

10221
2



**Universidad Nacional Autónoma
de México**
**Facultad de Estudios Superiores
Cuautitlán**

FACULTAD DE ESTUDIOS
SUPERIORES CUAUTITLÁN



Departamento de
Exámenes Profesionales

**“Análisis Compositivo
y Realización de Fotografías
del Taller Coreográfico de la UNAM
en su temporada 66-2001”.**

tesis

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Diseño y Comunicación Visual**

**Presenta:
Guerra Villa Alejandro**
Asesor: Lic. Edgar Osvaldo Archundia Gutierrez

**Cuautitlán Izcalli, Edo. de México
2003**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Dedicatoria

***A mi madre por ser la persona
a quien más quiero y por el apoyo tan grande.***

***A mis hermanos Hugo y Misael,
por su apoyo, por su cariño, por ser lo que son.***

A mi abue Teresa Rodríguez por su cariño y apoyo.

Agradecimientos.

A la UNAM por brindarme los elementos necesarios para la formación educativa.

Al señor Enrique Angulo por el apoyo que me brindó en el laboratorio y por su gran amistad.

A mis amigos de generación.

A Osvaldo Archundia por su apoyo académico y por su amistad.

Índice

Objetivos.....	7
Resumen.....	8
Introducción.....	9

Capítulo 1. El taller Coreográfico de la UNAM.

1.1 Qué es el Taller Coreográfico de la UNAM.....	10
1.2 Antecedentes.....	13
1.3 Historia del Taller Coreográfico de la UNAM.....	15
1.4 Danza Clásica.....	21

Capítulo 2. La fotografía como elemento clave en la difusión y representación visual de la danza.

2.1 La temporada no. 66 del 2001.....	24
2.2 La importancia de la fotografía dentro del Taller Coreográfico de la UNAM y su importancia como medio de comunicación.....	26
2.3 La fotografía como medio de comunicación.....	29
2.4 Iluminación escenográfica.....	30
2.4.1 Montaje de la Iluminación.....	31
2.4.2 Luz principal.....	32
2.4.3 Luz de relleno.....	33
2.4.4 Luz de separación.....	34
2.4.5 Iluminación de fondo.....	34
2.4.6 Iluminación para dos o más sujetos.....	35
2.4.7 Iluminación y movimiento.....	35
2.5 Técnicas de iluminación.....	37
2.5.1 Claroscuro.....	37
2.5.2 Rembrant.....	38
2.5.3 Natam.....	38
2.5.4 Luz lateral.....	39
2.5.5 Silueta.....	39
2.5.6 Cenital.....	40

Capítulo 3. *La composición fotográfica*

3.1 Composición fotográfica.....	41
3.1.1 El órgano de la visión.....	43
3.1.2 Los componentes psicofisiológicos. (percepción visual)...	44
3.1.3 Regla de los Tercios.....	45
3.1.4 La forma.....	46
3.1.5 La línea.....	46
3.1.6 Recorrido Visual.....	47
3.1.7 Formato.....	47
3.1.8 Punto de toma.....	48
3.1.9 Perspectiva.....	49
3.1.10 Proporción Áurea.....	49
3.1.11 Tono.....	50
3.1.12 Ritmo.....	50
3.1.13 Equilibrio.....	51
3.2 Metodología.....	52
3.3 Realización de las tomas fotográficas.....	54
3.4 Análisis compositivo de las tomas fotográficas.....	57
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	77

Objetivo general:

Contribuir por medio de fotografías a la difusión y a la representación visual de la danza del Taller Coreográfico de la UNAM.

Objetivos particulares:

-Mostrar un panorama general de lo que es el Taller Coreográfico de la UNAM en su temporada no. 66 de noviembre a diciembre 2001.

-Demostrar cómo es que la fotografía es un elemento esencial para interesar y dar a conocer la danza.

-Estudiar e implementar los diferentes tipos de composición fotográfica.

Resumen

Desde la década de los años veinte la fotografía ocupó su espacio como producción artística en México a pesar de su heterodoxia plástica, o acaso gracias a ella. Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo fueron algunos de los protagonistas de ese inicio.

De entonces ahora la fotografía se ha ampliado y diversificado como oficio y en las temáticas que son su objeto. Esta última es una de sus peculiaridades. Ningún registro gráfico iguala a la fotografía en la extensísima variedad de géneros que abarca; uno de ellos es la danza.

La fotografía es un elemento plástico para captar el movimiento y la expresión de la anatomía humana en el espacio, registro instantáneo y estéticamente elaborado del fenómeno sorprendente que constituyen los cuerpos que han sido educados para expresar en el espacio ideas, sentimientos y emociones. La fotografía en la danza ofrece una mezcla idónea entre un objeto plástico y su representación visual.

Hay aquí dos lenguajes. Por una parte, el idioma de la danza, que se desarrolla y se pierde en el tiempo; por otra la fotografía que detiene el movimiento y que fija el momento irreplicable de los cuerpos danzantes.

El Taller Coreográfico de la UNAM presentó su temporada 66 que tiene contemplados algunos ballets ya conocidos y se revivirán otros. Es así que se ayudará a la difusión de la danza por medio de la realización de fotografías que representen al Taller, sus obras, su calidad dancística etc. Uno de los factores más importantes de la representación es la figura humana, esta encierra en sí misma diferentes problemas en su acción, equilibrio, ritmo, proporción de movimientos, dirección etc. Toda la figura humana, el torso o los miembros poseen una dirección general que puede ser sugerida por una línea. Aunque la figura este derecha o sentada tiene movimiento. La figura excesivamente rígida por exceso de tensión carece de acción natural.

Introducción.

Algo que ha motivado a realizar las tomas fotográficas al Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM) es que este tipo de grupo de danza no sólo ha querido hacer danza mexicana sino que lo más importante es crear una cultura fuerte de danza mexicana. Los esfuerzos de este Taller se desarrollan en el escenario con sus grandes bailarines bien entrenados que son los elementos necesarios para crear danza mexicana.

Es así que para dar a difundir y conocer la danza es necesario un medio como la fotografía para congelar el tiempo y capturar el elemento dancístico que represente y que al mismo tiempo contenga elementos estéticos (compositivos) en un medio visual.

En los primeros días de la fotografía posar para un retrato era una tortura, se cuidaba la posición del sujeto para evitar que se moviese. La fotografía de la danza ofrecía problemas difíciles tanto para el fotógrafo como para el bailarín. Los marcos metálicos para sostener la cabeza de la persona que quería retratarse, fueron modificados para detener los brazos y las piernas de las bailarinas en la forma deseada por un tiempo definido. Los resultados de estos primeros intentos de fotografiar la danza están totalmente despojados de gracia y espontaneidad que posee la danza viva. Aunque las avances de la tecnología a través del tiempo han hecho mejoras al proceso de fotografiar danza la mayoría de trabajos de estudio han sido trabajos desafortunados. Todavía existen fotos de danza con poses acartonadas, sin sentido, sin expresión y sin contenido estético (compositivo). Hay algunas excepciones notables de fotógrafos como "George Platt, Barbara Morgan con fotos de Martha Graham, más tarde sería Ken Duncan captando a Nureyev y a otras estrellas de ballet, Después Jack Mitchell, Annie Leibowitz y Louis Greenfield."¹

La mayor parte de las imágenes memorables han sido tomadas por fotógrafos de estilo en retrato.

El TCUNAM ha rechazado las fotografías de danza en estudio por buenas razones: los bailarines dan todo de sí sólo en el escenario, con la magia del público.

Tomar fotografía de danza es tomar la cámara y saber disparar en el momento en que el bailarín se entrega a la gente con su expresión y saber congelarla. Debe uno captar los contrastes creados por la luz teatral que permite fijar en la foto los negros más ricos y los colores más saturados sin perder la figura del bailarín en su movimiento estético y la caída elegante de su vestido. Sólo así se fotografía danza no sólo bailarines o bailarinas.

¹ Mithell Snow, Bailando lo Real Maravilloso, p. 149.

Capítulo 1

Mostrar un panorama general de lo que es el Taller Coreográfico de la UNAM.

1.1 Qué es el Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM).

El TCUNAM es un grupo de bailarines de danza neoclásica con fuertes bases de ballet, que se le puso Taller por el concepto de búsqueda y trabajo que el término encierra. El TCUNAM surge del propósito de hacer que la danza formara parte de la vida del mexicano, como para brindar la posibilidad al bailarín de recibir una dignidad social. De esta forma a lo largo de su existencia el TCUNAM se ha erigido en la sede del ballet contemporáneo nacional. Gracias a esta compañía y a sus artistas, este género dancístico se mantiene vivo, dinámico y vigente.

El TCUNAM tiene buena música, buena iluminación y buena danza. Uno de los propósitos del TCUNAM y que parece que se ha cumplido, es el hacer danzas con las que se identifique el hombre de hoy, teniendo una asimilación de la cultura universal para expresar lo que es el México de actual. Gloria Contreras, la directora del TCUNAM empezó su trabajo de coreografía con bases rusas del siglo pasado y con influencias de George Balanchine, un coreógrafo muy importante del siglo XX, quien ayudó a Gloria C. en su formación profesional.



También esta compañía universitaria se ha esforzado por ofrecer tanto al público universitario como al general, productos que ayuden a enriquecer su conocimiento del arte dancístico y ofrecerle una medida para que sepan valorar lo que es o no buena danza. Durante años han podido sostener un repertorio sin descuidar las nuevas creaciones.

De acuerdo a lo que menciona la coordinadora del TCUNAM, el secreto de la vigencia de esta agrupación dancística ha sido la constancia. “Una de sus metas alcanzadas ha sido sostener la continuidad creativa aunada a la lucha por elevar su nivel técnico-interpretativo”¹.

¹ Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p.13

El TCUNAM ha podido conformar un repertorio personal, no baila lo que hacen otras culturas, sino desarrolla la danza que representa a los mexicanos, no ignorando el escenario cultural universal, dentro de ella, pero con realidades de México. Una característica peculiar del repertorio del TCUNAM es el amplio espectro musical que abarca partituras del siglo XIV hasta las vanguardias del siglo XX.

En otro aspecto, las obras del Taller presentan mayores dificultades técnicas para los intérpretes, fenómeno motivado por la mejor preparación técnica alcanzada a una edad más temprana de los bailarines de hoy.

“las coreografías de los inicios del Taller son muy distintas a las de la actualidad”, rememora Gloria Contreras. “Nosotros éramos bailarines más viejos, gente que había luchado muchísimo y que tenía pasión desmedida por la danza. Ahora esta pasión ya no es tanta; en términos generales, ahora las cosas son más profesionales; para la bailarina aunque ame su carrera, quizá la danza ya no constituya una obsesión como para nosotros”².

Otro punto a resaltar es la conformación de un público gustoso de la producción artística del TCUNAM. Público no solamente universitario, sino también de otros estratos socioculturales de la ciudad de México. Entre sus características se encuentran su fidelidad, su conocimiento profundo de las obras del TCUNAM, su participación activa cada semana, ya sea en la sala Miguel Covarrubias o en el Teatro de Arquitectura Carlos Lazo. “Este público ha consumido casi dos mil funciones integradas por aproximadamente doscientas obras, de cerca de cincuenta coreógrafos tanto en diversos foros capitalinos como en giras internacionales y diez al interior de la república”³.

Gloria Contreras a puesto énfasis en crear o reponer para su compañía coreografías ha partir de partituras de músicos mexicanos: Revueltas, Galindo, Lavista, Ibarra entre otros.

Gloria Contreras y el Taller Coreográfico se han convertido en un taller de danza de calidad artística durante estos años, y esto se debe a la lucha por configurar un ballet más comprometido con los sentimientos e ideas mexicanos.

² Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p.63

³ Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p. 65

Uno de los muchos méritos que se pueden notar del Taller Coreográfico de la UNAM es la creación de un público para la danza que ha seguido sus presentaciones desde 1970. Este se ha desarrollado y fortalecido gracias al esfuerzo y a la promoción de este arte, a la calidad del trabajo de la compañía y a la técnica y disciplina de sus integrantes.

Muy importante también resulta el que se haya logrado un auditorio tan numeroso y fiel en el contexto de la cultura mexicana, donde la danza no es conocida tan ampliamente como otras actividades artísticas. La invitación permanente que ha hecho el Taller para que los universitarios y el público en general disfruten el lenguaje de la danza ha dado sus frutos. Temporada tras temporada, el repertorio de la compañía ha aumentado y el público ha participado, con su presencia entusiasta, en el estreno de nuevas coreografías.

A lo largo de estos años se han desarrollado y formado en el Taller estupendos bailarines. Ellos han hecho posible el montaje de las más diversas obras y lo más importante, han logrado etablar a través del talento y la creatividad esa íntima comunicación con los espectadores que conmueve y transforma; esa experiencia estética que se logra al llenar el espacio con movimientos expresivos e intensos. Este parece ser el resultado de muchísimas horas de esfuerzo, preparación y ensayo del taller. "Aunque esto no se note en el escenario, es lo que verdaderamente importa: que un cuerpo se desplace por el aire como si no pesara"⁴.



De estos muchos méritos el Taller Coreográfico de la UNAM merece mención aparte: el haber contado con una persona como la maestra Gloria Contreras, quien con su inquebrantable voluntad ha dirigido los esfuerzos del Taller para lograr que estos años de historia se traduzcan en múltiples logros.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

⁴Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p.63

1.2 Antecedentes.

“Desde un principio el Taller comprendió que era imposible formar un público si no se contaba con un conjunto de obras suficientemente amplio como para sostener una actividad continua. Durante meses Gloria Contreras y los bailarines fundadores del Taller se dedicaron exclusivamente a montar obras. Junto a Danzas como *Huapango*, *Vitalitas*, *Danza para mujeres* o *interludia*, se inventaron nuevas, como *Integrales* o *Cantabaile* y, cuando el grupo debuta finalmente en 1971, pudo hacerlo en temporada y no en funciones aisladas.”⁵

Hacer el trabajo en temporadas permanentes afecta no sólo la forma en que se presencian las funciones, repercute también hacia el interior del conjunto, impone una disciplina dura del trabajo y la necesidad de aprovechar el tiempo al máximo. Ofrecer varias funciones a la semana durante meses impone una gran presión a los bailarines, pero también los hace madurar rápidamente al tener un contacto permanente con el público -menciona Gloria Contreras-, Algo similar ocurre con los técnicos, los iluminadores y todos aquellos involucrados con las actividades del foro: las ideas se clarifican, el trabajo se pule cada vez mejor; la compañía comienza a moverse como un solo organismo.

El Teatro de arquitectura en Ciudad Universitaria dio al grupo su ambicionada casa para bailar todas las semanas, pero le impuso también condiciones especiales de trabajo. Aún completamente remozado, el teatro no ofrecía el lujo y los vestíbulos suntuosos de los escenarios convencionales. Difícilmente el aficionado a las galas de ballet acudiría a este escenario modesto en el centro de Ciudad Universitaria. Tenían que empezar de cero, desarrollar un público completamente nuevo. Sin embargo, más difícil que vencer las frágiles condiciones técnicas, era formar este público y sobreponerse a los prejuicios que sobre la danza se tenían.



El cuadro de bailarines extranjeros que iniciaron el Taller se fue desintegrando al no resistir la difícil situación, Alegra Kent, la primera ballerina neoyorkina aconsejó a Gloria a regresar: “no desperdicies tu

⁵ Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p.119

talento –le dijo- México es una causa perdida”. Pero Gloria y los pocos que la seguían (el conjunto no llegaba a ocho elementos) se mantenían firmes y realizaban sus primeras temporadas.

No se contaba con dinero para producciones multimillonarias ni grandes elencos. La versatilidad y el interés tenían que ganarse únicamente con la danza y con la música. Todo tenía que resolverse con el movimiento de los bailarines casi siempre vestidos con simples mallas.

“En un principio iban muy pocas personas a las presentaciones, se nos ocurrió un día salir con el público a platicar después de la función, las charlas pronto se hicieron costumbre, hablábamos de las obras presentadas, de la danza y el arte en general, a menudo las charlas terminaban a las dos y tres de la mañana en mi casa, se creo así un reducido grupo de amigos muy entusiastas, que nos recomendaban en sus escuelas y centros de trabajo. Lo difícil era lograr que la gente asistiera una vez, después la gente regresaba e invitaba a otras personas. Por otro lado estos amigos nos abrieron las puertas a lugares donde nunca antes se había presentado danza”⁶, dice Gloria Contreras.

En su labor de difusión, el Taller Coreográfico adoptó muchas de las estrategias del movimiento estudiantil: se acudía a los salones de clases a invitar directamente a estudiantes y maestros; las funciones se anunciaban con megáfonos; se repartían miles de volantes; se colocaban mantas y pegaban carteles con engrudo en todos los muros de la Ciudad Universitaria.

Artistas como Vicente Rojo, Rafael López Castro y Efraín Herrera diseñaban carteles y programas. En la tarea de divulgación, al igual que en la de programación y producción, había que encontrar nuevas fórmulas para interesar al auditorio. Los programas por ejemplo, se diseñaban como separadores de libros o forros para cuaderno, con el propósito de que cada vez que el estudiante leyera o escribiera, encontrará un recordatorio de la actividad de la compañía.

El grupo de amigos se hizo cada vez más grande y a él se sumaron numerosos intelectuales, estudiantes, trabajadores y artistas. Cada fin de temporada se organizaban exposiciones de pintura, escultura, fotografía y poesía en el vestíbulo del teatro de Arquitectura.

⁶ Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p. 121

Surgió un público joven, activo y participante que no se limitaba a aplaudir desde su butaca sino que hacia suyo el trabajo al incorporarse al proceso creativo. “Con el Taller Coreográfico de la UNAM —escribe Manuel Blanco— se ha hecho posible el surgimiento, por primera ocasión en la historia de nuestra danza, de un grupo vivo, actuante y ligado estrechamente a una gran masa de espectadores”⁷.

Lilia Martínez ex integrante del taller dice: “En este medio donde abundan los teatros vacíos, donde supuestamente no hay público para la danza, el Taller Coreográfico se presenta invariablemente ante teatros repletos, desde el Teatro Flores Magón, al Teatro de la Ciudad, el escenario es siempre el mismo: colas enormes, personas sentadas en las escaleras, estudiantes, trabajadores, amas de casa, intelectuales deseosos de ver a un grupo de danza cuyo arte es auténticamente moderno porque importa y conmueve al hombre contemporáneo”.⁸

1.3 Historia del Taller Coreográfico de la UNAM

Gloria Contreras ha reunido en el Taller Coreográfico de la UNAM a un grupo de bailarines que, como ella, creen en la danza como un medio de comunicación. Para ellos la danza es más que una profesión: es un medio de vida que enseña a comprenderla.

Gloria Contreras empezó a bailar profesionalmente en el ballet clásico de Nelsy Dambé pero por cuestiones económicas Dambé fracasó eventualmente, lo que le obligó irse a El Salvador donde se le había prometido ayuda del gobierno. Contreras también dejó México para unirse al Royal Winnipeg Ballet de Canadá. Con una corta permanencia en este ballet se fue a Nueva York.

Después de visitar varios centros en la ciudad, decidió ingresar a la School of American Ballet. Contreras descubrió que para entrar a la clase de Anatole Oboukhoff era haciendo competidas y rigurosas audiciones. Pero éste, impresionado por su trabajo le permitió quedarse. Una grave enfermedad, que le producía vértigo, hace que por poco dejase la danza, pero su padre le brindó su apoyo y ella perseveró y comenzó a realizar sus propias coreografías con su primera compañía: México Lindo.

⁷ Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p.141

⁸ Mitchell Snow, *Bailando lo Real Maravilloso*, UNAM, México 1997.P. 143

Contreras tuvo un encuentro con Balanchine. Ella se describió ante él como una coreógrafa instintiva que deseaba saber si había elegido correctamente su carrera y le pidió que viera su trabajo. Gracias a esto y a su valentía consiguió una cita con el maestro.

Se presentó con una grabadora y con sus bailarines que interpretaron Huapango y el Mercado. El maestro Balanchine se puso emocionado al ver su trabajo. Después de enfrentar varios de los retos que le puso el maestro le comentó que resultaba bastante claro que amaba la música y la danza. "si tengo que firmar un papel diciendo que eres coreógrafa, lo firmo", le dijo. "pero tú no quieres hacer coreografía, tú lo que quieres hacer es poesía. Yo soy el coreógrafo de mi generación, tú serás coreógrafa de la tuya".

Balanchine le abrió las puertas de la School of American Ballet a la joven coreógrafa. Le invitó a realizar las clases que quisiera. Los costos del pianista para sus ensayos quedaron cubiertos por la escuela. Para completar esto se le ofreció que hiciera la coreografía para una de las mejores bailarinas de mundo. Se le ofreció la enseñanza técnica y sus instalaciones, Balanchine también le dio los puntos de vista sobre el proceso coreográfico. La lección más importante que piensa ella fue quizás la de estudiar una partitura musical a fondo antes de comenzar a hacer un ballet. Para él, las ideas coreográficas se llevan a cabo a partir de frase musicales, su métrica y el ritmo. Con sus frases cuidadosamente construidas, las coreografías de Gloria Contreras llevan la esencia de las enseñanzas de Balanchine.



Gloria Contreras se separa de Balanchine y regresa como coreógrafa a Winnipeg Ballet. Después trabaja con Robert Joffrey en Nueva York y empieza a viajar a Latinoamérica de forma regular. Creó danzas en Brasil, en Argentina y Chile.

Cuando Gloria Contreras regresó a México buscó un proyecto y un amigo la convenció de ir a la UNAM para su patrocinio para una compañía de ballet. La propuesta se la rechazaron pero un director de música de la UNAM Fernando Mata la ayudó.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

El Taller Coreográfico de la UNAM se fundó a finales de 1970. Su objetivo era formar un Laboratorio de danza, un taller de búsqueda y experimentación. No pretendían hacer una compañía clásica de tipo tradicional con un centenar de bailarines, sino un grupo de cámara que ejerciera la creatividad diariamente. Su presupuesto era limitado y por lo tanto las producciones tendrían que resolverse por danza pura, en la más estética de las concepciones.

A través de la coreografía de Gloria Contreras, y concretamente dentro de su actividad como directora de este taller, quiso volver a la danza en sí, eliminando todo aquello que la hacía débil. Evitó seguir líneas literarias y que hubiera exagerado efectos teatrales. Conservó el sonido y el color dejando al bailarín la misión de expresarlo todo sin ninguna ayuda externa.

La tradición mexicana no comprendía al ballet entre sus elementos culturales. El distrito federal estaba lleno de academias de inseguro valor. De estas academias no salían profesionales ya que su alumnado se componía principalmente de niñas para las que la danza era un ornamento que las haría más refinadas y deseables para el matrimonio. Bailar como profesión no era visto con buenos ojos.

De modo que si la meta número uno era lograr un público, la número dos era buscar el respeto para la carrera de la danza. De esa manera las metas se ampliaban: generar público, respeto, calidad artística, patrocinio económico, interés profesional por la danza, alumnado, bailarines mexicanos, coreógrafos, lenguaje dancístico vigente.

Algo determinante en la ordenación de la compañía fue la forma de trabajo. Desde un principio se propusieron ofrecer temporadas permanentes, no funciones aisladas, contar con un amplio repertorio que les permitiera cambiar el programa cada semana. De esta forma se estimulaba al público para que regresara y corriera la voz entre sus conocidos y desarrollará una afición.

Sostener un repertorio permanente es un trabajo muy arduo, pues hay que recordar las obras con las que se cuenta, al tiempo que se aprenden nuevas coreografías. En cualquier momento, los bailarines tienen que memorizar cuarenta o cincuenta ballets de distintos coreógrafos.

El trabajo intenso y arduo los acercó y les dió una identidad. Estas obras se ofrecían a un público que también crecía rápidamente. La situación como compañía universitaria los puso en el centro de la vitalidad del país. Pero el público se ampliaba a todos los sectores de la sociedad.

En un principio la mayoría de los integrantes del Taller eran extranjeros. Hoy todos son mexicanos. La enseñanza -expresa Gloria- es una consecuencia de nuestra labor escénica. El público joven que asistía a las funciones, no se conformaba con ser espectador, quería participar en el manifestación dancística. Nació así el seminario del Taller Coreográfico de donde han surgido coreógrafos, bailarines y maestros que trabajan en prácticamente todas las instituciones dancísticas de este país.

Muchas compañías se especializan en un solo tipo de coreografías. En el TCUNAM por el contrario, se estimula la coexistencia de diferentes estilos, pues consideran que la versatilidad ayuda a desarrollar a los bailarines, interesar a públicos diversos y estimular la creatividad.

El arte no se da en el aislamiento, se debe relacionar con otros creadores y disciplinas artísticas. Es por ello que se ha convocado a certámenes de fotografía, pintura y poesía sobre la danza. Consecuencia de esta colaboración son seis libros y numerosas exposiciones.

La mayoría de sus danzas son abstractas, entendiendo a la abstracción no como una evasión sino como la confrontación más íntima con la realidad. "La danza transmite emociones, impugna, remueve, tranquiliza. La coreografía puede ser juego intelectual, placer estético, medio para encontrar el alma, reprobación amarga. Siempre ejecutada por el hombre es fuerza contra el alineamiento".

La disciplina es elemental en la danza, porque es una carrera hecha del esfuerzo cotidiano. El instrumento de un bailarín es su cuerpo. Para tenerlo afinado hay que trabajar todos los días, cuando se estudia hay que entender el manejo del cuerpo, la anatomía, lograr que las clases no sean la repetición de los errores.

El bailarín del Taller Coreográfico de la UNAM combina el dominio de la técnica clásica con una mentalidad abierta a la experimentación. Usa la técnica para liberar al cuerpo, para convertirlo en instrumento proyector del alma. El objetivo no es el virtuosismo sino la comunicación. Se le exige un conocimiento musical profundo. Todos los ballets del repertorio están hechos con partitura y para poder interpretarlos, los bailarines necesitan comprender la música como si tocaran un instrumento musical. Como las obras surgen de la música y la música es variada, el movimiento que se requiere es siempre distinto. No hay patrones preestablecidos.

* Taller Coreográfico de la UNAM- XX años de existencia, Difusión cultural UNAM, 1995 p. 144

Cuando hablamos de ballet o de técnica clásica, inmediatamente pensamos una serie de imágenes prefabricadas. Se piensa en imágenes de fantasías, en un espectáculo muy distante del hombre y los problemas de hoy. Esta imagen estereotipada del ballet ha conducido a su rechazo por algunos creadores contemporáneos. El problema consiste en una confusión entre una técnica y un estilo de coreografía.

La técnica clásica prepara el cuerpo para moverse de múltiples formas, es un entrenamiento completo que se nutre de la experiencia dancística de distintos pueblos a través de cientos de años. La técnica del ballet bien enseñada, da al cuerpo fuerza, flexibilidad y equilibrio, le permite realizar con eficiencia todo tipo de movimientos, desde el salto vertiginoso hasta el estatismo absoluto.

Ninguna técnica es válida por sí misma; lo que expresa de ella dependerá del talento y la sensibilidad de bailarines y coreógrafos. Pero, del mismo modo que en un idioma, entre más amplio sea el vocabulario, mayores serán las posibilidades de expresarse.

El Taller Coreográfico de la UNAM ha logrado las dos metas más difíciles a las que puede aspirar una compañía dancística: crear un repertorio original y formar un público regular. Para ello ha revolucionado la manera de crear, presenciar y difundir la danza en México.

Las estadísticas son impresionantes: en veinte años el Taller ha ofrecido más de 1298 funciones para más de un millón de espectadores; ha estrenado más de 196 ballets de 50 coreógrafos; publicado seis libros; presentado 43 exposiciones, producido 225 videos e impartido clases a más de ocho mil estudiantes en su Seminario de Iniciación a la Danza.



Los primeros años les fueron muy difíciles. En 1970 la UNAM se había propuesto crear una compañía profesional de danza contemporánea. Con este objetivo reunió a un puñado de bailarines, en su mayoría extranjeros, bajo la dirección de Gloria Contreras, coreógrafa mexicana radicada en Nueva York, donde había trabajado al lado de George Balanchine. Al venir Gloria dejaba atrás las comodidades técnicas y facilidades económicas de un mundo industrializado para enfrentar la dura labor de pionera en México.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La fuerza principal del Taller es su coreografía que es original y variada. Abarca tanto obras hechas para música del siglo XIV como las creadas para música contemporánea. Un especial esfuerzo se ha hecho para coreografiar ballet con música mexicana desde Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Pablo Moncayo y Blas Galindo, hasta la de Mario Lavista, Eduardo Mata, Federico Ibarra, Raúl Cosío, Juan José Calatayud o Leonardo Velásquez.

Dos de los principales escenógrafos mexicanos: Kleónenes Stamatíades y José Cuervo, hicieron el grueso de su obra para el Taller Coreográfico, del primero recordamos su trabajo en Sensemayá, Arcana, Alabanzas y una pierna para Neruda; José Cuervo hizo también algunos trabajos memorables como Hora de Junio, Réquiem para un poeta. En este terreno también debe mencionarse la labor de David Griffith, Laura Juárez, Bárbara Wasserman y Julián Pablo.

Ha existido un estrecho contacto con poetas y pintores para el TCUNAM. Carlos Pellicer participó en la producción de Hora de Junio y dedicó uno de los últimos sonetos a Gloria Contreras y el Taller Coreográfico. En 1980 se convocó a un certamen internacional de poesía y dibujo sobre danza. Con los trabajos ganadores se publicaron Elogio de la Danza de José Ruiz Rosas con dibujos de Anheló Hernández, El Espejo del Cuerpo de David Huerta con dibujos de Guillermo Guzmán y El Espectro de la Danza de Mario Flores Castro con dibujos de Guillermo Zapfe.

Resultaría muy larga la enumeración de bailarines y coreógrafos, entre ellos Cristina Gallegos, Marco Antonio Silva, Margarita Contreras, Cora Flores, Carlos López, Aurora Agüeria, Isabel Achard, Adriana Castaños, etc.

La parte medular del repertorio se ha integrado con coreografías de Gloria Contreras. A menudo se ha dicho que sus coreografías son "visualizaciones de la música", esto se debe a que en ellas la música no es un mero acompañamiento sino un participante vivo y actuante; el movimiento no surge de una idea preconcebida sino de las exigencias de la música, por ello le resulta imposible bailar de la misma forma a Bach y a Varese, a Machaut y a Stravinsky. Su amplio vocabulario dancístico le permite encontrar un tipo de movimiento que se ajusta a cada partitura musical. Las coreografías de Contreras son tan diversas que podrían pensarse que fueron compuestas por autores diversos. Pero la diversidad es sólo aparente; su sello distintivo va más allá de lo formal, está en la esencia misma de sus danzas, en su humanismo.

En 1980 la UNAM construye la sala Miguel Covarrubias en el Centro Cultural Universitario. La sala cuenta con todos los adelantos técnicos, lo que permite al Taller Coreográfico emprender obras más ambiciosas. La planta de bailarines crece. Se organizan los festivales Bach, Ravel, Varese, Stravinsky. Se comisionan partituras; se invita a coreógrafos de otros países y se rescatan coreografías mexicanas del pasado.

Pero no obstante el éxito y reconocimiento crecientes, el Taller Coreográfico no ha modificado sus principios esenciales ni abandonado su base social. Sigue siendo un centro de experimentación y de búsqueda invariablemente, como hace veinte años, baila para los estudiantes todos los viernes en el Teatro de Arquitectura, hoy Carlos Lazo.

La aportación fundamental del Taller Coreográfico de la UNAM, es haber sido capaz de crear una danza mexicana en el sentido más amplio del término. La danza del Taller es mexicana no sólo por el lugar en que se produce o la nacionalidad de sus creadores e intérpretes, sino porque es un producto social, reflejo del México Contemporáneo. Es una obra múltiplemente fecundada armónica y viva; testigo y testimonio de su tiempo.

1.4 Danza clásica.

Para empezar este apartado necesitamos considerar los términos de baile y danza, que suelen considerarse como sinónimos, existen diferencias entre ellos. Para algunos autores clásicos la palabra baile denota una forma de ejecución caracterizado por una combinación de movimientos vivos aplicados a las tradiciones de una cultura. En contraste con la danza, esta es una especie de baile hierático*, de movimientos y actitudes del cuerpo con normas meticulosas para los pasos y sus evoluciones. "La danza puede considerarse como una derivación intelectual del baile y así podemos decir que la danza es una acción de movimientos armónicos del cuerpo conformados por una serie de reglas"¹⁰.

La danza clásica es una danza compuesta por una serie de movimientos con estructuras basadas en cánones unidos entre sí, por un argumento cuya expresión ha de realizarse sin palabras, con la sola ayuda de la música original o adaptada, nace en Italia a mediados del siglo XV en época del renacimiento. El arte en ese entonces era un ordenador de todos los

¹⁰ Cenevieve Gullet, *Gramática de la Danza Clásica*, p.15

* Hierático: Que afecta solemnidad extrema.

cánones de belleza existentes, no podían dejar de convertir el lenguaje expresivo claro y directo, lo que hasta entonces no eran más que que danzas, obras dancísticas por instinto e inspiración y no del estudio minucioso del la expresión corpórea para significar una idea. Así como en el baile se transformó en danza por algunas reglas que marcaba alguien, el baile se convierte en ballet por obra de un maestro coreógrafo que establece reglas definitivas. Este coreógrafo que en ocasiones autor y en otras intérprete, es quien da forma a la expresión del argumento mediante una sucesión de movimientos estéticamente elaborados.

Pasado el primer cuarto del siglo XVIII, en Francia establece Pierre Rameau las primeras cinco posiciones básicas, de las que nacen todos los pasos para el bailarín escénico y a las que se ha de volver en los momentos de reposo. "Las cinco posiciones son: Primera. Los pies se unen por los talones presentando al espectador una línea recta o un ángulo muy abierto. Segunda. Se separan los pies sin alterar la anterior colocación. Tercera. Los pies están más cerca entre sí y ligeramente cruzados. Cuarta. La separación entre los dos pies se hace de adelante a atrás igual que se había hecho de frente en la segunda posición. Quinta. Se cruzan los pies de forma que la punta del pie izquierdo toque el talón derecho y viceversa"¹¹.

El papel desempeñado de estas posiciones proviene de que toda danza es una continua sucesión de actitudes cada una de las cuales deriva de la anterior. A cada posición de pies corresponde una actitud del cuerpo, la cabeza y sobre todos de los brazos, de acuerdo en reglas perfectamente fijadas.

La danza clásica es la danza de escuela, la danza clásica enseña y como toda enseñanza, tiene sus tradiciones y sus reglas. Representa una suma de conocimientos, transmitida de generación en generación, sin corte ni retroceso y porque la enseñanza hace cada vez mas perfecto lo que se hace por no dejar de aprender y de enriquecerse.

La danza como en todo tipo de comunicación es un vocabulario y una sintaxis del lenguaje en este caso corporal. La danza clásica es por excelencia una creación de occidente pero no es única en el mundo. El oriente sianes, malayo, hindú, japonés etc., posee sus propias tradiciones pero reunidas por principio comunes.

¹¹ Cenevieve Gullet, *Gramática de la Danza Clásica*, p. 25-30

El bailarín clásico recibe de los grandes maestros, Noverre, Johensen y sus sucesores un vocabulario y una sintaxis, las reglas de una prosodia* que se presta a todos los músicos. El bailarín recibe de sus antecesores una técnica que le permite expresarse sin ser trabado por el obstáculo de la gravedad. Se libera por tener una disciplina y por tener un entrenamiento riguroso. Quién tenga esta enseñanza camina, se pliega, se eleva, salta, se desliza, gira de una manera que no se adquiere en otro lugar ni de otra manera.

La danza tiene una forma particular, tiene su propio vocabulario que se precisó y se fijó en Francia, y bajo esta forma se propagó por todo el mundo. La danza clásica es internacional y permanece firme.

En el cuerpo humano podemos ver en cuanto a física lo relativo al equilibrio y al movimiento. Las cinco posiciones fundamentales y sus variaciones, tienen como objeto el girar de las piernas hacia fuera, que esto es una condición necesaria para asegurar un mejor aplomo y facilitar los desplazamientos musculares en el espacio.

La danza clásica es un lenguaje de la forma, es un medio de expresión tan manejable, tan dúctil que se presta a todas las ideas del coreógrafo, para expresar todas las maneras de sentir y de vivir. No hay un solo pueblo que no practique alguna u otra las formas de la danza.



Foto A.G

No resulta del algún hombre, ni de un pueblo ni de una época. Resulta de una larga formación, de evolución que seleccionó los movimientos más de acuerdo a un ideal. La danza es ante todo movimiento. Es el resultado de una sucesión de poses en el tiempo. No existe sino un instante de su creación y no deja ninguna huella material. Esta imposibilidad de dejar una prueba tangible es quizás la necesidad que ha llevado a la fotografía a representarla, a fijar la existencia de algo fugaz y poder decir que la danza "son movimientos voluntarios, armoniosos, rítmicos cuyo fin son ellos mismos"¹².

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

¹² Genevieve Gullet, *Gramática de la Danza Clásica* p15

* Prosodia: Parte de la gramática que estudia las reglas de la pronunciación y acentuación.

Capítulo 2

La Fotografía como elemento clave en la difusión y representación visual de la danza .

2.1 La Temporada No. 66 . 2001

Esta temporada 66 comenzó con una gira a los Ángeles, California. Se presentaron en el Centro de Artes Escénicas Grand Performances, lugar donde se ofreció cuatro funciones que fueron bien recibidas por el público y la crítica especializada.

De regreso a México se prosiguió con la temporada que en esta ocasión tiene contemplados ballets ya conocidos y se revivirán otros como: *Magnificat*, cantata de Juan Sebastián Bach estrenada en 1990 y perdida por muchos años; el cuarteto *Rasumofsky 3* de Beethoven estrenado en 1997 y también fuera del repertorio por algunos años; *Zapata*, obra de Guillermo Arriaga que se estrenó en 1953 y que fue parte importante de la época de oro de la danza mexicana y *Preludio* con música de Chopin, ballet de una alta dificultad técnica y de gran belleza creado por el coreógrafo argentino Rodolfo Lastra y montado en la UNAM en 1992.

Gloria Conteras estrenará *Crisol* de Antón Von Webern, un paso de dos en donde los cuerpos se mezclan y forman uno. Es una obra erótica que nos da el amor con la pasión que fluye de la música.

Ceremonias es parte del cuarteto de César Franck, en el cuál tres bailarines combinan dinámicos pasajes con ceremonias lentas y misteriosas, que junto con *Airosa*, también de este compositor francés, serán estrenados esta temporada.

Se estrenará otro ballet con música de Webern, pero su tratamiento coreográfico será diferente.

Además tendremos la función dedicada a celebrar el día de muertos, que incluirá los ballets: *Alabanzas* de Bernstein; *Alaya*, un viaje al más allá con música de Bartók y *Redención*, basada en una misa de Mozart, entre otras, y el festival mexicano con obras como *Noche de encantamiento*, *Sensemayá* y *Hora de Junio* de Silvestre Revueltas; *Guateque e Intermezzo* de Manuel M. Ponce; *Tocata* de Chavez; *Égloga* de Velásquez y el *Danzón ním. 2* de Arturo Marquéz.

Estrenos Mundiales:

El TCUNAM ofreció dos obras de la creación de Gloria Contreras, de las que salieron a la luz pública internacional en esta temporada.

**Crisol*

Antón Von Webern 1883-1945

“Compositor, director de orquesta y musicólogo austriaco que nació en Viena. Estudió piano y teoría. En 1902 ingresó a la Universidad de Viena, donde cursó las materias de musicología, armonía y contrapunto. Cuatro años después se doctoró con la edición de la parte II de los *Choralis Constantinus* del compositor holandés Heinrich Isaac (1450-1517).

Los últimos años de su vida los paso con apuros económicos. El final de la guerra lo sorprendió con su esposa en un pueblo cercano a Salzburgo. Había toque de queda, Webern salió de su casa a fumar un cigarro y sin entender la orden de detenerse muere balaceado por un soldado norteamericano de las fuerzas de ocupación.

Su música caracterizada por su libertad de expresión, abrió nuevos senderos a la música del siglo XX y ejerció una influencia determinante sobre la generación de compositores que surgió después de la segunda guerra mundial.

Webern utilizó el sistema dodecafónico y concentró todas las fuerzas expresivas en partituras de mínima duración.

Su repertorio musical consta de 31 obras, mediante las cuales se aprecia su proceso de ruptura con la tradición: *Passacaglia*, opus 1 (1908); *Seis piezas para orquesta* (1910); *tres piezas cortas para violonchelo y piano*, opus 1 (1914); *sinfonía para orquesta de cámara*, opus 21 (1928); *Das Augenlichte*, opus 29 (1935), etcétera.

En esta ocasión la maestra Gloria Conteras seleccionó su obra *Langsamer Satz*, con duración de 8 minutos, para ofrecernos el estreno de *Crisol*, danza en donde se funden dos cuerpos en uno solo mediante el amor.”¹³

**Ceremonias*

César Franck 1822-1890

“Compositor y organista nacido en Lieja, Bélgica, que adquirió la ciudadanía francesa en 1873. Desde pequeño mostró un asombroso talento musical. Su educación musical comenzó en la escuela de música de su ciudad natal, donde se graduó en 1834.

¹³ folleto de difusión cultural UNAM para la temporada.

Algunas piezas de su catálogo musical son la ópera le Valet de Feme (1851-1852); el motete Ave María (1858); el oratorio La Torre de Babel; La cantata Redención (1874); cantabaile para órgano (1878); las Variaciones sinfónicas para piano y orquesta (1885), el cuarteto para cuerdas en re mayor (1889), entre muchas otras.

Medio año antes de morir saboreó su primer éxito público con la ejecución de su Cuarteto para cuerdas, el cual utiliza la maestra Gloria Contreras para crear el ballet *Ceremonias*, obra que conjuga el allegro y el adagio haciendo que cada vez que se reúnen los bailarines en los tiempos lentos, surja una ceremonia de asociación.”¹⁴

2.2 La importancia de la fotografía dentro del Taller Coreográfico de la UNAM y su importancia como medio de comunicación.

Desde la década de los años veinte, la fotografía ocupó su espacio como producción artística en México. Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo fueron algunos de los protagonistas de ese inicio.



Foto: A.G.

De entonces a la fecha la fotografía se ha ampliado y diversificado como actividad y en las temáticas que son su objeto. Esta última es una de sus peculiaridades. Ningún registro gráfico iguala a la fotografía en la extensísima variedad de géneros que abarca; uno de ellos es la danza.

La fotografía, elemento plástico para captar el movimiento y la expresión de la anatomía humana en el espacio, podemos registrar de manera instantánea y estética, la fotografía de danza ofrece una mezcla idónea entre un objeto plástico y su representación visual.

Difundir la danza por medio de la técnica fotográfica es fundamental ya que en un principio la foto tiene por su realismo, un poder de comunicación más directo y más eficiente.

¹⁴ folleto de difusión cultural UNAM para esta temporada.

No se trata de excluir en ningún caso el poder del dibujo, la ilustración gráfica o la pintura. Cada técnica tiene su especialización y, por esto mismo, un ámbito de aplicación en el cuál obtiene resultados óptimos. La fotografía por ser un medio que documenta captando la realidad y fijando ese instante para representar visualmente el acontecimiento dancístico (en estos casos), hace de la fotografía un elemento clave en la representación visual de la danza.

Con la fotografía por tanto, la configuración reside en componer un entorno visual que se presenta como un todo continuo, reduciéndolo a un conjunto visualmente ordenado por eliminación de elementos sobrantes.

Por medio de la fotografía tenemos imágenes-documento que nos atestiguan la forma de vivir y de pensar de varias generaciones además con los avances de los procesos de impresión (la fotomecánica por ejemplo), "lograron la difusión y democratización de la fotografía, popularizando imágenes de todo el mundo, lo que la pintura no logró hacer."¹⁵

Ahora la fotografía se encuentra en casi cualquier lugar de nuestra vida cotidiana, las imágenes que no podríamos ver con nuestros ojos se volvieron familiares como las fotos del mundo submarino, los paisajes del espacio o los acercamientos de los microbios o las células. La fotografía sirve también como instrumento de apoyo en la medicina, biología, geología, botánica, meteorología etc., es utilizada como registro antropológico en revistas o instituciones especializadas, podemos apreciar vistas astronómicas que abarcan el universo o el microcosmos, y además de todo esto es un medio de expresión.

El TCUNAM como ballet contemporáneo nacional se mantiene constituido en su nivel; vivo, dinámico y vigente. Ha necesitado siempre de estímulos universitarios, y nada mejor sería entonces, contribuir con material fotográfico para su comunicación y representación visual.

La fotografía como técnica de representación visual tiene un serie de cualidades que nos indican que es el mejor medio para utilizarla en la temática de la danza. Como lo es su exactitud de trascripción y la danza lo requiere ya que tiene un vocabulario y una sintaxis corporal de tal manera que cada posición desde los dedos de los pies a cabeza llevan un significado.

La fotografía también incluye cualidades como una delineación perfecta de la imagen, riqueza de textura y sutilidad en la gradación tonal, estas cualidades desde luego son alcanzables mediante el dibujo o la pintura pero la fotografía tiene una ventaja en su proceso de configuración: la rapidez o

¹⁵ Pilar Macías, *El desnudo fotográfico: evolución de un lenguaje*, p 29

lo que podemos llamar visión instantánea, con la que podemos captar el rápido movimiento de los cuerpos en el espacio.

Podemos decir algo más sobre el por qué la fotografía es un elemento esencial para difundir y dar a conocer la danza: por la sensación de la realidad con la que se impone la fotografía; esto más bien pertenece a una ideología "fotográfica" que repercute en los distintos estilos de nuestra vida así cuando hablamos que recordamos algo con tanta exactitud y detalle decimos ¡qué memoria fotográfica!, o cuando vemos una pintura hiperreal decimos que tiene una fidelidad fotográfica o exactitud fotográfica.

Tomando en cuenta que para la fotografía que uno de los factores más importantes de la representación es la figura humana, esta encierra en sí mismo diferentes problemas en su acción, equilibrio, ritmo, proporción de movimientos, dirección etc.. Toda la figura humana, el torso o los miembros poseen una dirección general que puede ser sugerida por una línea. Aunque la figura este derecha o sentada tiene movimiento. La figura excesivamente rígida por exceso de tensión carece de acción natural.

En los primeros días de la fotografía posar para un retrato era una tortura, se cuidaba la posición del sujeto para evitar que se moviese. La fotografía de la danza ofrecía problemas difíciles tanto para el fotógrafo como para el bailarín. Los marcos metálicos para sostener la cabeza de la persona que quería retratarse, fueron modificados para detener los brazos y las piernas de las bailarinas en la forma deseada por un tiempo definido. Los resultados de estos primeros intentos de fotografiar la danza están totalmente despojados de gracia y espontaneidad que posee la danza viva. Aunque las mejoras de la tecnología a través del tiempo han hecho el proceso de fotografiar danza la mayoría de trabajos de estudio han sido trabajos desafortunados. Todavía existen fotos de danza con poses acartonadas, sin sentido, sin expresión y sin contenido estético (compositivo). Hay algunas excepciones notables de fotógrafos como "George Platt, Barbara Morgan con fotos de Martha Graham, más tarde sería Ken Duncan captando a Nureyev y a otras estrellas de ballet, Después Jack Mitchell, Annie Leibowitz y Louis Greenfield."¹⁶

La mayor parte de las imágenes memorables han sido tomadas por fotógrafos de estilo en retrato.

El TCUNAM ha rechazado las fotografías de danza en estudio por buenas razones: los bailarines dan todo de sí sólo en el escenario, con la magia del público.

Tomar fotografía de danza es tomar la cámara y saber disparar en el momento en que el bailarín se entrega a la gente con su expresión y congelarla. Debe uno captar los colores, los contrastes creados por la luz

¹⁶ Mitchell Snow, Bailando lo Real Maravilloso, p. 149.

teatral que permite fijar en la foto los negros mas ricos sin perder la figura del bailarín en su movimiento estético y la caída elegante de su vestido. Sólo así se fotografía danza no sólo bailarines o bailarinas.

2.3 La fotografía como medio de comunicación.

La invención de la fotografía marcó una nueva etapa en la forma de ver el mundo e interpretarlo. Muchas de las imágenes que tenemos sobre un tema, son fotografías. Diario al desplazarnos de un lugar a otro, encontramos como mínimo una docena de imágenes fotográficas y muchas de ellas se han vuelto cotidianas por el hecho de verlas constantemente.

Por un lado la fotografía ha marcado nuestra forma de ver el mundo, nos gusta tal o cual cosa por que la hemos visto en imágenes o también, podemos interpretar visualmente una idea sin necesidad de haber vivido personalmente una experiencia; pero todo esto no sucedió de un día para otro, podríamos decir que comenzó a partir de 1881 cuando un señor llamado Eastman, revolucionó el concepto de la fotografía, cambiando la placa de cristal por papel, logrando que la cámara se volviera más ligera. Pero la razón principal de su éxito se debió a la invención de la cámara Kodak 100 vistas. Esta cámara estaba lista para utilizarse, el fotógrafo lo único que tenía que hacer era tomar las fotografías y después mandar la cámara con el rollo a la fábrica para que fuera procesado, "...el lema de la marca era *you press the bottom, we do the rest* (prestiona el botón, nosotros hacemos el resto), poniendo a la fotografía al alcance de todos. En 1889 se substituye el rollo de papel por celuloide naciendo así el carrete de película."¹⁷

Con el transitar del tiempo la fotografía se fue democratizando y apoderándose de espacios; en los hogares la gente quería un retrato de su familia; en libros o galerías se mostraban las expediciones de algún fotógrafo aventurero o en periódicos. Con el pasar el tiempo la fotografía dejó de ser un medio conocido únicamente por una elite y las mejoras técnicas hicieron que el precio bajara ayudando así al consumo de esta por diferentes clases sociales y en diferentes medios de trabajo.

En la actualidad estamos rodeados de imágenes fotográficas, las encontramos en casas, oficinas, en las calles podríamos decir que forman parte de nuestra vida cotidiana y se han transformado en un medio de comunicación. Ahora la fotografía es utilizada en la publicidad, propaganda política, sistemas educativos, promocionales turísticos, religiosos, para testimoniar recuerdos personales o importantes en la vida de alguien o de

¹⁷ Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*. p. 60

una empresa. La fotografía pues, se ha ampliado como también su utilización, como por ejemplo, se puede pegar en una pared, proyectar como diapositiva, utilizar como audiovisual promocional, en revistas y periódicos las usan para ilustrar artículos, y los folletos publicitarios las imprimen para su difusión, las agencias las archivan para obtener un registro, últimamente para ilustrar sitios en Internet entre otros. La lista en la que la fotografía participa es larga, pero lo importante de esta invasión de imágenes es que la fotografía transformó la forma de ver la realidad, es decir, nuestras capacidades estructurales y metodológicos del modo de expresar e interpretar una idea visual. Se ha creado una nueva visión – codificación que ha afectado nuestra forma de captar las cosas.

2.4 Iluminación escenográfica.

El objeto fundamental de la iluminación escenográfica en fotografía es la creación de la atmósfera, mediante la dramatización de los escenarios en general y el encuadre que hacemos en particular.

Dentro de un lenguaje de la imagen se combinan diversos elementos que interpretan la realidad no buscan modificarla, con una intención determinada. Así tenemos los ángulos, los colores, las formas, la textura, el montaje y la luz, entre otros, elementos que dramatizan una realidad determinada.

En el transcurso de la historia de la imagen podemos señalar que se reiteran dos tendencias extremas. Por un lado, el intento de reproducir la realidad tal cual y, por el otro, la interpretación de esta realidad mediante imágenes mas o menos estilizadas.



TORU A. G. Luz central con dos fuentes de luz laterales

En cualquiera de estos dos extremos de reflejar la realidad o de interpretarla, y sus múltiples variaciones intermedias que existan, se encuentran por medio de los detalles materiales visuales se configuran la imagen y la síntesis total del cuadro, nos otorga una atmósfera determinada.

Por ejemplo, “tenemos la luz fragmentada de Los olivos o los girasoles de Vicent Van Gogh, que en términos de técnicas de iluminación se realizan mediante el detalle, de sobreexponer (una gran cantidad de luz) una parte

de los pétalos y la restante en exposición sobreexposición-exposición correcta, se aprecia una atmósfera centelleante”¹⁸.

Otros ejemplos que podemos señalar aquí son los dos métodos contrastantes de iluminación: el claroscuro y el natam.

El claroscuro utiliza una luz fija y puntual que delimita los contornos y distribuye los espacios. Este tipo de iluminación establece un sistema de gradaciones, de mayor y menor intensidad de las luces; y al bañar los escenarios, los objetivos y seres que habitan adquieren volumen y dan ilusión de tercera dimensión.

“En los cuadros de Rembrandt, máximo representante del claroscuro, la luz es el protagonista, ya que en ocasiones se instaura detrás de los seres para delinear sus siluetas, o bien, se ubica alrededor de un personaje produciendo un halo para acentuarlo”.¹⁹

La luz de Rembrandt da un cierto carácter a los escenarios, al diferenciar los espacios con áreas fuertemente iluminadas secciones de sombras transparentes y lugares de negro total. En cambio, la iluminación tipo natam destruye toda comparación, al caer como una lluvia uniforme continua resplandeciente sobre los paisajes.

Los personajes que se encuentran bajo esta luz, por ser uniforme y pareja, los funde entre sí y no hay distinción en el fondo de forma que los planos se disuelven.

“El pintor Sesshu, representante fundamental del método de iluminación natam, es paisajista y en sus cuadros las imágenes están difuminadas, todos los elementos se encuentran en un solo plano expresando la unidad de los seres”²⁰.

Es importante repetir que la luz al dramatizar y crear atmósfera, se convierte en un elemento fundamental para la construcción de la imagen, ya sea mediante la foto fija o en movimiento.

2.4.1 Montaje de la iluminación

El montaje de la iluminación se refiere a la posición, intensidad y combinación de las luces, con el objeto de crear una atmósfera determinada.

¹⁸ Petzold Paul, *La iluminación en el retrato*, Barcelona España, ed, Omega,1980, p127-132

¹⁹ Lérvera Díaz, *Iluminación*, p 57

²⁰ Lervera Díaz, *Iluminación*, p 42

Sistema triangular. Este sistema nace en el teatro y se basa en tres luces básicas, se constituyen de la siguiente manera: luz principal, luz de relleno e iluminación de fondo²¹.

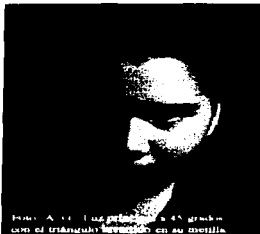
2.4.2 Luz principal.

A esta luz también se le conoce con los nombres de luz modeladora, luz básicas o key light. Su función es diseñar la expresión de la escena y dar tridimensionalidad, por las sombras que proporciona, al rostro. Por ser la más potente es la que determina la dirección de las sombras.

Para ubicar esta luz lo primero que se establece es una línea imaginaria que sale horizontalmente y a la altura de los ojos del sujeto.

A un lado de esta línea se coloca la luz, si ponemos la fuente justo en la línea estaremos frente al sujeto, con lo cual, al mandar la luz, aplanamos su rostro y le restamos expresividad.

La forma tradicional de ubicar esta fuente de luz es a 45 grados de altura sobre la línea imaginaria. La razón de esta altura es porque en la mayor parte del día (excepto en las primeras horas y en el atardecer) el sol se encuentra en esta posición. Para comprobar que la luz principal esté colocada correctamente a los 45 grados, existen dos métodos de verificación: el primero consiste en observar el lado de la mejilla no iluminada y con la posición de la luz que está a 45 grados, se debe producir un triángulo luminoso e invertido.



Otra forma es más precisa, sobre todo para un primer plano o close up. Se establece al "tomar" a los ojos del actor como si estos fuera unos relojes; siendo así, se observa en ellos el reflejo de la luz principal, y este deberá estar entre las 11:00 y las 13:00 horas para que esté correcta la fuente a 45 grados. Si, por ejemplo, el destello de luz lo vemos debajo de la pupila, quiere decir que la luz está ubicada por debajo de la mirada del sujeto, y por razones evidentes, no se encuentra arriba a 45 grados.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

²¹ Petzold Paul, *La iluminación en el retrato*, Barcelona España, ed, Omega, 1980 p.105

2.4.3 Luz de relleno

Esta luz también se conoce con los nombres de luz suavizadora, luz de apoyo, luz complementaria o "fill light".²²

Su función es suavizar las sombras que transmite la luz principal, pero sin disolverlas totalmente. Por ejemplo, el triángulo luminoso invertido que se encuentra enmarcado por las sombras, se debe de conservar. La luz de relleno es tenue y difusa, no crea nuevas sombras en el rostro y da detalle.

La luz de relleno se ubica al otro lado de la luz principal y, en relación con su altura, existen diferentes modalidades: la primera modalidad es cuando se coloca a la altura de los ojos del actor, en ocasiones esta posición (sobre todo cuando el lugar es pequeño) provoca una gran sombra (aunque tenue y transparente) sobre el fondo. Por esta razón hay quien prefiere la segunda modalidad, que se lleva a cabo subiendo la luz a 30 grados sobre el eje de la mirada del sujeto, con el objeto de que la sombra baje hasta el piso. Una desventaja de esta posición es que añade una sombra por debajo del cuello del sujeto.

Una tercera modalidad se efectúa reflejando la luz sobre una superficie. Cuando se refleje la luz hay que tomar en cuenta que si la superficie es de color, la luz rebotará con este tono y no de color blanco. También es importante considerar que al reflejar la luz, la superficie absorbe gran cantidad de ésta, y por tanto, baja considerablemente la potencia de la fuente. Suele ser efectivo utilizar bastidores blancos y ponerlos en forma de esquina, para que refleje la luz con una mayor concentración y se pierde así menor intensidad de luz.

La cuarta modalidad es cuando se pone un difusor frente a la lámpara, lo cual provoca que la luz se amplíe y tengamos una fuente de luz suave.

En cuanto a su intensidad, es importante señalar que debe de estar por lo menos a la mitad que la luz principal.



Foto: A. G. Luz de Relleno en cuarta modalidad para suavizar sombras del lado izq. se ha puesto un difusor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²²Petzold Paul, *La iluminación en el retrato*, Barcelona España, ed, Omega, 1980 p.103

2.4.4 Luz de separación.

También se le conoce con los nombres de “luz delineadora o luz trasera”²³ Esta luz baña los hombros y el pelo del sujeto, creando un halo luminoso alrededor. La función de esta luz es separar al actor del fondo y darle mayor volumen, añadiendo profundidad a la imagen. Existen dos modalidades para colocar la luz de separación.

La primera y más usual es aquella en donde la lámpara se coloca justo atrás del sujeto y a 45 grados sobre el eje. La segunda consiste en ubicar la lámpara al lado opuesto de la luz principal, por lo cual esta luz deberá estar lo suficientemente alta, como 50 grados, respecto al eje de la mirada para que logre tocar el hombro más distante en relación con la lámpara.

Respecto a su intensidad, la forma convencional es que tenga por lo menos la mitad de intensidad que la luz principal. En el caso del video, es muy frecuente que esta luz tenga la misma intensidad que la luz principal, con el propósito de dar más ilusión de la tercera dimensión.

2.4.5 Iluminación de fondo.

Hay que recordar que para componer el encuadre se piensa en lo ancho y lo alto y, mediante la composición de líneas, escalas, perspectiva, etcétera, dan la sensación de la existencia de una tercera dimensión.

La luz de fondo, junto con la luz de separación, contribuye a dar mayor profundidad y volumen a la imagen.

Para iluminar el fondo, existen diversas formas: en primer término hay quien decide no iluminar el fondo y dejar con toda intención un negro denso detrás de los sujetos.

Otra forma es aquella en donde se iluminan con todo detalle los elementos de la escenografía en general.

La iluminación del fondo también permite balancear la escena, pues su intensidad se pone en relación con la luz principal. Esto supone, en la



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²³ Petzold Paul, *La iluminación en el retrato*, Barcelona España, ed, Omega, 1980 p. 107

forma tradicional que la luz de fondo estará a la mitad de intensidad de la luz principal.

La colocación de la luz de fondo es básicamente un conjunto de lámparas dirigidas al fondo y no al motivo, es decir, esta iluminación es independiente del sistema triangular, conformado por la luz principal, la luz de relleno y la luz de separación.

Para evitar que se mezcle la luz de fondo con el sistema triangular, es importante que los actores estén a una distancia de dos o tres metros del fondo, lo que también evita que las sombras de los actores se proyecten en las paredes del escenario.

2.4.6 Iluminación para dos o más sujetos.

El sistema triangular se puede extender para iluminar a dos o más sujetos, aumentando el número de luces principales.

Una vez colocadas estas lámparas principales, se instala frente a los sujetos una luz de relleno.

La intensidad de las luces principales pueden ser la misma, excepto cuando un bailarín esté, por ejemplo, junto a una lámpara y el otro no. En estos casos podemos dejar una luz principal con mayor potencia.

Si llegamos aun tercer bailarín y éste se integra al conjunto tenemos que aumentar otra luz principal para él, pero si llega un cuarto, ya no es absolutamente necesario.

Llega un momento en que una luz principal abarca hasta dos o más sujetos. Entre más alejemos la lámpara, su área se ampliará y abarcará a más personajes²⁴.

2.4.7 Iluminación y movimiento

Se utilizan dos formas generales de iluminación escenográfica para personajes en movimiento. La primera se apoya en el sistema triangular, estableciendo diversas luces principales entrecruzadas, de manera que las

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Foto.A.G. La iluminación separa entre uno y otro bailarín. Una intensidad distinta.

²⁴ Hich Roger, *Técnicas de Iluminación para fotografía*, Pro-lighting, Ed, Rotovisión, p. 130

luces principales son colocadas a lo largo de los dos lados de triángulo y una serie de luces de relleno, a lo largo del tercero en el lado restante del triángulo.

Lo fundamental de este procedimiento es partir del sistema triangular e ir añadiendo lámparas conforme lo requieran las necesidades del espacio.

El segundo modo se basa en iluminar, de manera uniforme todo el escenario, poniendo luces de relleno a una misma intensidad, con la finalidad de obtener una luz pareja y la cámara pueda adoptar cualquier posición.

En pequeños escenarios se logra reflejando la luz en techos y paredes. En escenarios grandes y medianos se utilizan materiales translúcidos frente a las lámparas (telas, acrílicos, etcétera) que provocan que la luz se distribuya de manera suave y pareja.

En un caso de una iluminación "realista", los spots del pasillo han sido sustituidos por lámparas de cine o video, y por tanto, están situados en posición cenital.



En los primeros segundos se observa la luz puntual que cae recta y con un fondo negro atrás. De inmediato el sujeto entra en la zona de luz y justo cuando pasa debajo del haz, se producen debajo de sus ojos unas sombras, y posteriormente pasa a un negro total (espacio entre una lámpara y otra). Unos segundos más vuelve a surgir su rostro iluminado por otro spot cenital, para inmediatamente después fundirse en la penumbra.

Una variación de esta iluminación consiste en poner arriba de la cámara una luz, que reduce tanto el contraste de luz como las sombras arrojadas en el rostro.

Otra variación sobre la toma anterior, pero ahora basadas en el modo convencional del sistema triangular, se explica a continuación.

En primer término establece una fila de luces principales y al lado opuesto, la fila de luces de relleno.

Conforme el bailarín se desplaza las luces principales y las de rellenos se convierten en luces de separación. Como se estableció en un principio de acuerdo con el espacio específico, podemos añadir más luces en los posibles "huecos" o bien, aumentar luces de separación que sean más potentes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.5 Técnicas de Iluminación.

La altura y dirección en las que la luz incide sobre un objeto tiene una influencia decisiva en su aspecto. Según la posición de la fuente luminosa, el motivo presentará iluminadas o en sombras unos u otros aspectos. La elección cuidadosa de la dirección permite destacar los aspectos importantes y ocultar entre las sombras los que son menos. De la dirección de la luz dependen también la planitud o tridimensionalidad de la imagen, la mayor o menor intensidad de la textura y la fuerza de los colores.

Los cambios mencionados son físicos y objetivos, pero la dirección de la luz ejerce también un notable influjo psicológico; así las escenas naturales suelen estar iluminadas desde arriba, por lo que los objetos iluminados desde abajo presentan un aspecto no natural, incluso la luz dirigida horizontalmente determina asociaciones con el amanecer o con el atardecer.

La ubicación de la fuente luminosa y su intensidad en relación con el motivo decide la dirección y la longitud de las sombras.

Existen dos métodos generales y opuestos. La iluminación en claroscuro y la iluminación tipo "natam."²⁵ A continuación se describen y analizan ambos métodos.

2.5.1 Claroscuro

Este método tiene como características principal el alto contraste, del cual se deriva la siguiente clasificación.

Siluetta. Si dirigimos las luces hacia el fondo, se produce una fuente de luz reflejada y muy amplia. Todo sujeto que pase por enfrente de ésta, aparecerá en negro silueta.

No es necesario que el fondo aparezca blanco, basta con iluminar una zona, como, por ejemplo, una decoración que se haya hecho, y que los sujetos no sean tocados por ninguna luz.

Relieve. En este caso el fondo aparece completamente negro y los actores son iluminados con fuentes duras y puntuales. La luz al tocar sólo a los actores ocasionado que sobresalga de la oscuridad.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁵ Lervera Díaz, *Iluminación*, 1990. p 65

Este tipo de iluminación resulta ser el contrario de la silueta, en tanto que aquí el fondo se convierte en negativo y los sujetos en positivo por el baño de la luz y las sombras e sus cuerpos.

2.5.2 Rembrand

“Este método de iluminación está inspirado, por supuesto, en la obra del gran pintor holandés del siglo XVII Rembrandt Hermentzoon Van Tijn, máximo representante del claroscuro”.²⁶

La técnica se caracteriza básicamente por configurar volúmenes a los cuerpos, establecer claroscuro y utilizar luces puntuales en distintas áreas. Las imágenes adquieren tridimensionalidad por el resplandor que proporciona la luz de separación y las sombras que arrojan en los rostros la luz principal.

El claroscuro se establece por medio del sistema triangular— luz principal, luz de relleno y luz de separación — y a partir de una relación de intensidades de 4:1 o de 5:1, cuyo rango implica alto contraste.

Las luces puntuales imitan la dirección de la luz y sus reflejos en paredes, techos, puertas, piso, etcétera.

2.5.3 Natam

“Este método se inspira en la plástica japonesa tradicional”²⁷, la cual consiste en la utilización de una distribución uniforme de la luz, esto significa, que las diversas áreas tengan las mismas unidades de iluminación.

El resultado de iluminar parejo es el crear una imagen plana y difuminada. Todas las figuras, seres y objetos se ven como unidos, no hay perspectiva tonal y por esto, no se aprecian diversos términos o planos.

Los contornos de las figuras no están delineados por las luces de separación esto contribuye a que se vean más fusionadas.

Todos los elementos del cuadro parecen estar en un solo plano, es decir, los vemos juntos y en ocasiones fundidos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



²⁶ Petzold Paul, *La iluminación en el retrato*, Barcelona España, ed, Omega,1980 p.137

²⁷ Petzold Paul, *La iluminación en el retrato*, Barcelona España, ed, Omega,1980 p.138

En términos de fotografía están iluminados de manera uniforme, las imágenes parecen registradas por un lente de foco suave y filtradas con un difusor que produce el efecto de eliminar los contrastes de iluminación, propagando a las sombras la luminosidad de las fuentes.

Por último, tenemos que el extremo de este método se basa en la sobreexposición de una luz reflejada, que produce un especie de velo luminoso. En este caso, los extremos claroscuro-natam se encuentra, en tanto que el exceso de luz no deja ver algunas zonas y al mismo tiempo sirve para destacar los demás elementos, como es el caso de las sombras en el claroscuro, que ocultan y al mismo tiempo destacan otros elementos por contraste.

2.5.4 Luz lateral

La fuente de luz se coloca perpendicularmente al eje de la mirada, con lo cual se obtiene un negro total por un lado, y por otro una imagen clara nítida.

Si a esta fuente se le añade una luz de relleno en una relación 4:1 seguimos teniendo un claroscuro, sólo que ahora la transparencia de la sombra nos permite ver el otro lado. Conforme se aumenta la intensidad de la luz de relleno se disuelve el alto contraste y pasa a una gamma mucho más amplia, que se acrecienta más si ponemos una luz de fondo.

Luz posterior a 45grados. Si la fuente se encuentra a la altura del eje de la mirada, se ilumina parte del hombro y mejilla del sujeto y, por su altura, se simula un atardecer.

Si integramos una fuente más en la parte frontal, veremos más detalle del rostro y reducimos el claroscuro.

Si la fuente esta arriba del eje, crea un halo alrededor al sujeto y ayuda a suavizar las sombras arrojadas por la luz principal. Cuando la luz está en esta posición se le nombra "kicker"²⁸. Esta luz es adicional al sistema triangular.

2.5.5 Silueta

La clásica silueta se puede reproducir cuando el sujeto no está en movimiento. Se coloca el proyector detrás del sujeto y se dirige a haz hacia arriba.

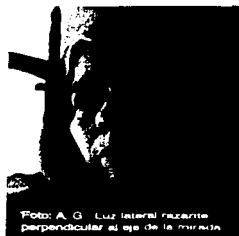


Foto: A. G. Luz lateral fuente perpendicular al eje de la mirada

²⁸ Lervera Díaz, *Iluminación*, 1990. p.70

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si en cambio, el sujeto está en movimiento, hay que dirigir las luces hacia el fondo.

Otro caso es cuando una persona camina frente al mar o un lago, si la luz toca el agua, ésta se convierte en una fuente muy amplia que "dibuja" o produce siluetas.

También se pueden crear fuentes muy amplias mediante materiales translúcidos. Para que produzca siluetas, es necesario iluminar estos materiales desde atrás.

En síntesis, podemos establecer que para dibujar una silueta es necesario que exista iluminación atrás del sujeto y ninguna sobre de él.

2.5.7 Cenital

Esta luz se ubica justo arriba de la de lo que se va a fotografiar. De esta manera se produce sombras muy densas por debajo de las formas.

Luz abajo del eje. Toda fuente de luz que se coloque por debajo de los ojos del sujeto aumenta la textura de la piel y remarca las líneas del rostro.

Si se van adicionando otras fuentes de luz, la textura va disminuyendo (si se sobreexpone se observa lisa sin detalle) y las líneas de las formas se van borrando.



Foto: A.G. Luz cenital con luz de separación para que el polvo se note del fondo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo 3.

La composición fotográfica

3.1 Composición Fotográfica.

La palabra composición, de acuerdo al diccionario, proviene del latín *compositio, onis*, derivado, a su vez, de *compositum*, supino de *componere*, que significa arreglar, ordenar o poner unas cosas con otras.

Para las artes plásticas expresa la distribución equilibrada, formando un conjunto armónico de los diferentes elementos que figuran en una obra de pintura, escultura o arquitectura.

El artista plástico Wassily Kandisky de estilo en el abstraccionismo definía la composición como: ...la suma organizada de las tendencias en cada caso. Y seguía con: ...la subordinación interiormente funcional de los elementos aislados y de la construcción a la finalidad pictórica completa.

En otro punto de vista de Dondís en *La sintáxis de la imagen* la define como: ...los fundamentos sintácticos de la alfabetidad visual.

De acuerdo a este trabajo y al estudio teórico podemos definir que la composición es la forma de presentar los elementos con una estructura visual que ayude a aumentar la importancia de lo que se quiere registrar, con un significado claro y fácil de comprender.

Uno de los objetivos de la composición es el de utilizar una estructura organizativa para lograr un impacto visual y provocar una fuerte atención en el espectador.

La composición ha sido considerada, desde los inicios de la fotografía, como un recurso importante para lograr una buena fotografía. La importancia de utilizar los elementos compositivos radica en emplear los elementos más adecuados para transferir la perspectiva del fotógrafo sobre el fin determinado, provocando al espectador una fuerte atención.

Se debe aclarar que las reglas tradicionales en este campo de la composición se han derivado del análisis de las obras de los grandes maestros y en algunos casos los resultados han sido sin acierto. Las reglas han estado ligadas a los conceptos de belleza predominantemente en una cultura determinada. En nuestro caso de la cultura de occidente y de tradición judeo-cristiana.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las formas de presentar el elemento más importante dentro de una fotografía o dibujo son muchas; su relación con los bordes y ángulos y con el resto de los elementos aumenta su importancia o la disminuye; el aprovechamiento de las formas y colores permite organizar la imagen completa y convertirla en una expresión visual con gran fuerza.

Hay diferencias entre las imágenes dibujadas y las fotografiadas. La principal es que el pintor puede construir la imagen poco a poco y añadirle continuamente la información, mientras que el fotógrafo se encuentra en el lado opuesto: seleccionar lo que quiere incluir y lo que se quiere excluir de todo la masa de información de manera rápida.

El proceso de composición es el más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las medidas compositivas que se tomen repercutirá en la forma en cómo reciba esta información el espectador. No existen reglas absolutas sino cierto grado de conocimiento y comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si incluimos o excluimos para obtener una organización de los elementos visuales.

El resultado final de la fotografía compuesta es la verdadera declaración del fotógrafo. Pero el significado depende así mismo de la respuesta del receptor. Este también cambia e interpreta a través de sus propios criterios de orden subjetivos. Hay un solo factor que responde de igual manera a la razón del fotógrafo con la del receptor: el sistema físico de sus percepciones visuales, "los componentes psicofisiológicos del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico el aparato sensorial gracias al cual vemos".²⁹

²⁹ D.A.Dondis, *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, GG, Méx, 1997 pag.35.

3.1.1 El órgano de la visión.

El hecho de que nosotros podamos ver algo involucra una respuesta a la luz, por lo que podemos decir, el elemento más importante de nuestra práctica visual es el carácter tonal y por eso todos los demás elementos visuales aparecen mediante la luz, pero resultan secundarios respecto al tono que es luz o la ausencia de la luz. Para esto el órgano responsable de la visión es el ojo.

“Este complejo mecanismo de recepción de apenas dos centímetros y medio de diámetro, está compuesto de las partes fundamentales: iris, cornea, pupila, cristalino, retina, fovea y nervio óptico.”³⁰



Comenzaremos por el iris, situado detrás de la cornea y separado de ésta por el humor acuoso. Está formado por un tejido muscular que da el color a los ojos y tiene una abertura central denominada pupila o niña del ojo. La pupila es equivalente al diafragma de la cámara. Su acción de dilatación o contracción tiene los mismo efectos que este mecanismo fotográfico. Detrás del iris se localiza el cristalino: la lente del ojo, su función es la de enfocar las imágenes en la superficie retiniana. Esta acción a diferencia de los objetivos de las cámaras, que logran modificando la distancia focal, la realiza el cristalino, achatando o engrosando muy ligeramente su curvatura, por medio de la acción de unos pequeños músculos que lo rodean, denominados músculos ciliares.

El interior del ojo está lleno de un líquido denominado humor vítreo, que en forma similar al humor acuoso, sirve para mantener la trayectoria de los rayos en la dirección adecuada para que coincidan en la superficie de la retina, concretamente en la fovea.

La superficie interna del ojo está constituida por la retina. Su función descrita por primera vez por Kepler, es la de actuar como una película en la que se forman las imágenes. En su cara posterior se localizan las células receptoras de la luz, los fotorreceptores que transforman la energía luminosa en impulsos nerviosos.

Estas células son de dos tipos denominadas conos y bastones. Los conos proporcionan la visión diurna y cromática. Los bastones funcionan cuando el nivel de iluminación es bajo, y son insensibles al color.

³⁰ Pariente, José Luis, La composición fotográfica, p.57

En la retina existen tres áreas diferenciadas para la visión, en función de la distribución de los conos y bastones: la fovea, la macula —o mancha amarilla— y el resto de la superficie retiniana. Una excepción la constituye el punto ciego donde la visión es nula. La fovea es el punto donde la visión es más precisa. Se encuentra localizada en el eje óptico del ojo, y es una pequeña depresión compuesta únicamente por conos. A su alrededor se encuentra la mancha amarilla, lugar donde se localiza la visión del color. En el resto de la retina se encuentra la visión periférica, y hacia esa zona hay que dirigir la mirada, viendo de reojo, cuando queremos percibir un objeto en la oscuridad.

3.1.2 Los componentes psicofisiológicos (percepción visual).

El proceso de selección de la realidad constituye el primero de los hechos básicos para la producción de una fotografía. La opción que escoge uno va a estar influida, en mayor o menor grado, por los fenómenos de la percepción. El resultado de tomar una fotografía es la indudable declaración del fotógrafo pero el significado puede variar y depende de la respuesta del receptor. El receptor modifica e interpreta a través de sus propios criterios subjetivos, pero no obstante el sistema físico de percepción visual, los componentes psicofisiológicos del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico y el aparato sensorial del cual vemos, son elementos que nos hacen responder de la misma manera hacia lo que vemos.

La psicología “Gestalt”³¹ nos ha ayudado gracias a sus estudios y experimentos de la percepción, descubriendo como el ser humano ve y organiza el material visual representacional que reconocemos en el entorno. Derivadas de esta teoría se han propuesto algunas leyes importantes de organización perceptual.

• *Ley del cierre.* Expresa que el observador, al estar en presencia de una figura incompleta, real o virtualmente, trata de completarla con el objeto de lograr una mayor estabilidad o sencillez.

• *Ley del enmascaramiento o de la inclusividad.* Esta ley nos dice que toda figura que forma parte de otra más compleja, pierde su identidad y tiende a confundirse con la estructura más englobadora.

• *Ley de la continuidad y dirección.* Expresa que toda configuración formada por elementos continuos e ininterrumpidos, tiende a ser más estable y a

³¹ D.A.Dondis, *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, GG, Méx. 1997 pag.35.

percibirse más fácilmente que la construida por elementos discontinuos o de diferente dirección.

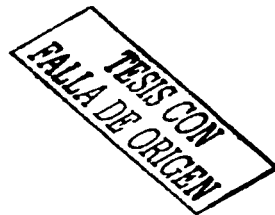
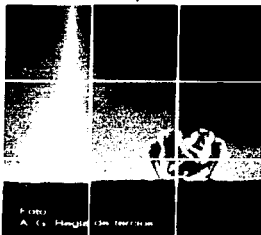
•*Ley de la proximidad o del agrupamiento.* Este es un principio de la Gestalt de gran valor compositivo que consiste en que los elementos aislados tienden a percibirse formando un todo, que sean comprensibles para el observador. Los elementos se agruparán en la medida que compartan las propiedades preceptuales. Esto significa que los objetos que parezcan en su forma, color, tamaño etc., se percibirán en unidades agrupadas.

3.1.3 Regla de los Tercios

Un elemento de composición para dividir el campo visual en proporciones áureas. Este elemento nos dice que dividamos los lados de cualquier rectángulo o cuadrado en proporciones doradas para definir así los cuatro puntos principales en los que se podrá colocar el sujeto principal para lograr una mayor atención en el receptor.

La regla de los tercios, como nos dice su nombre, se basa en la división en tercios de los lados de un rectángulo. En los cuatro cruces que se producen cuando trazamos líneas rectas por estos puntos, se localizan los lugares en donde el sujeto principal de la fotografía puede ser ubicado para provocar un mayor cuidado en el receptor.

“Esta regla nos permite con cierta rapidez y sencillez establecer con bastante certeza las proporciones doradas del campo de visión del fotógrafo.”³² La regla de los tercios la podemos utilizar en todo tipo de formatos: cuadrados y rectángulos verticales u horizontales; utilizarla es muy aconsejable para comenzar a establecer el buen ordenamiento de elementos y así colocarlos en puntos de mayor atracción visual.



³² Malcom Birkit, *El libro completo de la fotografía*, Herman Blussem editores, 1994.

3.1.4 La forma

De acuerdo a su significado como figura exterior de los objetos o cuerpos. Podemos equiparla al contorno, que conforman las líneas, la forma es percibida por el contraste que existe entre el objeto y su fondo y gracias a nuestra visión binocular.

También reconocemos las formas de los objetos en tres dimensiones debido a las líneas en perspectiva, las tonalidades de luz y sombras que bañan a los cuerpos u objetos.

En cuestión compositiva la forma se relaciona con las figuras geométricas más elementales: el círculo, el cuadrado y el triángulo.

3.1.5 La línea

La línea puede definirse como un punto en movimiento. A causa de esto tiene una enorme energía. La línea no es estática. Existen muchas referencias lineales en nuestro entorno como las vías del ferrocarril, las carreteras, los postes de luz etc., es decir líneas físicas. Pero en otros casos su presencia no es tan obvia como el límite entre dos tonalidades distintas o el horizonte. Frecuentemente el ojo une con una línea imaginaria los objetos mas o menos próximos y que se parezcan entre sí.



Foto: G. Líneas rectas en figura y líneas curvas en las sombras.

A la línea curva encontramos que se le asocia con la vida, a las formas naturales y al movimiento. La línea curva es el resultado de tensiones que existen hacia un punto. "En la formas humanas podemos encontrar a las líneas curvas y mas en el cuerpo femenino. En cuestión de composición la línea recta es contraria a la línea curva."³³

La línea mixta se compone de un segmento de línea recta y otro de curva, las cuales se encuentran unidas; esta línea tiene un equilibrio latente, ya que posee el dinamismo de la línea curva y la quietud de la recta.

Hablando de la línea como esquema estructural de una composición puede establecerse de manera fácil en forma de letras, símbolos o por la

³³ Clements, Ben, *Composición fotográfica*, 2ª imp., New York, 1980. p48

combinación de líneas que originan otras estructuras. Un estructura lineal muy usada es la de pirámide o la de triángulo que dota a la imagen de equilibrio y estabilidad, ya que el peso de la imagen se encuentra repartido equitativamente en la base de dicho triángulo. Una forma lineal que se uso mucho en tiempos del renacimiento fue la de la cruz por transmitir la sensación de aplomo y estabilidad.

“Las letras del alfabeto son utilizadas como recursos compositivos de estructura lineal, para la organización de los elementos que forman la imagen”³⁴. Así podemos decir que la letra S es muy utilizada para componer imágenes por sus formas de líneas curvas por tener una gracia y una fluidez muy especial. El ojo puede explorar con facilidad estas líneas.

3.1.6 Recorrido Visual

Nuestro ojo realiza siempre movimientos constantes que hacen que percibamos nuestro entorno. Si realizamos imágenes sin composición resultan estáticas al ojo; más sin embargo si hacemos lo contrario tratando de captar la atención visual orientando la mirada y guiándola por medios compositivos organizamos nuestros elementos de manera que se logre mejor atención. El movimiento del ojo se da en forma circular, y se detiene al encontrar algo que ha sido de su interés posteriormente se le guía hacia otros elementos por medio de líneas o formas que hallen relación con elemento (esta relación de formas es de acuerdo con las características culturales de cada pueblo, en nuestra cultura nuestra lectura visual comienza de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo como el sentido que se lee un libro) como triángulos, letras, círculos etc. Al primer elemento que se observa se le llama punto de interés. Si realizamos una buena composición nos dará un buen trayecto de forma tal que regresemos varias veces al punto de interés y este sea aún mas notorio.



Foto: A G Recorrido visual en el que comenzamos de arriba hacia abajo y seguimos las líneas que conforman el río.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

3.1.6 Formato

El formato es otro de los principal factor de la composición. Entendiéndolo como el soporte donde se va a plasmar una obra gráfica,

³⁴ Clements, Ben, *Composición fotográfica*, 2ª imp., New York, 1980.

este establece una proporción entre sus lados que puede ser de forma rectangular, circular, triangular etc.

El formato en la fotografía lo hallamos en relación de proporción que tienen los lados en que se encuentra contenida la imagen fotográfica ya sea en la película negativa, en película positiva o en el papel. Esta relación se encuentra expresada en forma numérica por las medidas del lado vertical, en comparación con las de su lado horizontal.

Para mostrar un ejemplo, una relación 1: 1.40 indica que el lado vertical vale una unidad, mientras que el horizontal mide 1.40 unidades. Un formato cuadrado equivaldría a una relación 1:1.

En formato rectangular tenemos dos tipos: el horizontal y el vertical. El horizontal es un formato que nos ofrece mas naturalidad ya que al mundo lo vemos de este modo.

En el formato rectangular vertical nuestro ojo tiende a recorrer la imagen de arriba hacia abajo o de manera inversa, los objetos que se encuentren a la derecha o a la izquierda disminuyen en su fuerza a comparación de los de arriba o abajo, por lo que este formato tiene un carácter contrario al del horizontal.

El formato cuadrado por tener igual longitud de sus lados, siendo simétrico es el más neutro y el que conforma mayor equilibrio. Sus esquinas comprenden alejamiento del centro.

Los formatos triangulares u ovalados o redondos se utilizan de igual manera para reafirmar su esquema compositivo. Siempre servirán estos y otros formatos para captar la atención o acentuar lo que se desea representar.

3.1.8 Punto de toma

El punto de toma “es la posición que elige el fotógrafo para fotografiar el motivo y de este modo trasciende directamente con la composición de la imagen.”³⁵ De este modo antes de realizar la toma se debe de ver el motivo desde otros ángulos y perspectivas con el fin de encontrar el mejor punto de toma. Tomando en cuenta esto podemos nosotros hacer un punto de toma bajo y poner más afectación en la altura y hacerlo mas imponente, podemos comprimir planos acercándonos mucho, o al alejarnos podemos cambiar sus dimensiones, si tomamos un punto de toma bajo se realiza lo

³⁵ Clements, Ben, *Composición fotográfica*, 2ª imp., New York, 1980.

contrario, se minimizan la personalidad de los objetos y podemos enfatizar la superficie horizontal, etc.

3.1.9 Perspectiva

Por medio de la perspectiva podemos dar la sensación de tridimensionalidad cuando las líneas visuales de la imagen convergen hacia determinados puntos de fuga, que puede haber desde uno solo o tres y que este último proporciona una sensación de vista aérea. Por la perspectiva podemos crear la sensación de distancia por medio del tamaño. En fotografía podemos crear la perspectiva por el desenfoque ya que los objetos que estén más alejados del observador se ven más borrosos que los cercanos.

3.1.1.0 Proporción áurea

Se refiere a la relación que existe entre una parte de un objeto y a todo el conjunto del objeto mismo. "La proporción áurea se forma a partir de fraccionar una línea o superficie en dos partes desiguales, de manera tal que la mayor y la menor en su relación entre ellas sea igual a la relación entre el todo y la parte mayor"³⁶.

Gráficamente la sección áurea se puede determinar tomando como base un cuadro al que llamaremos a, b, c, d, y que tendrá dos unidades por lado al que dividiremos en dos partes iguales en forma vertical. Con el centro en el punto "m" haremos la diagonal "m-d" hasta tocar la prolongación de la base del cuadrado original en el punto en que denominaremos "p". Esta diagonal según el Teorema de Pitágoras tendrá una medida de $\sqrt{(1^2+2^2)}$ o sea raíz de cinco ($\sqrt{5}$). Desde este punto denominado "p" en la figura, trazaremos una vertical hasta la altura del cuadrado original.

El rectángulo p, b, c, q, esta formado con proporción áurea. Sus medidas son dos unidades de alto y $1 + \sqrt{5}$ de largo, por lo tanto su relación es de $(1 + \sqrt{5}) / 2 = 1.618$.

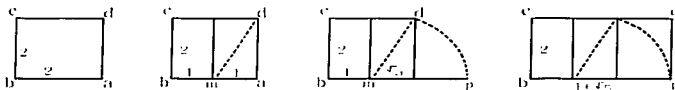
Esta cifra es el llamado número de oro, para obtener una relación áurea hay que multiplicar cualquier medida por este número, ya sea una línea o superficie.

Otra forma de obtener rectángulos armónicos es por medio de quebrados en orden creciente.

³⁶ Parinte, Jose Luis *op.cit* p.100

Proporción: Es la relación cuantitativa entre una parte de un objeto y el todo; o entre sus partes constitutivas entre sí.

Esto es se suma el primer elemento $1/1$ mas $1/2$ (segundo elemento) tomando en cuenta que el segundo elemento conserva el mismo numerador y que el denominador de este elemento es 2 por orden creciente y por la serie de Fibonacci.



Ejemplo de rectángulo Áureo.

3.1.1.1 Tono.

El oscurecimiento del blanco al negro, pasando por los grises, está presente en las fotografías en color, pero es vital en la composición monocromática. La calidad de luz que recae en el sujeto, su color y las propiedades de reflexión afectan al modo en que aparece tonalmente. La función del tono es transmitir la forma, dar a las cosas una apariencia tridimensional. También el tono establece una atmósfera a la fotografía como vimos anteriormente en el apartado de iluminación. Una suavidad en tonos es posible que nos de una sensación de delicadeza o suavidad, mientras que los tonos oscuros nos dan sensación de más fuerza y más dramatismo.



La luz rodea las cosas, se refleja en las superficies brillantes. Las variantes de luz, es decir, los tonos, son el medio con que distinguimos ópticamente la información del medio.

3.1.1.2 Ritmo

El ritmo se da con la repetición de formas o líneas creando ritmos que atraen la mirada. Lo podemos notar con cualquier condición de luz. El ritmo es una armoniosa sucesión u orden. Es también un equilibrio formado atractivamente al ojo por un movimiento relacionado a un camino sencillo, conectado por cualquier repetición de formas, líneas, colores, texturas, etc.

Así pues, vemos que el ritmo sugiere repetición, fluidez, acción y movimiento. La línea característica de movimiento es la llamada "Hogart"³⁷ o línea de belleza, curva, algo así como una "S".

3.1.1.3 Equilibrio

El equilibrio nos da una sensación de estabilidad tanto física y psicológica como visualmente. El ser humano tiene que sentir que siempre está sobre sus dos pies en forma vertical para sentirse bien. Existe un patrón visual del equilibrio que podemos decir que es cuando tenemos la relación de horizontalidad con los objetos en vertical. En casos más complejos en que algo no es sencillo y no está estático le referimos una variación de un reajuste para hacerle un contrapeso y hacerlo mas estable.

Así vemos que la falta del equilibrio trae un efecto turbador, pero con esto podemos entender que con un desequilibrio podemos crear un efecto atrayente. Por ejemplo en un lado podemos tener en una composición elementos con equilibrio que nos den pasividad, sencillez o descanso, y por el otro tensión con una composición con desequilibrio.

³⁷ S. Agaro, *Composición artística*, sexta ed, p, 35

3.2 Metodología.

Modelo general del proceso de diseño de la UAM Azcapotzalco.

En este trabajo de investigación se tomó en cuenta una metodología por ser un elemento clave en procesos de construcción de trabajos de este tipo, ya que conforme a lo que se realizó este tipo de método se ha acoplado en cada una de las partes de los capítulos. De este modo presentaré cada uno de los elementos básicos del modelo y su conformación de la investigación.

En el primer apartado se realizó una exploración sobre la historia del taller coreográfico, sus antecedentes y como es en la actualidad; para tener muy en cuenta y obtener los cimientos teóricos necesarios que se deben tener para realizar este tipo de fotografías. También resultó necesario ahondar en conocimientos sobre iluminación escenográfica, los tipos y métodos de iluminación para tener en cuenta cada uno de los valores que conforman la atmósfera de lo que voy a fotografiar.

Marco Teórico.

Dado que el marco teórico es el conjunto de proposiciones que determinan la totalidad del trabajo, explicaré que este trabajo está dividido en tres partes, correspondiendo a la primera la historia del TCUNAM para dar a conocer lo que es el TCUNAM, su importancia en México, su nivel y su posición entre los demás ballets.

En el segundo capítulo expongo a la fotografía como medio de comunicación de especial importancia en el terreno de la danza. También muestro la conformación primaria de la fotografía de danza que es la iluminación y los diferentes tipos que hay en iluminación escenográfica. Se termina el trabajo señalando los elementos compositivos como son la forma, la regla de tercios, la perspectiva, el equilibrio, la línea para mostrarlos en la realización de las tomas fotográficas de danza.

Caso.

Un Análisis Compositivo y realización de fotografías del Taller Coreográfico de la UNAM en su temporada 66-2001.

Problema.

Entiende el estudio del fenómeno desde los objetivos y por lo tanto de una de las condiciones teóricas. Así pues tenemos:

Objetivo general:

Contribuir por medio de fotografías a la difusión y a la representación visual de la danza del Taller Coreográfico de la UNAM.

Objetivos particulares:

-Mostrar un panorama general de lo que es el Taller Coreográfico de la UNAM en su temporada no. 66 de noviembre a diciembre 2001.

-Demostrar como es que la fotografía es un elemento esencial para interesar y dar a conocer la danza.

Estudiar e implementar los diferentes tipos de composición fotográfica.

Hipótesis.

El TCUNAM como ballet contemporáneo nacional se mantiene constituido en su nivel; vivo, dinámico y vigente. Ha necesitado siempre de estímulos universitarios, y nada mejor sería entonces, contribuir con material fotográfico para su representación visual.

La fotografía como técnica de representación visual tiene un serie de cualidades que nos indican que es el mejor medio para utilizarla en la temática de la danza. Como lo es su exactitud de trascripción y la danza lo requiere ya que tiene un vocabulario y una sintaxis corporal de tal manera que cada posición desde los dedos de los pies a cabeza llevan un significado.

La fotografía también incluye cualidades como una delineación perfecta de la imagen, riqueza de textura y sutilidad en la gradación tonal, estas cualidades desde luego son alcanzables mediante el dibujo o la pintura pero la fotografía tiene una ventaja en su proceso de configuración: la rapidez o lo que podemos llamar visión instantánea, con la que podemos captar el rápido movimiento de los cuerpos en el espacio.

Con una semejante situación podemos decir algo más sobre el porque la fotografía es un elemento esencial para difundir y dar a conocer la danza: por la sensación de la realidad con la que se impone la fotografía; esto más bien pertenece a una ideología "fotográfica" que repercute en los distintos estilos de nuestra vida (así hablamos de memoria fotográfica, de fidelidad fotográfica, de exactitud fotográfica, etc)

3.3 Realización de las tomas fotográficas.

Para tomar estas fotografías del TCUNAM, a los bailarines en movimiento, en acción constante y poca luz, requerí el formato 35mm por ser por mucho el mejor formato para este tipo de fotos y por ser el formato de paso universal por su vasta variedad de aditamentos y fácil obtención, por su gran calidad y por su peso ligero. Las cámaras digitales, hoy de moda dan buenas prestaciones pero carecen de alta sensibilidad para fotografías de danza como una ISO 1600 o más. Solamente algunas cámaras digitales poseen esta sensibilidad pero por ser novedad resultan demasiado elevado el costo.

En cuanto al tipo de película las podemos dividir en dos tipos principales – color y blanco y negro- que podemos clasificarlas por su sensibilidad la cual hablare adelante.

Para elegir la película que iba a cargar en mi cámara consideré la naturaleza de la luz disponible, los ajustes necesarios en la cámara para el tipo de fotografía a tomar y el tipo de motivo a fotografiar.

La mayoría de las personas piensa en el color, que después de todo es la forma en que percibimos el mundo que esta a nuestro alrededor. Pero cuando se piensa en fotografía de danza se tiene que pensar en una atmósfera creada bajo condiciones de luz especiales, colores de luz manipulados para desarrollar expresiones, sensaciones junto con otros elementos.

Entonces, cuando lo importante en la escena a fotografiar era el color hice la elección de una película de negativo por ser muy tolerante en el error de exposición y de una sensibilidad alta, ya que el negativo se puede corregir los errores de matiz o densidad de color por ser un proceso de dos etapas (revelado de negativo, seguido por el de la impresión). El usar diapositiva me traía algunos problemas por presentar imagen positiva en una etapa y dejarme menor “margen de error de un punto”.³⁸ El que me dejase margen de error me era importante en mis tomas por la situación tan cambiante de la iluminación que incluso podía cambiar en segundos un bailarín muy iluminado a muy tenue de a cuerdo a la música.

La película en blanco y negro (también denominadas monocromáticas) tienen una emulsión de haluros de plata y otras recientes una emulsión cromogénica o con base de tinte que tiene su origen en la tecnología del negativo en color –ilford Xp2. Esta emulsión se revela con revelador normal para negativo C-41.

Considerando lo anterior y cumpliendo el objetivo principal consideré que es imprescindible el b/n en la fotografía de danza por muchas razones: El

³⁸ Malcom Birkit, *El libro completo de la fotografía*, p, 52

b/n permite una mayor participación en cada etapa de la producción de una fotografía y un mayor control sobre el resultado final, así podemos hacer un forzado y hacer un revelado con químicos de grano fino. Otra de las razones del b/n, es su capacidad para expresar el carácter cuando lo importante no era el color sino las posturas expresivas y el delineado de la luz a los cuerpos.

Todas las películas tiene un tipo de sensibilidad particular a la luz. La sensibilidad de la película se mide en ISO "(International Standards Organisations)"³⁹, dando ejemplos conocidos como los ISO 50, ISO 100 o ISO 400. Una película ISO 100 es dos veces más sensible a la luz que una de ISO 50, y cuatro veces más rápida que una ISO 25. las películas llamadas de sensibilidad baja o de velocidad lenta son por ejemplo una ISO 25-64 que dan un grano más fino. Las películas de sensibilidad media son las ISO 100-200, dan un buen grano y se puede utilizar en varias condiciones de luz. Cuando hablamos de poca luz o el motivo a fotografiar en acción o movimiento lo mas aconsejable es utilizar película de alta sensibilidad o rápidas como la ISO 400-1000. Esto significa más grano en la imagen. Las películas ultrarrápidas de ISO 1600-3200 permiten disparar con muy poca luz y aunque el grano es mas notable, las imágenes son muy aceptables.

El tener una sensibilidad alta fue imprescindible para estas fotografías, la mayor acción del bailarín pudiese realizarse en luz muy tenue y para poder detener la acción se necesitan tiempos de obturación rápidas que sólo una película muy sensible proporcionaría lo requerido, por ejemplo ISO 1200 y 1600.

En este tipo de película muy sensible se tiene que considerar que el grano tiende a reventar por esto trate de compensar esto en el laboratorio con un químico revelador de grano fino.

Para conseguir fotografías de danza es tener en mente la fotografía de acción. Es capturar el drama, captar la mejor pose, el mejor movimiento estético del mayor esfuerzo físico. Para conseguirlo necesité un conocimiento previo de la actividad, en este caso, de la danza. Así pude predecir el mejor movimiento del bailarín. Se debe tener paciencia para esperar a que se conforme la mejor foto. En las fotos de acción es esencial llenar todo el encuadre con el sujeto.

La medición de la exposición resulta complicada, cuando un sujeto en condiciones pasa de condiciones más claras a más oscuras o se mueve ante un fondo de luz variable. En lugar de medir continuamente realice lecturas generales a intervalos de tiempos mas largos. Para los sujetos

³⁹ KODAK Professional Black-and-White Films, *books and periodical exports inc.*

inmóviles, todos los tiempos de obturación dan el mismo efecto, sin embargo los sujetos en movimiento pueden aparecer de muy diferentes formas. Hay factores que influyen el como aparecerá la imagen. La velocidad a la que va el sujeto, su dirección en relación a la cámara, la distancia de la cámara al sujeto, la longitud focal y el tiempo de obturación empleado.

Es por esto que la elección del tiempo de obturación lo realice de acuerdo a la experiencia y deducción. En una forma más controlada, sabiendo a que velocidad se mueve el sujeto a fotografiar, se tendría que convertir todo a valores métricos, lo que en fotografía de danza no sería posible. Tratando de resolver esto lo mas aconsejable es utilizar mediciones de otras situaciones similares y conocer bien el fotómetro de la cámara a utilizar. En cuanto a la abertura del objetivo que controla la luminosidad de la imagen y rigen la cantidad de escena que aparecerá nítida o en foco. En este tipo de fotografías me vi controlado a decisión de mi fotómetro por la cambiante luz, así que lo mejor era el resultado de una buena exposición. Para tomar las fotos de bailarines en conjunto tuve que estar en sesiones previas para tener un conocimiento de las poses coreográficas de grupo. La acción se mueve rápidamente de una parte a otra del escenario y debe uno de estar preparado para disparar en el momento preciso.

La composición fotográfica no es sencilla cuando el motivo esta en constante movimiento, es necesario tener conocimientos básicos de danza clásica, para esto estudié seis meses danza clásica antes de la realización de las tomas. Era necesario también escuchar la música, estar listo para los momentos especiales en los que la coreografía de los bailarines formaba estéticas figuras humanas bien educadas para expresarse y junto con la iluminación se conformaba un elemento compositivo, encontré varios tipos como una composición rítmica, un encuadre usando regla de tercios, formas primarias geométricas en triángulo; una composición muy fuerte por tener estabilidad, equilibrio y sencillez, una composición en N, en M o en diagonal etc.,

En todas las fotografías que se realizaron se muestra como la luz formaba todo, era la creadora de formas, de atmósferas con delineados sutiles o fuertes, de colores vivos o colores suaves. La luz conformaba composiciones en gradiente de la primer bailarina de un lado del escenario muy iluminada a la ultima bailarina del lado opuesto en casi penumbra. La luz formaba esas texturas de los vestidos con sus colores contrastantes con el fondo, esos relieves de músculos desarrollados en el cuerpo de las figuras humanas para contemplar y fotografiar alguna de sus posiciones dancísticas.

3.4 Análisis compositivo de las tomas fotográficas

Pieza: Tocata

Música: Tocata para percusiones de Carlos Chávez

Escenografía: Luis Nishizawa

Estreno: UNAM 1997

Duración: 14 min.

Película fotográfica: fuji color negativo ISO 800

Tipo de Iluminación: lateral; dos luces principales a 45°. Iluminación de separación, fondo azul dando volumen y contraste con los tonos rojos.

Composición visual: en esta fotografía podemos ver como los bailarines al realizar la misma posición conforman ritmo visual en tres partes pero que al estar iluminados de la misma forma los podemos agrupar y ver el cuadro muy estable de acuerdo a la ley de agrupamiento de Gestalt.

Esta repetición de formas es muy armoniosa creando líneas en una misma dirección en sus brazos, pies, en cuerpo entero etc., dando también formas en X cada cuerpo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Tocatá

Música: Tocatá para percusiones de Carlos Chávez

Escenografía: Luis Nishizawa

Estreno: UNAM 1997

Duración: 14 min.

Película fotográfica: fuji color negativo ISO 800

Tipo de Iluminación: lateral; dos luces principales a 45°. Iluminación de separación, fondo azul dando volumen y contraste con los tonos rojos.

Composición visual: por su forma en conjunto podemos observar que hay relación con las figuras geométricas elementales, en este caso forma un triángulo y también el grupo de bailarines forma una estructura lineal en forma de U, una composición perpendicular y en M.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Tocata

Música: Tocata para percusiones de Carlos Chávez

Escenografía: Luis Nishizawa

Estreno: UNAM 1997

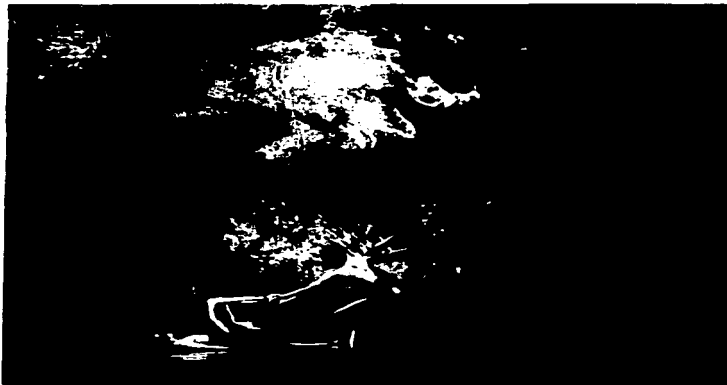
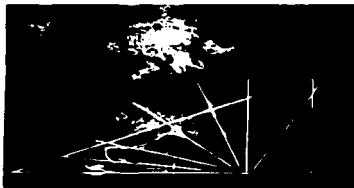
Duración: 14 min.

Película fotográfica: fuji color negativo ISO 800 .

Tipo de Iluminación: lateral; dos luces principales a 45°. Iluminación de fondo azul y tonos rojos dando volumen y atmósfera a la imagen.

Composición visual: En esta composición coreográfica podemos encontrar

que los bailarines forman unidad por su mismo tipo de ropa y mismo tonos en colores. La unidad conformada es una forma geométrica triangular, que así mismo se desarrolla una composición radial en el que el punto de partida de las líneas es la cabeza de las bailarinas que esta acostada, y de ahí se desprenden las líneas abriendo el ángulo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: El mercado

Música: Sones de mariachi de Blas Galindo

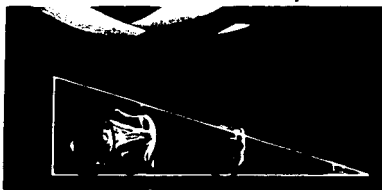
Estreno: Nueva York, 1958, palacio de Bellas Artes 1959, UNAM 1971

Duración: 6 min. y 45 seg.

Película: fuji color negativo ISO 800.

Tipo de Iluminación: 2 luces principales laterales, luces frontales para suavizar las sombras y luces cenitales para iluminar los elementos decorativos. La luz tiene colores muy vivos para representar el mercado.

Composición visual: En esta fotografía podemos ver una composición que de acuerdo a la Gestalt, los elementos aislados tienden a percibirse formando unidades significativas que nos sean comprensibles. Estos elementos los podemos agrupar por su forma, color y textura (en este caso las bailarinas desarrollan la misma posición dancística y están iluminadas del mismo color). En cuanto a su conjunto podemos relacionarla en una forma de triángulo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Ceremonias

Música: Allegro Molto del Cuarteto para cuerdas

De César Frank.

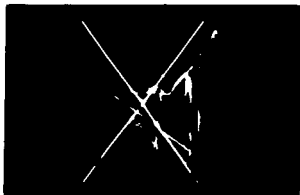
Estreno: 2001

Duración: 13min y 19seg.

Película: fuji color negativo ISO 800.

Tipo de Iluminación: su tipo de iluminación es claroscuro. Dos fuentes de luz a los lados con una luz de separación o de fondo.

Composición: En esta fotografía podemos ver que realizan una composición en x desde la punta de la mano derecha del bailarín hacia su pie izquierdo; el pie derecho de él hasta el pie izquierdo de ella. También podemos observar la forma en N que se desarrolla en el pie derecho de él hasta el pie izquierdo de la bailarina. Otra forma compositiva notable es la que forman los troncos de los cuerpos de ambos bailarines en forma diagonal.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Ceremonias

Música: Allegro Molto del Cuarteto para cuerdas

De César Frank.

Estreno: 2001

Duración: 13min y 19seg.

Película: película color negativo ISO 800.

Tipo de Iluminación: su tipo de iluminación es clarscuro. Dos fuentes de luz a los lados con una luz de separación o de fondo y una luz cenital suave.

Composición: Esta fotografía tiene un encuadre compositivo de tipo regla de tercios en la que los bailarines toman los dos puntos del lado derecho. La posición que tienen estos bailarines es muy dinámica por la sensación rítmica en la que se aparenta una repetición de forma en sus brazos y pies dando como un eje para este movimiento rítmico el centro de sus cuerpos. Pareciera como si fuera un movimiento circular que comienza del pie derecho de ella y terminando en el pie derecho de él. Podemos notar también el triangulo que forman los pies de los bailarines y esto hace una base de equilibrio muy fuerte.



Pieza: Ceremonias

Música: Allegro Molto del Cuarteto para cuerdas
De César Frank.

Estreno: 2001

Duración: 13min y 19seg.

Película: película color negativo ISO 1600.

Tipo de Iluminación: su tipo de iluminación es
claroscuro. Dos fuentes de luz a los lados con
una luz de separación o de fondo y una luz
cenital.

En este tipo de fotografía en la que se muestra
al bailarines suspendidos en el aire, vemos el
impactante salto que logran y que forman un
triangulo muy estable en su conjunto y otro
triangulo mas pequeño en los pies. Los brazos
del bailarín forman un medio ovalo dándole a
la escena movimiento, fuerza y dinamismo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: El mercado

Música: Sones de mariachi de Blas Galindo

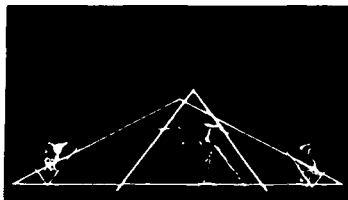
Estreno: Nueva York, 1958, palacio de Bellas Artes 1959, UNAM 1971

Duración: 6 min. y 45 seg.

Película: Negativo Ilford Delta 400 forzada a 1600.

Tipo de Iluminación: 2 luces principales laterales, luces frontales para suavizar las sombras y una cenital para la decoración de la parte de arriba.

Composición visual: En esta fotografía podemos ver como en su conjunto los bailarines forman un triángulo o forma de una pirámide. Las líneas que marcan los brazos de los bailarines refuerzan las líneas que bajan al suelo para formar dicha figura geométrica. La posición en conjunto es algo muy armónico por estar en la misma pose de cuerpos arqueados y con ambas manos por detrás.

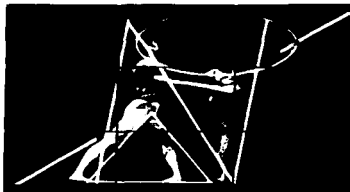


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Magnificant
Música: Magnificant de Juan Sebastián Bach
Estreno: UNAM 1990
Duración: 26 min.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.
Tipo de Iluminación: la iluminación es de tipo triangular, una fuente de luz de lado izquierdo con una luz del lado derecho que suaviza sombras. Las luces solamente están dirigidas a los bailarines.

Composición visual: En esta fotografía podemos ver una composición que de las líneas que conforman la letra N, también podemos observar la línea diagonal que cruza la foto comenzando en el pie derecho del bailarín y terminando en la mano de la bailarina. Analizando la fotografía un poco más nos daremos cuenta que con la regla de los tercios la bailarina toma uno de los puntos importantes.



TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

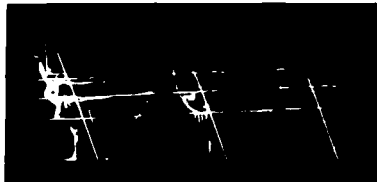
Pieza: Magnificat
Música: Magnificat de Juan Sebastián Bach
Estreno: UNAM 1990
Duración: 26 min.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.

Tipo de Iluminación: lateral de una sola fuente y de tipo relieve por su fondo oscuro y luz en los sujetos.

Composición visual: En esta posición de danza (arabesque) en el que una pierna es extendida hacia atrás y un brazo hacia arriba, las tres bailarinas en su misma posición nos dan un sentido de repetición, de continuidad y dirección, por lo que esta imagen es muy estable. La luz que baña a las bailarinas tiene un sentido en gradiente, al hacer una degradación tonal y a su vez junto con la estatura de las bailarinas; de mayor intensidad lumínica y mayor altura a menor intensidad y menor altura.

También esta imagen tiene conformaciones triangulares, líneas curvas y rectas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Magnificat
Música: Magnificat de Juan Sebastián Bach
Estreno: UNAM 1990
Duración: 26 min.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.

Tipo de Iluminación: relieve por su fondo negro y las luces iluminando a los bailarines, también es de tipo claroscuro con iluminación dirigida a 45°.

Composición visual: en esta posición que realizan los bailarines y con este tipo de iluminación se puede observar una composición de tipo diagonal ascendente de izquierda a derecha, un triángulo conformado en los brazos de la bailarina con su cabeza, también podemos notar la x formada por las extremidades de la bailarina.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Danzón
Música: Danzón No 2 de Arturo Márquez
Estreno: UNAM 2000
Duración: 9min y 46 seg.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.

Tipo de Iluminación: relieve por con fondo negro y las luces iluminando a los bailarines, también es de tipo claroscuro con iluminación dirigida lateralmente.

Composición visual: La posición dancística de las dos bailarinas de los extremos nos brindan una composición triangular conformado entre sus pies y sus brazos, también forman círculos con sus cuerpo arqueados siguiendo linealmente el brazo izquierdo y el pie derecho. La bailarina que vemos en medio, forma un óvalo con su cuerpo agachado y sus manos en el suelo. También se forma un triángulo que equilibra muy bien la imagen al estar al centro de la fotografía.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Zapata

Música: Tierra de Temporal de José Pablo Moncayo

Estreno: UNAM 1980, En el Palacio de Bellas Artes en 1953.

Duración: 10 min.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.

Tipo de Iluminación: relieve por su fondo negro y las luces iluminando a los bailarines, también es de tipo claroscuro con iluminación dirigida lateralmente.

Esta pieza llamada Zapata es muy dramática y creo que se obtuvo captar la expresión de la mujer de campo dolida por la pobreza extrema del campo. Las manos encadenadas nos expresan la impotencia. En el bailarín vemos la todavía fuerza que lleva a la mujer. Tomé esta foto en el instante en que vi a la pareja de bailarines venían tomados de la mano y que formaban una estructura lineal del alfabeto: la letra M. Es una composición muy fuerte y que tiene dinamismo.



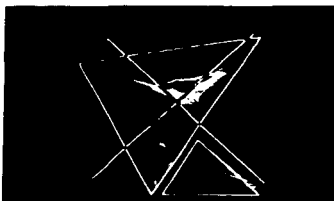
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: **Brioso**
Música: **Fireworks** de Igor Stravinsky
Estreno: **UNAM 1998**.
Duración: **4 min.**

Película: **Ilford Delta 400** forzada a **1600 ISO**.

Tipo de Iluminación: **luz cenital** de tipo relieve para dar volumen y acentuar composición dancística. Esta luz alcanza a llegar suavemente el la parte de atrás haciendo una separación entre el fondo y los bailarines.

La composición que tenemos aquí es un triángulo o tipo pirámide invertida gracias a la luz que conforma líneas bastante claras e impactantes. Aunque es un triángulo con uno de sus vértices tocando el suelo podría sentirse de un modo sin equilibrio pero inmediatamente podemos equilibrar con la mano izquierda de la bailarina y el pie izquierdo del bailarín para hacer un contrapeso o añadir una composición en x.

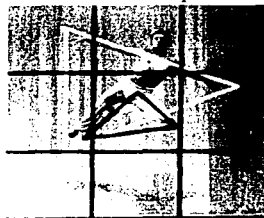


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Briosó
Música: Fireworks de Igor Stravinsky
Estreno: UNAM 1998.
Duración: 4 min.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.
Tipo de Iluminación: su tipo de iluminación es triangular.

En este tipo de fotografía en la que se muestra al bailarín suspendido en el aire, vemos el impactante salto que logra y que hace sentir que vence la gravedad sin ninguna dificultad por su semblante en el rostro y gracias al punto de toma de la foto a nivel bajo para acentuar su actividad ascendente. Esta foto fue lograda gracias a un tiempo de obturación rápido de 1/125, es una foto que describe el tipo de obra de una manera adecuada por ser el tema Briosó, un pájaro que vuela libremente.

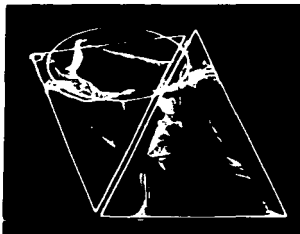


TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

Pieza: Danzón
Música: Danzón No 2 de Arturo Márquez
Estreno: UNAM 2000
Duración: 9min y 46 seg.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.
Tipo de Iluminación: su tipo de iluminación es una luz cenital y otra lateral.

En esta fotografía podemos notar como el bailarín forma un triángulo y la bailarina otro de casi iguales dimensiones. La composición que hacen en conjunto las manos y sus cabezas es de un círculo muy notable, gracias también a la iluminación con que baña esos cuerpos. Podemos observar que el triángulo formado del bailarín constituye el triángulo base del equilibrio de la imagen por estar apoyándose en un lado en forma horizontal paralela al suelo.



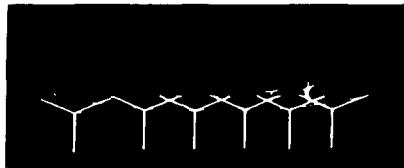
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pieza: Fanfarria
Música: Jonh Adams
Duración: 4 min. 11 seg.

Película: Ilford Delta 400 forzada a 1600 ISO.

Tipo de Iluminación: su tipo de iluminación es lateral para dar relieve.

En este tipo de fotografía los bailarines tienen la misma posición, haciendo un ritmo muy armonioso. Con el tipo de iluminación lateral que hay se hace un relieve muy especial en sus cuerpos y en todo el conjunto. Al seguir con el ojo las principales líneas de la foto podemos observar como se construye dos medios óvalos; el principal de el pie levantado de cada uno, y el segundo con su mano izquierda, que está en la misma dirección que el pie. Así mismo cada bailarín en esta posición dancística crea composición en forma de letra Y.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Conclusiones.

Cuando me preparé teóricamente sobre el tema resultó complicado por haber muy poco material sobre el TCUNAM y fue necesario localizar a quizás uno de los únicos distribuidores de los libros y encargar el material. Después de tener el material organicé y seleccioné lo más importante para este tipo de trabajo. El considerar también el estudio práctico y teórico de la danza clásica meses antes de la realización de las tomas fotográficas con la maestra Victoria Torrijos quién es egresada del INBA y con una amplia trayectoria en este tipo de actividad resultó bastante importante en función de tener conocimientos de danza clásica y saber lo significativo en este tipo de materia.

La materia prima de la fotografía es la luz y en fotografía de danza la luz se utiliza para crear una atmósfera en el que el bailarín se desenvuelve y se expresa con su cuerpo. Para este caso fue necesario llevar a cabo un apartado de iluminación y los tipos de técnicas que existen para conocer el ambiente en el que se desarrolla el bailarín en el escenario. La iluminación escenográfica resulta muy cambiante de un segundo a otro, es muy difícil saber qué tipo de iluminación seguirá posteriormente. Gracias a que el TCUNAM realiza con el mismo programa dos presentaciones por semana, fue de gran ayuda ir a la primer presentación y conocer las poses y la iluminación para que después, en la segunda presentación, estuviera preparado y listo a componer con mayor cuidado.

Una vez apretado el botón de la cámara existe una imagen latente que se encuentra capturada en la película sensible, ahora proseguirá el procesado del material en el laboratorio. El trabajo en el laboratorio es muy importante y es algo que no se percibe de inmediato cuando se observa una fotografía. Hay algunos fotógrafos que no realizan este proceso personalmente y lo llevan a lugares especializados. En opinión personal el procesarlo uno mismo es algo muy importante en la tarea de realización de una fotografía para tener todo bajo control y a gusto propio.

La fotografía es un elemento muy poderoso que nos muestra quiénes somos, qué somos y cómo vamos cambiando. La danza como arte efímero, la podemos ayudar a permanecer por medio de la fijación de imágenes y así ver como la danza del Taller Coreográfico de la UNAM ha ido cambiando, evolucionando a un nivel sobresaliente en el mundo, ha realizado sus metas con su factor mas importante para expresarse: el cuerpo humano.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

En la fotografía como en el diseño se debe componer, organizar con un sentido de unidad, dándole orden a las cosas para que den efecto de atracción, belleza y emoción. Gracias a todos los elementos que tenemos para hacer esto, no debemos olvidarlo, al contrario, hay que dominar los elementos compositivos para que se produzca en nuestro trabajo originalidad.

Aunque muchas personas sólo vean en la fotografía masas de luz y de sombra, planos salientes y entrantes, no se debe olvidar la presencia interna de una foto; las líneas que la conforman, los espacios, las luces etc. Sin ello todo se desplomaría en un caos sin sentido a nuestros ojos. Como bien lo dice José Luis Pariente: una buena fotografía debe hablarle simultáneamente al intelecto, a los sentidos y a la emoción. Al intelecto a través de una impecable realización técnica; a los sentidos a través del placer estético, en el que la composición juega un papel decisivo; y a la emoción a través de su capacidad para transmitir un mensaje, para involucrar al individuo con la realidad, con la esencia de su propio ser y la de sus semejantes.

Considero que este trabajo fotográfico puede ayudar a comprender sobre la fotografía de danza en vivo por la representación casi exacta y por esto logra una fuerza muy fuerte, más directa, más fácil de interpretar y de que el espectador se sienta más identificado con lo que ve. De esta manera la fotografía puede funcionar como un espejo que mira lo que sucede y lo que forma parte de nuestra realidad propia.

Cuando se habla que la fotografía representa, se habla de que vuelve a hacer presente a los ojos y a la memoria aquellas cosas de la realidad (continuum espaciotemporal) que presenta a sí mismo directamente y sin intermediarios su sola existencia sensible. Históricamente la fotografía ha repercutido y reflejado como si de espejo se tratara prácticamente todas las actividades del ser humano, registrando sus costumbres, sus gustos y deseos como registro fiel de los acontecimientos de su entorno. La fotografía por su característica inefable para representar la realidad ha sido una herramienta sumamente necesaria para la memoria, por lo que la fotografía se torna una actividad fundamental para el conocimiento y mayor comprensión del mundo cultural, científico y social.

La fotografía para el diseño gráfico es tan importante que basta con que miremos un cartel, un espectacular en la calle, un díptico de alguna institución, los anuncios en los periódicos o en las revistas para darnos cuenta que la fotografía prevalece de manera insistente en ellos; incluso en

muchas ocasiones los elementos gráficos pasan a formar parte de la fotografía y no de manera contraria.

La fotografía se ha convertido en elemento indispensable en el diseño gráfico desde su incursión en la reproducción de impresos hasta su uso como lenguaje para transmitir mensajes de distinta índole. Las amplias posibilidades que nos brinda la fotografía, como lograr una visión del mundo, ha hecho que sea utilizada para la elaboración de material de comunicación visual. El diseñador debe tomar en cuenta a la fotografía para tener mas soluciones en su proceso de comunicación.

Esta tesis puede ser el punto de partida para futuras investigaciones sobre la fotografía artística, científica y periodística por presentar de manera formal los elementos compositivos que se requieren para lograr una buena toma fotográfica.

Esta investigación puede ayudar a comprender sobre la película fotográfica de alta sensibilidad, su uso, sus cualidades, sus limitaciones etc. en el uso de la fotografía de danza en el escenario.

Vivimos en una sociedad donde no existe una cultura de la danza, de tal manera que no se conoce lo realizado en México. Con este trabajo pretendo crear más interés para que los alumnos de las orientaciones de Fotografía, Audiovisual y Multimedia presten también atención a este tipo de imágenes y desarrollen sus propios trabajos ayudando de esta manera a su difusión.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Nota: Fotografías F. M. (Francisco Murguía)
A. G. (Alejandro Guerra)

Bibliografía.

- Ansel Adams, *La cámara, Trilogía fotográfica de Ansel Adams 1*, ed, Omnicom, España, 1996.
- Ansel Adams, *el negativo, Trilogía fotográfica de Ansel Adams 2*, ed, Omnicom, España, 1996.
- Ansel Adams, *la copia,, Trilogía fotográfica de Ansel Adams 3*, ed, Omnicom, España, 1996.
- Archundia Gutierrez Edgar, *Estudio Fotográfico de la Iglesia de Santa Prisca, Tesis de Lic. En Diseño Gráfico*, ENEP Acatlán, UNAM, 1997.
- Barthes Roland, *La Cámara Lúcida -nota sobre la fotografía-*. 5ª ed., 1980.
- Costa Joan, *La fotografía -Entre sumisión y subversión-*. 1ª ed, edit. Trillas 1991.
- Cenevieve Gullet, *Gramática de La Danza Clásica*, Germain Prudomnenu, Hachete Buenos Aires 2a ed. 1994.
- Clements, Ben, *Composición fotográfica*, 2ª imp., New York, 1980.
- Fontcuberta Joan, *El beso de judas -Fotografía y verdad-*, ed GG, 1997.
- Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*.
- Garret John, *Fotografía, Iluminación*, ed, Herman Blume, España 1991.
- Hichs Roger, *Técnicas de Iluminación para fotografía de Glamour*, Rotovision Prolighting, 1999.
- INBA, *Cuerpo y Movimiento: Fotografía de danza en México*, INBA, 1987.
- Joan Costa, *La Fotografía*, ed. Trillas, 1991.
- Julien Buselle, *Secillamente Blanco y Negro, Revelado y Positivado*, ed, Omega, Barcelona España, 1999.
- Jonathan Hilton, *Studio Portrait Photography*, ed. Rotovisión, 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

KODAK Profesional Black-and-White Films, books and periodical exports inc.

Kopelow Gerry, *Fotografía de teatro*, 1989.

Lervera Díaz, *Iluminación*, 1990.

Mitchell Snow, *Bailando lo Real Maravilloso*, UNAM, México 1997.

Manuel Blanco, *Nueva Tradición de la Danza*, UNAM, México 1996.

Malcom Birkit, *El libro completo de la fotografía*, Herman Blussem editores, 1994.

Michael Langford, *Tratado de la Fotografía*, ed. Omega, 6ª edición, 1999.

Munari Bruno, *Como nacen los objetos*, 5ª ed., edit. GG, 1993.

Pariente Frago Jose Luis, *Composición Fotográfica*, México, 1990.

Petzold Paul, *La Iluminación en el Retrato*, ed. Omega, España, 1980.

Repes Gyorgy, *Module proportion, anymetry, rhytm*, New York, 1989.

Ronald D. Lovell, Fred C. Zwahlen y James A. Folts, *Manual Completo de La Fotografía*, Ed. Celeste, 1997.

Taller Coreográfico de la UNAM, *XX Años de Existencia, Difusión Cultural UNAM, México* 1992.

Vilchis, Luz del Carmen, *metodología del diseño*, 2ª ed. 2000, edit.GG.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN