡No, no, no! se puede encajar en el género de la tragicomedia. Esto lo vemos a través del conflicto interior de nuestro protagonista, Pedro, el cual tiene tintes dramáticos, mezclado con diferentes momentos de humor. Según Battista Guarini (1538-1612) la tragicomedia se caracteriza por tener elementos típicos de una tragedia, mezclados con momentos o personajes característicos del humor, además de un final fuera del carácter trágico, es decir, evitando un final triste o desafortunado (Sánchez, 2019).

Respecto al análisis del guion, podemos diferenciar la introducción desde que comenzamos hasta el momento en el que nuestro protagonista se plantea la remodelación de la estatuilla. Después vemos el nudo que llega hasta la conversación de su amigo Ramón, la cual simboliza la revelación y evolución en su dilema interno y, finalmente, vemos el desenlace en el tramo final del corto, en el que encontramos las consecuencias de ese cambio interno, la aceptación de las feligresas de su iglesia. Tres de los momentos claves a destacar visualmente son la escena en la que Pedro tiene esa crisis de fe de noche en la iglesia, la conversación con Ramón que anuncia el desenlace y el propio final.

5.2. Referentes visuales

Una vez conocemos qué momentos tienen más peso en la historia y nos hacemos una idea general de la misma, pasamos a buscar inspiración visual y referencias de otros proyectos. Inicialmente desde dirección ya se han proporcionado varios referentes, lo que simplifica este apartado. Los referentes proporcionados han sido Mamacruz (Ortega, 2023), La mesías (Ambrossi & Calvo, 2023) y Cónclave (Berger, 2024). A parte de estos tres, he seleccionado otras 4 películas a modo de inspiración visual. A continuación analizo cada uno de los metrajes mencionados y saco los elementos que me llaman la atención de cada uno de ellos.

Mamacruz (Ortega, 2023) es un largometraje que cuenta la historia de una abuela que lleva mucho tiempo alejada de su vida sexual. No le daba importancia gracias a sus creencias religiosas, hasta que un día despertaron sensaciones y deseos que creía que quedaron en el pasado. Ahora debe averiguar como compaginar ese nuevo deseo sexual con sus estrictas creencias religiosas.

En este filme vemos una muestra del imaginario de una señora mayor española, criada de la mano de la religión católica. Vive rodeada de piezas religiosas como cruces, figuras de cristo... Son elementos que ligam al personaje con una parte de su mente, forman parte de su vida, ven lo que sucede, piensan y sentencian las acciones de la protagonista de la película.

Por otro lado tenemos la serie *La Mesías* (Ambrossi & Calvo, 2023). En esta obra nos cuentan la historia de Enric, quien atormentado por su infancia, busca a sus hermanas menores. Estas tienen un grupo de pop cristiano llamado *Stella Maris* el cual está arrasando en YouTube.

Esta pieza une el humor con la religión, sin llegar a parodiar esta última. Este es el aporte que recibe ¡No, no, no!, una visión de como contar una historia profunda y dramática sin perder el plano del humor.

La tercera referencia es *Cónclave* (Berger, 2024). *Cónclave* nos cuenta la historia de la muerte del Papa y cómo uno de los cardenales, elegido para liderar la elección de un nuevo pontífice, se ve rodeado de opiniones y pensamientos egoístas y regidos por ideas políticas.

Esta historia nos muestra cómo la fe no es un elemento inamovible y como hasta los más altos cargos de la Iglesia pueden sufrir dudas. Además en el metraje vemos constantemente simbología católica y una estética más austera y poco recargada, pero sin perder el aspecto llamativo de la misma. Predominan los tonos cálidos y los contrastes marcados, transmitiendo con ello la calma y templanza que ha de mostrar un alto cargo religioso sin perder la tensión que se vive dentro del contexto de la elección de un nuevo Papa.

La primera de las 4 películas de las que he sacado elementos de inspiración es *Vivre sa vie* (Godard, 1962), un filme francés de mitad del s.XX que cuenta la historia de Nana, una joven aspirante a actriz que no consigue llegar a fin de mes. El director de fotografía de esta película es Raoul Coutard (1924-2016).

Esta película me sirve como inspiración por sus planos, está llena de primeros planos que se mantienen generando tensión y potenciando la expresividad actoral.

Si seguimos la línea de películas de Coutard nos encontramos con la segunda de las referencias, *La Peau Douce* (Truffaut, 1964). Esta nos cuenta la vida de un escritor francés casado que abandona su casa y a su mujer para iniciar una relación con Nicole, una azafata de vuelo, sin embargo tiene constantes dudas acerca de sus sentimientos.

Aquí Coutard utiliza de manera excelente los planos, desde planos generales a modo de situación hasta planos detalle en los que destaca situaciones de una manera más artística, pasando por el uso de espejos, lo que le da una dimensión un tanto voyeur. Aunque en menor medida, Coutard no prescinde de estos primeros planos que también veíamos en el filme anterior.

En tercer lugar y de nuevo de la mano de Coutard nos encontramos con *Z* (Gavras, 1969), con una trama detectivesca en la que un joven magistrado se encarga de investigar el asesinato de un político dentro de una democracia corrupta.

Z tiene una tonalidad verdosa a lo largo del metraje, además de una iluminación azulada muy suave para escenas nocturnas. También llama la atención la manera tan equilibrada en la que compone los planos.

Finalmente, esta vez de la mano del DOP iraní Homayun Payvar (1944), *Ta'm e guilass* o *El sabor de las cerezas* (Kiarostami, 1997). Una película que nos lleva por gran variedad de lugares y personas a través de un mismo hilo conductor, el deseo de suicidarse e un hombre de mediana edad.

El filme me parece llamativo gracias a sus tonalidades cálidas y a como Homayun usa la saturación como un elemento expresivo.

5.3. Análisis de los personajes

Una vez definidas las referencias e inspiración, mi siguiente paso es analizar los personajes y en función de sus características y escenas destacar diferentes elementos visuales para potenciar cada personaje. También desde dirección se ha proporcionado una ficha de los personajes (ver Anexo E) donde nos cuentan qué caracteriza a cada uno de ellos.

Comenzamos por Pedro, nuestro protagonista. Es una persona un tanto solitaria, de carácter serio. No es muy expresivo y es un poco distante o reservado. A lo largo de la historia Pedro tiene un arco de personaje en el que comienza siendo más frío y viendo lo material, fijándose en el estado de la iglesia, pero finalmente es consciente de que ese aspecto importa menos que las personas, que sus fieles feligresas.

Con esta premisa, debemos marcar visualmente esta evolución, comenzando con iluminaciones algo más frías y evolucionando a tonos cálidos y amistosos, lo mismo pasa con los contrastes, comenzar con algo más duro, transmitiendo misterio ya que no nos abre los brazos y es distante y evolucionando a contrastes suaves que hagan de él alguien más acogedor.

A continuación pasamos a Carmen, una señora vieja muy alegre y buena, pero muy directa y con un temperamento muy estricto en lo que incumbe a la religión. Carmen comienza dándose cuenta que su amada religión esta desapareciendo en el pueblo y cuando la estatuilla es restaurada no puede mirar para otro lado. Carmen es el punto de conexión más directa con Pedro, ella le quiere como a un hijo.

Para potenciar el personaje, es conveniente dar uso a planos cerrados ya sean primeros planos o planos medio-cortos en los que podamos ver su expresividad y sus enfados por lo que está pasando en la iglesia. Sin embargo al ser una persona alegre y bondadosa, mantendría contrastes suaves y tonalidades cálidas.

Las otras dos feligresas María y Lourdes, son las que hacen que se equilibre la balanza con Carmen. Mientras que esta es muy imponente y rígida, Lourdes, la más joven de las 3, es una persona muy amable y con la mente más abierta. Sin embargo, esta amabilidad se pasa algo de la raya, dándole un carácter algo ingenuo. Por otro lado, María, una señora también mayor, se encuentra en el punto medio de ambas, es amable y tierna, pero también puede ser imponente si se lo propone. Como Carmen, es una defensora de la iglesia, sin embargo tiene una mentalidad más abierta que esta.

Estos dos personajes cobran algo menos de importancia que los dos primeros. Gracias a esto y a su formas de ser, sus iluminaciones son suaves y cálidas y deben destacar menos que las de Carmen y Pedro.

Por último tenemos a Ramón, quien solo aparece en una escena pero que es el motor del cambio de Pedro. Ramón abandono la religión de joven y ahora es un enterado del mundo científico. Es amable, pícaro y listo, le gusta la fiesta y fuma constantemente.

Al ser este personaje el que lleva de la mano al protagonista hacia el cambio positivo, se le puede tratar de sabio y, para potenciar este aspecto, recurrimos a espacios bien iluminados y tranquilos. Además mantenemos la calidez que ya había, ya que eso destaca su amabilidad.

A la hora de plantear estos aspectos y llevarlos a cabo, es necesario unificarlo, si en el mismo contexto se realiza un plano cálido de Lourdes y uno frío de Pedro, haría que el espectador salga del cortometraje, por tanto es necesario mediar entre estos aspectos a potenciar.

5.4. Visitar localizaciones

Para la selección de los espacios se plantearon multitud de iglesias, sin embargo con el fin de abaratar costes de estancia, decidimos visitar 3 iglesias de Los Ausines, un pueblo de Burgos en el que había una casa que podíamos usar de forma gratuita con espacio para que pudiera dormir todo el elenco y equipo. Las iglesias a visitar fueron la iglesia de Santa Eulalia, la iglesia de San Juan, la iglesia de San Miguel y la Ermita de Nuestra Señora del Castillo, la cual no se llegó a visitar dado a su difícil acceso. En ese momento se realizaron diferentes fotos y vídeos para poder plantear iluminaciones y posteriormente tomar una decisión.

Finalmente se decidió usar la iglesia de San Miguel porque se encontraba en mejor estado, la decoración era más llamativa y encajaba con lo planteado en las referencias de dirección y la manera en la que, al estar la iglesia en un punto alto, la luz entraba fácilmente por la ventana iluminando el altar, lo cuál me resultó muy llamativo para potenciar las escenas de interior. También conviene enterarse de donde están los enchufes y de la capacidad eléctrica del lugar para que no haya apagones inesperados durante rodaje. En este lugar había una capacidad de 1000W, la cual era muy pequeña pero seguía siendo la mejor opción.



Figura 8. Iglesia de Santa Eulalia [Fotografía]. Elaboración propia.



Figura 9. La ventana iluminando el altar en la iglesia de San Miguel [Fotografía]. Elaboración propia.

5.5 Storyboard

Para realizar el storyboard tome el trabajo previo como premisa para plantear los planos y me guíé por las imágenes sacadas en la iglesia para plantear los espacios. La realización del mismo se hizo a mano, imprimí unas plantillas y mediante lapiz y marcador fui planteando los planos escena por escena.



Figura 10. Viñeta del storyboard. Elaboración propia.

Realicé gran cantidad de cambios que consideré para mejorar la fluidez de los planos antes de presentarlo a dirección. Para mejorar este aspecto me basé en el movimiento de los actores, busqué comenzar con planos de situación para que se entendiera el contexto y los lugares, traté de evitar fallos en la regla de los 30 grados para que no hubiera saltos visuales exceptuando cuando los planos tienen un ángulo similar pero uno es muy amplio y otro es primer plano. También busqué evitar saltar el eje durante las conversaciones en las que hacía plano-contraplano y trate de evitar fallos en como entran o miran los personajes y como se muestra al sitio al que miran, es



Figura 11. Ejemplo de regla de composición adaptado de un frame de la película La peau douce (Truffaut, 1964).

decir, si un personaje mira a otro fuera de plano y posteriormente se muestra a este, hay que asegurarse que este se muestra en el lateral correcto a la hora de encuadrar. También tuve en cuenta la regla de la mirada, por la cual si un personaje que aparece en plano mira a un lado, hay que encuadrarle dejando más aire en el lado al que mira y menos en el lateral al que da la espalda. Este último busqué hacerlo de manera muy sutil, ya que muchas veces aparecen varios personajes a la vez.

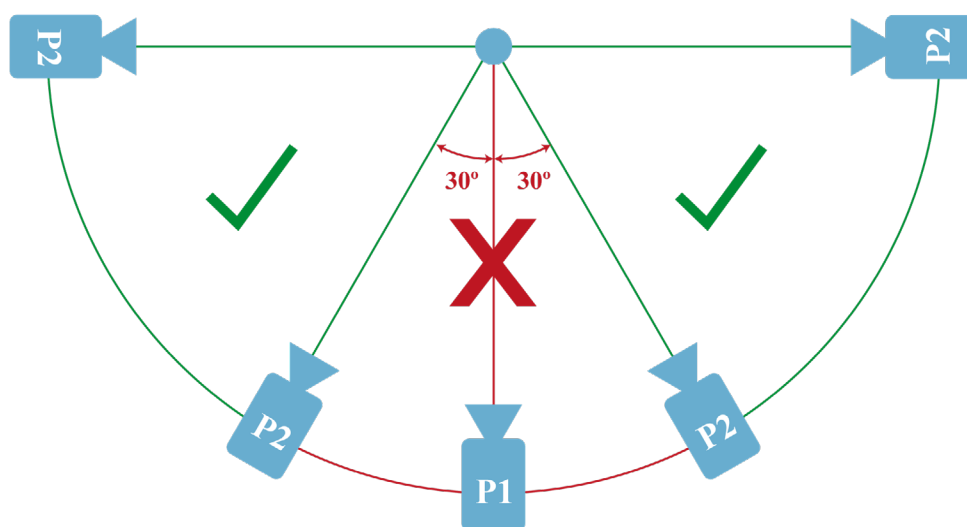


Figura 12. Esquema de la regla de los 30 grados. Elaboración propia.

Una vez acabado, hubo una reunión con dirección para dar el visto bueno o modificar lo necesario. Tras varias pequeñas modificaciones y varios planos de situación añadidos se dio el visto bueno y pasé a procesar las ilustraciones para que fueran algo más detalladas, además de añadir color para representar las iluminaciones deseadas.

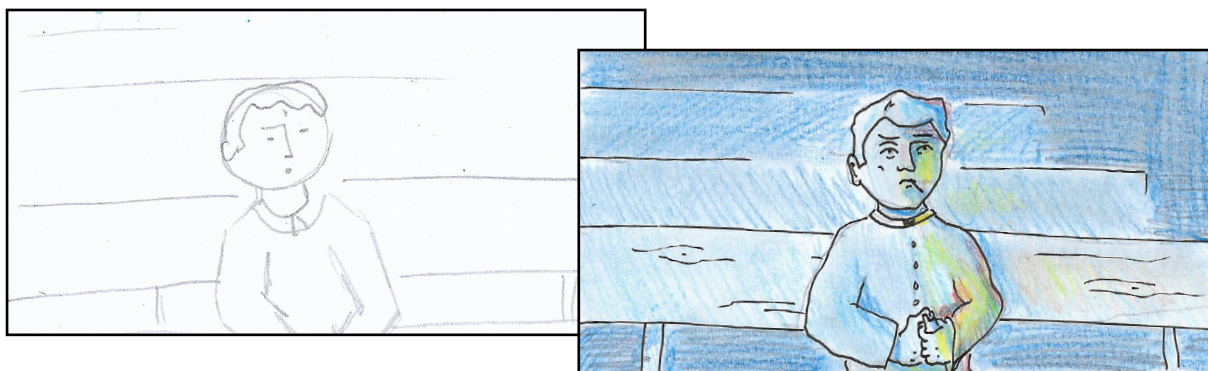


Figura 13. Comparativa de una viñeta del storyboard al inicio y final del proceso. Elaboración propia.

5.6. Mapas de Sol y meteorología

Aquí pasamos a ver las posiciones del Sol en los días de rodaje. Para ello se probaron diferentes aplicaciones de móvil, sin embargo todas requerían de una suscripción y finalmente se optó por Sunlitt: Sun position and path, la cual daba la opción de un periodo de prueba gratuito. En ella se puede ver las posiciones y trazado del sol según el día y hora, gracias a ello se puede saber en que momentos entra la luz por la ventana y hacia donde está orientada y, por tanto, poder definir las luces necesarias para cada escena según el momento del día. Por otro lado se ha revisado la meteorología para buscar días de rodaje en los que haya sol y permitir que se generen la iluminación que se busca, sin embargo es poco fiable cuanto más tiempo haya entre este paso y el momento de rodaje.

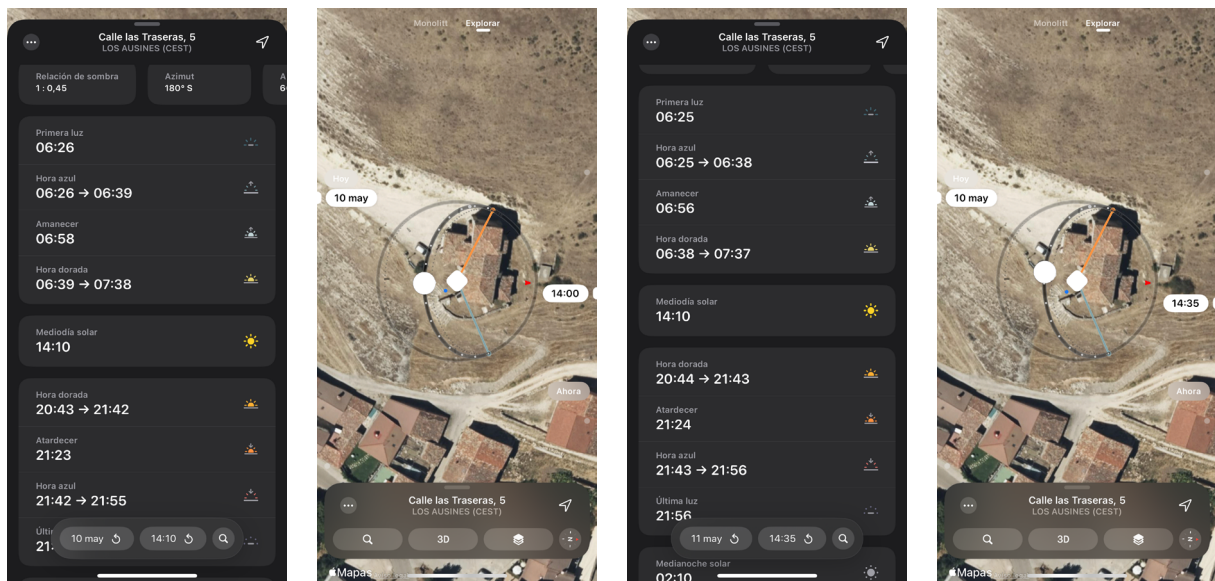


Figura 14. Captura de pantalla de Sunlitt. Elaboración propia.

5.7. Guion técnico

Conociendo la iluminación y encuadres deseados se procede a generar un guion técnico en el que ver donde se deben colocar la cámara y los focos según que planos. Para ello se realiza una vista de planta del espacio y se indican las posiciones de luces y la cámara (además facilita el planteamiento del gaffer indicar la posición de las tomas de corriente). Para facilitar la visión de la escena es conveniente indicar la posición de los actores y los movimientos a realizar, si es que los hay. Gracias a todo esto se puede disponer el material sin que interfiera en los planos ni en la movilidad de los actores.

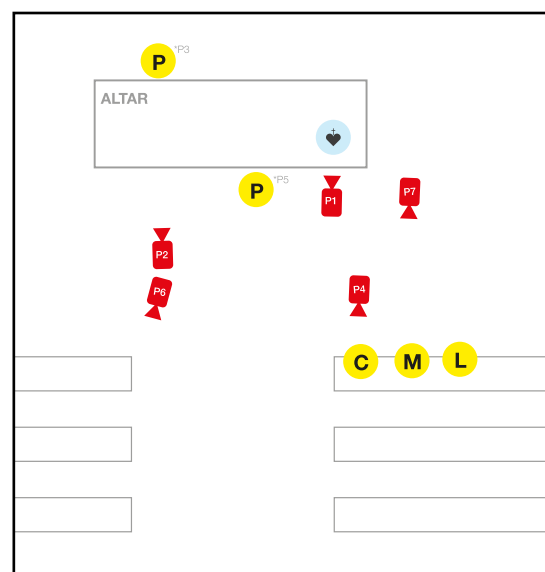


Figura 15. Vista en planta de cámaras, luces y personajes de la escena 5. Elaboración propia.

5.8. Lista de material y presupuestos

Se realiza una lista con los materiales necesarios y una reunión con diferentes jefes de departamento y producción para plantear los gastos de cada equipo y ajustarlo al presupuesto del que se dispone. En este caso el presupuesto era muy limitado, por lo que la mayoría del equipo era prestado por la universidad y los gastos del departamento de fotografía fueron mayoritariamente para el alquiler de un foco y la compra de una memoria SSD. Para el foco recurrimos a la empresa local Moonset Audiovisuales, en la cual nos asesoraron y contaron las diferencias entre unos focos y otros. Hubo dos posibles opciones que cuadraban, pero finalmente nos decidimos por un foco Arri Junior de 1000W, el cual tenía suficiente potencia y una luz cálida. Junto con el foco había que alquilar su correspondiente dimmer y trípode, además nos prestaron gratis una gelatina azul para enfriar la temperatura si necesario. El planteamiento con respecto a la potencia del foco fue que como no se iba a usar a su máxima potencia, no tendría porque haber problema con la capacidad del lugar. El disco duro SSD lo pedimos a través de Amazon.

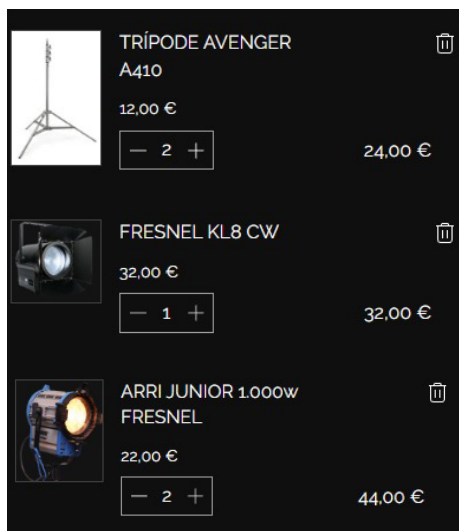


Figura 15. Precios de las diferentes opciones de foco planteadas. Elaboración propia.

Cámara Blackmagic POCKET 6K	Uva
Enchufe DC camara Blackmagic	Uva
Cargador y 5 baterías cámara Blackmagic	Uva
Objetivo XEEN CF 35 T1.5 (puesto) y Objetivo XEEN 85 T1.5 EF	Uva
Trípode cine NEEWER	Uva
Monitor cine SHINOBI 7	Uva
Microfono RODE NTG2	Uva
Grabadora Tascam DR 07X	Uva
Pértiga RODE	Uva
Maletín focos LED (3focos, 3 tripodes, 3cargadores, filtros)	Uva
Halógeno ARRI Junior 1000W FRESNEL	Moonset
Trípode AVENGER A410	Moonset
Dimmer externo para ARRI	Moonset
Cable Jack macho a XLR macho	Consejo
Cable minijack macho a hembra	Uva
Adaptador minijack macho a Jack hembra	Uva
Cable Jack macho a XLR hembra	Comprado
Cable HDMI	Marcos
Ladron	Tuti
Memoria SSD 1Tb Sandisk Extreme	Comprado
Tarjeta SD Sandisk Extreme Pro SDXC 128gb	Uva
Tarjetas de memoria de la Neverita	Tuti
Tarjeta SD 32gb	Marcos
ordenador	Marcos
discos duros hdd	Marcos

Figura 16. Lista de materiales usados y sus dueños. Elaboración propia.

5.9. Reunión con departamento de arte

En este apartado se realiza una reunión con dirección y el equipo de arte para comprobar que los decorados no dan problemas en plano, ya sea por un espejo, algo que interfiere en el plano o algún objeto inesperado que bloquee la iluminación. En nuestro caso esto no generaba problema ya que desde arte la decoración comprada eran pequeñas piezas que no obstruían ningún plano.

5.10. Segunda visita a localizaciones

Es recomendable hacer una segunda visita al lugar de rodaje para revisar y probar los planos planteados y con ello asegurar en la medida de lo posible que no hay problemas inesperados en el rodaje. Sin embargo, en nuestro caso no hubo el tiempo necesario para poder hacer esta segunda visita, por lo tanto fuimos con lo planteado directamente al rodaje.

5.11. Reunión para plan de rodaje

Hay que proporcionar al equipo de producción los storyboards para que sepan las posiciones de cámara y focos, además de requisitos especiales que desde el equipo de fotografía se considere, y que puedan tenerlo en cuenta a la hora de realizar un plan de rodaje óptimo para todo el equipo, es decir, buscar la efectividad y comodidad del equipo. En este caso no hubo requisitos especiales, tan solo tener en cuenta la posición de cámara y focos para ser más efectivos (ver Anexo F).

6. Rodaje

El rodaje se realizó los días 9, 10 y 11 de mayo.

El viernes 9 por la mañana salimos la mayoría del equipo desde Valladolid hacia Los Ausines (Burgos) para hacer pruebas que no se pudieron hacer en una segunda visita y para preparar la casa en la que íbamos a dormir todos. En esa mañana llegó el primero de los problemas, el micrófono generaba interferencias con el adaptador. El micrófono tenía un conector XLR y la grabadora funcionaba por Jack de 3,5mm, disponíamos de un adaptador que hace de puente entre ambos, pero con el movimiento generaba ruido e interferencias, por lo que hubo que acercarse a Burgos a buscar una grabadora que tuviera entrada XLR. Tras mirar en varias tiendas y no encontrar nada o salirse

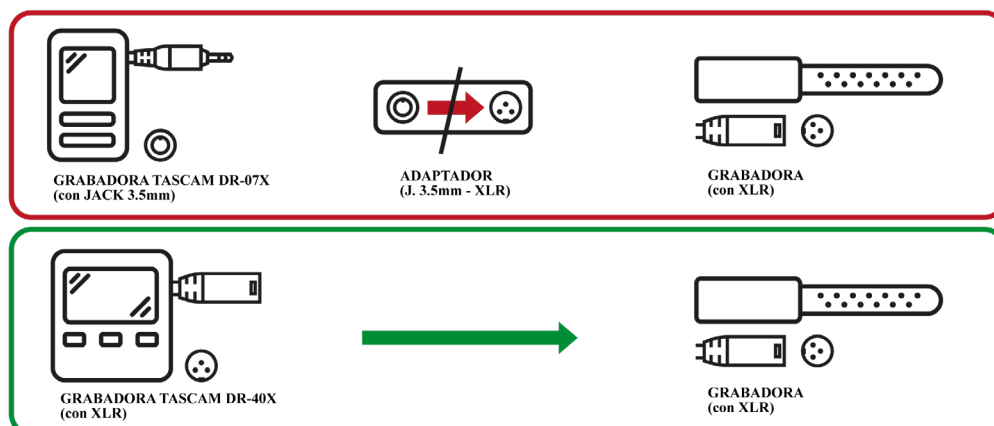


Figura 17. Esquema de la conexión inicial y final del equipo de sonido. Elaboración propia.

del presupuesto, llegamos a la conclusión de llamar a un contacto de una persona del equipo, el cual podía tener una grabadora de ese tipo. Finalmente así fue, fuimos a por ella y regresamos al pueblo.

Tras ello tuvimos que ir a realizar las pruebas de cámara y comprobar que todo iba según lo previsto. Hacia el final de la tarde llegó el resto del equipo y los actores, se les acomodó en la casa y se hizo un ensayo para aligerar el rodaje el día después.

El sábado 10 comenzó el rodaje a las 9:00 con un plano de situación en el que no era necesario nadie del elenco. Este plano era en exterior y el problema que tuvimos fue que la meteorología había cambiado y no hizo el día soleado que se esperaba. Ante esto no había solución alguna, ya que era un plano general del paisaje, sin embargo el sol no es un factor importante en guion y dentro de la iglesia podríamos falsear la luz del sol con el foco. Tras este plano, el equipo de fotografía preparamos la siguiente escena, la escena 3. Mientras tanto el equipo de arte preparaba a los actores para a las 10:00 llevarlos al lugar de rodaje y comenzar a rodar escenas con ellos. Los tiempos de rodaje durante esa mañana fueron algo apretados porque había una actriz que tenía un compromiso a mediodía, por tanto teníamos que acabar sus planos antes. Las iluminaciones se desarrollaron según lo esperado, sin grandes sorpresas, tan solo pequeñas modificaciones. Sin embargo hubo que tomar decisiones con respecto a los planos. Por estos tiempos ajustados hubo que recortar en planos, entonces se escogió un plano no imprescindible y no se grabó. El resto de planos fueron en mayor medida según lo previsto, sin embargo algunos hubo que dividirlos en diferentes tomas para que el acting fuera más sencillo y acertado.

A última hora de la mañana se fue el elenco excepto por el actor del personaje protagonista, el cual tenía que hacer varios planos más. Tras ello, regresamos todos a casa para comer. A las 17:00 estábamos de regreso en la iglesia para rodar otra escena, la escena 4. Para esta escena llegó el actor de Ramón, el cual por motivos personales no pudo acudir antes. Esta escena transcurría en el exterior, justo delante de la iglesia. Aquí nos encontramos con un nuevo problema, el cielo oscurecía y justo cuando comenzamos a grabar empezó a llover. Rápidamente movimos el equipo al interior y replanteamos la escena. Para solucionarla movimos un banco al sotechado que hay en la entrada de la iglesia y reconstruimos el plano para simular que están en un banco del pueblo. Además del tiempo (que al rato se calmó), tuvimos que grabar sonido con un teléfono móvil además del propio micrófono de pértiga ya que este no podía acercarse lo suficiente por como era el espacio y el plano. El móvil se escondió en el bolsillo de los actores, lo cual permitía una voz más salvable, a pesar del ruido que se genera con el roce con la ropa. Otro pequeño problema de esta escena es que en guion se indica que es un atardecer y aún era media tarde, por tanto simulamos la luz rojiza del atardecer con el foco. Esta escena se grabó más rápido porque era corta y apenas hubo que repetir tomas.

Tras un descanso pasamos a la siguiente escena, la 2. Esta transcurría por la noche pero varios planos eran en un interior con luz diegética, por tanto comenzamos por ahí para que se hiciera de noche durante ese rato, tal y como se marca en el plan de rodaje. Una vez llegaron los planos nocturnos ya no había luz de sol que entrase por la ventana y simulamos la luz azulada de la luna con los focos LED y con filtros azules.



Figura 18. Frame del Plano 2 de la Escena 2 donde vemos la procedencia de la luz. Elaboración propia.

Entre estos planos, el plano 7 de la escena 2, se eliminó ya que era algo redundante y el actor llevaba una larga sesión de rodaje ese día. Además de eso, modificamos el plano 6 porque consideramos que podría dar fallos de récord en la unión con el plano anterior, además se considero que el plano propuesto para sustituirlo era más est  tico. Una vez acabamos los planos con el actor, le llevamos a casa y volvimos para realizar varios planos sin actores. Ya pasadas las 12 de la noche, acabamos los planos, recogimos el material y dimos por finalizado el primer día de rodaje. El material decidimos recogerlo en vez de dejarlo preparado para el primer plano del día siguiente porque el encargado de la iglesia nos coment   que hubo un robo hace unos meses en alguna casa del pueblo y preferimos llevar todo el material de vuelta a casa.

El domingo 11 se repitió la organización del día anterior, el equipo de foto acude primero al set de rodaje con el material para realizar varios planos detalle y preparar el primero de los planos con actores, mientras tanto el equipo de arte prepara a los actores para el rodaje. Una vez comenzamos el rodaje solo hubo que adaptar ligeramente el plano 8 de la escena 1. A media mañana se realizó un pequeño descanso para después continuar con la última escena a grabar, la escena 5. Estas fueron acorde a lo planteado y, aunque con algo de retraso, recogimos y regresamos a la casa donde nos esperaba una comida de fin de rodaje,. Después de recoger la casa y dejar todo en orden, nos acercamos a realizar un plano general de situación de la iglesia. Existía ya un plano de situación de la iglesia, el cual fue el primero en grabar. Para que el plano nuevo pudiera variar del anterior planteamos otro lugar, sin embargo no había más espacios accesibles para hacer un plano que no se viera similar al primero, por ello decidimos hacer otro plano a otra iglesia, concretamente a la Ermita de Nuestra Señora del Castillo. Por el ángulo en

el que se realiza el plano, no se puede apreciar un fallo de récord. Una vez realizado, dimos por finalizado el rodaje y regresamos a Valladolid.

El método general que se mantuvo a lo largo de los días de rodaje desde el equipo de fotografía fue colocar la cámara, después las luces y tras ello enfocar y encuadrar el plano. Hubo una constante en la iluminación a lo largo de todos los planos en la galería principal de la iglesia, el foco principal iba colocado en la misma zona siempre, bajo la ventana, obviando pequeños movimientos para favorecer la est tica del plano. Con esto se buscaba mantener un récord de iluminación uniforme a lo largo del metraje. Para suavizar la luz del foco y que fuera más amable utilizamos un difusor y para complementar este foco se utilizó un reflector con el que rellenar las caras de los actores y que el contraste fuera más suave. Además en algunos planos en los que se apreciaba más profundidad de la iglesia se usaron los focos LED para rellenar el fondo y que no se viera muy oscuro.

En los planos nocturnos se usaron los focos LED con filtros, ya que la intención era simular la luz de la Luna, la cual es más tenue y azulada. El halógeno tiene más fuerza y una tonalidad demasiado cálida para poder usarlo. Además de un LED bajo la ventana dandonos luz azulada, en varios planos se añadió un LED con filtros rojos para simular la luz de las velas de la mesa. Para ello se escondió una persona con el LED en mano y el reflector dorado. El foco apunta al reflector, el cual se mueve arrugado para simular una luz irregular y con movimiento. En los planos exteriores ya había una iluminación suficiente pero se us  el halógeno para simular la luz de la puesta de sol. Uno de los planos más curiosos y creativos fue un plano detalle de la escena 3 en el que había que simular la luz del sol entrando por la ventana y golpeando el sagrario, además se tenía que ver polvo en el ambiente simbolizando lo desmejorada que está la iglesia. Para este plano usamos el halógeno con las aletas cerradas generando sombras más marcadas, además de usar una carpeta para marcar la sombra aún más. Es en estas zonas de sombra donde realmente se aprecia el polvo flotando en el halo de luz. Para el polvo probamos polvo real recogido con un trapo pero finalmente lo más llamativo fue maquillaje en polvo espolvoreado en el ambiente.



Figura 19. Frame del Plano 2 Escena 3. Elaboración propia.

Uno de los problemas que tuvimos varias veces con la iluminación a lo largo del rodaje fue la baja capacidad eléctrica de la iglesia. Aunque la considerábamos suficiente, hubo varios momentos con todo enchufado en los que sobrepasábamos esa potencia, sin embargo no resultó ningún problema notable ni interrumpió ninguna toma.

Respecto a la cámara, grabamos en formato BRAV, el formato crudo de Blackmagic. Este formato permite ediciones de luz y color más amplias y nos permitiría tener más margen de acción en caso de componer mal la luz en algún plano. Este formato tiene diferentes versiones según las necesidades. En nuestro caso se decidió usar BRAV Constant Quality Q5. Este formato asegura mantener una calidad constante sin tener en cuenta la velocidad de transmisión de datos, mientras que el denominador Q5 indica la cantidad de compresión para los archivos generados, siendo Q0 el que no lleva compresión y Q5 el que más compresión añade. A pesar de ello esta compresión es menor que en formatos tradicionales como H264 o HEVC.

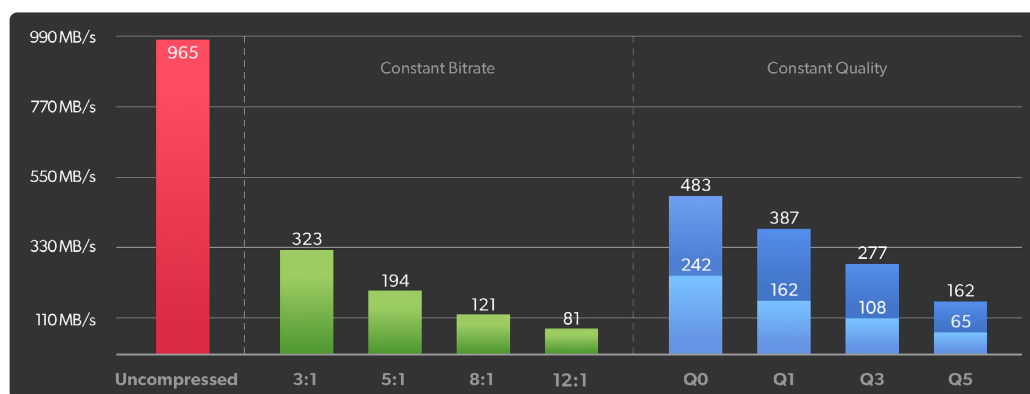


Figura 20. Tabla de velocidades de escritura en MB/s (Blackmagic, 2019)

Fue gracias a la memoria SSD comprada que pudimos grabar en este formato, ya que las velocidades de escritura son muy altas, concretamente pueden llegar a 483 MB/s en Q0 y a 162 MB/s en Q5. La memoria SSD comprada tiene una velocidad de escritura teórica de 1000 MB/s, sin embargo en diferentes benchmarks vemos como esta velocidad no es del todo constante y puede tener picos que bajan de los 800 MB/s, aún así es una velocidad más que holgada para lo necesario. A pesar de poder haber grabado con una compresión más baja también había que tener en cuenta que los archivos generados iban a ser de gran tamaño (superando finalmente los 500 GB), por tanto esta memoria también influyó en la decisión de usar una compresión mayor. Además se grabó a una resolución de 5,7 K a 50fps, debido a que en las opciones por defecto de BRAV había una compatibilidad limitada con las resoluciones. Las inferiores a esta eran en formato anamórfico y las superiores iban a ocupar más. De todas formas esta resolución nos permite tener algo más de libertad durante la posproducción en caso de ser necesario reencuadrar algún plano.

Durante el rodaje también se utilizó un monitor para que la directora pudiera ver mejor los planos, además de poder guiar mejor a los actores viéndose en pantalla. Esta pantalla se conectaba a través de HDMI a la cámara y, mientras que el formato BRAVIA se ve velado, con poco color, la cámara admite transmitir estas imágenes con diferentes ajustes al monitor. El setup realizado para esto fue mantener en cámara la imagen en crudo desaturada y añadir un LUT de salida al monitor para que se pudiera apreciar mejor el carácter de las imágenes. El LUT usado fue uno de los genéricos que había incluidos en la cámara. Además también se configuró el asistente de enfoque tanto en el monitor como en cámara. Esto se debe a que hay planos en los que usamos una apertura muy abierta y esto puede dificultar el enfoque del punto exacto, por tanto con el asistente la propia cámara te destaca las zonas que están en foco.

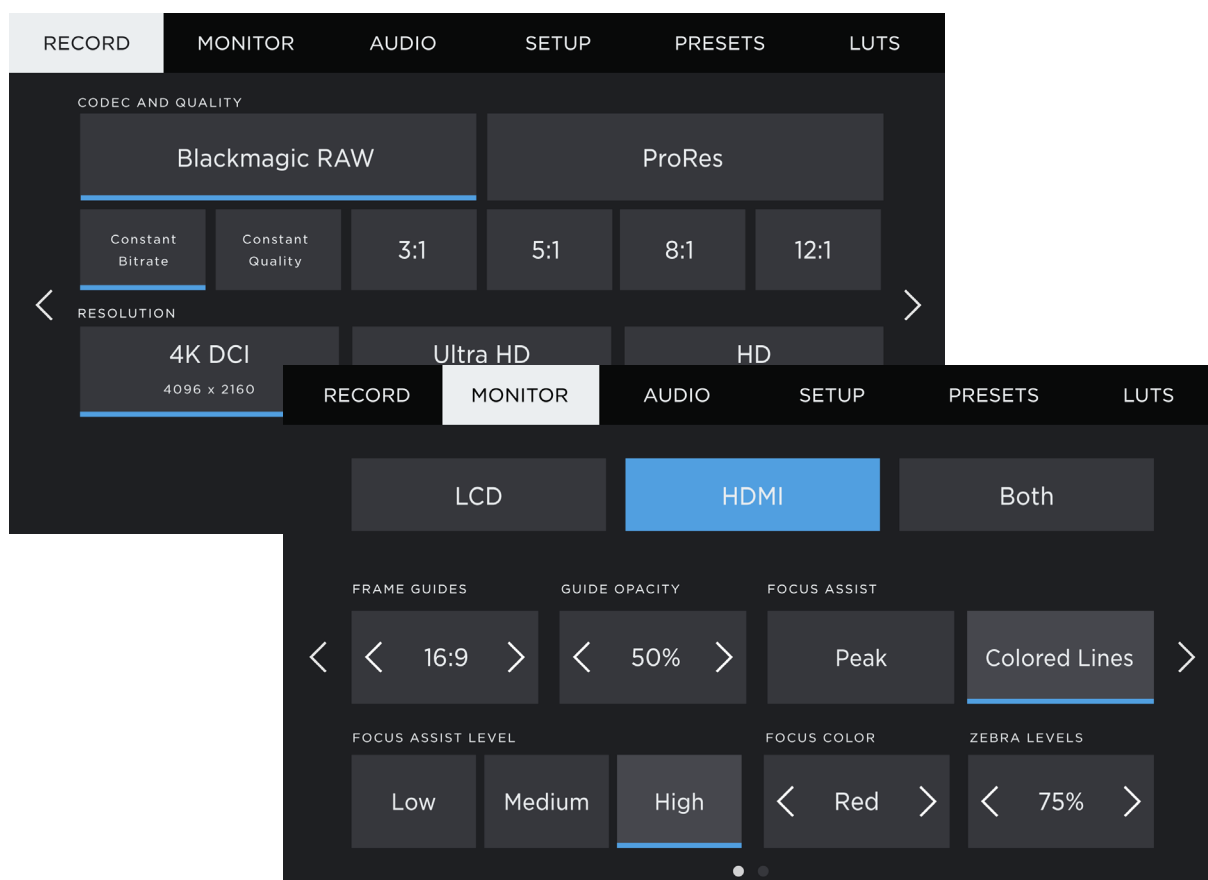


Figura 21. Menús de formato y monitor en la cámara. Elaboración propia.

7. Posproducción

7.1. Organizar material

Para comenzar el proceso de posproducción necesitamos un programa especial de la marca Blackmagic que nos permite previsualizar este formato. También se necesita el script que indica las tomas buenas tanto de vídeo como de audio, además de los brutos. Al ser un rodaje con un equipo muy limitado de personas, varias personas pasaron por el puesto del script. A raíz de esto llegan un par de errores a corregir en el archivo final. Para esto se hace una reunión con las dos personas que pasaron por esta posición y con los papeles originales se va comprobando la tabla realizada y la correspondencia con los brutos de cámara. La metodología seguida ha sido renombrar los brutos con un prefijo que indica la escena, el plano y la toma a la que corresponde, todo ello sin eliminar el nombre original generado en cámara para no perder la referencia inicial. Lo mismo con los brutos de audio, se añade escena, plano y toma como prefijo y se mantiene la referencia original de la grabadora. Tras ello se buscan los brutos de los planos que no aparecen en la tabla y se comprueba que cada archivo renombrado concuerde el contenido con el plano que debe ser.

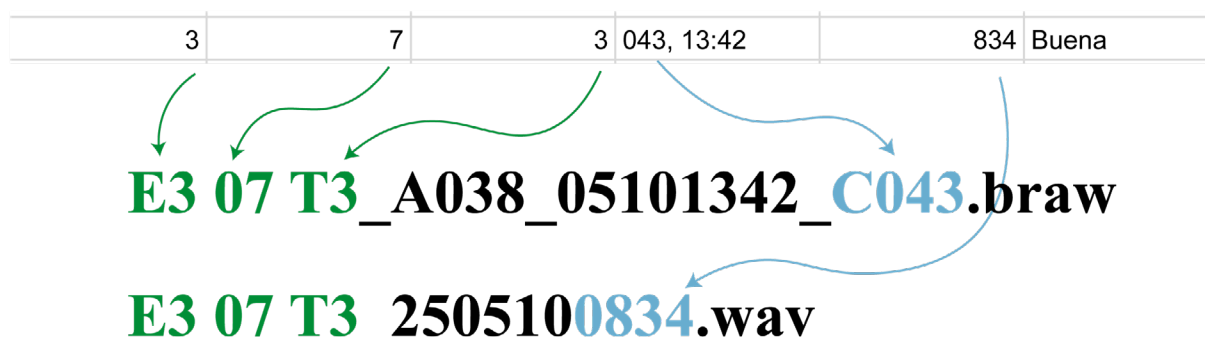


Figura 22. Ejemplo de nombre de archivos renombrados en relación con el script. Elaboración propia.

7.2. Preparar LUT de montaje

Una vez está todo en orden podemos pasar todo al programa de edición, en este caso se ha utilizado Adobe Premiere Pro 2023. Esto se debe a que es el programa que ya conocía previamente y en el que más cómodo iba a trabajar. Todo este proceso de edición se realiza a través de la memoria SSD porque la velocidad de la misma lo permite y porque son archivos muy pesados. Para comenzar añadimos un LUT temporal para que los videos se vean con más carácter durante la edición y sea más llevadera. Posteriormente se añadirá una edición de color nueva. Además de añadir el LUT de edición, también era necesario crear proxys para que el ordenador pueda funcionar de manera más fluida durante la edición. Estos proxys son copias de los brutos pero en resoluciones y tasas de bits mucho menores, las cuales utiliza el programa durante la previsualización. Una vez necesitas exportar, el propio programa utiliza los archivos originales con su resolución completa. Para crear estos proxys hay que introducir los brutos a Premiere Pro, abrir la opción de interpretar metraje para indicar que está a 50fps (este programa

te lo interpreta por defecto a 30fps si el archivo no le indica lo contrario) y por última crear los proxys seleccionando unos ajustes de ingesta asociados a unos ajustes de proxy. Estos ajuste de ingesta que vienen por defecto no se ajustan a las necesidades de los brutos, por tanto se crearon nuevos a través de Adobe Media Encoder. Para su creación primero se generan unos ajustes de proxy donde indicas la resolución del proxy a crear y su velocidad en fps. Una vez creado se crean unos ajustes de ingesta asociados a los ajustes ya creados y lo se guarda todo junto con el proyecto para tenerlo siempre a mano. Una de las opciones en este proceso es añadir un LUT al proxy y así crear un proxy con un LUT ya añadido, dos pasos en uno. Una vez hacemos esto volvemos a Premiere Pro y en la opción de crear proxys nos aparece la opción creada. Seleccionamos el lugar donde se van a guardar, en este caso en la memoria SSD, y a partir de ahora el programa usará esos archivos temporales.



Figura 23. Esquema de vídeo original a proxy. Elaboración propia.

7.3. Montaje de planos

A partir de este momento viene la parte en la que se montan los planos según lo previsto y se hacen las modificaciones necesarias para cumplir el récord y que la consecución de planos se vea fluida. Para el desarrollo de este proceso cree secuencias escena por escena para mantenerlo más ordenado y posteriormente junto estas secuencias en una secuencia final. Durante este proceso aparecieron multitud de problemas en los que hubo que recortar algún encuadre porque salían objetos no deseados como el micrófono o porque se vea el plano algo más estético. Uno de los problemas más graves encontrados fue en el plano 6 de las escena 2, en el que aparecía la cabeza de una persona escondida tras el altar a mitad de plano. Esta persona estaba simulando la iluminación de una vela de la manera que se ha explicado previamente. Para hacer el problema pero, este plano tiene un trasfoco, por lo que es más difícil de parchear. Para solucionarlo hubo que realizar máscaras copiando zonas cercanas al punto donde estaba la cabeza de esta persona y animarlas para que se desenfocuen según se cambia el foco.

7.4. Etalonaje

Una vez se organizan y montan los planos del corto, pasamos al etalonaje. Este orden se sigue para etalonar menos cantidad de planos, si se añadiera el color primero habría que etalonar diferentes tomas del mismo plano si ambas se marcan como buenas.

El proceso seguido en el montaje favorece también el orden en este apartado ya que cada escena tiene iluminaciones muy similares, por tanto para igualar el color entre ellas resulta más sencillo. Una vez igualado, abrimos la secuencia final y aplicamos el retoque de color necesario en este apartado y así poder tener ordenadas las ediciones y poder modificarlas fácilmente.



Temperatura: +15
Tinte: -10
Contraste: +20
Iluminaciones: 20
Blancos: 30
Textura: -5
Claridad: -10
Dehaze: +5

HSL (saturación) Verde: +15



Figura 24. Comparativa color tras la edición y valores. Elaboración propia.

7.5. Reunión

Tras ello se realiza una reunión con dirección para dar el visto bueno o realizar cambios. En nuestro caso se hizo la reunión y se fueron haciendo pequeñas modificaciones en el momento. La mayoría de ellas consistían en mantener los planos un poco más, pero no hubo ninguna muy notable.

7.6. Correcciones según destino

El paso previo a la exposición pública del metraje es ajustar las proporciones y color si fuera necesario en función de la pantalla a la que se vaya a destinar. En este caso se ha elegido una proporción estándar de cine como es 1,85:1, con una resolución 4K de 3840 x 2076 px, ya que sirve para ver tanto en televisión, como en móvil y además es apto también para pantallas de cine en caso de que acabe en festivales.

7.7. Almacenaje de proyecto

Finalmente hay que plantear el lugar donde se va a almacenar todos los archivos. Al haberse grabado y editado en la memoria SSD y tener espacio suficiente, va a ser esta el lugar de almacenaje, al menos de manera temporal.

8. Más allá de DOP

En este apartado se cuentan diferentes problemas, experiencias y aspectos que, bajo mi perspectiva, hay que tener en cuenta a la hora de participar en un corto con la finalidad de conseguir una experiencia más amena y enriquecedora. Estos aspectos no son únicos de cara a la dirección de fotografía, son aspectos en los que mayoritariamente podemos contribuir todo el equipo.

Es de gran utilidad realizar una reunión de dirección como mínimo un par de días antes, en la que acuden tanto los directores como los acting coach, y en la que se repasa (o se hace si no lo hay) unos apuntes extras en el guion enfocados a aclarar el trasfondo de como se encuentran los personajes de la ficción. Algunos de estos son los llamados verbos activos, verbos que se añaden junto a las intervenciones de cada actor y que describen la finalidad de esa intervención. Es decir, si Carmen dice: -La fe no es un vestido que vas cambiando como las modas, María. El verbo activo podría ser: reprochar. Otra de las herramientas para dirigir posteriormente a estos actores de forma más sencilla es preparar unos subtextos. Estos se añaden normalmente en las

pensar

Las 3 permanecen unos segundos calladas mientras miran absortas a Cristo.

**buscar una
explicación**

CARMEN (CONT'D)
¿Creéis que es obra del Padre?

Figura 25. Ejemplo de el ejercicio de verbos activos sobre el guion de ¡No, no, no!
(Mondragón, 2025)

intervenciones de cada personaje (también podría añadirse en cualquier acción) y podríamos considerar que es lo que el personaje siente realmente. Por ejemplo para la frase nombrada anteriormente podríamos añadir un subtexto que diga: -No juegues con mi fe.

Estos elementos ayudan a guiar a los actores durante el rodaje. De hecho, el papel del Coach de actores no está en cualquier rodaje, pero es un papel que quita mucha carga de trabajo al director. En el caso de ¡No, no, no! se realizó esta reunión. A ella acudimos ambos directores y la Coach de actores y solo se usó la herramienta de los verbos activos.

Es muy importante también reservar un tiempo para ensayos, preferiblemente un día completo. Es muy importante que los actores se sientan cómodos en su personaje y trabajar desde que perspectiva tratar las actuaciones. Teniendo las herramientas anteriores y tiempo para ensayarlo, se puede alcanzar un resultado muy cercano al ideal deseado por el director, además de poder acelerar los tiempos de rodaje. Los ensayos también cobran una gran importancia cuando los actores no se conocen, ya que durante el ensayo también se trabaja la confianza entre ellos. Esto último no se cumple cuando el director considera que la falta de confianza entre los actores aporte a las actuaciones finales. No fue el caso de este cortometraje, en el que tuvimos tiempo de ensayo tan solo la noche anterior.

Durante el rodaje uno de los papeles que más se agradece tener es el de Auxiliar de producción. Esta persona se encarga de ayudar principalmente en tareas que mantienen al equipo y elenco cómodos, ya sea necesitando beber o comer algo, si tienen frío, etc. También puede ayudar al equipo en sus tareas o incluso encargarse de que nadie ajeno entre en el rodaje.

El tener un catering o, en nuestro caso, una persona encargada de las comidas y cenas, ahorra mucho tiempo en rodajes noveles, en los cuales a veces la misma persona que dirige o los propios actores se hacen sus comidas. Gracias a esta persona también es posible realizar comidas en equipo, el cual es otro de los puntos a tener en cuenta. El disponer de tiempos de calidad en equipo mejora mucho la comodidad en el set. Poder comer o cenar en equipo de forma relajada es un factor muy importante, sin embargo también lo es que los actores y el equipo en general tengan su tiempo personal para relajarse. Al final estos tiempos que mejoran la confianza y experiencia del equipo son tan solo pequeños ratos que ni si quiera te hacen perder tiempo de rodaje, ya que se dan durante comidas, cenas, descansos, etc. los cuales han de estar en cualquier rodaje.

Un elemento que depende mucho de las características del rodaje son los vehículos. Tener un coche disponible te puede solucionar multitud de problemas inesperados. En nuestro caso era necesario tener coche para llegar a Los Ausines e incluso al set de rodaje ya que había que trasladar todo el material. Fue gracias a disponer de este vehículo que pudimos solucionar el problema con la grabadora e ir a buscar una diferente.

Finalmente, otro aspecto a tener en cuenta es ser humilde. Todos los integrantes del equipo deben remar hacia un mismo puerto, por mucho que existan rangos más o menos marcados, todos tienen que buscar el mismo objetivo sin pasar por encima de nadie.

9. Conclusiones

Finalmente ha sido un proyecto muy enriquecedor ya que he podido experimentar de primera mano las presiones y dificultades durante la realización de un proyecto cinematográfico. Al ser un proyecto en el que hemos tenido un equipo muy limitado y hemos organizado tan solo entre dos personas, he podido afrontar problemas desde varias posiciones y no solo como director de fotografía.

Ejerciendo de DOP he visto la importancia que tiene realizar un proceso de preproducción sólido y detallado. Considero que si ese proceso lo hubiera realizado aún más detenidamente habría problemas de planos que no hubieran aparecido, sin embargo los tiempos fueron algo apretados. A pesar de haber tratado de poner atención a la composición y orden de planos, a día de hoy me gustaría haberlos reposado más, es decir, tener más tiempo después de realizar el trabajo del storyboard para alejarme de ello y poder reincidir con la mente más fresca y de manera crítica sobre mi propio trabajo. También considero que un profesional con más experiencia ya sabe mejor que planos pueden fallar y ese tiempo de reposo puede ser menor.

El ritmo frenético en el rodaje fue algo que ya me esperaba y creo que hubo una buena resolución de los problemas que aparecieron, sin embargo de nuevo el tiempo es un factor crucial y nunca sobra, siempre es útil para cualquier labor tener un tiempo extra.

Uno de los procesos que me han parecido más laborioso ha sido la posproducción. A pesar de tener ya experiencia en montaje de vídeo y en el propio programa, este proceso se ha convertido en una odisea. Considero que se debe a que somos un equipo no profesional y sin experiencia y, por tanto, todos los problemas, errores y cambios realizados desembocan en este proceso. Ya sean cambios de planos, fallos de script o consecuciones de planos que no encajan de la forma que se planteó, todos los elementos que se plasman en el metraje y que no son ideales hacen que el montaje se vuelva más laborioso.

A pesar de todos estos errores e imprecisiones, considero que el metraje resultante es bueno. No considero que sea el de un director de foto o un equipo experimentado, sin embargo si que considero que la experiencia ha sido muy enriquecedora y no tengo ninguna duda que la siguiente oportunidad de poder “hacer cine” el resultado será mucho mejor.

A nivel personal creo que no seguiré el camino profesional de un director de foto, al menos enfocado a cine como lo conocemos tradicionalmente, sin embargo creo que si que intentaré buscar más experiencias similares y que todo lo aprendido se podrá ver de manera clara en futuros proyectos de vídeo, ya sean dentro del apartado de la publicidad o de cualquier otro.

10. Referencias

- Acosta, X. & Torre, M. F. (Directores). (2001). *Matadero* [Cortometraje].
- Alton, J. (1995). *Painting with Light* [Pintando con la luz] [Libro]. University of California Press.
- Ambrossi, J. & Calvo, J. (Directores). (2023-Presente). *La mesías* [Serie de televisión]. Movistar +.
- Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. (2023). *Tabla comparativa de hombres y mujeres según el Informe anual CIMA 2023* [Gráfico]. <https://www.cimamujerescineastas.com/informe-anual-2023>
- Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. (18 de junio de 2025). *Tres películas dirigidas por mujeres, en el top 10 de taquilla del cine español en 2025* [Artículo]. CIMA. <https://cimamujerescineastas.es/tres-peliculas-dirigidas-por-mujeres-en-el-top-10-de-taquilla-del-cine-espanol-en-2025/>
- Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía [AEC] (s.f.). *Sobre la AEC*. <https://www.cineaec.com/sobre-la-aec-2/>
- Berger, E. (Director). (2024). *Cónclave* [Película]. Focus Features, FilmNation Entertainment, House Productions, Indian Paintbrush
- Blackmagic. (2019). *Tabla de velocidades de escritura en MB/s* [Gráfico]. <https://www.blackmagicdesign.com/es/products/blackmagicpocketcinemacamera/blackmagicraw>
- Borge, K. (Director). (2024). *BUM PUM* [Cortometraje].
- Brown, B. (2016). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors (3rd ed.)* [Cinematografía: Teoría y práctica. Creación de imágenes para directores de fotografía y directores de cine (3ª edición)] [Libro]. Routledge.
- Cardiel, H. (Director). (2021). *Ogro* [Cortometraje].
- Coe, B. (1982). *History of Movie Photography* [Historia de la dirección de fotografía en el cine] [Libro]. Eastview Editions.
- Cuenca, S. (7 de junio de 2024). *Informe Anual CIMA 2023. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español* [Informe]. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. [CIMA] <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2024/06/INFORME-CIMA-2023.pdf>
- Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Película]. Warner Bros.
- Del Rio, P. (2006). *Entrevista a Javier Aguirresarobe* [Artículo]. Cameraman, revista técnica cinematográfica, (1), 14-19.
- Echevarría, A. (Directora). (2024). *La infiltrada* [Película]. Beta Fiction Spain.
- Flipping Hues Srls. (2025). **Sunlitt** (Versión 4.7.15) [Aplicación móvil]. App Store. <https://apps.apple.com/es/app/sunlitt-atardecer-y-amanecer/id1628751457?platform=iphone>

- Furby, J. & Joy, S. (2015). *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible* [El cine de Christopher Nolan: Imaginando lo imposible] [Libro]. Wallflower Press
- García, P. (Director). (2022a). *Cartel de la película Comuneros* [Cartel].
- García, P. (Director). (2022b). *Comuneros* [Película].
- García-Vázquez, E. (Director). (2023a). *Cartel de la película Gallo Rojo* [Cartel].
- García-Vázquez, E. (Director). (2023b). *Gallo rojo* [Película].
- Gavras, K. (Director). (1969). *Z* [Película]. Reggane Films, ONCIC, Valoria Films.
- Godard, J. L. (Director). (1962). *Vivre sa vie* [Vivir su vida] [Película]. Les Films du Carrosse, Sédif Productions, Simar Films.
- Griffith, D. W. (Director). (1915). *The birth of a nation* [El nacimiento de una nación] [Película]. David W. Griffith Corp.
- Hollywood Chamber of Commerce. (ca. 1923). *Vista aérea del cartel publicitario Hollywoodland* [Fotografía]. Hollywood Sign Trust. <https://hollywoodsign.org/history/>
- Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [El halcón maltés] [Película]. Warner Bros.
- Katz, S. D. (1991). *Film directing shot by shot: Visualizing concept to screen*. [Dirección cinematográfica plano a plano: Visualizar desde el concepto hasta la pantalla] [Libro] Michael Wiese Productions.
- Kiarostami, A. (Director). (1997). *Ta'm e guilass* [El sabor de las cerezas] [Película]. Abbas Kiarostami Productions, Ciby 2000, Kanoon.
- Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Película]. Universum Film AG.
- Libertad, E. (Directora). (2025). *Sorda* [Película]. A Contracorriente Films.
- López, G. & Pérez, V. J. (2023). José Luis Alcaine. *Una vida de arte, oficio e innovación en la dirección de fotografía* [Artículo]. Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía, (26), 415–429.
- McKernan, L. (27 de junio de 2015). *What is cinema history?* [¿Qué es la historia del cine?] [Artículo] Lukemckernan. <https://lukemckernan.com/2015/06/27/what-is-cinema-history/>
- Ministerio de Cultura - Gobierno de España. (25 de mayo de 2023). *Gran presencia española en la edición 2023 del Festival de Cannes con once títulos y 'Creatura' premiada con el Europa Cinemas Label en Quinzaine*. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/contenedora-noticias/2023/mayo/presencia-espanola-cannes.html>
- Mondragón, M. (Guionista). (2025). *¡No, no, no!* [Cortometraje].
- Ortega, P. (Directora). (2023). *Mamacruz* [Película]. La Claqueta PC, Pecado Films, Mamacruz AIE.
- Osorio, O. (Directora). (2025). *El secreto del orfebre* [Película]. Warner Bros. Pictures España.
- Palomero, P. (Directora). (2020). *Las niñas* [Película]. Avalon.
- Plaza, P. (Director). (1999a). *Cartel de la película Abuelitos* [Cartel].
- Plaza P. (Director). (1999b). *Abuelitos* [Cortometraje].

- Prince, S. (2004) *The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era* [La aparición de artefactos fílmicos: Cine y cinematografía en la era digital] [Artículo]. *Film Quarterly*, 57(3), 24-33.
- Sánchez, L. (2009). *La tragicomedia, un problema sin resolver de exégesis aristotélica*. Universidad de Zaragoza.
- Schulz, H. (Diseñador gráfico). (1926). *Cartel de Metrópolis* [Cartel].
- Simón, C. (Directora). (2022). *Alcarràs* [Película]. Avalon.
- ruffaut, F. (Director). (1964a). *La peau douce* [La piel suave] [Frame]. Filmgrab. <https://filmgrab.com/2017/06/06/la-peau-douce-the-soft-skin/#bwg1284/79719>
- Truffaut, F. (Director). (1964b). *La peau douce* [La piel suave] [Película]. Les Films de la Pléiade, Pathé Consortium Cinéma.
- Urresola Solaguren, E. (Directora). (2023). *20.000 especies de abejas* [Película]. Avalon.
- Whale, J. (Director). (1931). *Frankenstein* [Película]. Universal Pictures.

11. Anexos

Anexo A: Teaser ¡No, no, no! [link](#)

Anexo B: Entrevista a los directores de fotografía. [link](#)

Anexo C: La dirección de fotografía. (Martín, 2023). [link](#)

Anexo D: Guion ¡No, no, no! (Mondragón, 2025). [link](#)

Anexo E: Ficha de personajes. [link](#)

Anexo F: Plan de rodaje. [link](#)

-PASTOREA MIS OVEJAS. SIMÓN, HIJO DE JONÁS, ¿ME AMAS? -SÍ, SEÑOR, TÚ SABES QUE TE AMO