

**USO MÍNIMO DE LUCES EN LA REALIZACIÓN DE CINE DE AUTOR
APROVECHANDO LAS CARACTERÍSTICAS DE LA EMULSIÓN
CINEMATOGRAFICA Y LAS CONDICIONES
DE LA LUZ NATURAL**

ELKIN RENÉ DÍAZ GUTIÉRREZ

**Tesis para optar al título de
Tecnólogo en Cine y Fotografía**

**Asesor Metodológico
RICARDO MÉNDEZ**

**Asesores Técnicos
PEDRO SALAMANCA
RODRIGO LALINDE**



**CORPORACIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR
UNITEC
FACULTAD DE CINE Y FOTOGRAFÍA
SANTAFÉ DE BOGOTÁ, D.C.
2001**

SANTAFÉ DE BOGOTÁ, D.C
2 de Febrero de 2001

Jurado

Jurado

Presidente del Jurado

Nota de aceptación

A la luz, la única y brillante,
por enseñarme de nuevo el camino,
por sorprenderme cada día con su belleza.

A mamá y papá por siempre estar ahí
y apoyarme en todas mis experiencias.

A mi abuelito, por hablarme en mis sueños,
y porque halla llegado a la luz.

Elkin René Díaz Gutiérrez.

CONTENIDO

	Pág.
0. Introducción.....	1
0.1 Objetivo General.....	5
0.2 Objetivos Específicos	6
0.3 Planteamiento del problema.....	8
0.4 Justificación.....	13
0.5 Marco teórico.....	17
0.5.1 Emulsión cinematográfica.....	17
0.5.1.1 Capas.....	18
0.5.1.2 Tipos de películas.....	19
0.5.1.2.1 Películas lentas.....	19
0.5.1.2.2 Películas Medias	19
0.5.1.2.3 Películas Rápidas.....	20
0.5.1.3 Grano.....	21
0.5.1.4 Latitud.....	22
0.5.1.5 Balance de color.....	23
0.5.1.6 Almacenamiento y manejo.....	24
0.5.1.7 Curva Característica.....	24
0.5.1.8 Proceso.....	25
0.5.1.9 Identificación.....	25
0.5.1.10 Pruebas.....	26

	Pág.
0.5.2 Formato cinematográfico y video digital.....	26
0.5.3 El encuadre y composición de la imagen.....	30
0.5.4 La luz natural.....	31
0.5.4.1 Luz lógica, real o existente.....	32
0.5.4.2 Luz de cine.....	33
0.5.5 Christopher Doyle.....	34
1. LA LUZ COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL.....	47
2. RELACIÓN DIRECTOR- DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA.....	57
2.1 Sven Nykvist(1922-)-Ingmar Bergman(1918-).....	58
2.2 Néstor Almendros(1930-1992)-Francois Truffaut(1932-1984).....	63
2.3 Wong Kar Wai (1958-) Christopher Doyle(1952-).....	67
3. REALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE.....	77
3.1 El guión literario.....	78
3.1.1 Versión 1	78
3.1.2 Versión 2.....	78
3.1.3 Versión 3.....	79
3.1.4 Versión 4.....	79
3.1.5 Versión Final.....	80
3.2 Preproducción.....	80
3.2.1 Propuesta de fotografía.....	80
3.2.1 Búsqueda y estudio de las locaciones.....	81
3.2.3 Guión Técnico.....	82
3.3 Rodaje.....	83
3.3.1 El manejo de la luz natural o lógica.....	84
3.3.1.1 Apartamento.....	85
3.3.1.2 Secuencia documental, vendedores ambulantes.....	93
3.3.1.3 Cuarto Abuelo.....	93
3.3.1.4 Acera del edificio Colpatria.....	94
3.3.1.5 Carrera 9ª Calle 20.....	95

	Pág.
3.3.1.6 Licorera.....	96
3.3.1.7 Parque Santander.....	97
3.3.1.8 Panorámicas Calle 49 con Carrera 9ª y Edificio Colpatria.....	99
3.3.1.9 Bar.....	99
3.3.1.9.1 Entrada principal.....	100
3.3.2 Luz de Cine.....	102
3.3.2.1 Corredor de la entrada principal.....	103
3.3.2.2 Segunda planta.....	104
3.3.2.3 Cuarto peceras.....	107
3.4 La manipulación de la emulsión.....	108
3.4.1 Realización de pruebas antes de rodar.....	109
3.4.2 Manejo de las condiciones de luz.....	110
3.4.2.1 Emulsiones 250D Fuji y Kodak.....	110
3.4.2.2 Emulsión 800 Kodak.....	110
3.4.2.3 Eastman Ektachrome 125(Super 8).....	111
3.4.2.4 Eastman Tri-X blanco y negro(Super 8).....	111
3.4.3 Forzado.....	112
3.4.4 Grano.....	112
3.4.5 Latitud.....	114
3.4.6 Filtros.....	115
3.4.7 Procesado.....	116
3.5 Manipulación de diferentes formatos.....	117
3.5.1 Formato de 35 mm.....	118
3.5.2 Formato de 16mm.....	119
3.5.3 Super 8.....	119
3.5.4 Video Digital.....	120
4. LA VIRGEN DE LOS SICARIOS(Experiencias en el rodaje).....	122
5. RESULTADOS.....	132

	Pág.
5.1 Resultados pruebas realizadas antes del rodaje.....	132
5.2 Resultados en el manejo de la luz y la creación de atmósferas.....	133
5.2.1 Apartamento.....	133
5.2.2 Habitación Abuelo.....	135
5.2.3 Panorámicas calle 49 carrera 9ª y Edificio Colpatria.....	135
5.2.4 Edificio Colpatria.....	136
5.2.5 Travelling de apoyo para las secuencias de licorera y carrera 9ª.....	137
5.2.6 Parque Santander.....	137
5.2.7 Bar.....	138
5.2.7.1 Bar entrada principal.....	138
5.2.7.2 Corredor entrada.....	138
5.2.7.3 Segunda planta.....	139
5.2.7.4 Cuarto peceras.....	140
5.3 Porque escoger determinado tipo de emulsión para hacer cine de autor.....	141
5.2.1 Emulsión Kodak 250D y Fuji 250D	142
5.2.2 Emulsion Kodak Vision 800.....	144
5.3 Formatos.....	146
5.3.1 Formato de 35 mm.....	146
5.3.2 Formato 16mm.....	147
5.3.3 Super 8 mm.....	148
5.3.4 Video Digital.....	148
5.4 Aplicaciones de los resultados al cine de autor.....	148
6.POR EL CINE HAY QUE HACERLO TODO.....	151
7. CONCLUSIONES	159
8. RECOMENDACIONES.....	161

	Pág.
9. BIBLIOGRAFÍA “Textos y Revistas”.....	162
10. DIRECCIONES DE INTERNET.....	164
11. ANEXOS.....	165 ^a
ANEXO 1 “Sensitometría de las emulsiones”.....	166
ANEXO 2 “CURVA CARACTERÍSTICA”.....	169
ANEXO 3 “Dimensiones de el formato cinematográfico”.....	173
ANEXO 4 ALTA DEFINICION (HIGH DEFINITION).....	175
ANEXO 4’ “Manifiesto Dogma 95- Voto de castidad”.....	185
ANEXO 5 “Películas Kodak y Fuji en el mercado actual”.....	186
ANEXO 7 PRUEBAS DE ILUMINACIÓN.....	191
ANEXO 8 “Preguntas hechas a Christopher Doyle”.....	194
ANEXO 9 Trabajo en el guión literario.....	196
ANEXO 10 Propuesta de Fotografía.....	246
ANEXO 11 PROPUESTA DE ARTE.....	248
ANEXO 12 “Locaciones”.....	250
ANEXO 13 “Guión técnico”.....	262
ANEXO 14 PLAN DE RODAJE.....	281
ANEXO 15 PRESUPUESTO TOTAL CORTOMETRAJE E INVESTIGACIÓN.....	284
ANEXO 16 “Plan de edición Secuencias cortometraje”.....	291
ANEXO 17 “SECUENCIAS CORTOMETRAJE”.....	VHS

LISTA DE FIGURAS

1. **Figura 1.** Esta figura muestra las diferentes capas en que está dividida la emulsión fotográfica. Tomado de hojas de información de la Fuji. Pagina 18
2. **Figura 2.** Estructura del grano aumentada. Tomada de [www.kodak.com/motion picture/](http://www.kodak.com/motion_picture/) Página 21
3. **Figura 3.** El cartucho coaxial, y anamórfico en Super 8 mm.
Tomado de <http://www.sci.fi/~animato>. Página 28
4. **Figura 4.** Puntos fuertes. El gráfico muestra un ejemplo del cuadro, en dónde aparecen los puntos fuertes de la composición. Tomado de: Enciclopedia Larousse. Página 30.
- 5 **Figura 5.** tabla de sensibilidad. Tomada de www.prepfilm.com
- 6 **Figura 6.** Escala del paso de un diafragma a otro en el expósímetro digital(D) y el manual(M). Autor: Elkin Díaz Gutiérrez.

7. **Figura 7.** Pie de la curva. Tomado de [www.kodak.com/motion picture/](http://www.kodak.com/motion_picture/)

8. **Figura 8.** Variación Lineal curva. Tomado de: www.kodak.com/motion picture/

9. **Figura 9.** Hombro de la curva. Tomado de [www.kodak.com/motion picture/](http://www.kodak.com/motion_picture/)

10. **Figura 10.** Ejemplo de lectura de la curva característica tomado de :
[www.kodak.com/motion picture/](http://www.kodak.com/motion_picture/)

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Ilustración 1. Fotografías tomadas con diferentes tipos de emulsión. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez. Página 20
2. Ilustración 2. Esta fotografía muestra toda la escala de latitud. Fotofija de "Miguelito no tiene corazón" 1999 Autor: Elkin Díaz Gutiérrez. Página 23
3. Ilustración 3. Escena de la película Fallen Angels(1997), en donde Doyle uso solo lentes angulares. Tomado de [www. asiancult.com](http://www.asiancult.com). Página 35
4. Ilustración 4. "Fallen Angels"1997_Fotofija del túnel. Tomado de [www. asiancult.com](http://www.asiancult.com). Página 36
5. Ilustración 5. Manejo de la luz natural. Fotofija de Ashes of time(1994) Tomada de [www. asiancult.com](http://www.asiancult.com) Página 36
6. Ilustración 6. Esta fotofija de Fallen Angels(1997), muestra la creación de una atmósfera característica en Doyle. Tomado de [www. asiancult.com](http://www.asiancult.com) Página 37
7. Ilustración 7. Una mujer bañándose en el río, 1655. Rembrandt. El manejo del claroscuro. Tomado de www.artcyclopedia.com. Página 48

8. Ilustración 8. Mujer anciana leyendo, 1657. Rembrandt. Se puede sentir la presencia de la única fuente de iluminación. Tomado de

www.artcyclopedia.com Página 49

9. Ilustración 9. Festín de Baltasar, 1636. Rembrandt. Impacto de la luz , creando una atmósfera. Tomado de www.artcyclopedia.com Página 50

10. Ilustración 10. Sunshine in the Blue room, 1881. Anna Ancher. Manejo natural de la luz. Tomado de www.artcyclopedia.com Página 51

11. Ilustración 11. Fisherman's wife sewing. 1890. Anna Ancher. Cambio en la temperatura del color. Tomado de www.randers-kunstmuseum.dk Página 51

12. Ilustración 12. Baking the bread, 1889. Anders Zorn. Escena cotidiana en donde se hace un manejo real de la iluminación. Tomado de

www.algonet.se/^mgus/zorn/ Página 52

13. Ilustración 13. Women Bathing in the sauna. 1889. Anders Zorn. Clara diferencia en temperaturas de color. Tomado de www.algonet.se/^mgus/zorn/ Página 53

14. Ilustración 14. People's Flowers. 1971. Richard Estes. Realismo extremo en los reflejos y las texturas. Tomado de <http://jazzfree/jazz9/artelibre> Página 54

15. Ilustración 15. Café Express. 1975 Richard Estes. El pintor no pierde ninguno de los detalles del lugar. Tomado de <http://jazzfree/jazz9/artelibre/>

Página 54

16. Ilustración 16. Fanny y Alexander. 1983. Ingmar Bergman. Fotofija que muestra el manejo natural de la iluminación de Nykvist. Tomado de www.moviemaker.com Página 59
17. Ilustración 17. Gritos y susurros. 1971. Ingmar Bergman. En esta película se manejó el claroscuro en varias secuencias. Tomado de www.homevision\indepth.cgi?silence Página 60
18. Ilustración 18. Como un espejo, 1960. Bergman. La inconfundible luz del atardecer. Tomado de www.homevision\indepth.cgi?silence Página 61
19. Ilustración 19. Sonata de otoño. 1977. En esta película se aplicó la reducción cromática. Tomado de www.moviemaker.com Página 61
20. Ilustración 20. L'Enfant Sauvage. 1969. Francois Truffaut. Escena de la película. Tomado de www.chez.com/alaincine3/Truffaut.htm Página 63
21. Ilustración 21. L'histoire d'Adèle H. 1975. Francois Truffaut. Isabel Adjani en el papel de Adele. Tomado de www.chez.com/alaincine3/Truffaut.htm Página 65
22. Ilustración 22. L'histoire d'Adèle H. 1975. Francois Truffaut e Isabel Adjani, en una escena de la película. Tomado de www.chez.com/alaincine3/Truffaut.htm Página 66
23. Ilustración 23. Happy Together. 1997. Wong Kar Wai. Atmósfera creada para una de las secuencias de la película. Tomado de www.asiancult.com Página 68

24. Ilustración 24. Wong Kar Wai. Entrevista durante el festival de Cannes de 1999. Tomado de www.filmtools.com/cine./wkw/html Página 69
25. Ilustración 25. Days of Being Wild. 1991. Wong Kar Wai. La creación de la atmósfera para expresar un sentimiento. Tomado de www.asiancult.com Página 70
26. Ilustración 26. In the mood for love. 1999-2000 W.K.W . Fotofija de una de las escenas de la película. atmósfera del interior del hotel. Tomado wwwic.media.mit.edu/people/jseol/random/index.html Página 71
27. Ilustración 27. Fallen Angels. 1997 Lente gran angular. www.asiancult.com Página 72
28. Ilustración 28. In the mood for love. 1999-2000. Wong Kar Wai. Esta película se desarrolla en un ambiente de burdeles y bares de los años 60's. Tomado de wwwic.media.mit.edu/people/jseol/random/index.html Página 73
29. Ilustración 29. In the mood for love. 1999-2000. Wong Kar Wai. atmósfera cálida, pesada y sensual de la habitación. Tomado de wwwic.media.mit.edu/people/jseol/random Página 74
- 30 Ilustración 30. Locación del Apartamento. Era como uno de los primeros estudios en el cine. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez Página 86
31. Ilustración 31. Kirla entra al baño. Temperatura color luz día producida por la luz del interior del baño. Autor: Paola Figueroa Página 87
32. Ilustración 32. Kirla en el baño. Aquí se puede ver como la temperatura de color, crea una atmósfera en la imagen. Autor: Paola Figueroa Página 88

33. Ilustración 33. Ultima secuencia .La diferencia de exposición entre el interior y el exterior marcada. Autor Foto fija: Paola Figueroa. Página 88
34. Ilustración 34. La virgen de los sicarios.2000 Barbet Schroeder. Alexis en el apartamento de Fernando. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez Página 89
35. Ilustración 35. Foto-fija cortometraje. 2000 Bortov mira como Kirla se va del apartamento. Autor Foto-fija: Paola Figueroa Página 90
36. Ilustración 36. Fotofija Cortometraje. 2000 Se ilumino con la ayuda de las pantallas de sol ubicadas en la parte no visible de la calle. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez Página 92
37. Ilustración 37. Bernardo Gutiérrez Cancino.1998 Ultima fotografía días antes de su muerte. Tomada por: Elkin Díaz Gutiérrez Página 93
38. Ilustración 38. Edificio Colpatria. Con las pantallas de sol convertiamos la unica luz que habia, en tres luces. Toma: Paola Figueroa Página 95
39. Ilustración 39. Cra 9ª Calle 20. Cambios abruptos en la iluminación. Tomada por: Elkin Díaz Gutiérrez Página 95
40. Ilustración 39. Cra 9ª Calle 20. Cambios abruptos en la iluminación. Tomada por: Elkin Díaz Gutiérrez Página 96
41. Ilustración 41. Parque Santander. Aquí se ve claramente las luces existentes en el parque. Tomada por : Elkin Díaz Gutiérrez Página 97
42. Ilustración 42. Bortov y Kirla salen caminando del parque. Aquí se puede ver la manera como se ilumino. Tomada por: Paola Figueroa Página 97

43. Ilustración 43. Reflejos en el parque. Sin palabras. Toma: Paola Figueroa
Página 98
44. Ilustración 44. Entrada principal bar. El lugar era muy oscuro, su única iluminación era un poste , se siente su haz de luz al lado izquierdo. Toma:
Elkin Díaz Gutiérrez Página 100
45. Ilustración 45. Secuencia requisa . Preparación del rodaje de la secuencia de la requisa. Con las pantallas se subió el ambiente de luz. Toma: Paola Figueroa. Página 101
46. Ilustración 46. Barra. El color de la barra era completamente cálido.
Toma: Elkin Díaz Gutiérrez Página 104
47. Ilustración 47. Bortov y Julliette. Así quedo la temperatura de color en la barra. Toma: Paola Figueroa Página 105
48. Ilustración 48. Kirla. Al fondo se ve el espacio iluminado por las luces de las bolas de cristal. Toma : Paola Figueroa. Página 105
49. Ilustración 49. Parque Santander. La temperatura cálida que las luces dan.
Toma: Elkin Díaz Gutiérrez Página 115
50. Ilustración 50. Cámara Canon 1012. Esta cámara es profesional de Super 8 . Tomado de www.super8filmmaker.com Página 120
51. Ilustración 51. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Para esta secuencia, se reforzaron las condiciones de luz. Toma : Elkin Díaz Gutiérrez Página 122

52. Ilustración 52. Rodaje de "La virgen de los sicarios". 1999 Rodrigo Lalinde detrás de la cámara. Nótese el único uso de pantallas de sol. Toma: Elkin Díaz Gutierrez. Página 123
53. Ilustración 53. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Barbet Schroeder controlando la imagen durante la secuencia del burdel de muchachos. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez. Página 124
54. Ilustración 54. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Burdel de muchachos. La atmósfera es la mejor trabajada de la película. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez. Página 125
55. Ilustración 55. Rodaje "La virgen de los sicarios". Habitación de Fernando. Toma : Elkin Díaz Gutiérrez Página 126
56. Ilustración 56. Rodaje "La virgen de los sicarios. Alexis en el caño de la estación del metro. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez Página 127
57. Ilustración 57. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Alexis y Fernando en el apartamento. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez Página 128
58. Ilustración 58. Rodaje "La virgen de los sicarios". 1999 Barbet Schroeder y German Jaramillo, durante la preparación de la secuencia del burdel de muchachos. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez. Página 130

FE DE ERRATAS

1 Error en saltos de enumeración. Numeros de 38-46, 168, y 175.

0. INTRODUCCIÓN

Esta investigación pretende demostrar cómo por medio de la utilización de únicamente las condiciones de luz natural o existente de cada lugar, el aprovechamiento de las condiciones de diferentes emulsiones cinematográficas, específicamente Kodak Vision 800T, Kodak Vision 250D, Fuji 250D, Eastman Ektachrome 125T, y Eastman Tri-X , y la utilización de diferentes formatos como el 35mm, el 16mm, y el Super 8mm, se pueden obtener resultados satisfactorios y la creación de atmósferas en cada locación.

Se estudiará la luz, la luz natural o existente y la luz de cine. Se tendrán como referencia los trabajos de algunos pintores y directores de fotografía que han utilizado la luz natural como único medio de iluminación. Se estudiará la emulsión cinematográfica, explorándola e investigando sus cualidades de latitud, grano, sensibilidad, y respuesta al color. Se estudiarán las características de los distintos formatos cinematográficos, conociendo sus dimensiones y ventajas. Se conocerá el formato de video digital viendo sus ventajas y usos. Se estudiará el manejo de la luz natural y el color en el

director de fotografía Australiano Christopher Doyle considerado como uno de los más importantes fotógrafos de cine de la actualidad. Se analizará la relación entre el Director y el director de Fotografía, y analizando tres casos específicos, Ingmar Bergman-Sven Nykvist, Francois Truffaut-Néstor Almendros y la contemporánea de Wong Kar Wai- Christopher Doyle, como estas duplas se han convertido en una evolución para cada uno de ellos, y en un continuo estudio de la luz natural, del color, de las texturas, de las emulsiones, de los formatos, de la experimentación, del encuadre y la composición, de la cámara y su preocupación por expresar sus percepciones del mundo por medio de la creación de imágenes. La creación de atmósferas es algo que hace falta en la fotografía cinematográfica de nuestro país, se piensa que iluminar es crear atmósferas. Se olvidan las condiciones de luz de cada lugar, eliminándolas o cambiándolas por luces artificiales. Los fotógrafos de cine están cerrados a un solo tipo de emulsión o formato, sin pensar mas allá para conseguir un resultado estético. Por medio del planteamiento de una historia, en dónde se expondrán diferentes situaciones de luz en varias locaciones, haciendo un estudio detallado de éstas condiciones, y realizando pruebas a cada una de las emulsiones y los formatos; se verá su respuesta a la latitud, el grano, el forzado, y el proceso de revelado; determinando con éstos resultados el manejo que se hará durante la realización de un cortometraje argumental, esperando diferentes texturas y calidades de imagen, que aportarán a la creación de atmósferas reales y convincentes convirtiéndose en

protagonistas, aportando a la narración de la historia evitando ser en una distracción. Se hará una evaluación de la experiencia adquirida durante el rodaje de "La virgen de los sicarios" de Barbet Schroeder de septiembre a diciembre de 1999, en cuanto al manejo de la luz natural, la cámara, la óptica, y todos los conocimientos adquiridos.

Ahora puedo decir que se conocieron las emulsiones, que fueron aprovechadas durante la realización del cortometraje sus características y cualidades. Aprendí más sobre la luz natural, que esta viva y presente en cada lugar, que es posible contar solo con ella, explorando y aprovechando las emulsiones y los formatos. Se puede decir, que sí se puede hacer cine de autor, sin necesidad de hacer uso adicional de luces, sin necesidad de tanta parafernalia, sin enmarcarse en un solo formato o una sola emulsión. Cine con buena calidad, en el formato que sea, 35mm, 16mm, Super 8mm o video digital, con atmósferas creíbles y que aportan a la historia, que expresan sentimientos, que causan sentimientos. Se aprovecharon todas las herramientas que nos ofrecen las emulsiones, los formatos, y el laboratorio. En la innovación, está el surgimiento del arte, si nos quedamos estancados a lo establecido, y lo que dice la gente, nos fregamos.

"El arte debe proponer cosas nuevas, y lo nuevo inquieta, y propone un riesgo: ir hacia una zona desconocida de uno mismo, y en esto está el crecimiento; el crecimiento no es

sólo crecer y llenarse de arrugas , también consiste en acumular experiencias y sensaciones más vitales. El que no cambia está destinado a la muerte. ”^a

Rodolfo Mederos.

^a POSADA, Henry. Entrevista a Rodolfo Mederos. Revista Número. # 26. Noviembre de 2000. Pág 17

0.1 OBJETIVO GENERAL

Investigar y explorar las emulsiones Kodak Visión 800T, Kodak Visión 250D, Fuji F250D, Eastman Ektachrome 125, y Eastman Tri-X, para aprovechar al máximo las condiciones de luz natural y la creación de atmósferas , en la realización de cine de autor.

0.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Analizar la relación entre el Director y el Director de Fotografía(Bergman-Nivkist, Truffaut-Almendros, Wong Kar Wai- Christopher Doyle) discutiendo acerca de su búsqueda por el mejor manejo de la luz natural.

Mostrar las características , cualidades y ventajas de la emulsión cinematográfica, concretamente las emulsiones Kodak Vision 800T, Kodak Vision 250D, Eastman Ektachrome 125T , Eastman Tri-X , Fuji 250D.

Mostrar las características, cualidades y ventajas de el formato cinematográfico y el formato de video digital.

Explorar y experimentar las emulsiones escogidas(Cine) y con el formato electrónico(video Digital DVD). Observar su respuesta ante las condiciones de luz natural y de distintas atmósferas, así como también los resultados que tienen que ver con la tolerancia, ratio, forzado, etc. Mediante la realización de pruebas.

Realizar un cortometraje argumental, desde el trabajo en el guión, aplicando los resultados obtenidos por la investigación y las pruebas realizadas, planteando varias atmósferas y condiciones de luz diferentes.

0.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La fotografía cinematográfica en la actualidad en Colombia está enmarcada en un manejo de la luz efectista y falso. Cabe anotar que mucha gente que trabaja en el medio piensa que a mayor cantidad de luz, mejor será el resultado final; no es la cantidad de luces que se utilicen lo que va a dar más y mejor calidad al resultado final de la imagen. A veces el Director de Fotografía para justificar su sueldo o para impresionar al productor solicita gran cantidad de luces sin necesidad; quedando muchas veces arrumadas en una esquina del set.

En nuestro país los Directores de fotografía que manejan un estilo propio son muy pocos, muchos se limitan a seguir modelos de iluminación ajenos a nuestra realidad. Se maneja un concepto de lo "bonito" pero no se piensa si lo "bonito" contribuye a la historia, a veces se convierte en una distracción para el espectador.

*"No hay nada más fácil que conseguir imágenes hermosas, aparatosamente iluminadas y adornadas con efectos, y no hay nada más difícil que tomar imágenes que se subordinen a la acción y cuenten la historia."*¹

Hay que tener en cuenta que hacer cine no es nada fácil por los altos costos que representa hacerlo. En Colombia en donde muchos jóvenes en la actualidad pretenden hacer cine, hay que tener en cuenta que entre más se ahorre en la producción mas fácil será. Pero si no se piensa en un trabajo estético de la imagen y de la fotografía como tal, teniendo en cuenta siempre manejar un "bajo presupuesto", pasara mucho tiempo para que la realización cinematográfica avance. Hay que dejar los amaneramientos y los efectismos en la imagen. Hay que pensar que ahora la tecnología nos abre muchas puertas, varios tipos de emulsiones y formatos. El Director de fotografía tiene ahora muchas opciones para la construcción de la imagen, otra cosa es que no las aproveche. Hay que dejar de cerrarse a un solo formato, a unos cuantos tipos de película, a un solo estilo de manejo de la imagen. Son muy contadas las personas que han usado la película Vision 800, prefieren llenar de luces a obtener lo que cada sitio les ofrece. Los fotógrafos se han encerrado en solo unas cuantas emulsiones, les da pereza o tal vez miedo explorar con nuevas y mejores. La gente se cierra a lo que les ofrecen a la mano y no ven más allá.

¹ NYKVIST, Sven. Culto a la luz. Ediciones el Imán. 1era edición. Madrid. Pagina 235.

Abran los ojos, el mundo no es Colombia, la única fabrica de películas no es la Kodak, la película Fuji es de muy buena calidad, y mas bajo precio que la Kodak. Dejen de pensar que porque alguien les dijo que este o ese tipo de película son buenos, son los únicos que hay. Hace falta definitivamente mas explorar, investigar, experimentar, mirar todas las posibilidades y sobre todo hacer cine cueste lo que cueste.

Es muy difícil encontrar en una película Colombiana una creación de atmósferas, que contribuyan sobre todo a la narración de la historia, y no que sean el seguimiento del esquema de la fotografía que por tradición es mal llamada "Buena". Crear una atmósfera, no es llenar las luces de filtros de colores. La fotografía es una parte vital en cada película, que una imagen esté bien expuesta no quiere decir que sea buena, hay que pensar que ante todo hay que transmitir una sensación con cada imagen que se haga, que el espectador que esté sentado en la sala de cine, se emocione al ver cada imagen. Defiendo ante todo la lógica de la iluminación de cada espacio; que al crear una atmósfera, se sienta esa atmósfera, y que se convierta en un apoyo a la narración. Si un lugar es oscuro que lo veamos oscuro, si es brillante, que sea brillante. Muchos directores de fotografía piensan que si no se ve todo resplandeciente, no es bueno; no crean atmósferas, o ¿es que no se dan cuenta que cada lugar tiene sus condiciones diferentes, tiene zonas oscuras, zonas medias, y zonas claras?. La gente que hace cine y televisión en este

país tiene que dejar de pensar que los espectadores son unos idiotas y que hay que mostrarles todo en cada imagen. Es hora de hacer un nuevo cine Colombiano, dejar de hacer cosas para que la gente siga en lo mismo, abrámosles los ojos a la gente. Ya no mas telenovelas filmadas en cine, el cine es para contar historias, historias con fundamento, creibles, y no la misma historia repetida cambiando los nombres de los personajes. “ ...eso contribuye a que muchas películas sean tan aburridas de ver. La narración en imágenes queda plana. No están concebidas para contemplarse en una gran pantalla de cine sino para <informar> en la de un televisor.”² Hay que dejar de seguir haciendo lo mismo que se ha hecho desde los años 70s.

El manejo de la luz natural ha sido olvidado, la luz real no es la de las luces artificiales, es la luz que vemos en cada lugar. Muchos fotógrafos cuando llegan a una locación en donde entra la luz por ventanas y claraboyas, las hacen tapar y empiezan a diseñar todo con luces artificiales. ¿A la gente se le ha olvidado como se hacia el cine en la época que no existían las luces artificiales?. Ahora con las emulsiones que se encuentran en el mercado, por su sensibilidad, no hay necesidad de usar tanta luz artificial. Se les ha olvidado que la mejor luz para trabajar es la natural. Cuando llegan a un lugar, no se fijan en la iluminación existente, de una vez están pensando en otras condiciones de iluminación. La mejor luz es la que hay en cada locación, la

² Ibid.

natural, la que crea las atmósferas de cada sitio. Por esto mismo hay una falsedad total en la creación de imágenes en nuestro país, muy pocos saben como es la luz de cada ciudad, de cada lugar. Piensan que porque están en tierra fría o caliente la luz es fría o cálida, pero en ningún momento se han detenido a observarla, a estudiarla, y sobre todo a sentirla.

0.4 JUSTIFICACIÓN.

Al decir "luz natural" se refiere a la luz existente de cada lugar. Un ejemplo de esto es una calle de noche en donde existen diferentes fuentes de luz, los postes de iluminación en los andenes, las vitrinas de los locales y los automóviles que pasan.

La "luz de cine" se refiere a toda la iluminación adicional que sea ajena al set de la locación y que se use para modificar o reforzar las condiciones del lugar. Se uso luz de cine para reforzar las condiciones de luz en los planos de la entrada del bar en donde el cristo está iluminado por una luz morada; y en la jaula del Dj en donde se ve iluminada su cara y los discos del papa del fondo(Ver Anexo Secuencias-Bar). El uso mínimo de luz de cine, a partir de las condiciones de luz natural que se encuentre en la locación en donde se realizará la toma, depende también de la película que se utilice; si durante la filmación de unas tomas en una caverna en donde se quiere que la única fuente de luz sean unas antorchas , no se podría utilizar una película de baja sensibilidad pues se tendrían que usar luces adicionales a éstas para registrar

bien el negativo, en cambio si se usa una película de alta sensibilidad , las características de esta nos permitiría registrar el lugar tal y como es.

La elección de las emulsiones escogidas obedeció, a las condiciones de luz de cada una de las locaciones. La película 250D, fue escogida por dos razones principales, su respuesta a el color y su balance a luz día, lo que evito usar filtros correctores. La película 800, se escogió porque necesitábamos la emulsión mas sensible del mercado, porque quería plasmar los lugares tal y como son(me refiero a la iluminación), y porque no usaríamos luces durante todas las secuencias nocturnas. La emulsión Eastman Ektachrome 125, se escogió, porque es la de mas sensibilidad en el formato de Super 8 y porque era la única que había disponible en esa época.(En septiembre de 2000 salió la 200T Super 8). La Eastman Tri-X se escogió por su respuesta a los altos contrastes y por su sensibilidad de 200 I.S.O.

Por medio de la experimentación que se realizó con las emulsiones, se pretendió tener una guía de cómo manejarlas durante el rodaje, necesitaba saber hasta dónde podía llegar, hasta dónde podía arriesgarme, las pruebas no resultaron como lo quería, entonces decidí correr el riesgo de experimentar directamente en el rodaje.

La aplicación de diferentes formatos en la realización del cortometraje obedeció a las distintas calidades de imagen que cada uno de ellos dió,. En la medida que cada uno de estos cambios de textura y calidad se convirtieron en un aporte a la narración y no en un agente distractor.

En la actualidad en la fotografía cinematográfica durante la realización , se hace en muchos casos un uso exagerado de luces de cine , sin ver las posibilidades que la luz natural de cada locación y la emulsión a usar ofrecen. Es así que el director de fotografía se acostumbra a esta manera de trabajar, usando luces hasta en un día soleado, por el miedo a no conseguir la tridimensionalidad que se espera en la imagen. Esta investigación pretende mostrar que por medio de un uso mínimo de luces de cine y aprovechando las características de la luz natural de cada locación, tanto en interiores como en exteriores , se pueden obtener resultados satisfactorios, creando atmósferas y sensaciones con cada imagen.

El director de fotografía debe tener en cuenta las herramientas a las que puede tener acceso, como la variedad de emulsiones y sensibilidades que hay en el mercado en la actualidad; las posibilidades a la hora de rodar , el cambio de velocidades , la exposición, la óptica, los diferentes formatos, etc.

En el cortometraje se manejaron diferentes atmósferas dadas por la textura y calidad de la imagen, se manejaron bajos contrastes, grano grueso, colores tenues y grises, al igual que rojos , naranjas y amarillos fuertes, aplicando la investigación y los resultados de la experimentación. El uso del video digital como nuevo medio de obtención de imagen y su mezcla con la película cinematográfica se han convertido en una alternativa de expresión. Esto permite texturas y calidades de imagen diferentes dentro de una misma obra. Se pretendió desde un principio que la fotografía se convirtiera en protagonista del cortometraje, ayudando sustancialmente a la narración. Para mi esto es la mayor satisfacción, porque la creación de atmósferas, espacios, momentos, y sobre todo sensaciones con la fotografía es lo que mas me llena a la hora de hacer una película.

0.5 MARCO TEÓRICO

En el desarrollo del marco teórico abordaremos varios temas que introducirán al lector en un recorrido por los campos de interés de esta tesis. La definición de emulsión cinematográfica y sus características; el formato cinematográfico; el video digital en la realización cinematográfica; el encuadre y composición de la imagen; el manejo de la luz natural y la luz de cine, y la creación de atmósferas en el director de fotografía Australiano Christopher Doyle.

0.5.1 Emulsión cinematográfica

*“Capa sensible a la luz en donde la imagen es formada”*⁴. La emulsión o película cinematográfica es para mi, el bloque de madera o piedra con que cuenta el director de fotografía para esculpir con luz la imagen fotográfica. Vale la pena aclarar que el cine es una sucesión de 24 fotografías por segundo, por esto se habla de emulsión e imagen fotográfica. La película que se usó en los primeros ensayos cinematográficos de los hermanos Lumiere en 1895, era película fotográfica de 70 mm.⁵

La emulsión está dividida en varias capas que veremos a continuación.

⁴ www.kodak.com/motion picture/ glossary//

⁵ www.redballon.net/snorwood/faq2.html

0.5.1.1 Capas

Estas capas están sobre un soporte llamado base⁶ que en la actualidad es de acetato. Sobre esta base están las otras capas que son las que contienen los colores primarios de la luz, el azul, el rojo y el verde, además de manera incolora los colores secundarios, amarillo, magenta y cyan. Hay una capa que evita que la luz que entra en la película se refleje y produzca halos o reflejos no deseados, esta capa es la llamada capa antihalo o capa negra. Y una última capa de protección que protege a la emulsión de los rayones. (Ver Fig. 1)

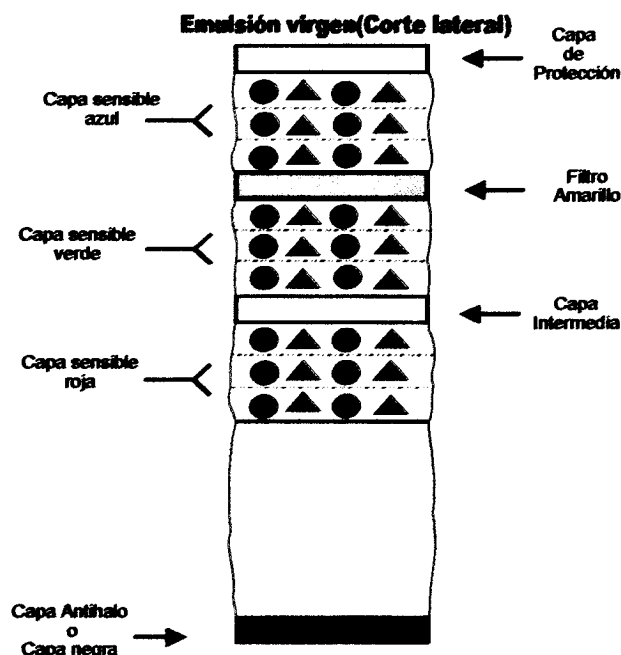


Figura 1. Esta figura muestra las diferentes capas en que está dividida la emulsión fotográfica. Tomado de hojas de información de la Fuji.

Toda emulsión fotográfica está compuesta por pequeñas partículas sensibles a la luz llamadas Haluros de plata, estas partículas son las que permiten que una imagen sea plasmada en la emulsión. Los haluros de plata

⁶ EASTMAN KODAK COMPANY. Motion Picture Films H-1x. USA. 1992

fueron realmente usados para la fijación de una imagen fotográfica en 1827⁷, cuando Nicephore Niepce registro en una hoja de papel la primera fotografía. Los Haluros de plata son el grano de la película.

0.5.1.2 Tipos de películas.

En cine se encuentran dos tipos de películas principales: color y blanco y negro. Las películas a color y blanco y negro se encuentran divididas en dos grupos generales: películas negativas y películas positivas⁸. Hay según su sensibilidad tres tipos de películas: lentas, medias y rápidas. A continuación veremos cada uno de estos tipos de película.

0.5.1.2.1 Películas lentas.

Estas películas tienen haluros de plata mucho más pequeños, por ésto mismo necesitan mucha más luz para ser expuestos. Son películas de alto contraste y menor sensibilidad. En la Kodak podemos encontrar una película lenta, la EXR 50D(I.S.O. 50); en la Fuji encontramos la F-64D(I.S.O. 64)

0.5.1.2.2 Películas medias.

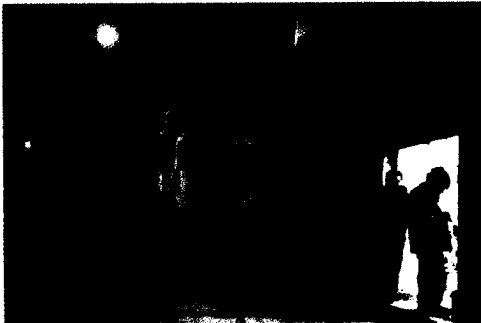
Estas películas tienen haluros de plata medios, están en un rango amplio de sensibilidad. Van desde 100 I.S.O. hasta 250 I.S.O. Es una película que por sus características se porta bien tanto en interiores como exteriores.

⁷GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE. Editorial Planeta. Segunda Edición. Tomo 4. Página 969. Barcelona. 1980

⁸EASTMAN KODAK COMPANY. Op Cit. Pág 42

0.5.1.2.3 Películas rápidas.

Las películas rápidas tienen haluros más grandes, por esto necesitan menos luz para ser impresionadas. Esto implica también que el grano sea más grueso. Estas películas van desde I.S.O. 320 hasta I.S.O. 800. Los números I.S.O a los que me refiero son una escala de medidas de sensibilidad de las emulsiones cinematográficas, estas medidas son llamadas índice de exposición⁹. (Ver Anexo 1 Sensitometría). Observemos las siguientes fotografías para aclarar más la diferencia en el resultado final de una película de baja sensibilidad (lenta) y una de alta sensibilidad. (Rápida)



1



2

Ilustración 1. Fotografías tomadas con diferentes tipos de emulsión. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez

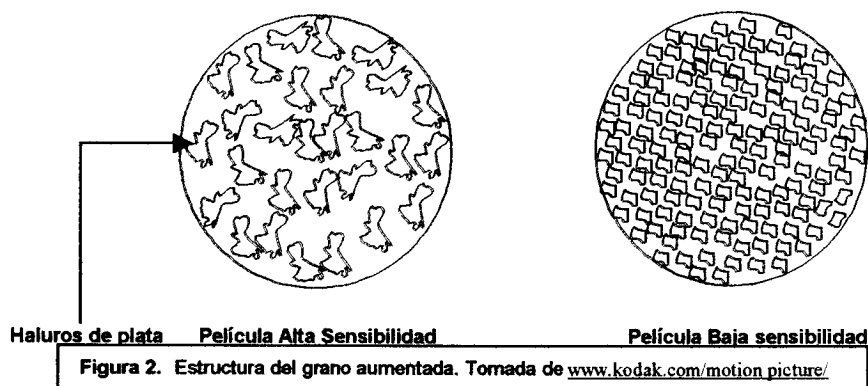
La primera fotografía fue tomada con I.S.O 800 en condiciones de forzado de 2 stops. La segunda fue tomada con I.S.O 100 en condiciones normales, se puede observar que la 1 en comparación con la 2, tiene el grano más grueso y se alcanza a perder un poco el detalle. El proceso de forzado de una película consiste en sobre-exponer la emulsión, para conseguir una intención dramática en el resultado final. A estos procesos

⁹ EASTMAN KODAK COMPANY. Student filmmaker's handbook. Quinta edición. Página 33. 1998

se les hace un sobre-revelado en el laboratorio, que se hace con los mismos métodos de revelado, pero aumentando el tiempo.

0.5.1.3 Grano.

Se ha llamado grano, a los haluros de plata que componen la emulsión. El grano que tenga la película al final depende de la cantidad de haluros que habían en la emulsión virgen, si vemos la figura 2 es lógico que la que dará mayor cantidad de grano al final será la de alta sensibilidad.



Su tamaño final depende de varios factores, la Kodak habla sobre estos factores: *“La percepción del grano de una película depende del contenido, complejidad, color y densidad de la escena. Otros factores, como la fecha de fabricación, el revelado, las condiciones de exposición y las transferencias de telecine también pueden producir efectos considerables sobre el grano”*¹⁰

¹⁰ EASTMAN KODAK COMPANY. Color Negative Film. Publicación No H-1-5289ES. Inglaterra. 1998.

Tanto el grano como la sensibilidad de las películas han evolucionado mucho en la actualidad, por esto se encuentran gran variedad de emulsiones (Ver Anexo 5 "Películas cinematográficas Fuji y Kodak en el mercado actual") y en el año de 1991 la Kodak¹¹ sacó al mercado mundial su última innovación en el grano de la emulsión. El grano T. Las características principales de este grano es su resistencia y su amplia captación de la luz. La Fuji no se quedó atrás y dos años después en el año 93 sacó al mercado sus películas con grano SUFG Technology.¹² Estos dos tipos de grano son de forma hexagonal, lo que les permite captar mejor la luz y ser más resistentes en su estructura.

0.5.1.4 Latitud

La latitud es una de las características de la emulsión que más debe tener en cuenta el director de fotografía. Es la diferencia entre el punto más sobreexposto y el más subexposto¹³ (diferencia entre el punto más brillante y el más oscuro en la toma) Es lo que nos permite saber hasta donde nos puede aguantar una película cinematográfica.

Si observamos la ilustración 2, la exposición normal fue en la cara del personaje de gorro rojo. El punto más brillante o sobreexposto es la llama de la vela, y el punto más oscuro o subexposto es la parte de abajo del soporte

¹¹ EASTMAN KODAK COMPANY. H-1X. Op Cit. Página 23.

¹² www.motionpicturefilm.nl/

¹³ EASTMAN KODAK COMPANY. Op Cit. Página 14.

de las velas. Esta diferencia entre estos dos puntos extremos es la latitud que nos da la película para trabajar.

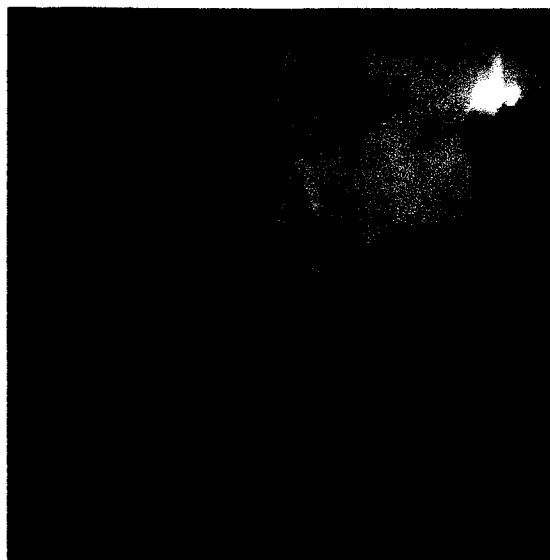


Ilustración 2. Esta fotografía muestra toda la escala de latitud.
Fotofija de "Miguelito no tiene corazón" 1999
Autor: Elkin Díaz Gutiérrez.

0.5.1.5 Balance de color

Las películas cinematográficas vienen balanceadas a dos temperaturas de luz diferentes, luz Día(5500°K) y Luz tungsteno(3200°K). Las películas balanceadas a luz día, se identifican por la letra D (250D); las que son balanceadas a luz tungsteno, se identifican por la letra T (800T), el balance de la película no impide que se pueda usar en condiciones diferentes de luz. Para corregir estas temperaturas se usan filtros. Para pasar de luz tungsteno a luz día, filtro N°85. Para pasar de luz día a tungsteno, Filtro N°80 A . Hay que

tener en cuenta que el uso de filtros tanto de corrección como cosméticos¹⁴ requiere que se haga una corrección en la exposición ya que los filtros absorben luz. Esta compensación se hace por valores de diafragma.(Ver Anexo 1 Sensitometría)

0.5.1.6 Almacenamiento y manejo

Las fábricas de películas dan unas recomendaciones para el manejo de la película desde que ha sido sacada de la fábrica hasta su revelado. La Kodak¹⁵ recomienda mantener el material virgen hasta un periodo de tres meses a 13°C. Después de expuesto se debe mantener el material a una temperatura de -18°C un tiempo máximo de 6 meses, para detener el proceso. Después de que el material ha sido expuesto, los haluros de plata siguen trabajando en su interior, hasta que no sea revelado el material el proceso seguirá; la imagen fotográfica se puede afectar. Hay que tener mucho cuidado con el manejo del material virgen y expuesto, se debe evitar golpear las latas, sacudir las, exponerlas a cambios drásticos de temperatura(Esto puede ocasionar halos en la imagen). Cuando sean manipuladas en la bolsa negra(Changing bag) se debe evitar tocarla demasiado, de ser posible se deben usar guantes.

0.5.1.7 Curva Característica.

¹⁴ Se refiere a filtros de colores o de efectos.

¹⁵ EASTMAN KODAK COMPANY. H-1X. Op Cit. Página 28

Toda la información sobre las características de cada emulsión, como grano, sensibilidad, contraste, y demás van registradas detalladamente en gráficos donde aparece la curva característica. (Ver Anexo 2 Curva característica) Para mi la curva es la mejor guía, para que el director de fotografía se entere de las características de la película que va a usar, en todos los folletos de películas aparecen estas gráficas. Me gustaría aclarar que no siempre hay que ligarse solo a las gráficas, pues estas están a unas condiciones que no son universales, por ejemplo a altura sobre nivel del mar, a una temperatura determinada; es mejor hacer pruebas con eso se está seguro.

0.5.1.8 Proceso.

Para el procesado de la película hay dos procesos de laboratorio, para películas negativas el ECN-2 y para películas positivas o reversibles el ECP-2B y el VNF1¹⁶. En el laboratorio el director de fotografía tiene varias herramientas, como cambiar los tiempos de revelado, los tipos (Revelar película negativa como positiva o a la inversa) , forzar, retener, saltarse pasos en el revelado y en la etapa de post-producción el etalonage o corrección a color.

0.5.1.9 Identificación.

Para la identificación de cada emulsión existen códigos. En la Kodak se usa el N° 52 en películas de 35mm, el N°72 en películas de 16mm y Super 8 mm. En

¹⁶ Ibid

la Fuji se utilizan el N°85 para 35mm y el N°86 para 16mm. Estos números van acompañados por dos cifras mas que es el código que la fabrica le ha dado a cada uno de sus productos. Un ejemplo es 7246(Película Kodak 250D), 8661(Película Fuji 250 D).¹⁷

0.5.1.10 Pruebas

Antes de rodar “siempre” se deben hacer pruebas fotográficas. Se deben hacer tres tipos. Unas para determinar qué película se usará,(Estas se pueden hacer en estudio o en las locaciones). Otras para determinar la manera de iluminar el set(Pueden ser fotográficas). Y las últimas que permitirán saber cómo responde cada película a determinadas situaciones de luz, exposición, revelado, latitud y grano(Es absolutamente necesario que se hagan con las películas de cine con que se piensa rodar)

0.5.2 Formato cinematográfico y video digital.

Existen cinco formatos cinematográficos en la actualidad, 70mm. 35mm, Super 16mm, 16mm, Super 8mm. La mayoría de cine argumental de largometraje se realizan en 35 mm, por su alta calidad de imagen. La diferencia entre cada uno de estos formatos son sus dimensiones de cuadro y su calidad de imagen en la proyección(Ver Anexo 3 “dimensiones formato cinematográfico”). El formato de

¹⁷ Esta información ha sido tomada de las hojas de información de las emulsiones de cada fabrica.

35mm fue inventado y perfeccionado por Thomas Alba Edison en 1889;¹⁸ cuando en 1920 apareció el sonido en el cine, el formato se redujo un poco para dar campo a la pista óptica. En 1923 la Kodak¹⁹ sacó al mercado la película de 16mm. Esta película en la actualidad se usa en documental (Por su calidad aceptable, equipos mas pequeños, mas fácil acceso) y para cine argumental de bajo presupuesto. Esta película es una cuarta parte de una de 35mm, más barata, y con buena calidad, llamada en esta época como "película segura" por estar en una base de triacetato de celulosa y no de nitrato (material altamente inflamable), como todas las películas de 35mm de ese tiempo. En este mismo año la Pathe²⁰ en Francia sacó el formato de 9.5mm; este formato no ofreció mejores ventajas ni avances. Por esto en la actualidad ya no existe. En la década de los 60's la Kodak²¹ lanzo al mercado el formato de más popularidad en toda la historia del cine (facil acceso, precio bajo, no se necesitaban de muchos conocimientos para filmar con este tipo de película, en pocas palabras película familiar) el Super-8mm, ha sido un poco olvidado por la aparición del video, pero aun sigue vigente, mundialmente se siguen organizando festivales, muestras y convocatorias con este formato.

¹⁸ <http://www.sci.fi/~animato>

¹⁹ <http://www.redballon.net/snorwood/faq2.html>. Op cit Pág 35

²⁰ <http://perso.infonie.fr/yan.lopez/histo.htm>

²¹ <http://www.xs4all.nl/~wichm/filmsize.html>

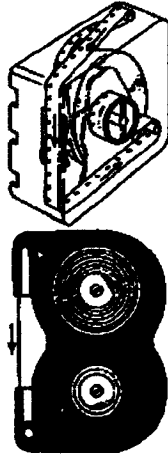


Figura 3. El cartucho coaxial, y anamórfico en Super 8 mm.
Tomado de <http://www.sci.fi/~animato>

En este formato la película viene empacada en cartuchos plásticos sellados. En 1971²² aparece el formato de Super-16mm, es el formato más profesional después de el de 35 mm, pues permite sin perder tanta calidad en la imagen el Blow up²³. En la actualidad se ha convertido en una oportunidad de mas bajo costo para la gente que quiere hacer cine argumental, con el propósito de pasarlo en salas en 35mm.

El formato de video digital apareció por primera vez en películas argumentales en 1963 con la película *Hamlet*. En los 80's Antonioni fue el primer director en utilizar el video como matriz para hacer una película argumental, "*Il misterio di*

²² Ibid.

²³ Proceso que se hace en la etapa de copiado de la película que permite aumentar proporcionalmente el tamaño de la imagen, de negativos originales de S-8, 16 y S-16 o video a 35 mm.

Oberwald"²⁴. Este formato permite más "libertad" en cuanto los movimientos de cámara, ya que estas son de muy bajo peso y fácil manejo; menores costos en la producción, mayor agilidad. Pero hay que tener unas recomendaciones muy importantes a la hora de "grabar" en video con resultados finales en cine. (Ver anexo 4 "Video de Alta definición")

Ha sido usado por algunos directores como Wim Wenders, Michelangelo Antonioni, Lars Von Trier , Peter Greenaway. En nuestro país Barbet Schroeder, en 1999 usó video de alta definición(HD)para su última película "La virgen de los sicarios" (Ver Capitulo 4, "Experiencias en el rodaje de "La virgen de los sicarios"). Al hacer su aparición el movimiento europeo "Dogma 95", varios directores hacen sus propuestas en cuanto lo que debe regir el cine moderno(Ver Anexo 4' "Manifiesto Dogma ") ellos dicen:

"No importan los medios ni la técnica que se use para la realización de una película, lo importante y fundamental es contar la historia".²⁵ En la tesis "El Cinema digital: una propuesta de realización a partir de filmar películas en video digital, con la intención de transferirlo a película cinematográfica." dicen: "Tal posibilidad(el uso del video) permite lograr manipular la estética, el color, la atmósfera, la textura, los efectos especiales, y gozar de múltiples posibilidades a la hora de escoger la toma apropiada entre una buena cantidad de material

²⁴ WYVER, John. La imagen en movimiento: aproximación a una historia de los medio audiovisuales. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana (IVECM). 1992. p. 214-216.

²⁵ www.dogme.dk

*grabado, nuevos métodos innovadores y poco convencionales, pero bastante eficientes en el rodaje, y un sinfín de posibilidades más*²⁶. El video es un nuevo lienzo que el cineasta contemporáneo tiene para expresar sus sueños en imágenes.

0.5.3 El encuadre y composición de la imagen.

Este es uno de los temas de más importancia para el director de fotografía. El encuadre se refiere a lo que el fotógrafo ve por la cámara decidiendo la composición de la imagen. En composición se manejan los llamados puntos fuertes(Ver Fig.4) esta regla de composición fue establecida por Leonardo Davinci.

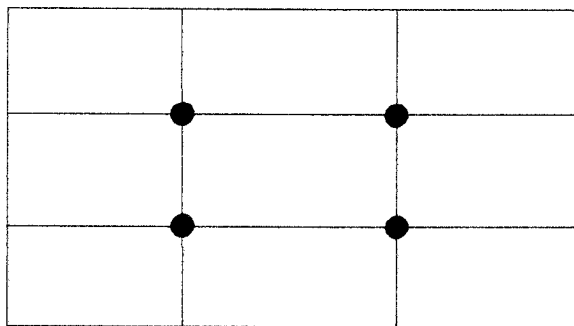


Figura 4. Puntos fuertes. El gráfico muestra un ejemplo del cuadro, en donde aparecen los puntos fuertes de la composición. Tomado de: Enciclopedia Larousse.

En la composición del cuadro se manejan estos cuatro puntos. El personaje u objeto debe estar ubicado en uno de estos cuatro puntos para que sea una composición armoniosa. En la composición es importante resaltar el punto de

²⁶ JUZGA, Marcia. POGGIO, Joan. ZAPATA, Nicolas. "El Cinema digital: una propuesta de realización a partir de filmar películas en video digital, con la intención de transferirlo a película cinematográfica." Tesis de grado. 1era edición. Pág 25. 2000

interés de la imagen. La composición de la imagen es uno de los puntos que mas determina que la imagen sea agradable o no. Puede que la iluminación sea muy buena, pero si la composición no esta bien equilibrada, se pierde el punto de atención. Los puntos fuertes de la composición, se manejan tanto en pintura como en fotografía.

0.5.4 La luz natural .

La luz para el director de fotografía es como los oleos para el pintor, o la piedra para el escultor. Es con la luz que el fotógrafo plasma la imagen en el negativo, decidiendo los contrastes, los brillos, las sombras y los colores. Es por medio de su manipulación que se decide que se vera y que no se vera en el resultado final.

Cuando se llega a una locación hay que observar cómo son las condiciones de iluminación de este, de ahí en adelante se puede pensar en realizar pruebas de emulsiones, reforzar o disminuir algunos sitios de luz, creando la atmósfera deseada. El fotógrafo no debe solo limitarse a los sitios que tiene que fotografiar, debe mirar, apreciar y sentir la luz de todos los lugares que visite. Existen dos tipos de luz: la luz lógica o real(luz natural), y la luz de cine o artificial.

La luz lógica o real es la que se encuentra en cada lugar, es la luz que entra por las ventanas de una casa, la luz que dan los postes de las calles. Se refiere a la luz que sin ninguna alteración se encuentra en cada una de las locaciones. Es el estudio de esta luz el que determinará el manejo que se le dará a la película, la emulsión que se usará, los instantes que se aprovecharán, el color que se manejará, o que se evitará, si es necesario reforzar o no. A esto hace referencia Néstor Almendros²⁷ cuando dice: *"Aspiro a que mi luz sea más lógica que estética. En un decorado natural utilizo la luz existente, o la refuerzo si es insuficiente."* Es a partir de todos estos puntos en donde el director de fotografía en común acuerdo con el Director, deciden que atmósfera se creará. Durante las primeras décadas del cine, se hizo un manejo efectista y falso de la luz, se pensaba que entre mas se iluminara, mejor se vería la imagen. Es a partir del neorrealismo italiano (Años 50's), en donde directores de Fotografía como G. R. Aldo, empezaron a fijarse mas en la lógica de la luz y en su manejo.²⁸ La Nueva ola francesa, defendió ante todo el uso único de luz natural. Esto se puede ver en algunas películas de Jean Luc Godard (*Sin aliento*), Rhomer (*La coleccionista*) y Truffaut (*El niño salvaje*). En la historia del cine han existido varios directores de fotografía que han explotado la luz natural al máximo. Nos centraremos en tres, por su trabajo e innovación. Sven Nykvist que trabajo con el director Sueco Ingmar Bergman, se caracterizo por encontrar

²⁷ ALMENDROS, Néstor. *Días de una Cámara*. Editorial Seix Barral. Quinta edición. Barcelona. 1996. Página 17.

²⁸ CARO, Pio. *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Editorial Alameda. 1a edición, Mexico, 1955.

que trabajo con el director Sueco Ingmar Bergman, se caracterizo por encontrar un estilo frente al manejo de la luz natural, justificando siempre su lógica. Nestor Almendros con el Director francés Francois Truffaut; convirtiéndose en un defensor del manejo realista de la luz natural. Y Christopher Doyle, que ha revolucionado el manejo de la luz natural, haciendo un énfasis en el manejo del color y la creación de la atmósfera(Ver Capitulo "Fotógrafos")

0.5.4.2 Luz de cine

La luz de cine, es toda aquella que se use adicional para reforzar o falsear la iluminación existente del lugar. Este es un reto siempre para el director de fotografía: crear la atmósfera a partir de las condiciones del lugar. El excesivo uso de luz de cine, acarrea falsedad y perdida de la atmósfera. Sobre esto Marcel Martín dice *"...hay que señalar en especial el carácter absolutamente antinatural de las escenas nocturnas : suelen estar iluminadas con mucho brillo incluso cuando la narración no contiene con toda evidencia , ninguna fuente luminosa"*²⁹

Que el director de fotografía aproveche las condiciones de cada lugar, sin hacer un uso excesivo de luz de cine, manteniendo en el resultado final de la película una lógica natural en la iluminación, es lo que lo convertirá en un maestro de la luz.

²⁹ MARTIN, Marcel . El lenguaje del cine. Editorial Gedisa. 1a edición.
Barcelona,1985

Christopher Doyle, director de fotografía Australiano que nació en 1952 en Sydney. A la edad de 18 años llegó a Hong Kong y desde ese momento no ha salido de allí. Este director de fotografía se caracteriza por convertir todas sus imágenes en una obra de arte; el manejo del color, de los contrastes y de la misma cámara lo han convertido en uno de los más importantes e innovadores directores de fotografía de la actualidad. Ha trabajado con directores como Wong Kar Wai(*As tears go by, Chunking Express, Fallen Angels, Happy Together, Ashes of time*), Stanley kwan(*Red Rose, white rose*), y Chen Kai Ge(*Temptress Moon*); estas películas han sido premiadas en varios festivales mundiales por mejor fotografía. En palabras de Barbet Schroeder³⁰: "...cada diez años aparece un fotógrafo que revoluciona en todo sentido la fotografía en el cine, en los 80's fue Almendros , ahora es Doyle". La exploración en las maneras de mejorar o "empeorar" la imagen apasionan a Doyle, Su pasión por la luz, las formas, los colores y la cámara lo han caracterizado en la realización cinematográfica. Doyle hizo una ruptura total en el estilo de la fotografía que se manejaba desde hace varios años.

La mayoría de sus trabajos han sido realizados en Hong Kong, Taiwán, y China. El manejo saturado de los colores y la manipulación de la emulsión , para crear atmósferas, texturas y sobre todo sensaciones, son fundamentales

³⁰ Conversaciones en Medellín con Barbet Schroeder durante el rodaje de "La virgen de los sicarios" Noviembre de 1999.

en su estilo. *“Las texturas sugieren temas e historias que hacen que ciertos detalles aparezcan. El espacio está comenzando, “el espacio del film”.* ³¹

En cuanto al color Doyle³² dice: *“La memoria es color. La luz reflejaba y recordaba la lejana superficie de las cosas. El color es subjetivo, es la*



Ilustración 3. Escena de la película *Fallen Angels* (1997), en donde Doyle uso solo lentes angulares. Tomado de www.asiancult.com

acumulación de percepciones y experiencias por las cuales interpretamos el mundo. ...”.

Esta fotografía es de la película *Fallen Angels* de Wong Kar Wai.

En esta película Doyle usó un lente gran angular durante toda la

película. El manejo de colores saturados y la cámara al hombro dan a cada secuencia de esta película un aporte significativo en la narración.

Lo más importante para Doyle es la creación de la “Atmósfera”; para esta creación se vale de todas las herramientas que tenga a la mano, la óptica, el foco, las temperaturas de color, las diferentes películas, las diferentes sensibilidades, el grano, las posibilidades de “jugar” en el laboratorio. *“En el*

³¹ DOYLE, Cristopher. *A cloud in trousers*. Herse and Burns. Hong Kong.1998. Pág 95.

³² Ibid.

arte del cine, mientras la atmósfera sea correcta , todo el mundo puede creerla”³³



Ilustración 4. "Fallen Angels"1997. Fotofija del túnel. Tomado de www.asiancult.com

Doyle defiende ante todo lo que se quiera decir con cada imagen, no importa que esté fuera de foco, oscura o clara, lo importante es lo que está implícito en la imagen, lo sensible. “Lo que determina si una película es buena o mala no es el look que tenga, puede

estar demasiado brillante o demasiado clara, desenfocada o sucia, lo que determina si es buena es que diga lo que tu quieres decir...”³⁴



Ilustración 5. Manejo de la luz natural. Fotofija de Ashes of time(1994) Tomada de www.asiancult.com

En la mayoría de películas que ha realizado siempre tiene presente la utilización de la luz natural, en “Ashes of time” hizo un manejo clásico de la iluminación, muchas personas se preguntaron por qué los cambios de estilos en Christopher Doyle, A esto contesto

³³ <http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/8028/chat.html#begin>

³⁴ DOYLE, Christopher. Op Cit. Pág 38

en una entrevista con Tony Rayns³⁵ ...*"Me gusta trabajar cambiando, porque algunas veces tu necesitas cambiar tus instintos e inclinaciones, solamente para ver cómo son aplicables o no. Tu no podrías nunca romper con tu estilo, pero podrías aprender del anterior cuando lo hiciste. El estilo puede ser una elección, no un hábito."*

El manejo de las situaciones reales de iluminación (la mayoría de las veces trabaja en locaciones reales), si un lugar es oscuro, se vera oscuro, si un lugar es demasiado brillante, se vera brillante. Manejando una lógica en la iluminación.

*"Aunque no veamos los colores como los registra la película, es ahí donde están plasmadas las imágenes que el realizador soña."*³⁶



³⁵ RAYNS, Tony. It's all about trust. *Cinema papers*. 1996. Pág 28
www.hkmdb.com/hk/articles/doyle.html

³⁶ DOYLE, Christopher. Op Cit. Pág 42

Es el fotógrafo contemporáneo más importante, en cuanto a la innovación en la creación de la imagen, la intuición al captar momentos y sensaciones, la decantación de la luz natural, y la creación de atmósferas. En una frase Christopher Doyle³⁷ resume su trabajo. *“La imagen existe, es nuestro trabajo encontrarla”*

Christopher Doyle es una de mis mayores influencias, es él, el primer fotógrafo que por medio de sus bellas imágenes me ha tocado. Cuando ves una película, y una imagen la sientes en el estomago, quiere decir que en realidad te ha tocado. Hablaremos mas a fondo sobre Doyle y su relación con el director Wong Kar Wai en el capitulo 2.

³⁷ Ibid.

1. LA LUZ COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL

“La luz se ha convertido en la pasión que domina mi vida, y le ha dado un nuevo sentido, y no solo como fotógrafo. Parece hermoso sentirse rodeado siempre de luz. Me da una sensación de atmósfera espiritual. Tienes luz y no cabe sentirse solo.”⁴⁷”

Sven Nykvist

La luz es el elemento fundamental, no solo para el fotógrafo, sino para todo ser viviente. La luz ha estado presente desde la creación del mundo, y para el hombre, la luz se convirtió en su guía y amiga. La luz eterniza cada instante, cada momento, cada lugar. El pintor o el fotógrafo han plasmado por medio de luz sus ansias, recuerdos y sensaciones. Es la luz la que hace que veamos los colores, de una u otra manera, con diferentes tonalidades y texturas, es la que hace que veamos las cosas con volumen y forma. ¿O acaso en la oscuridad se ve algún color?. Es la luz o su acción sobre los objetos la que ha inspirado al hombre a expresar sus percepciones por medio de la pintura, la escultura, la

⁴⁷ NYKVIST, Sven. Op Cit. Pág 239

fotografía, el cine, la escritura; el arte en general. Es la luz la prueba viva de la existencia de Dios.

La pintura es muy similar a la fotografía; al igual que la fotografía eterniza un momento. Cuando vemos un cuadro, estamos viendo lo que sintió el pintor al estar en la situación que pintó. Hay varios pintores que han marcado su percepción de la luz natural de manera magistral, uno de estos pintores fue el holandés *Van Rijn Rembrandt(1606-1669)*.



Ilustración 7. Una mujer bañándose en el río, 1655. Rembrandt. El manejo del claroscuro. Tomado de www.artcyclopedia.com

Rembrandt se caracterizó por el manejo del claroscuro, en sus cuadros, la mayoría iluminados por velas, o antorchas, fue de los primeros pintores que justificó lógicamente la luz.

“Miren a Rembrandt, y sus famosos claroscuros, una luminosa penumbra que proporciona atmósfera a un rostro iluminándole ciertas partes, y dejando otras en sombra. Miren a Renoir. Con que ternura esculpe los reflejos de la luz,

en los cuerpos de las mujeres. Los pintores me han inspirado mucho y hay quien ha dicho que yo pinto con luz.”⁴⁸

⁴⁸ NYKVIST, Sven. Op Cit. Pag 238

Rembrandt dejó marcado el siglo XVII en su obra; en esta época no existía la luz eléctrica, se siente en cada cuadro el color cálido que producían las antorchas y velas con que se iluminaban los espacios. Al ver los cuadros de Rembrandt, se puede apreciar que en esta época, la mayoría de los lugares estaban iluminados por una sola fuente de luz. (Ver Ilustraciones 7, 8)



Ilustración 8. Mujer anciana leyendo, 1657. Rembrandt. Se puede sentir la presencia de la única fuente de iluminación. Tomado de www.artcyclopedia.com

Aunque la fuente no se vea, se siente su justificación. *“Rembrandt es no solo el mayor genio de la pintura holandesa, sino uno de los mas excepcionales e innovadores artistas de todos los tiempos”*⁴⁹

En algunos cuadros se siente el Barroco, en la recarga de adornos de algunos personajes, pero Rembrandt se mantuvo alejado de esta tendencia, surgiendo de el una pintura crítica y libre.

⁴⁹ GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE. Editorial Planeta. Segunda Edición. Tomo 9. Pág 2. Barcelona, 1980.



Ilustración 9. Festín de Baltasar, 1636. Rembrandt.
Impacto de la luz , creando una atmósfera. Tomado
de www.artcyclopedia.com

Se puede decir que Rembrandt fue el primer pintor que creó atmósferas en la pintura, los tonos cálidos y saturados, dan una sensación de pesadez y recarga. En la Ilustración 9, *Festín de Baltasar* el pintor plasmó el instante. Se siente la recarga de la luz, que asombra a los personajes, y al espectador mismo. Su estilo característico ha sido de inspiración para muchos fotógrafos y artistas. En fotografía se habla del estilo de iluminación Rembrandt, al manejo de claroscuros y altos contrastes.

A partir de Rembrandt la pintura tuvo un cambio radical, los pintores empezaron a dejarse influenciar más por la luz existente, plasmándola en sus cuadros. A finales del siglo XIX, aparece la corriente del naturalismo⁵⁰, esta corriente se basó en las condiciones naturales de iluminación de cada lugar.

⁵⁰ Tomado de la página www.randers-kusntmuseum.dk/eng/samlingen/naturalisme.html

Dos pintores se destacaron, la danesa Anna Ancher(1859-1935) y el sueco Anders Zorn. (1860-1921)



Ilustración 10. Sunshine in the Blue room, 1881. Anna Ancher. Manejo natural de la luz. Tomado de www.artcyclopdia.com

La pintura de Ancher se caracterizó por su manejo natural de la luz. En la mayoría de los cuadros justificaba una fuente principal de luz, las ventanas. Esta pintora plasma en sus cuadros la temperatura de luz que daban estas entradas. En la ilustración 10 se puede ver como la luz de la ventana llena todo el espacio del cuarto. Por la atmósfera que creo y los colores que

maneja se puede llegar a deducir que esta escena se desarrolla

en una mañana. Cabe decir que la pintura fue la primera en estudiar los cambios de luz y de temperatura. El fotógrafo ha recurrido a la pintura, tomándola como apoyo y ejemplo para la realización. En la ilustración 11 *Fisherman's wife sewing* de esta misma pintora, se siente el cambio de temperatura, con respecto a la

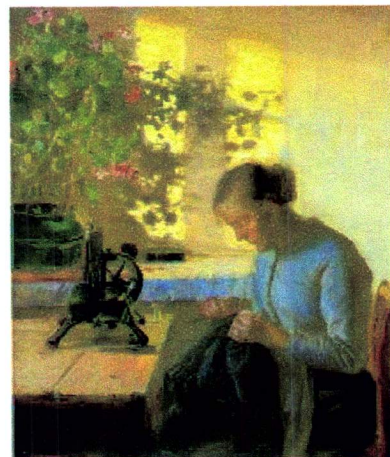


Ilustración 11. Fisherman's wife sewing. 1890. Anna Ancher. Cambio en la temperatura del color. Tomado de www.randers-kunstmuseum.dk

ilustración 10. Por su temperatura de color, se puede llegar a pensar que esa escena se desarrollo al inicio de un atardecer.



Ilustración 12. Baking the bread, 1889. Anders Zorn. Escena cotidiana en donde se hace un manejo real de la iluminación. Tomado de www.algonet.se/~mgus/zorn/

Anders Zorn fue uno de los más destacados pintores naturalistas. Planteo en sus cuadros escenas cotidianas, en dónde aprovechó la luz natural proveniente de claraboyas, ventanas, velas y lámparas. Zorn plasma en sus cuadros, zonas oscuras, zonas intermedias y zonas claras, tal como las vemos en la realidad. En la Ilustración 12 se puede ver como creo las diferentes temperaturas de luz. La mujer que esta amasando el pan, esta iluminada por la entrada de luz de una puerta o una ventana. Al fondo en el lado izquierdo del cuadro, hay una mujer que está metiendo el pan entre el horno, se puede ver como la luz que emanan las brasas alcanza a tocarla en su rostro. Al fondo hay una ventana por donde la luz entra tocando suavemente la mujer, que trabaja al fondo en el lado izquierdo del cuadro; Zorn consigue que se sienta tridimensionalidad, por medio de las diferentes zonas de luz que plasmó en el

cuadro, todas estas condiciones de color, e iluminación hacen que se cree la atmósfera.



Ilustración 13. Women Bathing in the sauna. 1889. Anders Zorn. Clara diferencia en temperaturas de color. Tomado de www.algonet.se/~mgus/zorn/

Al apreciar la Ilustración 13, *Women Bathing in the sauna*, se pueden apreciar claramente dos temperaturas de luz. La primera es la entrada de luz blanca (Sol) por una ventana o claraboya por el lado izquierdo. La segunda es la luz de tonalidad naranja que toca a las mujeres por el lado derecho; esta pudo haber sido producida por una lámpara de petróleo común en la iluminación de la época. Este pintor destacó las diferentes tonalidades de luz, en cada escena que plasmaba

en sus pinturas. En estos pintores se puede apreciar una justificación marcada de la iluminación, plasmada en sus diferentes situaciones y temperaturas.

Uno de los movimientos que ha plasmado de manera completamente real la luz, es el foto-realismo, este movimiento que apareció hacia 1970, se basa en la representación de la imagen de manera real, en cuanto a sus detalles y formas. Uno de sus máximos exponentes es el americano Richard Estes⁵¹.

⁵¹ <http://jazzfree/jazz9/artelibre/>

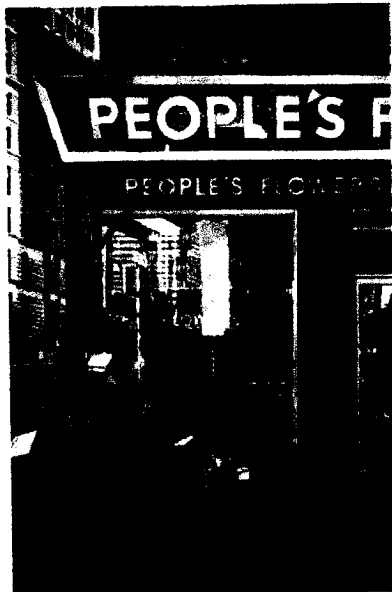


Ilustración 14. People's Flowers.
1971. Richard Estes. Realismo
extremo en los reflejos y las texturas.

Tomado de <http://jazzfree/jazz9/artelibre/>

El manejo de los contrastes y el detalle en todos los campos del cuadro, las sombras y los reflejos, hacen darle a este cuadro una impresión completamente real. La manera como el pintor juega con todas las condiciones que la luz le da, su manera de entrar, su manera de reflejarse, su color, su manera de tocar los objetos y realzarlos es lo que hace que se sienta vivo el cuadro. El pintor plasma lo que percibe de cada instante, y de cada lugar. Este pintor en particular registra los lugares tal y

como son, ahí radica lo más importante de su pintura. En la ilustración 15 se puede ver como el pintor no pierde ninguno de los detalles del lugar, los reflejos en las mesas. La atmósfera de color que la luz producía en ese instante, la ambientación real plasmada en la pintura.



Ilustración 15. Café Express. 1975 Richard Estes. El pintor no pierde ninguno de los detalles del lugar. Tomado

de <http://jazzfree/jazz9/artelibre/>

La pintura le recuerda al hombre lo bella que puede ser la luz, porque muchas veces ni el mismo se da cuenta por estar ocupado con sus asuntos. Tanto la pintura como la fotografía toman como base la luz, para detener los momentos y dejarlos eternos. La pintura existe casi desde los comienzos de la historia, es por esto que el cine, que hasta ahora lleva 100 años, se este remitiendo a lo que los diferentes pintores en el transcurso del tiempo plasmaron en sus cuadros. Sven Nykvist⁵² e Ingmar Bergman en *El manantial de la doncella*,(1959) se basaron en los cuadros de Zorn para diseñar la iluminación de la película. Néstor Almendros y Francois Truffaut, en *L'Enfant sauvage*(1969) se basaron en el manejo de la luz que hizo Rembrandt y Renoir en sus cuadros, de esto hablaremos más a fondo en el siguiente capítulo. “...*Les Deux Anglaises et le continent era una película de época. ¿Cómo reconoceremos esa época?. Gracias a la pintura que la perpetua.*”⁵³ El estudio de la luz es lo que ha hecho evolucionar día a día la pintura y la fotografía. Este estudio se basa en percibir las condiciones de cada lugar, para poder expresarla y plasmarla. La pintura se ha basado en las atmósferas reales de cada lugar. El cine debe retomar ésto especialmente de la pintura, aprender que la mejor atmósfera es la que está ahí, en cada lugar. Esto es lo que ha destacado a Christopher Doyle, él llega a una locación, observa sus

⁵² NYVKIST, Sven. Op Cit. Pag 205.

⁵³ ALMENDROS, Néstor. Op Cit. Pág. 43

posibilidades y capta su atmósfera propia, para después plasmarla en la emulsión tal como la ve. (Ver Anexo 8 Preguntas a Christopher Doyle)

Yo me base en el estudio de la luz, el color, sus temperaturas, sus zonas bajas, medias y altas, sobre todo en la forma como tocaba cada uno de los lugares en que rodé. Capturé lo que había y lo que vi sin alterar sus condiciones reales, sintiendo los instantes, eternizándolos.

Sin luz el cine desaparecería, porque cada imagen es resultado de la luz.

Para mí la luz es todo, desde que me levanto me empieza a seducir con sus colores y sus formas, cada sitio que visito lo exploro y lo decanto en cuanto a la luz, su manera de entrar, de apagarse, de difuminarse. La luz es mi camino, mi pasión y mi vida. Cada recuerdo que tengo de determinado lugar, es por la forma en que la luz estaba en ese momento. Amo la luz y por eso amo el cine, porque la eterniza. *“Yo he optado, definitivamente, por lo sublime y sé, por experiencia propia que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo, desde el punto de vista de la sublimidad”*⁵⁴

⁵⁴ GIRONDO, Oliverio. Espantapájaros(al alcance de todos). Editorial Losada. 6ta Edición. Barcelona 1997.

2. RELACIÓN DIRECTOR- DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

El cine es un trabajo de equipo, y como equipo se da una relación muy estrecha entre el Director y el Director de fotografía. Desde el inicio del estudio del guión en donde el director le da unas pautas al fotógrafo, para que él las tome como ejemplo y empiece a desarrollar su propuesta. Luego en el rodaje, el fotógrafo y el director van hombro a hombro. En muchas situaciones el director decide la óptica con que irá cada una de las tomas, siempre tomando en cuenta la opinión del fotógrafo. El fotógrafo propone un estilo de iluminación o un movimiento de cámara, el director decide. En la realización de cine de autor se han presentado varias duplas, caracterizadas por la búsqueda de la mejor luz o el mejor encuadre convirtiéndose en una relación muy productiva para los resultados finales de cada película. Estas duplas se convierten en una evolución tanto para el fotógrafo como para el director. Se puede decir que es un matrimonio profesional. Hablaremos también de distintas situaciones a las que se ha visto enfrentado el director de fotografía, y como las ha solucionado. (Situaciones de luz, atmósfera, etc.) Y como de una u otra manera cada uno de estos fotógrafos me influenció en la realización de este proyecto.

2.1 Sven Nykvist(1922-)-Ingmar Bergman(1918-).

Sven Nykvist nacido en Suecia en 1922 , ha sido considerado como uno de los directores de Fotografía más prestigioso del mundo, tras llevar más de 120 largometrajes en su carrera⁵⁵. Con el Director sueco Ingmar Bergman, ha realizado 17 largometrajes(Casi 30 años1959-1983) entre los que se encuentran: *El manantial de la doncella*(1959), *Como en un espejo*(1960), *Gritos y susurros*(1971), y *Fanny y Alexander*(1983).

Acerca de la relación que nació entre ellos dos a partir de la realización de *El manantial de la doncella* Nykvist⁵⁶ dice: *“No hay duda que Ingmar me abrió los ojos, pero también me atrevo a decir que él encontró en mí una herramienta y un alma gemela situada en su misma onda. Después de aquella película sentimos que estábamos obligados a continuar nuestra relación.*

Esta relación se basó en la búsqueda del estudio de la luz, la luz natural, no la luz cinematográfica. Bergman era una persona obsesionada con la lógica de la luz. A pesar de sus diferencias en los primeros trabajos, esta relación empezó a convertirse en productiva al realizar cada nuevo película.

⁵⁵ NYKVIST, Sven. Op Cit . Pág 145

⁵⁶ *Ibíd.*



Ilustración 16. Fanny y Alexander. 1983. Ingmar Bergman. Fotofija que muestra el manejo natural de la iluminación de Nykvist. Tomado de www.moviemaker.com

Nykvist dice sobre la película "Los comulgantes" *"...esta película significa sin duda el viraje crucial, el momento en que aprendí la decisiva importancia de la reducción, aprendí a limitar toda luz artificial, toda luz ilógica. Ingmar me obligó literalmente a ser absolutamente realista en lo tocante a la iluminación."*⁵⁷ En esta película, es donde Nykvist empieza a trabajar con luz indirecta o difusa, dirigiéndola hacia paneles de madera cubiertos con papel vegetal, el resultado era una luz muy suave y difusa. El uso de este tipo de luz, se considera cómo su firma.

*"Mi afán de sencillez ha ido surgiendo de mi búsqueda de la luz lógica, la real, la verdadera. Esto lo he conseguido reduciendo la luz artificial todo lo que podía para, en cambio, aprovechar la existente."*⁵⁸ Ahora las emulsiones son aun más sensibles, esto no quiere decir que el trabajo del Director de

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid

fotografía sea más fácil, debe justificar la iluminación, manejar su lógica y no abusar de la luz artificial.



Ilustración 17. Gritos y susurros. 1971. Ingmar Bergman. En esta película se manejó el claroscuro en varias secuencias. Tomado de www.homevision\indepth.cgi?silence

En Gritos y susurros (Ilustración 16), Nykvist⁵⁹ manejó en varias secuencias las entradas de luz de las ventanas sin llegar a reforzarla o compensarla en la zona de sombra. *“Hicimos Gritos y susurros en 42 días, a pesar de que la iluminación era singularmente complicada debido al juego de colores y porque como de costumbre, no podíamos utilizar luz artificial. Toda la luz tenía que ser auténtica.”*⁶⁰

Nykvist ha trabajado en varias ocasiones en estudio, según él, esto no influye en el manejo natural de la luz, es ahí donde aparece el gran reto para el director de fotografía, para conseguir imágenes reales y bellas.

⁵⁹ bajado de www.homevision\indepth.cgi?silence

⁶⁰ NYKVIST, Sven. Op Cit. Página 109.

En *como un espejo* (Ilustración 17) la mayor parte de la película se desarrolla



Ilustración 18. Como un espejo, 1960.
Bergman. La inconfundible luz del atardecer.
Tomado de www.homevision.indepth.cgi?silence

en la hora del atardecer, para mantener una continuidad en la temperatura de color y la iluminación se tenían disponibles de 10 minutos diarios de rodaje. Podría haber sido fácil falsear la

luz por medio de la utilización de luces

pero Bergman detestaba la falsedad en una imagen cinematográfica. *“Lo que Ingmar buscaba era que la luz fuese siempre autentica, verdadera.”*⁶¹

Lo más importante al hacer una película, es transmitirle un sentimiento al público, esto no se consigue por medio de una gran cantidad de palabras, se consigue a través de imágenes, con rostros y atmósferas.⁶²

En cuanto a la creación de la atmósfera de cada espacio Nykvist⁶³ dice: *“Crear ambientes y atmósferas es lo más importante para el director de fotografía. El publico no solo debe ver una película, sino recibir también un sentimiento.”*



Ilustración 19. Sonata de otoño.
1977. En esta película se aplico la
reducción cromática. Tomado de
www.moviemaker.com

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

Para la película *Pasión*, Bergman quería literalmente rodar en blanco y negro en color, le molestaban los colores saturados y fuertes, pretendió que si se rodaba entre los meses de octubre y diciembre se conseguiría una disminución cromática considerable. Después de rodar, se dieron cuenta que el negativo era demasiado sensible y los colores seguían siendo fuertes. Nykvist hizo una reducción cromática en el etalonaje, consiguiendo lo que Bergman quería. *“El trabajo del director de fotografía no termina cuando se acaba el rodaje, su trabajo continua hasta que se tenga la primera copia”*.⁶⁴

Se puede decir que Nykvist se desarrolló al máximo con este director, por su mutua inquietud hacia la luz, lo que hacía que en cada película aparecieran mas preguntas y mas posibilidades. Por esto Nykvist ahora en la actualidad es considerado como uno de los máximos exponentes de la fotografía cinematográfica “Clásica”(Ver Punto 2.3 Christopher Doyle). Después de los trabajos que hizo con Bergman fue llamado a trabajar en Hollywood. En 1996 la A.S.C. Asociación Americana de cinematógrafos le hizo entrega del premio a toda una vida por el cine. En el discurso de entrega Owen Roizman⁶⁵ dijo: *“Sven ha hecho un extraordinario y único impacto en el arte cinematográfico. No hay manera de calcular lo profundo de su influencia en los cineastas contemporáneos”*

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Tomado de la revista In Camera de Kodak en la pagina <http://www.kodak.com/US/en/motion/newsletters/inCamera/april2000/boldness.shtml>

Ingmar Bergman es en uno de los más importantes directores de la historia del cine. *“Bergman y Nykvist llegaron a constituir algo así como un matrimonio profesional, único en la historia del cine.”*⁶⁶ Aún después de tantos años de vida y de trabajo siguen haciendo cosas juntos.

Nykvist me marcó profundamente, en la realización del cortometraje, en los momentos en donde tuve que reforzar la luz, me acorde de su manera de rebotarla, en vez de dirigirla directamente. Nykvist me recordó que la luz vive, que hay que percibirla y darle el valor que se merece, en cada momento y en cada lugar en donde está presente.

2.2 Néstor Almendros(1930-1992)-Francois Truffaut(1932-1984)

Néstor Almendros director de fotografía Español, que fue considerado como uno de los más importantes directores de fotografía, en cuanto a su explotación de la luz natural. Desarrollo su estilo al encontrarse con el director de la nueva ola francesa Francois Truffaut, a finales de los años 60's. Hizo 8 películas con el, entre las más importantes están *L'Enfant sauvage*(1969), *Les deux anglaises et le continent*(1971), *L'Histoire d'Adele H*(1975), *La chambre Verte*(1977) y *Le dernier metro*(1980).



Ilustración 20. L'Enfant Sauvage. 1969. Francois Truffaut. Escena de la película. Tomado de www.chez.com/alaincine3/Truffaut.htm

⁶⁶ Ibid. “Comentario del Editor” URIZ, J. Francisco.

Desde su primer encuentro en la película *L'Enfant Sauvage*(1969) se creó una relación profesional muy fuerte. Truffaut tenía una obsesión con la iluminación de velas, esto hizo que Almendros empezara a explorar este tipo de iluminación. Se tomó como apoyo el trabajo pictórico de Rembrandt, Renoir, y Manet. *“L'Enfant sauvage es una historia situada en otra época, una época sin electricidad, durante la cual las velas eran el medio de iluminación. Actualmente no es raro encender una lámpara eléctrica cuando aún es de día; en aquella época no era así, por esa razón quise recrear en los interiores una luz de ventana”*⁶⁷

Almendros defendió ante todo la lógica de la luz, si hay una ventana o una lámpara prendida, que esta sea la luz principal y de ahí en adelante se decide si se refuerza o se limita un poco la luz. Esta fue una de las grandes premisas que manejó a lo largo de su carrera. *“...siempre trato de que la luz principal se encuentre presente en la imagen”*⁶⁸ En la mayoría de las películas que hicieron juntos repetían algunas cosas como, la ubicación de ventanas en el cuadro de la imagen, las velas y las lámparas de petróleo.

Almendros decía que lo más importante en una película, no es lo que está en la cámara, sino lo que está enfrente de ella; lo importante son los rostros de los

⁶⁷ ALMENDROS, Néstor. Op Cit. Pág. 108.

⁶⁸ *Ibíd.*

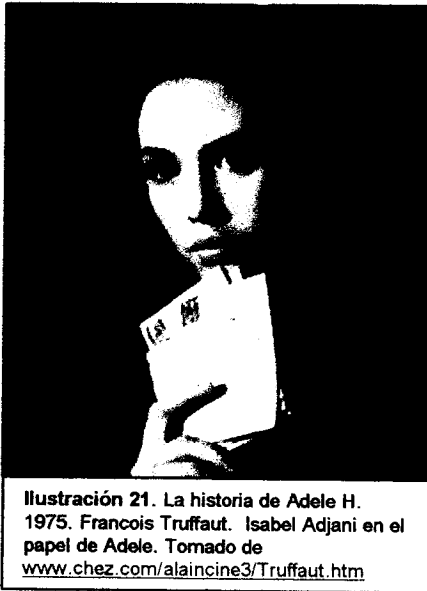


Ilustración 21. La historia de Adele H. 1975. Francois Truffaut. Isabel Adjani en el papel de Adele. Tomado de www.chez.com/alaincine3/Truffaut.htm

actores, la dirección de la luz, el color y el contraste, los colores y formas que existen en el decorado.⁶⁹

Truffaut⁷⁰ le dió a conocer a Almendros el plano secuencia, los travellings largos en donde se desarrolla toda una acción.

Almendros le dió a conocer a Truffaut, la pasión por el manejo de la luz natural, reforzándola, en las locaciones reales, ya que Truffaut rehúsa el uso de estudios. Almendros la mayoría de las veces para ganar luz a la hora de exponer la película, sin necesidad de aumentar la luz, recurre al forzado de ésta. En *Les deux anglaises et le continent* la historia se desarrolla en pleno siglo XIX, en ésta época la iluminación consistía en su mayoría de lámparas de petróleo. Almendros⁷¹ reforzó la iluminación de las lámparas introduciendo bombillas eléctricas en su interior, el vidrio esmerilado evita que la bombilla se vea; para darle su tonalidad característica cubrió el bombillo de la lámpara con un filtro 85. En varias partes de la película forzó el revelado a 200 I.S.O. En *La chambre verte*, en donde recurre de nuevo a la iluminación de velas, se

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid..

consiguieron velas de dos mechas para incrementar su luminosidad, y con un soft-light⁷² con filtro 85 compenso las zonas intermedias.



Ilustración 22. L'histoire d'Adèle H. 1975. Francois Truffaut e Isabel Adjani, en una escena de la película. Tomado de www.chez.com/alaincine3/Truffaut.htm

En la secuencia final de *El hombre que amaba las mujeres* (1977), Almendros usó solo un photoflood, enfrente de la cámara, el resto de iluminación fue la existente en la calle y los locales comerciales.

Almendros le demostró a Truffaut que el color se podía manejar, artísticamente, por medio de la reducción cromática en laboratorio, “ *era como hacer cine Blanco y Negro en color*⁷³”; Truffaut estaba muy ligado al blanco y Negro, le era muy difícil acostumbrarse al uso del color. Almendros⁷⁴ dice: “*Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película, y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz...*”

Almendros se caracterizó por hacer la mayoría de efectos de trucaje, como los fades, cámaras lentas, rápidas, Iris, marcha atrás, en el momento mismo de la toma y no en el laboratorio, pues consideraba que resultaban mucho más

⁷² Luz suave, que emite una luz difusa y sin sombras. Tiene forma de una caja.

⁷³ ALMENDROS, Néstor. Op Cit Pág. 149

⁷⁴ Ibid..

verídicos en la cámara. *“Considero que tengo falta de imaginación, por ésto prefiero llegar al set y fijarme en como entra y se comporta la luz, es ella la que me dice que hacer...”*⁷⁵

Almendros fue considerado como uno de los fotógrafos más importantes del mundo, por su manejo de la luz natural desde la década de los 60's hasta su muerte. Truffaut fue uno de los más importantes directores de la Nueva ola francesa. Al igual que Nykvist fue uno de los fotógrafos Clásicos del cine.

Almendros era un constante recurrente de lo que se había hecho antes en el cine y la pintura, en todas sus películas hay un referente a un pintor o a un estilo manejado por los directores de fotografía del cine mudo; Almendros me mostró que hay que volver a los orígenes para crecer, para crear. Aprender de la manera de iluminar de los primeros cineastas, en donde no existían las luces artificiales y contaban solo con las condiciones que se les presentaran. Aprender de la pintura.

2.3 Wong Kar Wai (1958-) Christopher Doyle(1952-)

Esta es la relación contemporánea más productiva en cuanto a buenas historias, el avance en el estilo de narración y la innovadora fotografía de Christopher Doyle.

⁷⁵ Ibid..

Han realizado 7 películas juntos: *Days of being wild*(1991), *Ashes of time*(1994), *Chunking Express*(1996), *Fallen Angels*(1997), *Happy Together*(1997) Premiada como mejor película del festival de Cannes de 1998; *In the mood for love*(1999-2000) y *2046*(2000).



Ilustración 23. Happy Together.1997. Wong Kar Wai. Atmósfera creada para una de las secuencias de la película. Tomado de www.asiancult.com

Christopher Doyle rompió con la tradición en el estilo de crear imágenes en el cine, en el manejo del color, de la narración, y de la cámara. Es tal la ruptura que se podría decir que con él surgió la fotografía contemporánea en el cine, cambiando

completamente el estilo "clásico" que se ha manejado desde hace muchos años. A

esto se refirió Barbet Schroeder cuando dijo que Doyle revolucionó completamente la fotografía en el cine. Él es el primer fotógrafo que en realidad ha aprovechado todas las características de la fotografía, para crear una sensación en cada imagen que hace.

Wong Kar Wai se caracteriza por su sensibilidad, esto para Doyle es una de sus mejores cualidades, lo que hace que cada vez para él, con cada nuevo rodaje lleguen más lejos.

*“Wong Kar Wai es mucho más perceptivo que descriptivo, más matizado que directo. Sus lentes oscuros son realmente una armadura para polarizar las ideas.”*⁷⁶ Su

relación es de compartir conocimientos y de buscar la mejor manera de contar cada una de las historias valiéndose

de la actuación, la textura, el color, la luz. la cámara en mano, la explotación máxima de la imagen, la creación de la atmósfera.



Ilustración 24.
Wong Kar Wai.
Entrevista durante el
festival de Cannes
de 1999. Tomado de
www.filmtools.com/cine/wkw/html

El crear atmósferas y sentimientos con las imágenes es lo más importante para Doyle. *“Por supuesto yo puedo entender la estructura de la historia, pero estoy mucho más interesado en la atmósfera y las dinámicas. Por esto nunca tengo que ser directo. Yo tengo que dejar esto a la gente que quiere contar la historia lógicamente. No soy muy lógico.”*⁷⁷

Sobre el trabajo en *Days of being wild* Doyle dice: *“Nosotros discutimos cosas como sigamos en la vía de cosas con tonos sepias. Pero cómo expresamos la*

⁷⁶ DOYLE, Christopher. Op Cit. Pág. 37

⁷⁷ Rayns, Tony, Op Cit. Pág 11

nostalgia? ¿Cómo hacemos para expresar un sentimiento de nostalgia en términos de colores y ambiente?⁷⁸ (Ver ilustración 24)

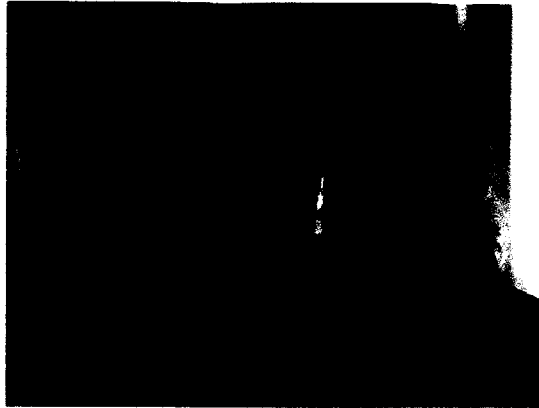


Ilustración 25. Days of Being Wild. 1991. Wong Kar Wai. La creación de la atmósfera para expresar un sentimiento. Tomado de www.asiancult.com

Para Doyle el uso único de la luz natural, depende absolutamente del estudio de la locación y de sus condiciones de luz; ahí se decide que manejo se le hará a la luz, si hay que disminuirla o aumentarla, el formato que se utilizará, los colores que se manejarán, y el stock de película que se usará. (Ver Anexo 8 Preguntas hechas a Christopher Doyle-Pregunta 1)

Doyle al igual que Wong prefieren rodar siempre en locaciones reales, la mayoría de las veces mantienen la iluminación que se encuentran, en vez de reforzarla, la disminuyen. *“Es una clase de escultura: quitar colores o luz para poder así ver imágenes con más pureza , de mayor sencillez” “las películas se*

⁷⁸ *Ibíd.*

ven como se ven porque así son cómo vemos esos espacios, o situaciones, o personajes en ese momento dado”⁷⁹

La creación de la imagen y lo que se encuentra en ella son de vital importancia
“Para mi el punto que siempre tengo a disposición o en la mira, es un close-up, la velocidad de un paneo, la textura de una pared , la luz en los ojos del actor. Estructura tradicional. Inicio, desarrollo y fin.”⁸⁰

La cámara es uno de los elementos más importantes en la realización cinematográfica, este es un punto en común con fotógrafos como Nykvist y Almendros. Tanto así que los tres concuerdan en decir que es algo absurdo que el director de fotografía no lleve la cámara, pues es en su uso que se controla la composición. Doyle ha convertido a la cámara en un espectador activo en cada película, en la mayoría de películas hace la cámara al hombro.

Para él hay tres razones por las cuales hace la cámara al hombro:
“La primera es por impaciencia. Yo se básicamente donde quiero que este la cámara, ¿entonces porque esperar por un entorpecedor trípode y el andamiaje de la



Ilustración 26. In the mood for love. 1999-2000 W.K.W .
Fotofija de una de las escenas de la película. atmósfera del interior del hotel. Tomado www.ic.media.mit.edu/people/jseol/random/index.html

⁷⁹ Extraído de las preguntas hechas a Christopher Doyle vía e-mail.(Ver anexo 8)

⁸⁰ DOYLE, Christopher . Op cit. Pág.

instalación de un dolly?. Mas bien prefiero hacerla yo mismo. La segunda es porque me gusta bailar, correr y esperar a alguien o algo en mis brazos. Necesito tener algo en que ocupar mi cuerpo, mientras mi mente esta en el set. Y la tercera es porque la composición del cine se hace cuadro a cuadro. Necesito hacerla yo mismo. Tu no puedes decirle a alguien como debe hacerlo cuadro por cuadro."⁸¹

Doyle⁸² responde a la pregunta de por qué usaron solo lentes angulares en *Fallen Angels*.

"...Nosotros queríamos estar mas cerca(actores) y mas cerca de la gente. Queríamos forzar una

intimidad con ellos. Queríamos forzar una confrontación entre la cámara y los actores. Queríamos crear una nueva vía, o una diferente vía, o una poco inusual vía, de interacción entre la cámara y la persona que la percibe en la pantalla" En esta película el manejo de la cámara es magistral, más del 80% de la película es con cámara al hombro, con movimientos suaves como si estuviera bailando. El trabajo en laboratorio es una de las principales características en el estilo de Doyle, *"Fallen Angels, es una de mis mejores experiencias visuales. Es la mas cercana a mi percepción visual de un particular momento en el tiempo. Y es absolutamente debido a la común interacción entre mi trabajo y el laboratorio, específicamente mi etalonador."*

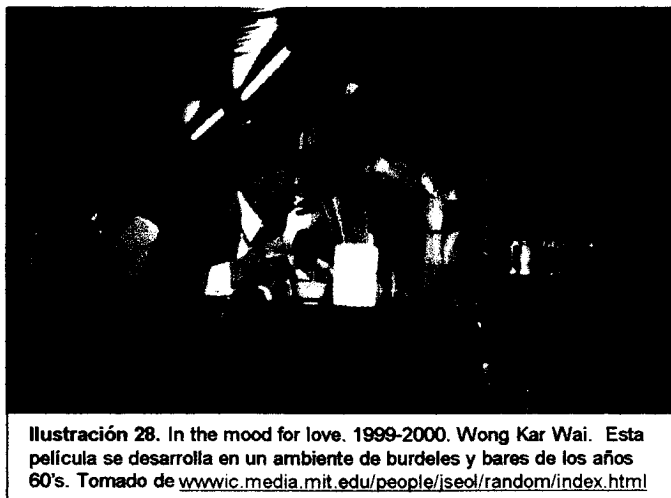


Ilustración 27. Fallen Angels. 1997
Lente gran angular.
www.asiancult.com

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

El manejo del color que hace Doyle es muy especial, no hace un uso del color por adorno, sino para crear cada una de las atmósferas, además teniendo en cuenta que los lugares son así. "...mezclamos colores y la temperatura de color de la luz mucho: eso se debe a que así es Hong Kong y usualmente no podemos o no queremos cambiar lo que encontramos en las locaciones"⁸³



En la última película de Wong Kar Wai *in the mood for love*, se hace un manejo de colores cálidos durante toda la película, dando a la atmósfera creada una sensación sensual y recargada, frente a las situaciones planteadas en el burdel. (Ver ilustración 27 y 28) En estas ilustraciones se puede apreciar la manera como Doyle maneja la luz, creando una atmósfera verídica de bar. Con sus zonas oscuras y sus zonas claras. Los diferentes ambientes creados por la luz.

⁸³ Ver anexo 8 Preguntas hechas a Christopher Doyle.



Ilustración 29. In the mood for love. 1999-2000. Wong Kar Wai. atmósfera cálida, pesada y sensual de la habitación. Tomado de www.ic.media.mit.edu/people/jseol/ran

“La manera en que el cine mira esta realidad. Basado en una historia verdadera, es semejante a mentir. Basado en un color verdadero o basado en un extraño sueño, es cuando el cine grita por ser”⁸⁴ Cuando Doyle habla de color verdadero es aquel que nos rodea. Doyle defiende ante todo la verdad de las atmósferas, que cada lugar sea cómo es.

Acerca de la relación de trabajo que hay entre él

(Doyle) y Wong Kar Wai, dice: *“La manera*

en que trabajamos con Wong Kar Wai, la

manera en que ilumino. La manera en que tratamos de conectarnos para evolucionar. La razón por la que me atrevo a usar la cámara en mano. Siempre digo que todo es cuestión de elecciones. Para lo que yo estoy aquí es para hacer posibles las elecciones, mías, del director, los actores y todos los que trabajan conmigo.”⁸⁵

Tal ha sido su compenetración en el trabajo que ha llegado el momento en donde Wong le entrega a Doyle el guión, o algunas escenas y el ya sabe qué es lo que tiene que hacer. *“En Chungking Express, él me dijo: Bien, tu sabes que es probablemente acerca de esto. En su última película Fallen Angels, él*

⁸⁴ DOYLE, Christopher. Op Cit. Pág. 17

⁸⁵ Ibid..

me dijo: Yo ni siquiera quiero decirte, de que se trata esto. En su siguiente film él me dirá, que no quiere decirme ni cuando, ni que o ni siquiera dónde filmaremos...»⁸⁶

Christopher Doyle defiende ante todo que la fotografía, tiene que ser un aporte a la narración, a la historia, no debe convertirse nunca en una distracción. Debe tener al igual que la actuación, una sensibilidad tal que el espectador la sienta cuando esta en la sala de cine.

Wong Kar Wai⁸⁷ dice de Doyle *“Él es un verdadero maestro de la luz y nos comunicamos bastante bien; Aunque no hablemos el mismo idioma , tenemos las mismas referencias: pintar y filmar. Él tiene una gran sensibilidad estética...”*

Para Doyle⁸⁸ el Director tiene para afirmar al director de fotografía un espacio para que exprese sus opiniones y capacidades.

Para Christopher Doyle hacer imágenes no es pintar, sino esculpir. El escultor para crear la imagen tiene que ir quitando trozos de madera o de piedra, lo mismo hace el fotógrafo, pero con la luz. (Ver Anexo 8 Pregunta 4)

⁸⁶ RAYNS, Tony. Op Cit . Página 8.

⁸⁷ CIMENT, Michel, Entrevista con Wong Kar Wai.
1995. <http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/8028/index.html>

⁸⁸ SUE-FENG, Teng, Entrevista con Christopher Doyle.
1997. <http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/8028/chat.html#begin>

Christopher Doyle apareció en mi vida en el momento preciso. Me parece que el evoluciono la fotografía en el cine, sacándola de los esteticismos y reglas por las que se rigió durante mucho tiempo. Cuando empecé a plantear esta tesis no encontraba a alguien en el mundo en que me pudiera fijar, para realizar mi investigación. Su influencia me marco completamente, estoy en contra de la falsedad de las atmósferas que supuestamente se crean en nuestro país.(Ver planteamiento del problema). En Doyle el manejo del color para la creación de atmósferas, y el manejo de la cámara en mano, fue lo más importante para mi. Tuve la oportunidad de escribirle para hacerle unas preguntas en marzo del año 2000, le conté lo que pensaba hacer acerca de no usar luces adicionales a lo que había en cada lugar, me dijo algo que me impulso a seguir haciéndolo: *“Personalmente creo que todo es posible, ya que muchos fotógrafos de fotografía fija usan solo luz natural, y siendo así, porqué no pueden hacer lo mismo los fotógrafos cinematográficos?”*⁸⁹ Es él el que realmente me enseño a encontrar en cada lugar una atmósfera diferente, una atmósfera real.

⁸⁹ Tomado del Anexo 8 “Preguntas hechas a Christopher Doyle”, pregunta 1

3. REALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE

En la realización del cortometraje se abordaron tres puntos principales: El aprovechamiento máximo de las condiciones de luz natural de cada locación para la creación de atmósferas, la manipulación de cada una de las emulsiones, y el uso de diferentes formatos. Entre estos dos puntos principales abordaremos varios puntos secundarios de vital importancia.

Primero veremos todo el proceso que se hizo para la realización de la película, desde el trabajo en el guión. El inicio de la preproducción donde abordaremos los puntos importantes para la fotografía, como son: la propuesta de fotografía, la búsqueda y estudio de las locaciones, la realización del guión técnico. El rodaje, en donde abordaremos específicamente, el manejo de la luz natural o lógica y la luz artificial o de cine en cada una de las locaciones; la manipulación de las emulsiones para cada una de las situaciones que enfrentaron. Por último veremos la etapa final de revelado y transfer.

3.1 El guión literario.

El guión es la piedra fundamental en la realización de una película. Desde su realización se empieza a concebir como será la imagen, el sonido, los diálogos etc. En el guión se pueden hacer acotaciones técnicas si el autor lo desea. Trabaje en la realización de este guión durante casi 6 meses, de este trabajo salieron varias versiones.(Ver Anexo 9 "Trabajo en el guión literario").

3.1.1 Versión 1

Este fue el primer guión que hice, tenía como título "*Decrecendo*"(Ver Anexo 9 Versión 1 Página 196) este guión era muy flojo , no decía nada, los personajes no se desarrollaban nunca y cambiaban de actitud y personalidad a cada dialogo. Los diálogos eran muy flojos y falsos. Era demasiado literario, y mezclaba apuntes técnicos del sonido y la cámara, confundiendo la narración. Este guión fue la base para empezar a desarrollarlo.

3.1.2 Versión 2

Después de esta versión hice una segunda en donde cambie algunas cosas en la historia, y añadí mas secuencias. Cuando el abuelo moribundo le entrega la radiola a Bortov; Kirla y Bortov caminando por el frente de el edificio colpatria; la compra del trago en la licorera, en donde aparece un nuevo personaje que es un mendigo; la secuencia del parque Santander; la secuencia de la anciana pasando la calle le agregué a Kirla caminando. También agregué la

panorámica de la calle 49 para dar una transición entre el cambio del día y la noche. El título cambio por *“Peleando contra el tiempo y contra uno mismo”*, por la influencia que había marcado en mi el director Alemán Rainer Werner Fassbinder. Este guión no lo anexo porque seguía siendo muy flojo en los diálogos y la narración. Y además se borro del computador.

3.1.3 Versión 3

La tercera versión surgió después de tener varias discusiones sobre el guión, con la asistencia de dirección. En esos días vi algo en la calle que me pareció muy interesante meter, entonces agregué la secuencia de los vendedores ambulantes y quité la secuencia de la anciana cruzando la autopista, porque en realidad no aportaba nada a la narración. Los diálogos fueron evolucionando más, dándole personalidad a los personajes. En este guión hay un cambio radical en la narración, pues deja de ser tan literaria y es mucho más concreta. Agregué también dentro de la primera secuencia, la entrada de Kirla al baño. Tiene especificaciones técnicas, pero de manera ordenada. (Ver Anexo 9 Versión 3. Página 202)

3.1.4 Versión 4

En esta versión se hicieron cambios en los diálogos de la secuencia del edificio Colpatria; se separó como secuencia la parte cuando Kirla entra al baño, en el apartamento. Los personajes aparecen caminando por en medio de los

vendedores ambulantes. El resto de la estructura del guión sigue igual.(Ver Anexo 9 Versión 4 Página 216)

3.1.5 Versión Final.

En esta versión con ayuda de el asistente de dirección, se cambió parte de la secuencia de la licorera, sacando el personaje del mendigo. Se hicieron ajustes en los diálogos y algunas acciones. El título cambió a “No sabe/No responde”, con este título el guión quedo registrado ante el ministerio del interior. Durante el rodaje el guión cambió radicalmente, se hacían ajustes sobre la marcha, no se hicieron las secuencias de la licorera y la carrera 9 con calle 20. Para salvar la historia, se hizo un travelling largo de los personajes caminando por una calle. Algunas palabras en los diálogos las modificamos porque a veces al decirlos los actores, sonaban falsos. Es normal que el guión cambie sustancialmente durante el rodaje. Igualmente cambiara durante el montaje. El título con el que quedo, no me convence mucho, creo que cuando la película este montada lo cambiaré. (Ver Anexo 9 Versión Final Página 231)

3.2 Preproducción

En la preproducción abordaremos la propuesta de fotografía, y la búsqueda y estudio de las locaciones.

3.2.1 Propuesta de fotografía

La propuesta de fotografía de una película se hace a partir de un estudio detallado del guión y de discusiones con el director para saber que es lo que el espera, que colores se manejaran , que tipo de atmósferas se quieren crear y como será el manejo de la cámara. Todos estos puntos se hacen de común acuerdo entre el fotógrafo y el director. Además se debe tener en cuenta la relación entre la fotografía y el arte de la película, que comprende toda la escenografía, los vestuarios, y los colores.(Ver Anexo 13 Propuesta de arte y vestuario.)

La propuesta de fotografía del cortometraje fue hecha desde que estaba escribiendo el guión, pues cada secuencia que escribía, la concebía fotográficamente. La propuesta se mantuvo desde que fue planteada. Y a mi parecer la película dio más de lo que había propuesto.(Ver Anexo 10 Propuesta de Fotografía).

3.2.2 Búsqueda y estudio de las locaciones

A partir de las condiciones que presentaba cada una de las secuencias descritas en el guión , se empezó a buscar las locaciones. Habían algunas locaciones que desde que se escribió el guión, ya las teníamos fijas o simplemente era pedir permisos. La locación mas difícil de conseguir , fue la del apartamento. Este apartamento debía tener condiciones especificas, como, una buena iluminación(Natural) ventanas o claraboyas por donde el sol pudiera entrar. Una buena vista sobre la ciudad, y que desde una de sus ventanas se

viera una calle inclinada. La locación que se consiguió fue perfecta, como uno de los antiguos estudios de filmación; era una azotea que tenía el techo transparente, un baño en el fondo, y una habitación.

La locación de la licorera estaba ubicada en la Jiménez con 3, dos semanas antes de empezar a rodar, fue cerrada. Esta locación debería tener un buen mostrador de licores, una reja en la entrada, y que estuviera iluminada por luces fluorescentes. Para el bar, hablé con el dueño, le entregué el guión; después de leerlo, me dijo que podíamos rodar el tiempo que quisiéramos.

A cada una de las locaciones se les hizo un estudio previo. Se tomaron fotografías desde varios ángulos, con película similar a la que iba a usar. De noche se tomaron con I.S.O. 1600 forzado a 3200. Durante el día se uso película I.S.O. 200. (Ver Anexo 11 Locaciones) Se tomaron medidas de cada una, y se hicieron planos arquitectónicos, en donde quedo registrado la ubicación de los postes y lámparas de luz(En el caso de la calle), y la iluminación existente en el interior del bar. Esto nos permitió a la hora de hacer el guión técnico, tener una referencia para planear los emplazamientos y movimientos de cámara, y hacer el diseño de la iluminación(Ver Anexo 11 Locaciones-Planos)

3.2.3 Guión Técnico.



En el guión técnico están consignados todos los apuntes técnicos, sobre el sonido y la imagen. Van descritos minuciosamente los movimientos de cámara, la óptica, el formato, el valor del plano y la descripción del encuadre y la acción. En cuanto al sonido, van descritos los diálogos y ambientes. Los sonidos incidentales⁹⁰ el sonidista debe deducirlos de la lectura del guión. Este guión es una guía a la hora de rodar, igualmente durante el rodaje se quitaron algunos planos y se unieron otros, la óptica cambio según las circunstancias de la locación. Para la realización de cada plano se debe consultar. En el cortometraje eran 98 planos (Ver Anexo 12 Guión Técnico) En Medellín el guión técnico fue hecho por Barbet en video desde un mes antes de empezar a rodar.

El guión técnico es muy útil también para hacer el plan de rodaje.

3.3 Rodaje

El rodaje se realizo durante 10 días, desde el 21 de mayo de 2000 hasta el 31 de mayo. (Ver Anexo 14 plan de rodaje). El rodaje se hizo de 10 días por las condiciones de luz del apartamento, pues en esta locación se rodó durante cuatro días. El plan se cumplió, se hicieron cada día los planos programados y en las locaciones especificadas. Se canceló el día de rodaje de la licorera, porque la actriz principal no fue. Cada día era una prueba mas, en momentos no teníamos mas dinero, ni siquiera para la comida, empeñe unas cosas y se

⁹⁰ Un ejemplo seria el sonido que ocasiona la puerta al ser cerrada.

pudo seguir rodando. A continuación veremos el manejo de la iluminación en el rodaje, en cada una de las locaciones.

3.3.1 El manejo de la luz natural o lógica.

El manejo de la luz natural o lógica se convirtió desde el principio en una premisa para la realización del cortometraje. Se planteó que la única luz que usaríamos sería esta. En el guión del cortometraje están planteadas varias secuencias que se desarrollan en diferentes locaciones (Ver Anexo 9 Trabajo en guión-Versión final) Las locaciones son: Apartamento, Habitación abuelo, Calle 49 entre cra 9, Edificio Colpatria, Carrera 9ª calle 20, Licorera, Parque Santander, y el bar. En cada una de estas locaciones se hizo un manejo diferente de la luz. Cabe anotar que antes de decidir la forma como se manejaría la luz, se hizo un estudio detallado de cada una de las locaciones (Ver Capítulo 5 Trabajo de campo-Búsqueda y estudio de locaciones) En cada locación las condiciones de luz eran diferentes, algunos fondos eran claros y otros oscuros. El ratio⁹¹ se estableció de manera diferente para cada una. Ahora hablaremos detalladamente de cada una de las locaciones. Use dos exposímetros, uno de luz incidente Minolta III y un Spot meter Minolta IV. En las secuencias de día; durante la noche solo use el Spot meter.

⁹¹ Ratio: Diferencia de exposición entre las luces altas y las luces bajas.

3.3.1.1 Apartamento

En el apartamento había grandes entradas de luz por el techo que era de tejas transparentes y la gran azotea que no tenía ventanas; era perfecto para lo que buscaba, era como los primeros estudios de los principios del cine en donde los directores de fotografía solo contaban con la luz del sol⁹².

Para compensar el fondo y los rostros de los personajes, rebotamos la luz existente(Sol) por medio de 3 pantallas de sol. Las pantallas las colocamos en diferentes partes de la azotea, asegurándolas por medio de trípodes y bolsas de arena. (Ver anexo 12 Locaciones-Apartamento) Era necesario el uso de las pantallas para el diseño de la iluminación, pretendimos marcar en los rostros de los personajes siempre una zona de luz y una de sombra. También usamos pantallas de sol pequeñas para los primeros planos. (Ver Anexo 11 Planos de locaciones-iluminación)

⁹² NIETO, Jorge y otros. Tiempos del Olimpia. Fundación patrimonio fílmico. 1era edición. Bogotá 1992

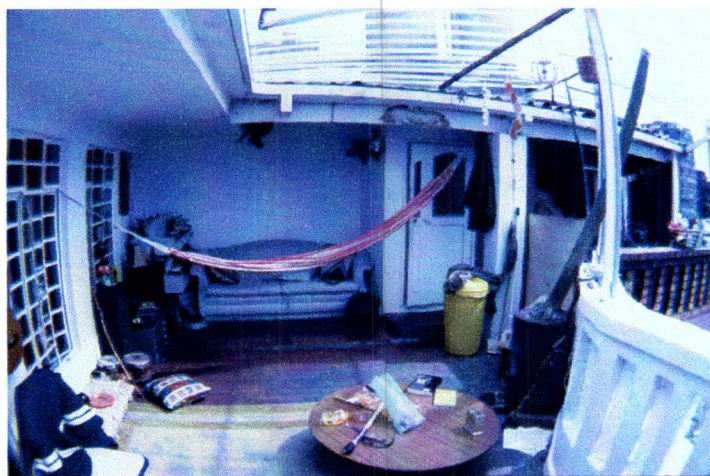


Ilustración 30. Locación del Apartamento. Era como uno de los primeros estudios en el cine. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez

En los planos en donde se ve el sofá rojo y los dos personajes, se maneja un ratio de 2:1, la diferencia entre las luces altas y las bajas era de un stop. (Ver Anexo 17-Secuencia Apartamento).

La puerta que se ve en el fondo es un baño(Ver ilustración 30), durante la preproducción del corto nos dimos cuenta que éste era demasiado pequeño para la acción que se desarrollaba allí dentro. Utilizamos otro baño en el primer piso de la locación, pero allí se nos presentó un inconveniente, tenía unos grandes ventanales por donde entraba gran cantidad de luz, esto para mí era perfecto. En el baño de arriba colocamos un HMI⁹³ que gracias a la temperatura que da, permitió falsear la entrada de luz del baño de abajo. La luz H.M.I. la teníamos en diafragma 16, porque queríamos que se viera una entrada fuerte de luz. En la ilustración 31 se puede observar claramente cómo quedó registrado la entrada del baño.

⁹³ Luz que da una temperatura de luz día 5500°K



Ilustración 31. Kiria entra al baño.
Temperatura color luz día producida por la
luz del interior del baño. Autor: Paola
Figueroa

Al compararlo con el interior del baño no se siente el cambio en la temperatura de color(Ver Ilustración 32). Quería que el apartamento tuviera colores saturados, por esto colocamos en la ventana(de 3 metros horizontal) del baño un plástico llamado Lindasoft óptico, de color amarillo; la cortina era un plástico Lindasoft violeta. A las 4:00 de la tarde al entrar el sol, se podía apreciar como el color amarillo saturaba el espacio. Con la H.M.I. también utilizamos el mismo filtro. Esta luz fue dirigida hacia el techo del baño rebotándola. No agregamos ninguna pantalla de sol para compensar la zona de sombra(Ver Anexo 12 Locaciones-baño) Se manejó un ratio de 3:1 marcando más la diferencia entre la zona de sombra y la zona de luz.



Ilustración 32. Kirla en el baño. Aquí se puede ver como la temperatura de color, crea una atmósfera en la imagen. Autor: Paola Figueroa

El rostro de la actriz en la zona de luz estaba en F 8, la zona de sombra en F 4¹/₃, La ventana estaba en F 16¹/₃. La exposición con que se rodó fue de 5.6 (Ver Anexo 17 Secuencia Baño) En el interior del baño al igual que en las secuencias del apartamento no se usaron en ningún momento luces.



Ilustración 33. Última secuencia. La diferencia de exposición entre el interior y el exterior marcada. Autor Foto fija: Paola Figueroa.

La diferencia de la exposición entre el interior del apartamento y el exterior era grandísima. Mientras en el interior tenía un diafragma de F-8 en el exterior estaba casi en F-22. Compensar esta

diferencia fue muy difícil sobre todo en los planos en donde se mostraba todo el apartamento y no había forma de ubicar las pantallas de sol. En la virgen de los sicarios en los planos del interior del apartamento de Fernando (Vallejo), en donde hay grandes ventanales, Rodrigo Lalinde, el director de Fotografía compensaba esta diferencia de exposición con 4 o más H.M.I.



Ilustración 34. La virgen de los sicarios.2000 Barbet Schroeder. Alexis en el apartamento de Fernando. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez

Durante la preproducción del cortometraje se hicieron pruebas con película fotográfica, para determinar el cambio de la luz durante todo un día en el apartamento(Ver Anexo 7 Estudio de luz del apartamento.) Al ver los resultados nos dimos cuenta que la luz cambiaba constantemente en el apartamento, en cuanto a la temperatura de color y la dirección. Esta parte de la historia se desarrolla en una mañana (Ver Anexo 9 Trabajo en Guión-Versión Final); eran 27 planos en el apartamento, si queríamos mantener la continuidad tendríamos que rodar solo durante la mañana o solo por la tarde. 4 horas de rodaje diarias. Serían mas o menos 6 días de rodaje solo en el apartamento. Los costos de

producción se subían drásticamente. Tomamos la decisión de rodar durante cuatro días, durante todo el día.

Algo que hay que tener en cuenta cuando se rueda contando solo con la luz del sol, es el cambio ambiental, más en una ciudad como Bogotá que en 10 minutos te da diferentes cambios. *“...si se filma con el sol, se esta muy limitado, porque cómo el sol se desplaza , la luz cambia de lado a medida que avanzan las horas del rodaje.”⁹⁴*

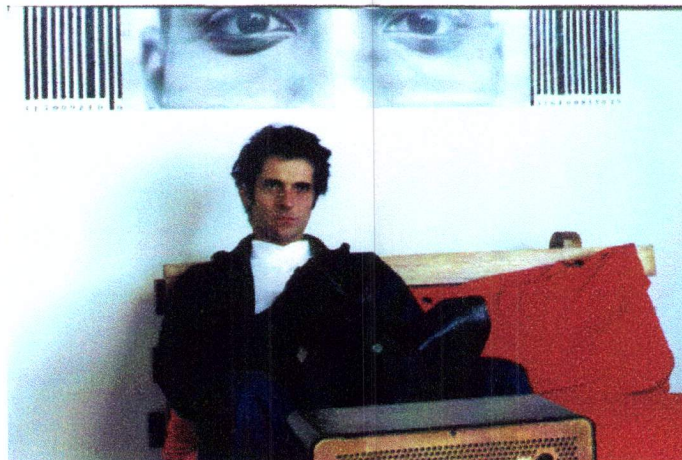


Ilustración 35. Foto-fija cortometraje. 2000 Bortov mira como Kirla se va del apartamento. Autor Foto-fija: Paola Figueroa.

El cambio ambiental en realidad fue un gran problema , ya que el primer día de rodaje, empezamos en el apartamento rodando con luz difusa,(El sol estaba levemente tapado por las nubes), en ningún momento se sentían sombras marcadas de los personajes, o entradas de luz fuertes sobre las paredes al

⁹⁴ ALMENDROS, Néstor. Op Cit. Pág. 63

segundo día el sol salió durante todo el día. No podíamos perder el día de rodaje. Podríamos esperar un rato , para que el sol fuera tapado por las nubes, o buscar una solución rápida para continuar. Extendimos una seda blanca en todo el techo de la azotea, y cubrimos parte del frente de la azotea, Esto produjo un efecto muy bello de luz difusa, manteniendo la continuidad con los planos que habíamos rodado el día anterior. Los cambios de luz, también los aprovechábamos; cuando llegaban las 4:30 de la tarde , no podíamos seguir rodando en el interior del apartamento, porque el sol nos daba completamente de frente, y en los otros planos ya rodados el sol nunca había aparecido. Ahí decidimos empezar a rodar en el interior del baño que quedaba ubicado en el primer piso, el sol entraba por la ventana fuertemente consiguiendo lo que buscábamos.

Christopher Doyle⁹⁵ dice: *“Seguro. La luz natural(el sol o la carencia de este) cambia muy rápido , hay que aprovecharla al máximo para el rodaje de las escenas, y es tradicional para seguir, adicionar más lámparas, butterflies y reflectores, por si acaso. Pero algunas veces los cambios son más excitantes que cualquier cosa que nos pudiéramos imaginar. Por que no hacer pruebas en su lugar, para aprender, encaminados hacia algo inesperado en vez de un cliché?”*

⁹⁵ DOYLE, Christopher. Op Cit.



Ilustración 36. Fotofija Cortometraje. 2000 Se ilumino con la ayuda de las pantallas de sol ubicadas en la parte no visible de la calle. Autor: Elkin Díaz Gutiérrez

Para la secuencia que sucede en la calle que se ve desde la azotea del apartamento,(Ver ilustración 36) utilizamos 3 pantallas de sol, que dirigimos hacia los personajes y los afiches que habían pegados en la pared blanca del parqueadero que se ve.

3.3.1.2 Secuencia documental, vendedores ambulantes.

Esta es la secuencia 11 de la historia, sucede antes de la secuencia final (Ver Anexo 9 Trabajo en Guión-Versión final) Para esta secuencia se contó únicamente con las condiciones de luz que hubo en los momentos que se rodó, y se grabó, (Super 8 y video Digital) no se usaron ni reflectores, ni pantallas de sol, por ser una secuencia documental, se trato de manejar una continuidad en la luz, la mayoría de los planos fueron hechos con luz difusa(Sol tapado por nubes) esto igual es muy variable, porque los acontecimientos suceden sea la luz que sea.

3.3.1.3 Cuarto Abuelo.

Este es el plano que más me entusiasmo al rodar el cortometraje, en realidad esta secuencia y la del anciano que sube caminando por la calle son un



Ilustración 37. Bernardo Gutiérrez Cancino. 1998 Última fotografía días antes de su muerte. Tomada por: Elkin Díaz Gutiérrez

homenaje a mi abuelo. La manera como estaba dispuesta la habitación ya no existía, reconstruimos el lugar y la iluminación basándonos en una fotografía que había tomado de mi abuelo días antes de su muerte. Quise que la luz de esta secuencia fuera exactamente igual a la de la fotografía.(Ver Ilustración 37) La habitación estaba iluminada por una bombilla que colgaba del techo pegada a la pared. En la

fotografía se puede deducir el lugar en donde estaba la bombilla. Esta secuencia fue hecha en Super 8mm con I.S.O. 200, utilicé una bombilla de 150 watts. Y además usé una lámpara china con una bombilla de 60 watts que reforzó un poco las zonas de sombra. Aquí se manejó un ratio de 3:1.(Ver Anexo12 Locaciones-Habitación Abuelo).

Al rodar esta secuencia, que es cuando el abuelo de Bortov le entrega la radiola, y él compulsivamente empieza a llorar, fue muy difícil evitar que los ojos se me llenaran de lagrimas, al recordar el día que llegue a sentarme en esa misma silla a contemplar a mi abuelo muerto.

3.3.1.4 Acera del edificio Colpatria.

La idea desde el guión, en la secuencia del edificio Colpatria, era rodar con las luces de colores de este. Ocho días antes del rodaje las luces se fundieron. Solo había un poste de luz del que me podía agarrar para rodar esta secuencia. Con 3 pantallas de sol rebotamos la luz hacia los personajes. Teniendo una sola luz como fuente, con las pantallas, teníamos 3 luces. Se manejo un ratio de casi 6:1 entre las luces altas y las bajas se rodó a diafragma completamente abierto F 2.1. Movimos las pantallas un poco para el segundo plano(Ver anexo 12 – Locaciones-Edificio Colpatria)



Ilustración 38. Edificio Colpatría. Con las pantallas de sol convertiamos la única luz que había, en tres luces. Toma: Paola Figueroa

3.3.1.5 Carrera 9ª Calle 20

En esta secuencia los personajes pasaban caminando por este lugar que tenía un fuerte cambio entre sombra y luz, en este sitio al igual que en todos los exteriores, se diseñó la iluminación a partir de esa única fuente de luz, creo que no hubiera sido necesario compensar con pantallas, por la intensidad de la luz. (Ver ilustración 39)

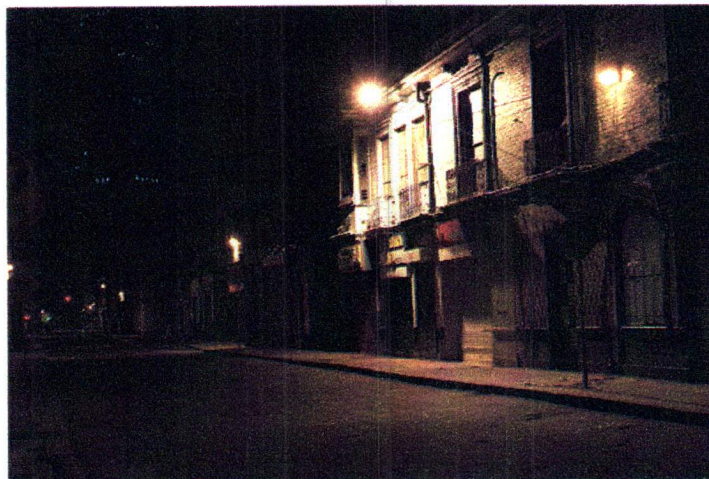


Ilustración 39. Cra 9ª Calle 20. Cambios abruptos en la iluminación. Tomada por: Elkin Díaz Gutiérrez

Esta secuencia lastimosamente no se realizó, por problemas con la actriz principal.

3.3.1.6 Licorera.

La licorera presentaba unas condiciones muy características, el cambio drástico entre la temperatura de color del exterior(Calle, Amarillo cálido) y el interior de la licorera.(Verde y frío)(Ver ilustración 40) A mi modo de ver esta secuencia era la más rica visualmente, en cuanto a la concepción de los planos y el manejo de la cámara(Ver Anexo 13 Guión técnico-Secuencia 7 y Anexo 12 Locaciones-Licorera) El interior pensaba aumentarle más su intensidad con el mismo tipo de lámparas(Fluorescentes). En el exterior iluminaría con las pantallas de sol.

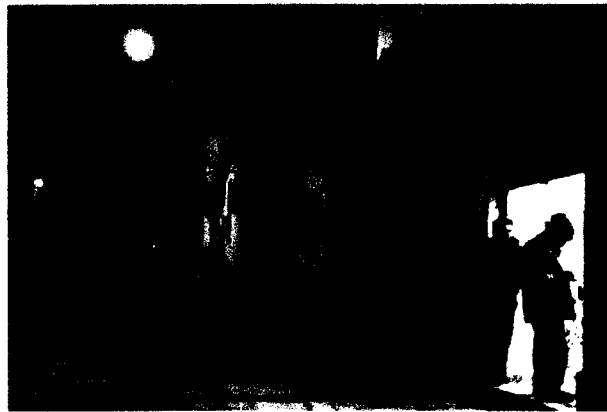


Ilustración 40. Licorera. Nótese el cambio de temperatura de color entre el interior y el exterior.
Tomada por: Elkin Díaz Gutiérrez

Es una lástima que esta secuencia no se haya realizado, porque la actriz principal no haya ido. Para salvar la historia decidimos rodar un travelling de los

personajes caminando por una calle del centro de la ciudad, la actriz para ese día se pintó el pelo de color café sin importarle la película. A pesar de esto decidí rodar el plano. Trate de evitarla durante todo el plano centrando mi atención en el otro personaje.

3.3.1.7 Parque Santander.

En la secuencia de noche del parque Santander, aproveche al máximo las condiciones del sitio, e igualmente no se hizo uso de ninguna a luz adicional.

En el parque hay varias lámparas, que están distribuidas a lo largo del parque.(Ver Ilustración 41) La acción se desarrollaba en una de las bancas.(Ver Anexo 11, Locaciones- Parque Santander). Aprovechamos la luz de las lámparas y la dirigimos hacia los personajes por medio de pantallas de sol. Se pudo diseñar la iluminación como si tuviéramos luces, porque las pantallas se comportaban como tal. (Ver ilustración 42)

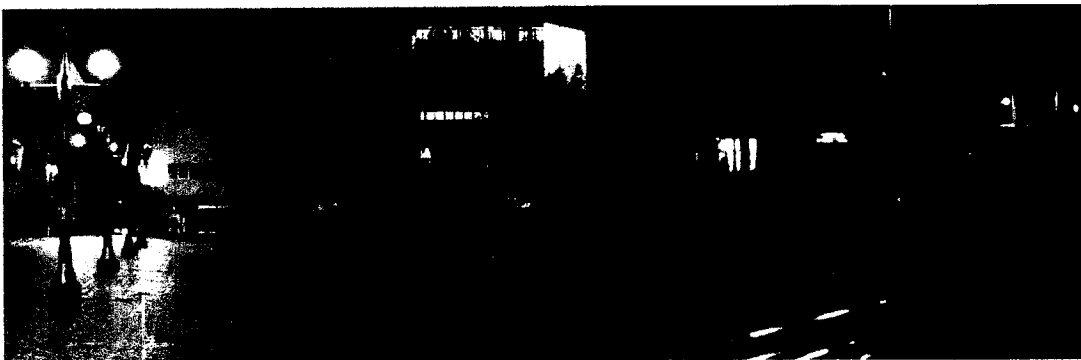


Ilustración 41. Parque Santander. Aquí se ve claramente las luces existentes en el parque.
Tomada por : Elkin Díaz Gutiérrez

Ilustración 42. Bortov y Kirla salen caminando del parque. Aquí se puede ver la manera como se ilumino. Tomada por: Paola Figueroa

Mojamos el piso de todo el parque, esto ayudaba a dar un poco más de luz en los rostros de los personajes, casi un tercio más; además se veía muy impactante el reflejo de éstas en el piso, lo que hacía la imagen mucho más bella.(Ver ilustración 43)(Ver Anexo 17 Secuencias-parque Santander) Se

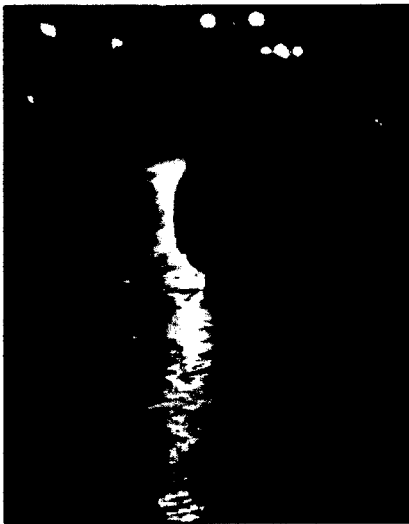


Ilustración 43. Reflejos en el parque.
Sin palabras. Toma: Paola Figueroa

manejo un ratio de 3:1. Las luces altas estaban en F 4 y las bajas en F 1.4_{2/3} . Se rodó a F 2.8_{1/2}.(Ver Anexo 11 Locaciones)

En uno de los planos, mientras los personajes se están besando, desenfoamos la imagen, quería enfatizar o mas bien sublimar este instante. Muchos juzgan cuando una imagen está desenfoada, como sucia y mala, esto es completamente falso.

Christopher Doyle⁹⁶ dice al respecto : *“El foco no es un detalle técnico. Es sentir e intuir , la percepción, la dirección, el drama. Tradicionalmente las personas dicen que es donde el ojo y el foco van, pero por qué no incrementar el suspenso, con los actores dejándolos en sombras , o fuera de foco?”*

⁹⁶ DOYLE, Christopher. Op Cit. Pag 84.

3.3.1.8 Panorámicas Calle 49 con Carrera 9ª y Edificio Colpatria.

En éstas panorámicas solo se contó con la luz existente de los lugares, en ningún momento se reforzó o manipuló la luz del lugar. La panorámica de la calle 49 se rodó con el diafragma completamente abierto, F.2.0. El edificio colpatria se rodó a diafragma 4.0, este edificio esta iluminado por varias luces que están dirigidas desde el último piso hacia abajo, cada determinado tiempo las luces cambian de color. Teníamos la duda si las luces iban a registrar en la película con los colores que las veíamos. Éstas secuencias fueron rodadas a 8 cuadros por segundo.(Cámara rápida)

3.3.1.9 Bar

La secuencia del bar es donde más jugué con las condiciones de luz de este lugar, creando atmósferas, y sensaciones en cada una de sus partes. Se encontraba dividido en varias partes: la entrada principal, el corredor de la entrada principal, la entrada al segundo piso, la barra, el corredor de luz estroboscópica, el cuarto de luz negra, y el cuarto de peceras. Manejamos en todo el lugar planos medios y americanos, utilizando óptica entre 35mm y 50mm, evitando mostrar mucho el lugar, por qué esperábamos mínimo 50 extras pero solo llegaron máximo 15. En el plano que recorre todo el lugar, los extras que estaban al lado de la barra, cuando la cámara salía de allí, corrían hacia el fondo del bar, cambiándose de chaqueta, o quitándosela.

3.3.1.9.1 Entrada principal

La más difícil y dudosa, de las secuencias nocturnas exteriores para mí, era la de la llegada de los personajes a la entrada del bar. Este sitio es muy oscuro, apenas hay una luz de un poste de la que se pueden dirigir las pantallas.

Además todo el frente del lugar está pintado de negro. (Ver ilustración 44

En la entrada del bar iluminamos el cristo que está colgado con una luz fresnell 200 watts filtrada con un cosmético morado. El ratio que se maneja fue de 2:1.

Las luces bajas estaban en F 1.0½ , las altas estaban en F 1.4.8 , se rodó a F 2.0 . (Ver Anexo 11 Locaciones-bar)



Ilustración 44. Entrada principal bar. El lugar era muy oscuro, su única iluminación era un poste, se siente su haz de luz al lado izquierdo. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez

Rodamos a la máxima apertura del diafragma . Aunque tuviéramos una sola fuente de luz, siempre ilumina como si tuviéramos varias, gracias a las pantallas de sol; marcándose en los rostros zonas oscuras y zonas claras,

consiguiéndose la tridimensionalidad que estaba esperando. (Ver Anexo 17

Secuencia bar- entrada) En este mismo lugar se desarrolla la secuencia cuando llegan los policías a requisar a los que van a entrar al bar, fue de gran ayuda la luz de la moto; uno de los agentes se paro justo enfrente de ésta, la luz le daba en el chaleco, rebotándose hacia los personajes de la pared. (Ver Anexo 17 Secuencias bar- requisa)

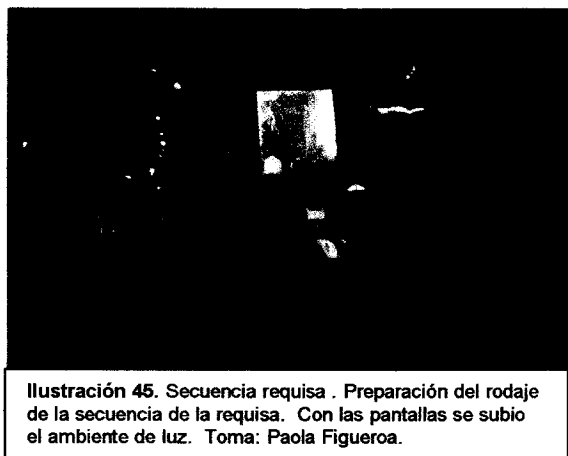


Ilustración 45. Secuencia requisita . Preparación del rodaje de la secuencia de la requisita. Con las pantallas se subió el ambiente de luz. Toma: Paola Figueroa.

Las pantallas de sol tienen dos lados , uno es como un espejo, liso y brillante, el otro lado tiene una textura corrugada y brillante. El lado liso, es como si estuviera iluminando con luz dura, el corrugado es luz difusa.

En las secuencias del bar, se aprovecho al máximo las condiciones de luz del lugar, pero en algunas situaciones tuvimos que reforzar con luces adicionales, en este momento tuve que salir un poco de la tesis, porque el sitio era muy oscuro. Es aquí donde se puede empezar a hablar de la luz de cine.

3.3.2 Luz de Cine.

El manejo que se hizo de la luz de cine en el cortometraje fue de manera mínima y respetando las condiciones de luz de los lugares. En el interior del bar respeté sus condiciones del lugar, el bar estaba iluminado con luces

negras, bolas de espejos, lámparas amarillas, etc. Fue una ventaja para nosotros que la mayoría de luces del lugar, tenían la opción de ser manipuladas por medio de dimmers⁹⁷. Esto permitió llegar a jugar con todas las posibilidades que nos ofrecía la iluminación ya existente del bar. Quería crear atmósferas creíbles de un bar, eso fue lo más importante, que se vea como se ve un bar cuando vas a él. Pienso que el fotógrafo debe respetar las condiciones de luz del espacio, si es oscuro que se vea oscuro en la película, para no romper con la atmósfera del sitio. Vamos hacer un paréntesis para volver al apartamento, en donde en uno de los planos utilice luz de cine.

Durante la realización del plano en donde Kirla entra en la habitación y saca sus cosas, empezamos a rodar muy temprano a eso de las 7:30 AM, el interior de la habitación estaba muy oscuro, necesitaba reforzar un poco el interior, pero en ese momento no había sol. El gaffer de este día me propuso que pusiéramos el H.M.I del baño para rellenar un poco, al principio me negué porque no me quería salir de lo que había establecido desde un principio. Miramos como se veía directa y el efecto era horrible. Entonces la rebotamos en una pantalla de sol, desde la sala. Seguía siendo muy fuerte. Le pusimos difusores, y conseguimos una luz muy suave y sin sombras.

⁹⁷ Regulador de voltaje, que aumenta o disminuye la potencia de una luz.

Como ya había dicho el bar estaba dividido en varias partes, la historia se desarrolla en todo el lugar. Cada una de estas partes era una atmósfera diferente, veremos como se manejó la luz en cada uno de ellos.

3.3.2.1 Corredor de la entrada principal.

En este corredor la iluminación existente era, una luz negra encima de la entrada, y un neón azul en el corredor. Era muy oscuro Colocamos una luz fresnell 300 Watts, rebotada hacia el techo que era gris claro. En este plano se manejo un ratio de 3:1. Las luces bajas estaban en F 1.4½, las altas en F 4½. Se rodo a F 2.8. Por presiones ese día, por el afán pienso que me excedí en la iluminación de este espacio; porque aunque es otra atmósfera, no concuerda mucho con lo oscuro que es todo el bar. Al fondo de el lobby había una vitrina, allí colocamos una virgen, este sitio estaba iluminado por bombillos de luz blanca normales, los dejamos así y conseguimos que se viera como lo que era, una vitrina, con una iluminación completamente plana resaltando la virgen. La virgen era uno de los moldes que utilizan para hacer santos, las cuencas de los ojos estaban vacías, le colocamos una de estas luces por atrás para resaltar sus ojos.

3.3.2.2 Segunda planta.

La segunda planta es donde se desarrolla la mayor parte de la historia en el bar. En esta planta se ubicaba la jaula del Disc Jockey, el corredor de luz estroboscópica, el cuarto de luz negra, y la barra. La iluminación existente en el lugar fue de gran ayuda; en algunos lugares tuvimos que reforzar o dar algunos puntos de luz, que eran más estéticos, que por iluminar innecesariamente. Toda la iluminación que se usó y la existente está registrado en el Anexo 11 Locaciones-Bar-2da planta.

La barra estaba iluminada por lámparas cálidas y amarillas, me gustaba como se veía pero quería que quedara mucho más cálido, naranja.



Ilustración 46. Barra. El color de la barra era completamente cálido. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez

El sitio era demasiado oscuro, tuvimos que reforzarlo un poco usando una lámpara china de papel, la cubrimos con gelatinas Surprise, que dan un tono

cálido muy bonito, (es el mismo filtro que Rodrigo Lalinde uso en el apartamento burdel de la primera secuencia de “La virgen de los sicarios”) ; estas lámparas dan una luz muy suave y uniforme, solo queríamos subirle un poco al ambiente del sitio.(Ver Anexo 17 Secuencia bar-barra)

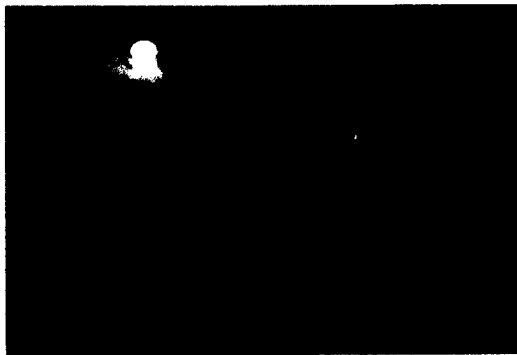


Ilustración 47. Bortov y Juliette. Así quedó la temperatura de color en la barra. Toma: Paola Figueroa

Otro de los espacios del lugar estaba iluminado por una bola de espejos, éstas bolas funcionan por medio de una luz que se refleja en ellas haciendo formas uniformes. Esta luz también tenía dimmer, la pusimos al máximo pues no quería usar ninguna luz en éste lugar

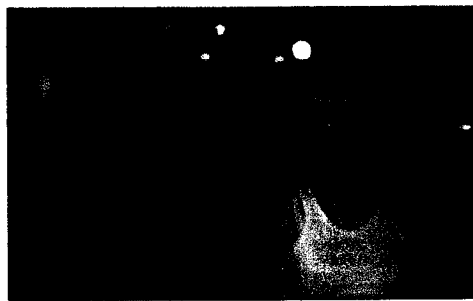


Ilustración 48. Kíria. Al fondo se ve el espacio iluminado por las luces de las bolas de cristal. Toma : Paola Figueroa.

En éste mismo espacio había una luz intermitente(Estrobo), quise crear otra atmósfera en el corredor. Pusimos el estrobo en éste lugar, la medición que daba era alta, no quería quemar las zonas en donde pegara, le colocamos difusores y $\frac{1}{4}$ de filtro C.T.O.(Orange.) en esta zona el exposímetro marcaba F1.0 en las luces bajas, en las altas F 4.0 la diferencia era muy alta. Dejamos el estrobo en 21/2, la diferencia entre las altas y las bajas era de 3 Stops, la película por su latitud aguantaba esta diferencia.(Ver anexo 16 Secuencia Bar-corredor) El otro cuarto estaba iluminado solo por luz negra, y en las paredes habían dibujos en color blanco, por la luz negra se resaltaba mucho. Allí habían dos tubos pequeños de luz negra, tenia que reforzarlo, llevé tres luces negras mas de un tubo un poco más grande. Aunque estaban estas luces, en el exposímetro no marcaba nada, las luces altas, me daban una lectura de 0.4, las bajas marcaban una diferencia de más de 6 pasos. A pesar de esto confié en la latitud que la película 800 me ofrecía(Ver punto 3.3 manipulación de la emulsión-latitud) Después de éste cuarto había una escalera bajando, estaba iluminada por dos hileras de luces, en éste sitio el exposímetro no marcaba nada. Lo rodamos a 18 cuadros por segundo lo que nos daba un poco más de luz.(Al rodar a menos cuadros por segundo, se necesita menos luz para impresionar el negativo) En estos espacios se trabajó con diafragma completamente abierto, F 2.1 en el lente de 24mm y F 2,4 en el lente 16mm(Esta óptica era de cámara de 35 mm). Se manejaron ratios desde 2:1 hasta 10:1(Cuarto de luz negra).

3.3.2.3 Cuarto peceras.

El siguiente espacio del bar estaba iluminado por unas peceras de colores, y por una pequeña luz roja cenital. Aquí fue necesario reforzar un poco el ambiente, porque era demasiado oscuro. Usamos de nuevo una lámpara china de papel, pero esta vez la cubrimos con una gelatina cosmética Lemon de color verde. Se manejó un ratio de 2:1 cerca de las peceras y 4:1 en la zona de la luz roja. (Ver Anexo 11 Locaciones-bar-cuarto peceras.)

En este sitio hubo un problema que no percaté desde la preproducción. El techo era demasiado bajo. Por esta razón no podíamos ubicar la lámpara china en un solo sitio de manera cenital, para llenar todo el espacio. La ubicamos en dos sitios distintos, por los emplazamientos de la cámara, evitando que saliera en cuadro.

Estoy de acuerdo en usar luces pero en una cantidad mínima, siempre y cuando no afecten la atmósfera del lugar. Para reforzar o para dar ciertos toques a algunos sitios, como la jaula del Dj, donde colocamos una luz halógena para iluminarle la cara al Dj, y otra para reforzar la pared del fondo. Estas luces estaban también manipuladas por medio de dimmers

El trabajo del director de fotografía no consiste en colocar luces para que la imagen se vea, es sobre todo crear atmósferas que contribuyan a la narración,

que creen sentimientos y reacciones en el espectador. Detesto la falsedad en una imagen, cuando esto sucede la imagen no transmite nada. *“Los sentimientos, imprescindibles por otra parte, no se captan con palabras, sino a través de imágenes, con rostros y atmósferas”*⁹⁸ Prefiero registrar los lugares tal y cómo son, con sus atmósferas y colores característicos, en vez de falsear la realidad. *“Cada película tiene su propia realidad. Que es lo que hay en la pantalla cuando tu te sientas, ahí está la única realidad presente, nuestra realidad”*⁹⁹ La gente no se da cuenta de lo importante que es el trabajo del director de fotografía, si él no existiera, la imagen cinematográfica no existiría. Las imágenes que emocionan o hacen odiar al espectador, son las que han sido creadas por el director de fotografía.

3.4 La manipulación de la emulsión

En el cortometraje se usaron 5 tipos de emulsiones cinematográficas, Kodak Vision 800, Kodak Vision 250D, Fuji 250D, Eastman Ektachrome 125 T, y la Eastman Tri-X blanco y negro. El uso de cada una de estas correspondió a diferentes momentos y circunstancias de la historia. Quería por medio de la textura, grano, y color que cada una de estas emulsiones me daba, crear atmósferas y sobre todo sensaciones. En este punto veremos las pruebas a que fueron sometidas las emulsiones antes del rodaje. Y cual fue el manejo de las condiciones de luz, de grano, de latitud, de forzado(Vision 800 y las I.S.O.

⁹⁸ NYKVIST, Sven. Op Cit. Pág 241

⁹⁹ DOYLE, Christopher, Op Cit. Pág. 17

250 D Fuji y Kodak), al uso o no uso de filtros , y al proceso de revelado, durante el rodaje

3.4.1 Realización de pruebas antes de rodar.

Durante la preproducción del corto, se programaron e hicieron pruebas para determinar el tipo de emulsión y el manejo que le daríamos a la película en el rodaje. (Ver Anexo 6 Programación de pruebas) Las pruebas fueron hechas a tres emulsiones, Fuji 250D, Kodak vision 640 T (Película exclusiva para teleproducción) y la Kodak Vision 800T. La primera prueba consistía, en ver la latitud de la película. Para esto se hacía una exposición normal, después se cerraba el diafragma 3 stops, y luego se abría 3 stops. Esta prueba determinaría hasta que punto podría llegar con cada emulsión. Esta prueba se le hacía a las tres emulsiones. La segunda prueba era para ver como se portaba la película al forzado o la retención en el revelado. A la película de luz día se le hizo la de retención, en el momento de hacer la prueba se exponía 2 y 3 stops menos que la exposición normal, en el laboratorio se revelaba reteniendo el revelado 2 y 3 stops. Quería ver si podía saturar los colores haciendo esto. A las películas tungsteno las exponía 2 y 3 stops arriba de la exposición normal, en el revelado se hacía el forzado de 2 y 3 stops. La tercera y última prueba era la de decoloración de negativo, pero no la realicé porque el laboratorio no sabía como hacerla. Esta prueba quería hacerla

porque en una película llamada "Estigma"¹⁰⁰ habían hecho decoloración en el negativo y el resultado me parecía muy interesante.

3.4.2 Manejo de las condiciones de luz

3.4.2.1 Emulsiones 250D Fuji y Kodak

En las secuencias de día se tomo la decisión de usar película 250D, principalmente por las condiciones de luz que presentaba el apartamento, y por su respuesta a los colores. Aunque las condiciones de luz eran favorables, decidí forzar la película 2/3, porque quería que los blancos y los colores se resaltaran más. Se usaron dos marcas de emulsiones 250D Kodak y Fuji. Quería marcar la diferencia entre la primera y la última secuencia (Ver Anexo 9- Trabajo en guión-versión Final.) En la primera usamos Kodak, esperando colores mucho más pastel y más definición. En la ultima secuencia usamos la Fuji, esperando más grano, colores más fuertes, y textura especial en las imágenes.

3.4.2.2 Emulsión 800 Kodak

Desde un principio supe que necesitaba usar la recién salida VISION 800T durante la noche, ya que lo que propuse de no usar luces, me obligaba a usar la película más sensible del mercado. Quería registrar los lugares tal y como los veía. Al visitar las locaciones y ver las condiciones de luz,(ver Anexo 11-

¹⁰⁰ WAINGWRITE, Rupert. STIGMATA. Metro Goldwin Meyer. 1999

Locaciones) me di cuenta además que necesitaba forzar la película hasta donde aguantara, por esto se forzó 2 stops.

3.4.2.3 Eastman Ektachrome 125(Super 8)

Esta emulsión se acondicionaba a las condiciones de luz, de la calle que se ve desde el apartamento. Quería que se sintiera un salto radical, entre los planos hechos en 16mm y el super 8. Los colores de ésta película son mucho mas saturados, que lo que da la 250D. Me gustaría haber usado una película de mayor sensibilidad, pero en el momento de hacer la película, solo se conseguía de este tipo de emulsión en color.

3.3.2.4 Eastman Tri-X blanco y negro(Super 8)

Esta emulsión tiene una sensibilidad de 200 I.S.O., está en el rango de películas medias. En el cuarto del abuelo las condiciones de iluminación eran bajas, por esto decidí usar esta película que es rica en contraste y definición. Me gustaría haber usado película I.S.O. 400, que fue la que usé para tomar la fotografía, en la que se baso la secuencia; pero en blanco y negro la sensibilidad mas alta que se consigue en Super 8 es de 200 I.S.O.

3.4.3 Forzado

En las emulsiones 250D, se hizo un forzado de un stop(I.S.O 500) pretendiendo conseguir que el grano de las emulsiones se sintiera más, y conseguir que los colores se saturaran, cuando hablo de saturar me refiero a hacer sentir los colores más, que el blanco sea más blanco, que el rojo sea más rojo, y que el azul sea más azul. Saturados no quiere decir que se sientan ni lavados ni oscuros.

La emulsión 800 la forcé 2 stops(I.S.O 3200) por dos razones principales, una es la no utilización de luces en las secuencias de noche, necesitaba aumentar al máximo su sensibilidad, y la segunda fue por qué esperaba que el grano fuera muy grueso. Al forzar la película los colores se comportan de manera diferente que cuando se expone normal, se saturan más, se sienten más, esto era lo que quería hacer al forzar la emulsión 800, que los colores de la ciudad tomaran vida. Esperaba conseguir con éste un aporte significativo para la creación de la atmósfera.

Las películas Eastman Ektachrome 125 y la Tri-X, no les hice proceso de forzado, porque no se me hacia necesario, la textura que da el formato de Super 8, me parecía suficiente.

3.4.4 Grano.

Desde antes de escoger las películas, cuando empecé a escribir el guión tenía muy claro que quería el grano grueso durante toda la película, pretendía con

esto crear una atmósfera característica, hacer sentir la ciudad más sórdida de lo que es, crear una sensibilidad con cada imagen, en el bar, en la calle, y en el apartamento. Cuando me refiero a una atmósfera sórdida, me refiero a su color gris predominante, a los colores que la gente usa, a la manera como la ciudad se impone a la gente. Quería plasmar por medio del grano grueso, como siento la ciudad.

En las secuencias de día, se usaron dos emulsiones de sensibilidad media, una Fuji (250D) y una Kodak Vision (250 D). Para sacarles un poco el grano a estas películas, forzamos 1 stop (I.S.O. 500) en el exposímetro. El grano Fuji es de forma hexagonal al igual que el de la Kodak, pero no es tan resistente, sabía que con el forzado conseguiría diferentes resultados con cada una de las emulsiones, pero si obtenía esa diferencia la podía usar a favor, para el desarrollo de la historia. Como ya he dicho la Kodak se uso en la primera secuencia de la película y la Fuji en la última, esperaba obtener una atmósfera mas densa con la Fuji para el final de la película. Haciendo que en los cambios que presentaran las emulsiones, se sintiera un cambio dramático al igual que en el desarrollo de la historia.

Durante las secuencias de noche y las del bar, se uso una emulsión de sensibilidad rápida, Kodak Vision 800T. La forcé 2 stops(I.S.O.3200) en el exposímetro para sacarle el grano. Quería que el grano fuera muy grueso, y

que se creara una atmósfera bien interesante, quería hacer sentir que la noche y la oscuridad oprimían a los personajes. Sabía que perdería detalle, pero me interesaba más crear una sensación.

Las películas de Super 8, se expusieron a condiciones normales, esto no significaba que no obtuviera grano. El grano del Super 8 sale por sí mismo al hacer el transfer a telecine o el blow-up a 35mm, por las mismas dimensiones del formato. (Ver Anexo 3. Dimensiones Formato cinematográfico)

3.4.5 Latitud.

Durante todo el rodaje se contó con las condiciones de latitud de la emulsión. En las emulsiones de día, (250D) en ningún momento se compensó de manera radical las zonas de sombra, confiando en la latitud de la película. La latitud de la Fuji es un poco menor que la de la Kodak, esto dependiendo de lo que se quiera hacer puede ser a favor o en contra. Cuando solo se quiere que se vea determinada parte del cuadro (Me refiero a exposición) se necesita menos latitud, porque nos deja ver menos. Cuando se quiere ver todo, hasta la zona más baja, se necesita del máximo de latitud.

En la emulsión de noche (800) se explotó al máximo la latitud de la película, confiamos en que ésta nos diera mucho más de lo que dicen las curvas características. Éstas dicen que se puede llegar a sub-exponer hasta 5 stops por debajo de la exposición normal, y sobre-exponer hasta 3 stops por encima de la exposición normal. En los planos del interior del bar, en la secuencia de

el cuarto de luz negra, nos pasábamos de éste margen de latitud, habían puntos en donde tenía hasta casi 10 puntos por debajo de la exposición normal. Éste fue el punto mas crítico de exposición en todas las secuencias nocturnas. Todo el tiempo estuvimos experimentando con la latitud de la película, porque no sabíamos que podríamos obtener, por lo que sucedió con las pruebas que hicimos antes del rodaje(Ver Capitulo Resultados-Pruebas)

3.4.6 Filtros

Durante el rodaje del cortometraje nunca se usaron filtros para compensar temperatura o para dar efectos, pues usamos película balanceada a luz día durante el día, y durante la noche se uso solo película tungsteno. Estoy en contra de los filtros, quitan luz cuando mas la necesitamos y muchas veces dan efectos poco convincentes. Durante el rodaje de la primera secuencia que rodamos de noche, el parque Santander, en donde ya había hecho pruebas con películas fotográficas balanceadas a luz día, quería que esa secuencia quedara con los amarillos que me daban las luces a simple vista y en las pruebas.(Ver Ilustración 49)

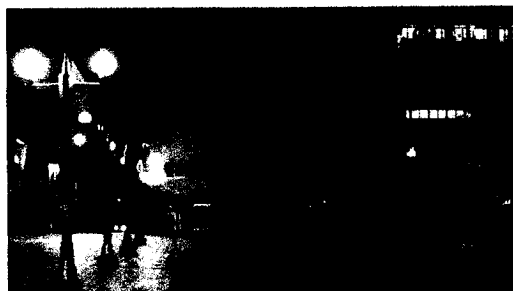


Ilustración 49. Parque Santander. La temperatura cálida que las luces dan. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez

En ese momento estábamos usando película balanceada a tungsteno, éstas luces del parque con luz tungsteno registran de un color verdoso, así es que teníamos dos opciones o colocar un filtro corrector N°85 y perder con este 2/3 en la exposición o filtrar en postproducción y no perder nada de exposición. Decidimos no utilizar filtro y hacerlo en postproducción.

Durante las secuencias diurnas preferí usar película balanceada a luz día, para quitarnos de encima el uso de filtros correctores, lo que nos dejaría con menos exposición. Hay que tener en cuenta algo muy importante, en la actualidad todos los filtros, correctores y de efectos es posible colocarlos en la post-producción, ¿entonces para que perder exposición en el rodaje?.

3.4.7 Procesado.

Quise abordar este punto porque me parece que es uno de los puntos mas importantes si se quiere hacer fotografía para cine. En el laboratorio se puede jugar también, como se hace en el rodaje. Con los diferentes tipos y tiempos de revelado, forzando las películas, reteniendo, y en el etalonaje, que es donde se hace la corrección a color. En el tiempo del paso del revelador es donde se juega para hacer el forzado de la película, aumentándolo, o disminuyéndolo si se quiere retener (Ver Anexo 5.1 pasos del proceso de revelado).

A las emulsiones de luz día (250D) se les hizo proceso de forzado de 1 stop(I.S.O 500). A la emulsión de noche (800) se le hizo un proceso de forzado de 2 stops(I.S.O. 3200).

La elección de un buen laboratorio es muy importante para la calidad final de la película. Un mal laboratorio puede dañar todos los sueños que has dejado plasmados en el negativo. El material se reveló en el laboratorio Industrias audiovisuales Argentinas Cinecolor en Buenos Aires , unos amigos habían revelado en este sitio, y el resultado fue muy bueno. El precio que me dieron fue muy cómodo,(Ver Anexo 15 Presupuesto total). El transfer se hizo con corrección a color en Videocolor Ltda. También en Buenos Aires. El transfer lo hizo un director de fotografía Colombiano que se encontraba en Argentina, todas las indicaciones para este, las discutimos por teléfono e Internet. El material se encuentra listo para ser editado; a finales de febrero se empezara la edición.

3.5 Manipulación de diferentes formatos.

Durante la realización del cortometraje se usaron varios formatos, 35mm,16mm,Super 8mm, y el Video Digital. Desde la realización de la propuesta de fotografía(Ver Anexo 10 propuesta de fotografía) estaba establecido el porque usar diferentes formatos. Lo que mas me interesaba con

esta mezcla era las diferentes texturas y calidades de imagen que cada uno de ellos da.

3.5.1 Formato de 35 mm

Es el formato que da mas alta calidad de imagen. En el cortometraje fue usado durante tres panorámicas. Una fue en la calle 49 entre carreras 9 y 24, en éste lugar se ven cambiar los 10 o 11 semáforos sucesivamente. Quería que el piso estuviera mojado para tener los reflejos de las luces, cambiando, pero nunca llovió.

En 35 mm usamos película Kodak Vision 800T, que se forzó 2 Stops .

La otra panorámica fue del edificio Colpatria. Quería que se siguiera manteniendo el estilo que se manejo durante toda la película de cámara al hombro; pero la cámara que use de 35 mm una Arriflex S 2, es una cámara muy pesada, y además parece una maquina de coser vieja por el ruido que hace. Esta cámara por su diseño es imposible apoyarla en el hombro, entonces todo el peso esta sobre los brazos; las panorámicas fueron rodadas a 8 cuadros por segundo. Para que fuera un minuto en 24 cuadros teníamos que rodar casi cuatro minutos; para sostenerla durante cuatro minutos, en posición contrapicado, fue un reto. Es muy emocionante, para alguien que quiere que su vida se convierta en una continua creación de imágenes usar por primera vez el 35 mm.

3.5.2 Formato de 16mm

El formato de 16 mm, es una cuarta parte del de 35 mm(Ver Anexo 3 . Dimensiones formato cinematográfico) ; Este formato tiene una calidad muy particular, es mas accesible para la gente que quiere empezar a hacer cine, y además bien manejado puede resultar su calidad muy similar a la calidad de 35mm. (Ver Anexo 17 Secuencias-Apartamento) Lo que va a determinar la diferencia entre cada uno de estos formatos es su calidad a la hora de proyectarse. La mayor parte de la película fue rodada en 16 mm, las secuencias del apartamento, a excepción de el plano del anciano subiendo la calle(Rodado en Super-8), las secuencias de la calle y la secuencia del bar. Usamos una cámara Arriflex BL, con óptica de Arriflex BL de 35 mm.

3.5.3 Super 8

Éste es el formato cinematográfico mas pequeño de todos, En el cortometraje lo usamos en 3 secuencias, en el apartamento, en el cuarto del abuelo de Bortov, y en la calle con los vendedores ambulantes. Use dos películas, una Ektachrome 125 color y una Tri-X blanco y negro 200. Éste formato usa la misma película con que se filma en 35mm, pero su tamaño es casi una 20ava parte de éste. El grano en el Super 8 aparece muy fácilmente. Por ésto mismo lo use, porque la textura de la imagen en Super 8 es muy bonita, los

colores son especiales. No le hicimos ningún ajuste, se expuso a condiciones normales. Lo que mas me impulso a usar el Super-8 son las películas familiares de los años 60's y 70's, la textura que da este formato no la da ningún otro.



Ilustración 50. Cámara Canon 1012. Esta cámara es profesional de Super 8. Tomado de www.super8filmmaker.com

Este formato se convirtió en el mas común durante esos años, en la actualidad es fácil conseguir la película, pero difícil revelarla, pues hay que enviarla a Los Ángeles o a Canadá. Usé una cámara profesional Canon 1012, con la que tenía la posibilidad de manipular la exposición,(tenía diafragmas y velocidades), pues la mayoría de cámaras de Super 8, solo tienen velocidad de 24 o 18 cuadros por segundo y manejan la abertura del diafragma de manera automática. Fue la cámara más liviana que use.

3.5.4 Video Digital

Al ver la película "Celebración" de Tomas Vintenberg, que fue realizada con una cámara Canon VX-1000, quedé fascinado con la textura de la imagen. Después pude ver "Los idiotas" de Lars Von Trier que también fue realizada en su totalidad en video y sin luz artificial. Ahí decidí que iba a usar video digital

en la realización de la película, aunque no en su totalidad, si en algunas partes muy importantes, enfatizándolas con la textura que el video da. En el bar se uso para algunos insertos de elementos del lugar, la mujer bailando en la luz de aceite, las peceras, el buda, la virgen. Porque lo que me interesa del video es que haga ver más dramáticos los lugares y las situaciones, por la textura que da al hacer el blow-up, en donde se sentirá radicalmente el cambio con el formato de cine, en cuanto a los colores, la definición, los contrastes, y las texturas. También use el video alternándolo con el Super 8 en la secuencia de los vendedores ambulantes. Se uso una cámara Mini DV Canon GL_1. Esta cámara es semiprofesional, permitía hacer balances, jugar con la exposición ya que tenía diafragmas y velocidades, ganancias, y frame. Esta última función al hacer el blow-up, evita uno de los pasos, por el sincronismo(Ver Anexo 4 Alta definición-Recomendaciones). El video graba a 30 cuadros por segundo el cine a 24 cuadros por segundo. La ventaja más importante del video para mi, es que permite ver inmediatamente el resultado de lo grabado. Vale la pena citar de nuevo lo que dice el Dogma 95¹⁰¹ : *“No importan los medios ni la técnica que se use para la realización de una película, lo importante y fundamental es contar la historia”*.

¹⁰¹ <http://www.dogme.dk.com>

4. LA VIRGEN DE LOS SICARIOS (Experiencias en el rodaje)

La virgen de los sicarios fue la primera película que se hizo en el mundo en Video de alta definición HD. Llegué a trabajar a éste rodaje gracias a haber conocido a Rodrigo Lalinde, el director de fotografía de películas como : Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas, y Soplo de vida. En ésta película hice asistencia de cámara lo que me permitió estar al lado de Rodrigo durante todo el rodaje, en realidad la mayoría de las veces me metía a ayudar a Rodrigo a iluminar. Rodrigo es considerado como uno de los mejores directores de fotografía del país, por su estilo característico y por su manejo “mínimo”de luces. Lo coloco entre comillas porque en realidad no usa pocas



Ilustración 51. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Para esta secuencia, se reforzaron las condiciones de luz. Toma : Elkin Díaz Gutiérrez

luces, usa pocas en comparación con la gente que hace comerciales y novelas; en el primer plano de la película que es un travelling de Fernando Vallejo caminando por el andén de una calle, se utilizaron 16 luces. Ese día pensé que si

él era de los que usaban pocas luces, como sería los que usan muchas. Rodrigo se caracteriza por manejar una lógica de la iluminación, en ningún momento, ilumina de manera ilógica; hace una visita previa de cada locación y si es necesario toma fotografías. Después empieza a diseñar la iluminación con base en las condiciones del lugar. El día del rodaje, primero monta toda la iluminación, después de estar montada, empieza a delimitarla, con banderas, y coloca gelatinas de colores en algunas luces. Los colores son la firma de Rodrigo, su estilo característico. A mi parecer en algunas ocasiones abusa de estos.



Ilustración 52. Rodaje de "La virgen de los sicarios". 1999 Rodrigo Lalinde detrás de la cámara. Nótese el único uso de pantallas de sol. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez.

Durante la mayoría de planos exteriores con luz día usaba pantallas de sol, e icopores que hizo pintar de color carne. Esto me pareció mucho mejor que usar H.M.I. como lo hacen la mayoría de directores de fotografía del país,

creando ambientes completamente falsos. En las secuencias del apartamento varias veces se reforzó la entrada de luz, por los grandes ventanales con H.M.I, para compensar la diferencia del interior con el exterior. La luz de Medellín es mucho más cálida, la gente se viste de más colores que la de Bogotá. Por esto mismo casi siempre se usaron gelatinas cálidas en las luces, el mismo efecto lo hacían los icopores pintados.

Barbet todo el tiempo decía que el color de esta película era el amarillo, le encantaban los taxis, por esto en todos los planos exteriores hay taxis amarillos. Estaba prohibido usar el color naranja, en la mayoría de las calles de Medellín había canecas de



Ilustración 53. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Barbet Schroeder controlando la imagen durante la secuencia del burdel de muchachos. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez.

este color, fue necesario quitarlas para cada plano. A veces rodábamos un plano de una secuencia con sol, al rato el sol se tapaba, pero seguíamos rodando, siempre me preguntaba que pasaría con la continuidad, creo que esto fue un problema en el montaje, pero en el resultado final no se siente. Barbet quería desde un principio rodar con un equipo muy pequeño, pocas luces, y muy ágil, pero en el transcurso del rodaje por el mismo estilo clásico de la fotografía y de la narración, le fue muy difícil desprenderse de una producción grande. Barbet quería que la fotografía la hiciera Christopher Doyle, pero por compromisos ya adquiridos antes, Doyle no pudo hacerla. A mi parecer Barbet quería atmósferas más densas, y recargadas. Barbet es un director que ha trabajado a lo largo de su vida con grandes directores de fotografía, como

Néstor Almendros, en *"More"* 1968, *"General Idi Amin Dada"* 1974 y *"Maitresse"* 1975. Creo que fue muy duro para él enfrentarse a las condiciones de un rodaje en Colombia; los efectos especiales eran defectos especiales. Como sería el choque para alguien que ha trabajado durante varios años en Hollywood. La fotografía aunque fue muy bien trabajada, y el resultado final es muy bueno, a mi parecer se crearon muy pocas atmósferas. La fotografía de la película es absolutamente clásica, pero buena, una de las mejores que se ha visto últimamente en el cine Colombiano. Hay dos atmósferas que en realidad me encantaron, una fue la del apartamento del burdel de muchachos y otra fue la de la casa de la mamá de Alexis.



Ilustración 54. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Burdel de muchachos. La atmósfera es la mejor trabajada de la película.
Toma: Elkin Díaz Gutiérrez.

En el burdel se creó una atmósfera cálida, muy naranja en general. La casa de la mamá de Alexis, fue iluminada respetando la iluminación del lugar, muy realista. Creo que hay un problema general no solo en esta película sino en todas las películas colombianas, es la no creación de atmósferas, no

atmósferas que hagan ver bonita la imagen, sino atmósferas que aporten a la narración.



Ilustración 55. Rodaje "La Virgen de los Sicarios".
Habitación de Fernando.
Toma : Elkin Díaz Gutiérrez

Aunque era video se expuso como si fuera cine, Rodrigo todo el tiempo manejaba el exposímetro, entre I.S.O. 320 y 400. Estas cámaras tienen una opción que se llama cebra, cuando los blancos están más allá del 70% la cebra aparece. A Rodrigo le gustaba dejar 1/3 más cerrado el diafragma de cuando aparecía la cebra. Se trabajó a dos cámaras todo el tiempo, una de las cámaras hacia un master Shoot y la otra hacia otro encuadre, desde otro ángulo, o un poco más cerrado. Para Rodrigo era un poco más complicado porque tenía que iluminar para dos cámaras. Al ver el Blow up de la película terminada fue una sorpresa para todos los que trabajamos en la película, la calidad de éste video es impresionante, en ocasiones no se siente que es video. Trabajar en condiciones como éstas en donde tienes acceso a todo lo que quieras, es muy bueno, porque lo que el director se imaginara o quisiera hacer, se hacía. Esta película aunque mucha gente no lo crea costó el doble que una película normal de 35mm, pues al ser los conejillos de indias de la

Sony, con este nuevo formato, se presentaron muchos problemas en la post-producción.



Ilustración 56. Rodaje "La virgen de los sicarios. Alexis en el caño de la estación del metro. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez

Esta experiencia fue una gran escuela para mí, al principio en los primeros días del rodaje, fue duro, porque yo le preguntaba a la gente de fotografía cosas, pero siempre me evadían, en Medellín la gente es muy cerrada en cuestiones de trabajo, los técnicos me decían cada rato que como era posible que me hubiera ido desde Bogotá a hacer asistencia de cámara. La primera grande impresión, fue haber visto la imagen que producían estas cámaras; cuando vi el monitor me quede sin aliento, la calidad de la HD, es impresionante, era como ver la calidad de una pantalla de cine, en un monitor de 14 pulgadas. El primer día de rodaje me pasó la peor primiparada, Rodrigo me entregó un lente, pero lo soltó muy rápido y no alcancé acogerlo, el lente se caló. La alarma fue total (Un lente de estos cuesta alrededor de treinta mil dólares). Me puse pálido. Después de haberlo revisado, nos dimos cuenta que estaba en perfectas condiciones. Fue un susto muy grande.

Desde el segundo día empecé a tomar fotografías. Todo el tiempo le preguntaba a Rodrigo sobre el nombre de los filtros, de las luces, y cuando podía le ayudaba a iluminar. Yo era el asistente de cámara de él. Habían cosas que me gustaron mucho de lo que él hacía, el manejo de la luz natural, y de la lógica de la iluminación. Solo en algunos planos me pareció que Rodrigo colocaba luces ilógicas. En las secuencias del apartamento de Fernando discutíamos sobre la compensación de la luz, para que se viera bien expuesto el fondo de la ciudad. Por esto sabía que los planos que rodé en el cortometraje en donde salía el cielo, iban a quedar un poco quemados.



Ilustración 57. Rodaje "La virgen de los sicarios" 1999. Alexis y Fernando en el apartamento. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez

Cada día aprendía algo más, como jugar con los balances de las cámaras HD, sobre la exposición, sobre como se comportaban los diferentes filtros. Rodrigo es una gran persona, que siempre está dispuesto a enseñar lo que sabe. El manejo de la óptica, en donde teníamos desde un lente 6mm hasta un tele 250mm. La otra cámara la hacía Oscar Bernal, uno de los mejores

camarógrafos del país, ha trabajado en más de 70 documentales, hizo la cámara de Soplo de vida. El me enseñaba todo sobre las cámaras. Como había dicho antes la atmósfera que más me gustó, fue la del apartamento del burdel de muchachos, este fue el lugar que más tiempo se demora en iluminar Rodrigo, cerca de 6 horas, en este sitio primero se diseño toda la iluminación, después de tener puestas todas las luces, se empezaron a banderear, a bajarles la intensidad por medio de dimmers, a tocar detalles. Este día fue el día que mas aprendí sobre iluminación. Por esto use las halógenas en el bar, y las lámparas chinas. El filtro que use en el bar es el mismo que Rodrigo usó en este lugar. Algo en lo que siempre estuve en contra, es en la cantidad de luces que se usaban, eran demasiadas. Me parece que en varias secuencias no se hacia un manejo de las condiciones del lugar, y se colocaban luces que en realidad, no aportaban nada para la creación de la atmósfera. Esto me enseñó a que es lo que no debo hacer. Ver a Barbet dirigiendo fue una experiencia inolvidable, es un director muy tranquilo, que sabe desde el principio lo que quiere hacer. Es un ser muy especial, cualquier persona del equipo sea cual fuera su cargo, eran importantes para él.



Ilustración 58. Rodaje "La virgen de los sicarios".
1999 Barbet Schroeder y German Jaramillo, durante
la preparación de la secuencia del burdel de
muchachos. Toma: Elkin Díaz Gutiérrez.

Con Barbet hablaba sobre sus películas, le pregunte que como había sido trabajar con Almendros, el me dijo que él fue el mejor de su tiempo. Barbet fue quien realmente me presentó a Christopher Doyle, me mostró sus libros y algunas de sus películas, y me contacto con él para hacerle las preguntas que necesitaba para esta investigación. Al ver la película en las salas, es impresionante darse cuenta de todas las cosas que se hicieron en la post-producción de manera digital. Los fogonazos de las armas de fuego, la sangre en los sicarios, los juegos pirotécnicos, los gallinazos, la iglesia de Sabaneta(En este lugar no pudimos rodar, por problemas con el alcalde. La fachada de la iglesia, es la iglesia del barrio Boston, el interior, es la iglesia de Manrique). Fue muy emocionante ver mí nombre en los créditos, y que una de las fotografías que tomé durante el rodaje, haya sido expuesta en el fotomuseo durante todo el mes de Diciembre.

Esta ha sido una de las mejores experiencias que he tenido en mi vida, aprendí mas sobre la luz, como se comportaba en las diferentes horas del día, su color, sus formas, que hacer con ella y que no hacer. El manejo de la cámara, la dirección, el sonido, y el montaje. Hacer cine no se aprende en el salón de clases, se aprende haciéndolo.

5. RESULTADOS

En este capítulo hablaremos sobre los resultados obtenidos en el cortometraje. Primero veremos los resultados de las pruebas que se realizaron a cada una de las emulsiones. Después se hará un recorrido por cada una de las secuencias hablando sobre el resultado del manejo de la luz y las atmósferas creadas en cada locación. Los resultados obtenidos con cada emulsión y formato. Por último hablaremos sobre las aplicaciones que todos estos resultados pueden dar a la realización de cine de autor.

5.1 Resultados pruebas realizadas antes del rodaje.

Cuando estuve en Caracas fui al laboratorio Bolívar Films para tratar de conseguir el revelado de la película gratis o con algún descuento significativo. Pude conseguir que me obsequiaran el revelado y copiado de las pruebas que iba a realizar. Muy confiado en las palabras del laboratorio envié el material, con todas las especificaciones técnicas para que se realizaran las pruebas. (Ver Anexo 6 Pruebas) Dos días antes de empezar a rodar los resultados me llegaron, me sorprendí al darme cuenta que revelaron todo el material en condiciones normales. No pude ver nada de lo que esperaba. Esto fue un

golpe muy bajo, pues quería ir completamente seguro a el rodaje, ya no podía hacer nada, así es que me arriesgue a experimentar directamente con la película durante el rodaje del corto. Por esto estaba muy preocupado durante todo el tiempo que me demore para revelar. Para mi fue realmente una sorpresa el resultado de la película, pues en muchas partes me dio mas de lo que me imaginaba. Moraleja. No hay que confiarse de servicios gratis de laboratorios, si no pagas no lo hacen bien.

5.2 Resultados en el manejo de la luz y la creación de atmósferas.

Haremos un recorrido por las diferentes locaciones, donde hablaremos de los resultados concretos obtenidos en cada una de ellas.

5.2.1 Apartamento

La exposición en el apartamento en general fue muy buena . La saturación de los colores y los blancos se obtuvo, hay momentos en donde el color del cabello de la actriz y el rojo del sillón, se salen de los objetos, se tenía planteado esto, pero dio más de lo que esperaba. El temor que tenía frente a la compensación de luz entre los interiores y los exteriores se confirmo, en los planos en donde implicaba el cielo y todo el espacio del apartamento, los cielos quedaron un poco explotados; en el transfer a video, se le hicieron ventanillas de exposición¹⁰² al cielo para compensar un poco la diferencia. (Ver

¹⁰² Las ventanillas de exposición, bajan o suben la exposición en una zona determinada

Anexo 17 Secuencias cortometraje-Apartamento-Plano 98), espero poder corregir definitivamente esta diferencia en la copia final. Se sienten algunos cambios en la temperatura de color de la luz, estos cambios se pueden corregir en la corrección a color de la copia final; los cambios de iluminación(dirección de la luz) son imposibles de corregir, porque en cada salto se siente un cambio en el transcurso del tiempo, esto no funcionaria bien para la historia que se desarrolla en menos de una hora, en el inicio de la mañana. Sabía que esto iba a suceder por la cantidad de cambios ambientales que sucedían. En el montaje se tratara de disimular estos cambios sin alterar la historia. La H.M.I. que usamos en el interior del baño cumplió su objetivo, la temperatura de luz, se siente como luz día. Al fijarse bien se siente que la luz vibra, esto fue debido a un descuido, no se rectificaron los ciclos ¹⁰³ de la luz, para evitar este fliqueo. En el interior del baño se consiguió un efecto muy agradable, los colores se sienten fuertes y saturados. El cabello de la actriz quedo como si el color rojo vibrara y tuviera vida . Después de preguntar al laboratorio, si era un error en el transfer, me di cuenta que es un efecto ocasionado por la luz filtrada de la ventana y además la cortina morada. Esto me encanto. En el momento de la toma del plano cuando ella esta orinando por la cámara veía un flare¹⁰⁴, me parecía que se veía muy bonito, cuando vi el resultado no me gusto como quedo.(Ver Anexo 17-Secuencias-Baño) Aquí aprendí que no todo lo que ves por el lente, lo registra la película como tu lo ves. El plano que se hizo durante

¹⁰³ La medida de ciclos de la luz debe ser de 60 Hz

¹⁰⁴ Flare: Es un brillo en el lente.

el día con la luz H.M.I. , el único, quedo en el exterior sobre expuesto, pero donde se desarrolla la acción principal, la exposición quedo bien y no se siente la instalación de la luz, se ve muy natural, no se producen sombras marcadas, ni zonas quemadas de luz.(Ver Anexo 17 Secuencia apartamento-luz de cine)

En este momento tuve que salirme un poco del no uso de luces.

Los planos de la calle hechos en Super 8 , no han podido ser revelados, el costo es demasiado alto. Espero poder revelar este material a finales de febrero. La cámara a pesar que en algunos planos quedo temblorosa, me parece que las composiciones y los movimientos que se realizaron, quedaron bien.

5.2.2 Habitación Abuelo

Este plano aun no se como este , porque no he podido revelar el super 8, los costos son demasiado altos. El revelado no es tan caro, pero el transfer si lo es, una hora de transfer vale 275 dolares la hora. Hay que tener en cuenta que cada cartucho de Super 8 tiene una duración de 2.5 minutos. Son 5 cartuchos, por esto el costo es demasiado alto, tengo que esperar a que alguien mas haga algo en este formato y así poder pagar entre los dos el transfer.

5.2.3 Panorámicas calle 49 carrera 9ª y Edificio Colpatria.

Estas panorámicas fueron realizadas en 35mm, los resultados fotográficos fueron muy buenos. A pesar de las condiciones bajas de luz, los colores

quedaron bien registrados. En la calle 49 se siente el paso del tiempo, en el cambio continuo de los semáforos, me gusto como quedo registrado el lugar, a pesar de que el piso no estaba mojado, se sienten las diferentes temperaturas de luz que dan cada una de las luces en cuadro, unos postes daban amarillos y naranjas, otros verdes y azules. En el edificio Colpatria me parece que se registraron muy bien las luces, los colores se registraron tal y como eran. Como dije en el capitulo anterior la cámara pesaba mucho para tenerla en una posición contrapicada, con todo el peso sobre los hombros, se puede apreciar que llega un momento en donde no puedo sostener mas la cámara y empiezo a temblar mucho.(Ver Anexo 17 Planos 35mm).

5.2.4 Edificio Colpatria.

Aunque se uso una sola fuente de luz, en el resultado final, los rostros aparecen bien iluminados. Hay detalle en los rostros y en el fondo la calle. Me gusto mucho como se marco la diferencia de temperaturas entre el ambiente general y la cabina telefónica del fondo. Este es el primer plano en 16mm con la 800. La atmósfera que se creo es completamente citadina, gris, y recargada. El resultado del grano es grueso y uniforme, colaboró para que se consiguiera la atmósfera que desee crear. Me gusto mucho el color y la iluminación como quedo plasmada en el negativo. En ésto influyó mucho el tipo de película que se usó, pues es la de más alta sensibilidad que hay en la actualidad, la 800 I.S.O. El no usar luces, no significa que las imágenes no se vean, como lo

pensaban algunos.(Ver Anexo 17 Secuencia Colpatria). Esta secuencia era muy preocupante para mí, por los problemas que enfrentamos durante esa noche. El resultado en realidad me sorprendió.

Los planos que se hicieron quedaron muy bien hechos, en cuanto a la fotografía, el foco, y el movimiento de la cámara.

5.2.5 Travelling de apoyo para las secuencias de licorera y carrera 9ª

El resultado de este travelling, la verdad no me gusto mucho, el movimiento de la cámara es muy abrupto y en algunas partes se alcanza a ver el cabello de la actriz de color café. Creo que en el montaje usaremos partes de este plano(Donde no se ve el cabello) para salvar estas secuencias. La fotografía quedo bien en cuanto a la exposición y los colores.

5.2.6 Parque Santander

Me parece que la imagen que se obtuvo es muy bella, el reflejo de las lámparas en el piso, la iluminación en los rostros de los personajes y el movimiento de la cámara lo hicieron posible. El desenfoque intencional que se hacía al final del primer plano, cuando ellos se están besando, me dio lo que esperaba. El grano, al igual que la secuencia anterior le dieron un toque muy especial a la atmósfera del lugar.

5.2.7 Bar.

Realmente se consiguió crear la atmósfera de bar, cada uno de los espacios del lugar dieron lo que esperaba. Como había dicho en el capítulo anterior, me preocupaba que no se sintiera lleno el lugar por la cantidad de extras que tuvimos, el haber manejado óptica entre 35mm y 50mm lo lograron, el lugar se siente lleno. El manejo de la cámara en todos los planos del lugar fue bueno. A continuación entraremos en detalle de cada uno de los espacios.

5.2.7.1 Bar entrada principal

El resultado de este lugar fue una verdadera sorpresa. Como había dicho en el capítulo anterior, este sitio era muy oscuro, los rostros se ven un poco oscuros, pero hay detalle en ellos. Se consiguió que el sitio se viera oscuro, como lo es. En el plano en donde Bortov y Fockner hablan (Ver Anexo 17-Secuencias-entrada bar) y al fondo se ve la entrada del bar, se ven los diferentes colores de las luces que habían en el lugar, al fondo en la calle se ve como una de las luces toca un edificio pintándola de verde. La entrada con la luz morada, sobre la gente que entra. Todos estos detalles hicieron que se construyera la atmósfera que esperaba obtener para este lugar.

5.2.7.2 Corredor entrada

Durante todo el tiempo que me demore para revelar la película, me preocupó mucho como iba a quedar este lugar, pues como había dicho antes, a mi

parecer lo ilumine demasiado. El resultado aunque no fue malo , no me gusta porque no concuerda con la atmósfera general del bar , en el etalonaje pienso bajarle mucho mas a la exposición y darle un color predominante, para así cuadrarlo con el resto de la atmósfera. La virgen que hay en el fondo se ve a mi parecer muy bien, se consiguió que se viera como una vitrina de almacén.

5.2.7.3 Segunda planta

Me parece que con los resultados obtenidos se crearon diferentes atmósferas y ambientes en el lugar, como realmente es un bar(Ver Anexo 17-Secuencias-bar-segunda planta). En la entrada a la segunda planta , en donde esta iluminado por la luz estroboscópica, se consiguió un efecto de persistencia retiniana¹⁰⁵, los intervalos de luz sobre los personajes, le dan una ambientación muy especial, mientras la luz se apaga se puede ver como en el fondo las luces producidas por las bolas de cristal se registran. Esta luz crea en los personajes líneas apenas en sus rostros. En la barra se consiguió que se creara una atmósfera completamente cálida y recargada, el color naranja predomino gracias al uso de el filtro surprise. Las luces de la barra y el efecto del humo hicieron que se viera completamente real el lugar. A este lugar me gustaría saturarlo mas de color. Las luces de las bolas de cristal se registraron muy bien, creando otra atmósfera. El cuarto de luz negra es una de las grandes sorpresas a la hora de ver el resultado, fue impresionante.(Ver Anexo 17

¹⁰⁵ Efecto que produce la luz sobre una imagen, haciendo que la veamos de nuevo en la oscuridad

Secuencias-bar-cuarto luz negra) El azul de las luces negras, crearon un cubo de luz, los blancos se resaltaron y los rostros se ven muy agradables. Ahora me doy cuenta que estas luces no registran nada en el exposímetro, pero a la hora de imprimirse en la película, registran muy bien. Algunos planos aparecen con el foco muy suave. En la escalera el haber rodado a 18 cuadros permitió registrar el ambiente de luz producido por las luces que allí había, la luz negra me volvió a impresionar, alcanzaba a sentirse levemente en la escalera. Esto a simple vista se siente, pero verlo registrado en el negativo es una gran sorpresa, por lo que hablo de su registro en el exposímetro. Aquí es donde se puede decir que la película actual, ve casi lo mismo que el ojo humano, y en algunos casos mas.

5.2.7.4 Cuarto peceras.

Este cuarto a mi parecer quedo muy iluminado, se puede apreciar el color verde predominante(Ver Anexo 17 Secuencias-Bar-peceras). Hay unos saltos de luz importantes, en cuanto a la ubicación de la luz alta en los personajes, Esto fue a causa de haber ubicado la lámpara china en dos sitios distintos. Las luces de colores de las peceras ayudan a crear zonas de luz en los rostros de los personajes y de los extras. Este lugar así como el de la barra de arriba, me gustaría saturarlos mas de color en la corrección final.

5.3 Porque escoger determinado tipo de emulsión para hacer cine de autor.

Para escoger la emulsión hay que tener en cuenta varios aspectos¹⁰⁶: conocer al detalle todas las características de cada una de estas, las marcas, las ventajas, las desventajas, en conclusión, todo lo visto en el marco teórico. Reunirse con el director, discutir acerca de la concepción de la historia, hacer un estudio detallado de esta, visitar las locaciones, decidir las atmósferas a crear , y las condiciones de luz que se manejaran. En el mercado actual se consiguen una gran variedad de emulsiones.(Ver Anexo 5- Películas)

La decisión de usar película 250D durante el día la tuve desde que empecé a escribir el guión, desde ahí lo había visualizado con los colores saturados y el grano. Además no quería perder nada en la exposición, por la corrección que hay que hacer cuando se filma con película tungsteno. En la segunda mitad de 1999, en septiembre vi *Happy Together* y *Fallen Angels* del director Hongkones Wong Kar Wai, quede completamente fascinado con la fotografía que hizo Christopher Doyle, su manejo de la luz, el color, que hace que cada imagen toque al espectador. *Fallen Angels* fue hecha con película Fuji. Desde ahí decidí que quería hacer mi película con película Fuji. En Colombia esta

¹⁰⁶ EASTMAN KODAK COMPANY. Op Cit. Página 7

que se hicieron con esta emulsión durante el rodaje , ya que no pudimos ver hasta donde podíamos llegar antes del rodaje por la mala realización de las pruebas. (Ver punto 5.1 Resultados pruebas) El resultado que se obtuvo en cuanto al grano, me gusto mucho, aparece grueso y uniforme, dándole un aspecto sórdido, como quería que se viera todas las escenas nocturnas. Es absolutamente obvio que en la respuesta del grano influyo no solo el forzado, sino también todo el tiempo que la película espero para ser revelada. En algunas partes de la secuencia del bar se puede ver que el grano en zonas del cuadro aparece blanco, esto se debe a que la película estuvo guardada durante 8 meses; no estuvo guardada en refrigerador a la temperatura recomendada, se almaceno en un archivador metálico en donde la temperatura era de 13 °C. Esto fue un error muy grande que cometí, porque desde que la película ha sido expuesta, empieza el proceso dentro del negativo, la imagen latente que queda impresionada en la emulsión puede afectarse. La calidad de la imagen y de la fotografía son excelentes, que la película tenga grano no significa que no sea bueno. Vale la pena recordar lo que dice Christopher Doyle sobre el look de la película: *“Lo que determina si una película es buena o mala no es el look que tenga, puede estar demasiado brillante o demasiado clara, desenfocada o sucia, lo que determina si es buena es que diga lo que tu quieres decir”*¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Ibid.

La emulsión cinematográfica fue la mejor ayuda para la realización de esta película, gracias al haberla estudiado, explorado y experimentando hasta donde podía llegar con cada una de ellas, y por la tecnología actual que estas tienen, el resultado de la película para mi, fue bueno. Se crearon atmósferas, los lugares quedaron registrados como son, la fotografía se convierte en protagonista de la historia convirtiéndose en un aporte dramático, causando sentimientos.

5.3 Formatos

Como ya se sabe durante el rodaje del cortometraje se usaron diferentes formatos, con el uso de estos se consiguió lo que quería, que cada uno de ellos me diera una textura y calidad de imagen diferente, a continuación veremos como cada uno de estos respondió en las locaciones que se usaron. Una fotografía bien trabajada puede ser buena en cualquier formato, sea 35mm, 16mm, o Super 8. Trabajar en 35mm no garantiza que la fotografía sea buena, mucha gente piensa esto, pero he visto varias películas en 35mm y no dejan ninguna buena sensación en la fotografía.

5.3.1 Formato de 35 mm

En las panorámicas en 35mm a pesar de las condiciones bajas de luz, no aparece grano, y las zonas oscuras tienen detalle. Al ver la diferencia entre la misma emulsión, pero en 16mm, la diferencia es muy grande. En 16mm el

grano aparece mas explotado, lo que hace que los colores pierdan un poco en comparación al 35 mm. No quiere decir que la emulsión del 35 mm sea mejor que la de 16mm, lo que pasa es que las dimensiones del formato(cuadro) permiten que la imagen tenga mayor calidad.(Ver Anexo 3 Dimensiones formato cinematográfico). El tamaño del formato es como el tamaño del lienzo para el pintor, cuando un cuadro es mas grande, es mas fácil ver los detalles; en uno pequeño se ven los detalles, pero leerlos es mas difícil. Los colores en 35 mm se ven mucho mas vivos y consistentes. (Ver Anexo 17-Secuencias-Plano 35mm)

5.3.2 Formato 16mm

Al usar este formato conseguí lo que buscaba en cuanto al grano, quedo grueso y uniforme. Al hacer el Blow up a 35 mm va ser mucho mas grande de lo que se ve ahora. Este formato es mas débil que el 35mm, pues las dos latas estuvieron guardadas en las mismas condiciones, durante el mismo tiempo. Al 35 mm no le sucedió nada, al 16mm en algunos planos del bar se ven puntos blancos. Al ver los resultados, me di cuenta que este formato tiene una calidad muy grande, lo que pasa es que la gente lo a menospreciado un poco. En los planos del apartamento se puede ver que la calidad compite con el 35mm. (Ver Anexo 17-Secuencias-Apartamento).

5.3.3 Super 8 mm

Lastimosamente no he podido ver el resultado de lo que se filmo en este formato, espero que los resultados sean óptimos cómo con los otros formatos. A finales de febrero sabré como quedaron.

5.3.4 Video Digital

Me parece que el resultado de lo grabado en video digital en general es bueno, al hacer la edición en video se sentirá la diferencia con el formato de cine, pero en realidad donde se vera el cambio, es en el Blow up a 35mm. De todas maneras cabe anotar que este formato tiene una calidad buena. En comparación al cine, el formato cinematográfico se lo lleva por delante. Al observar los planos hechos en video del cuarto de luces negras, y compararlos con los hechos en 16mm, la diferencia es abrupta. En video no se siente el ambiente azul que la luz crea, se ven claramente solo los lugares brillantes y blancos, se pierde completamente la atmósfera. (Ver Anexo 17 Secuencias-Comparación video-Cine). Definitivamente me quedo con el cine.

5.4 Aplicaciones de los resultados al cine de autor.

Los resultados en general de toda la experiencia con los formatos y las emulsiones, dan cuenta que en realidad se pueden crear atmósferas creíbles, sin necesidad de entrar en falsas construcciones de imagen , sino simplemente

contando con las condiciones naturales de iluminación de cada lugar. Ahora puedo decir que sí se pueden plasmar imágenes sin necesidad de usar luces adicionales a las que encontramos en cada lugar.

Este resultado es muy importante para la realización de cine de autor, porque la mezcla de diferentes emulsiones y formatos, el juego con la luz natural, con las texturas, los momentos, las atmósferas, y los colores, pueden plasmar lo que el director percibe y siente. En mi caso en donde yo era el director y el fotógrafo a la vez, siento que exprese lo que quería en cada secuencia, en cada plano, en cada movimiento de cámara, en la consecución del grano y de las atmósferas. Este resultado es una lección para la gente que solo se limita a iluminar los lugares, y no piensa en que ser director de fotografía es crear imágenes, imágenes creíbles, que aporten a la historia, que no sean “Bonitas” por el simple hecho de serlo, que la fotografía se convierta también en un protagonista. Hay que anotar que unas buenas imágenes son las que hacen, que el espectador recuerde la historia de la película. Por algo Vittorio Storaro¹⁰⁹ en el artículo *“La luz escribe la historia del film”* dice que el director de fotografía es el creador de las imágenes que al final se ven en la pantalla de un teatro. Esto es un compromiso y un deber del director de fotografía, dejar de hacer imágenes basura que no dicen nada y empezar a crear imágenes que

¹⁰⁹ Tomado de www.vaionet100.com/en/links/artist/0003_e.html

expresen, que hablen por si solas, parece que a la mayoría se le ha olvidado el principio fundamental del cine, narrar por medio de imágenes.

Los fotógrafos estamos para plasmar el mundo como lo vemos, sobre todo como lo percibimos, como lo sentimos a cada paso que damos sobre el.

6.POR EL CINE HAY QUE HACERLO TODO...

Quise añadir éste capítulo, porque me parece importante hablar sobre el proceso que tuve que llevar, para que después de 18 meses pueda entregar este trabajo de investigación.

Decidí hacer tesis, porque me parecía muy fácil terminar una carrera pagando un semestre mas. Si hubiera sido así, en éste momento no tendría mí película en las manos. Además si estudie cine, es para hacerlo. Siempre me ha encantado el cine, y sobre todo la fotografía. Después de ver tantas películas malas que se hacen cada año en nuestro país , en dónde no se expone nada nuevo ni en la imagen ni en la narración, quise probar por primera vez haciendo mí propia película, puede que sea buena o que sea mala, esto queda a la decisión del publico; me queda la satisfacción, que es "mí" película, y aunque haya errores, de los errores se aprende.

6.1 Primera etapa "Preproducción".

Al principio quería hacer un video clip de un grupo de rock de Bogotá, ya estaba en la etapa de preproducción(Agosto de 1999), cuando salió lo de el rodaje de "La virgen de los sicarios", éstas oportunidades solo se presentan

una vez en la vida, decidí dejar todo e irme. Durante el rodaje en Medellín, Rodrigo Lalinde el director de fotografía(mi tutor y maestro) me impulso a que hiciera un cortometraje; en donde planteara varias atmósferas y situaciones, en vez de hacer algo de 2 minutos en donde no se podría apreciar lo que quería hacer. Llegue de Medellín con el propósito de hacer la película, empecé a trabajar en el guión, y a conseguir las latas de película. Comencé a moverme, hablando con la Kodak, y con amigos directores de fotografía, de esto logre conseguir varias latas regaladas. Así consiguiera toda la película regalada,(esto en realidad no es lo que cuesta) necesitaba mas dinero. Hable con mis padres y ellos me ayudaban con una parte, pero necesitaba más. Realice una carta dirigida a toda mi familia(Aproximadamente 60 personas) de esta carta resultaron 2 millones de pesos. Mis padres me ayudaron con 2 millones mas. Empecé a buscar el equipo de trabajo con quienes rodaría la película. En menos de dos semanas tenía el equipo listo, desde un principio se habló con la mayoría, de que no había posibilidades de pagarles. Solo se le pago a dos personas, el sonidista y el asistente de cámara(Gente ya especializada en el medio). Hable con el dueño de Congo Films(Carlos Congote) y le mostré el proyecto. Le intereso mucho, me dijo que le parecía muy interesante trabajar sin luces, ya que el no concebía que se pudiera hacer y se consiguiera un buen resultado. Me dijo que contara con su ayuda en lo que necesitara; gracias a esto conseguí todos los equipos gratis(cámaras, grip, luces, pantallas de sol, óptica, tramoya). Esto represento un gran ahorro, pues

para un rodaje de 10 días, el dinero que había conseguido, no alcanzaba ni para el alquiler de los equipos. Se buscaron las locaciones, se hizo el casting, (con los escogidos se ensayo durante casi un mes), la niña que se escogió no era actriz, pero en el casting y en los ensayos demostró que era buena. Trabajamos en el guión técnico, el plan de rodaje, se hicieron las pruebas a las películas. Yo había decidido que quería dirigir, hacer la fotografía, y la cámara. Después de varias discusiones con los asistentes de dirección, decidí que debía tener un director de actores. Estábamos a una semana de rodar y llegaron las pruebas que habíamos hecho; no sirvieron para nada, así es que decidí arriesgarme y experimentar durante todo el rodaje. Ya estábamos listos para empezar a rodar. Dos días antes de empezar, tuve un problema con la actriz y renunció, tuve que rogarle varias veces para que siguiera, se convenció, pero a partir de esto la relación entre los dos se dañó, esto ocasionó varios problemas durante el rodaje. El director de arte me cambió varias cosas que tenía concebidas desde el guión, como los ojos del apartamento (Estos ojos eran los de un anciano), y los afiches del político, yo quería que fuera el típico, viejo, encorbatado e hipócrita.

6.2 2da Etapa “Rodaje”

Empezamos a rodar en el apartamento. El primer día, aunque terminamos lo que teníamos especificado en el plan de rodaje, me di cuenta que el equipo era demasiado grande (15 personas), esto implica un incremento alto en la

producción(Comidas y transporte). La cámara era demasiado pesada, y tuve mucho miedo de que algunos planos no quedaran como quería. El resto del rodaje en el apartamento estuvo bien. Con la actriz después de haber ensayado durante casi dos meses , el primer día de rodaje parecía que fuera el primer ensayo, la dirección de actores no me parecía muy buena, de vez en cuando me metía en lo referente a la actuación, pero creó que éste fue uno de los grandes errores, en que cae la película. Al cuarto día de rodaje el dinero empezaba a escasear, tuve que empeñar varias cosas para seguir rodando. La secuencia del cuarto del abuelo, decidí que quería hacerla en el mismo cuarto de mi abuelo, en Choachi. El rodaje de ésta secuencia fue muy dura para mí, pues fue recordar un momento muy triste en mi vida, la muerte de mi abuelo. Cuando regresábamos hacia Bogotá en la mitad de la carretera nos atracaron. Aunque no nos quitaron ninguno de los equipos que llevábamos, el susto fue muy grande. Nos quitaron todo el dinero que llevábamos, parte de este dinero era con el que contábamos para continuar rodando. Al llegar a Bogotá tuvimos que cancelar el rodaje, pues no teníamos dinero para seguir. Esa noche el director de arte renunció, porque le reclame que se había gastado mucho dinero, en dónde no debía haberlo hecho.(El arte de la película era muy sencillo). El otro día de rodaje eran las secuencias de el parque Santander y el edificio Colpatria, la actriz principal llegó casi sin voz al rodaje. Le conseguimos algunos remedios y se pudo seguir rodando. En el edificio Colpatria, Bortov, el personaje, es completamente despectivo con Kirla, esto

ocasionó problemas con la actriz que no supo diferenciar entre lo que era el personaje y su vida real. Sé que este es en realidad un problema de dirección, pero confié todo el tiempo en la dirección de actores, lastimosamente confie demasiado. Esta fue la primera de varias peleas que terminaban siempre en su renuncia. Ese día la actriz me pidió su pago. Se había acordado desde el principio que se pagaría al final del rodaje, sin haber hecho contratos escritos,(Gran error). Por esto ella decidió no ir al día siguiente que era la secuencia de la licorera. El resto del rodaje estuvo bien. Todos los días el equipo se disgustaba conmigo por la demora en realizar cada plano, ahora me doy cuenta que fueron demasiado injustos, en mí estaban las responsabilidades principales del rodaje, si yo me demoraba era porque quería que cada plano quedara bien. Esta fue una de tantas enseñanzas que me ha dejado éste proceso; si quieres hacer tu propio proyecto, trabaja solo con amigos. Después de terminar oficialmente con los días de rodaje que estaban especificados en el plan de rodaje, tenía que hacer algo con la secuencia de la licorera y la Cra 9 con calle 20; decidimos hacer un travelling de los personajes caminando por en medio de la calle, después en edición le metería un dialogo en Off de ellos hablando sobre comprarse un trago. Decidimos hacer este plano al sábado siguiente de terminar el rodaje. Estuve hablando con la actriz durante toda la semana, diciéndole que día íbamos a rodar. El día del rodaje, cuando llegue al lugar donde ella trabajaba, fue muy tenaz ver que se había pintado el cabello de café; no quería pelear más con ella, no me importó y

decidí que rodáramos el plano. El resultado final de éste plano, es bueno, creo que usaré una parte en dónde no se le note mucho lo del cabello. Si se va a trabajar con actores naturales, se tiene que ser muy cuidadoso en todos los detalles, sobre todo hacer contratos y cumplirles con lo estipulado allí. Si no se hacen contratos, la gente hace lo que se les da la gana. A mí parecer le di mucho poder a ésta mujer, después del problema del pago durante el rodaje, tuvimos que empezar a ensayar las tomas con una sustituta, y después llamar a la “estrella” para que lo hiciera. Cuando terminamos de rodar, era como una hazaña, cada día fue una lucha mas fuerte, sin el apoyo de mí familia no hubiera podido terminar de rodar.

6.3 Tercera etapa, el camino hacia el reencuentro con la luz.

Cuando terminamos de rodar no me había quedado ni un peso, estaba debiendo como 2 millones de pesos entre nomina, seguros de los equipos, alquileres etc. Necesitaba de una solución rápida, para poder pagar estas deudas y mandar a revelar el material. Un amigo, Federico Duran,(Productor de campo de “La virgen de los sicarios “) me dijo, que por qué no hacia fiestas afters. Estas fiestas se hacen todos lo fines de semana en Bogotá, la mayoría son de música techno, y duran toda la noche. Me asesoré de algunos amigos e hicimos la primera fiesta, en ésta fiesta nos fue muy bien, recogimos unos 2 millones de pesos. Del resultado de ésta pude pagar todas las deudas que tenía del rodaje, pero hacia falta revelar. Decidí que tenía que hacer otra fiesta

para poder revelar mi película, esto fue a finales de Julio de 2000. Mi amigo con el que hice la fiesta, no podía ayudarme con otra porque no tenía tiempo. Desde este momento empecé a meterme entre el mundo de las fiestas, yo no conocía nada de esto. Hice dos fiestas entre los meses de Agosto y Octubre de 2000, de estas fiestas no quedó absolutamente nada bueno, me dejaron deudas mucho más grandes que las que tenía antes, y un desgaste físico y espiritual muy grande. Mientras estuve metido en este mundo de las fiestas, un mundo completamente falso, en donde se consumen muchas drogas, y se reúnen cada fin de semana cientos de jóvenes de la ciudad, olvidando totalmente su entorno y su situación; lo único que me hacía seguir adelante era pensar en mi película, que llevaba guardada casi seis meses. Cada día era una lucha más, tenía que conseguir el dinero como fuera. Pero la asistencia a estas fiestas me hacía olvidar muchas veces, de en realidad que era lo que quería hacer con mi vida, de mi pasión por la luz, por la fotografía, por el cine. Después de la tercera fiesta que hice, decidí, que no iba a seguir haciendo cosas que no hago, "*yo no estoy en este mundo para desperdiciar mi tiempo haciendo cosas que no hago, ni que se hacer*". Me convertí en un adicto a las fiestas y a las drogas. Un día me sucedió algo que me hizo darme cuenta de lo que estaba haciendo con mi vida, me caí tan fuerte, que abrí los ojos y me encontré con la luz de nuevo, con la adorada luz que había olvidado durante tanto tiempo. Desde ahí decidí abrirme de ese mundo oscuro e irreal que las drogas y las fiestas crean. Desde ahí me di cuenta que la luz lo es todo,

empecé a sentirla de nuevo, a encontrarme con ella, a percibirla y finalmente a enamorarme de ella. Desde que decidí romper con todo lo que venía haciendo durante esos seis meses, las cosas empezaron a mejorar; la relación con mis padres, con mis amigos(los de verdad), con el universo mismo. Ahora me doy cuenta que por algo no me salían las cosas, por algo me fue tan mal en esas fiestas, y por algo me sucedió lo que me sucedió. Mis padres decidieron ayudarme con el revelado de la película. Ahora que la tengo en mis manos y me doy cuenta de lo que hice, le doy gracias a la luz por permitirme encontrarme con ella de nuevo. Continuaré en su camino, estudiándola, apreciándola, sintiéndola, adorándola, y sobre todo dándole gracias por mostrarme cada día, lo bella que puede ser, y lo bello que puede ser el mundo si lo ves con luz . Aprendí que ante todo hay que ser humilde, que no hay que pensar que eres mejor que las demás personas, porque cada quien tiene algo de luz adentro; que hay que dar las gracias por cada nuevo segundo; que hay que sublimar la vida, los instantes más insignificantes, los que te demuestran que la vida es hermosa, y que hay que aprovecharla, evolucionar cada día, cada hora, cada segundo de ser preciso.

7. CONCLUSIONES

Se analizó la relación entre el Director-Director de fotografía, estudiando los casos específicos de Bergman-Nykvist, Truffaut-Almendros, Wong Kar Wai-Christopher Doyle. Se descubrió como este tipo de relación puede ser productiva a la hora de estudiar, aprovechar y decantar la luz natural.

Se conocieron las características, cualidades y ventajas de la emulsión cinematográfica. Y de las emulsiones Kodak Vision 800, Kodak Vision 250D, Fuji 250D, Eastman Ektachrome 125 T, y Eastman Tri-X.

Se conocieron las características, cualidades y ventajas de el formato cinematográfico (35mm, 16mm, Super 8mm). Y el formato de video digital.

Se exploró y experimentó con cada una de las emulsiones escogidas, conociéndose su respuesta ante las distintas condiciones de luz y la creación de atmósferas. Y su respuesta ante la latitud, la sensibilidad, el grano, el color y el forzado.

9. JUZGA, Marcia. POGGIO, Joan. ZAPATA, Nicolás. "El Cinema digital: una propuesta de realización a partir de filmar películas en video digital, con la intención de transferirlo a película cinematográfica." Tesis de grado. 1era edición. 2000

10. MARTIN, Marcel . El lenguaje del cine. Editorial Gedisa. 1a edición.

Barcelona, 1985

11. NIETO, Jorge y otros. Tiempos del Olimpia. Fundación patrimonio fílmico.

1era edición. Bogotá 1992

12. NYKVIST, Sven. Culto a la luz. Ediciones el Imán. 1era edición.

Madrid. 1998

13. POSADA, Henry. "*Toda frontera que impide entrar, también impide*

salir" (Entrevista a Rodolfo Mederos). En revista Número. Edición

26. Noviembre de 2000.

14. WYVER, John. La imagen en movimiento: aproximación a una historia de

los medio audiovisuales. Valencia: Filmoteca Generalitat

Valenciana (IVECM). 1992. p. 214-216.

ANEXO 1

“Sensitometría de las emulsiones”

El índice de exposición de una emulsión es la sensibilidad a la luz que esta tiene, es además la medida de la velocidad de la película que se colocara en el exposímetro para determinar según las condiciones de luz la apertura del diafragma a usar en cada toma.¹¹⁰

El índice de exposición de una película esta establecido por dos sistemas de medidas, una llamada A.S.A (American Standard Association) y la otra llamada ISO(International Standards Organisation) En la actualidad solo se usa el sistema ISO

A.S.A	I.S.O
12	12
16	13
20	14
25	15
32	16
40	17
50	18
64	19
80	20
100	21
125	22
160	23
200	24
250	25
320	26
400	27
500	28
640	29
800	30

Figura 5. Tabla de sensibilidad A.S.A.-I.S.O.
Tomado de: www.kodak.com/motion/picture/

¹¹⁰ EASTMAN KODAK COMPANY. Op Cit . Página 13.

Estos valores son una progresión aritmética; en el caso del A.S.A., una emulsión que tiene 100 grados A.S.A. es dos veces mas sensible que otra que tenga 50 grados A.S.A.¹¹¹. En la escala I.S.O se hace una progresión de cada 3 pasos, en donde una emulsión con 21 grados I.S.O. tendrá el doble de sensibilidad que una de 18 grados I.S.O. Estos pasos de sensibilidad también son muy útiles a la hora de hacer una compensación de un filtro o el forzado de la película. Cada paso en I.S.O. es $1/3$ que se gana o que se pierde al exponer. En los exposímetros digitales, el cambio entre un diafragma y otro, se marca por 9 dígitos. Como dice la grafica.

Valor Diafragma	
D	M
8.0	
8.0.1	
8.0.2	
8.0.3	$= 1/3$
8.0.4	
8.0.5	
8.0.6	$= 2/3$
8.0.7	
8.0.8	
8.0.9	
11	

Figura 6. Escala del paso de un diafragma a otro en el exposímetro digital(D) y el manual(M). Autor: Elkin Díaz Gutiérrez.

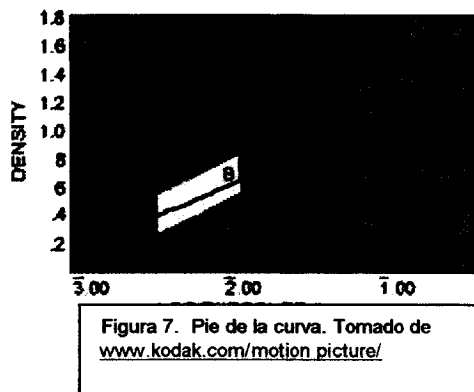
¹¹¹ GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE. Op Cit. Tomo 1. Pag 734

ANEXO 2

“CURVA CARACTERÍSTICA”

La curva característica según la Kodak ¹¹² es aquella que muestra la relación entre la exposición del material fotográfico y la densidad ¹¹³ de la imagen producida después del proceso de revelado.

Todas las curvas características están compuestas por cinco partes: ¹¹⁴ D-min(Densidad mínima, A), el pie(A-B), la porción de variación lineal(B-C), el hombro(C-D), y el D-max(Densidad máxima,D). (Ver fig 1)



La densidad mínima(A) es donde la exposición es más baja, en película negativa o en película positiva, en esta zona no podrían causar cambios en la densidad. El pie (A-B) es la porción de la curva en dónde se empieza a incrementar gradualmente con los constantes cambios en la exposición. La variación lineal(B-C), es la porción de la curva donde la inclinación no cambia. La densidad cambia teniendo un aumento constante en el logaritmo de exposición. (Ver Fig 2) Ésta es la zona en donde ,

¹¹² Ibid.

¹¹³ Características de detención de la luz de la película o filtros.

¹¹⁴ <http://www.kodak.com/country/US/en/motion/programs/student/handbook/sensitometric.shtml>

también se puede determinar el contraste y velocidad de la película. Ésta es la zona en donde con seguridad se puede jugar con la exposición.

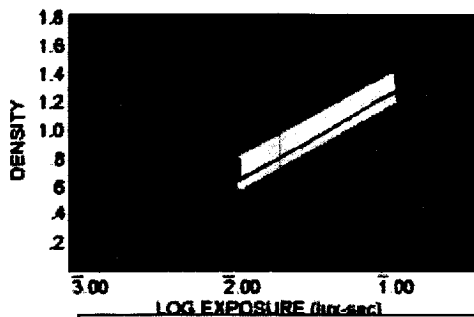


Figura 8. Variación Lineal curva.
Tomado de: www.kodak.com/motionpicture/

EL hombro(C-D) es la porción de la curva dónde se sigue inclinando pero empieza a decrecer, un cambio en la exposición no incrementaría la densidad, porque la densidad máxima(D-Max) empieza a aparecer. (Ver fig 3)

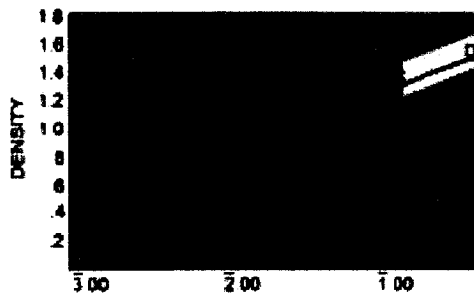


Figura 9. Hombro de la curva. Tomado de www.kodak.com/motionpicture/

Cada película trae sus propias graficas en dónde la curva varia según las condiciones de la película. Hay una anotación general que se debe tener en cuenta , en cuanto a la velocidad y contraste de la película. Entre más inclinada sea la curva será mayor la velocidad y el contraste.

La manera de leer estas graficas, es cómo se hace con un plano cartesiano; se escoge un punto de la escala vertical y se lleva horizontalmente hasta la curva característica, luego se baja verticalmente, y éste punto nos dará el valor que

necesitamos saber. En la siguiente grafica veremos un ejemplo de cómo debe hacerse.(Ver fig 4)

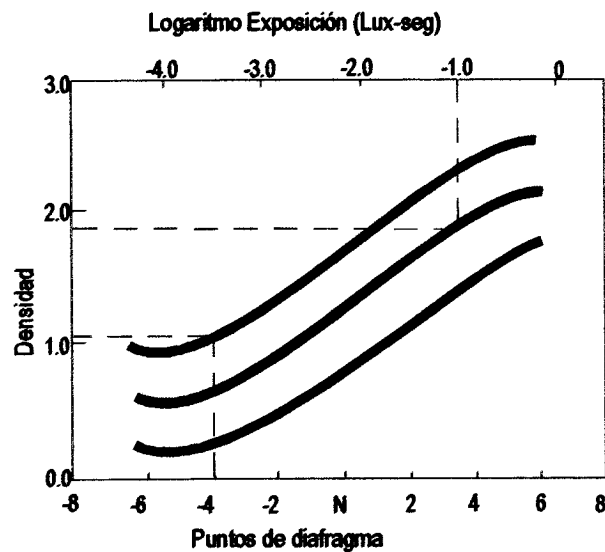
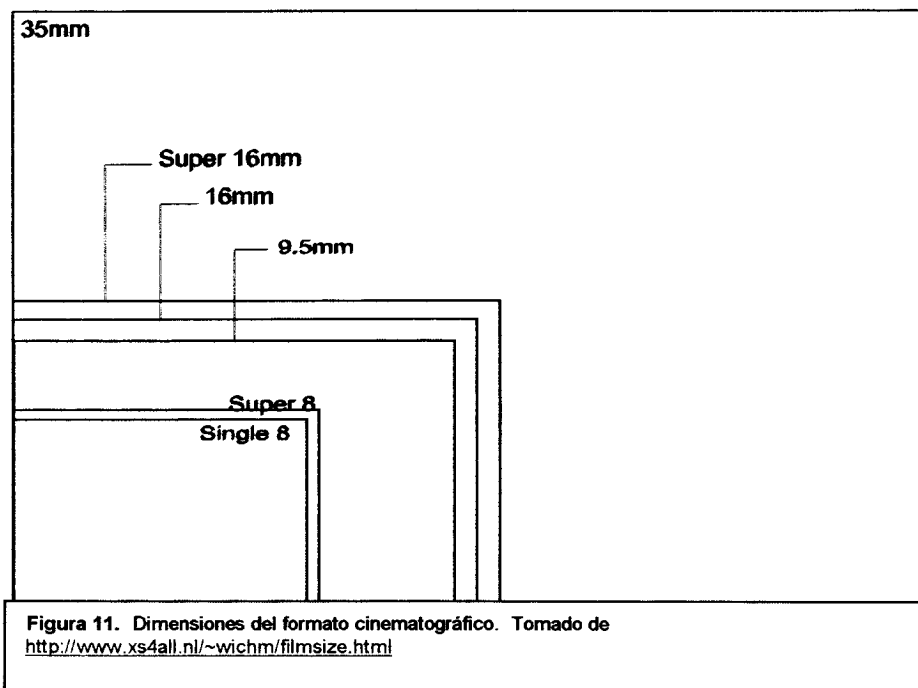


Figura 10. Ejemplo de lectura de la curva característica tomado de : www.kodak.com/motion picture/

ANEXO 3 "Dimensiones de el formato cinematográfico"

A continuación veremos una gráfica en donde están consignadas las diferencias entre cada uno de los formatos cinematográficos en cuanto su dimensión.



Las siguientes son las dimensiones de los formatos mas importantes:

Super-8 mm 224"x163"

16mm 404"x295"

Super 16mm	488"x295"
35mm	
Académico	864"x630"
Ana mórfico	864"x732"
Super 35mm	980"x735"
Vistavision(Cinemascope)	1485"x991"

Hay que aclarar que la diferencia entre estas medidas en 35mm son por la ventanilla de la cámara. La película sigue siendo la misma. El formato académico es el de uso mas común. Lo mismo sucede con la película de 16mm y Super 16mm. Antes la de 16mm tenía dos perforaciones y la de Super 16mm solo una; en la actualidad solo se distribuye película de una sola perforación. Los formatos de Single 8 y 9.5mm en la actualidad están descontinuados.

ANEXO 4

ALTA DEFINICION (HIGH DEFINITION)

Por Carlos Congote

Alta Definición (High Definition) es un medio de la imagen en movimiento que captura imágenes con alta resolución en un formato digital.

La película es un medio mágico. Ella es el estándar bajo el cual el cine es juzgado. Cualquier película tiene muchos atributos deseables. La intención de este texto es estudiar, comparar, revisar y demostrar el progreso de la tecnología del video con relación a la película. El video tiene también muchos atributos deseables y la tecnología de video está en proceso de desarrollo.

El Cinema Digital en la aplicación del espectáculo de la pantalla gigante es ahora una realidad. Los primeros en beneficiarse serán los cinematografistas independientes. Lo que ha sido tradicionalmente la "forma correcta" de crear una película tiene gran validez y merece respeto. Pero el arte y la técnica no pueden existir dentro de los límites de estándares históricos.

"Las herramientas de quienes cuentan historias y de los pintores cambian con el tiempo".

El proceso general:

Se origina en video digital de alto ancho de banda. Luego se post-produce electrónicamente evitando la compresión. Y solo cuando el trabajo ha sido completado incluyendo la pista sonora se imprime sobre película de 35mm para proyección y distribución.

Se dice que es fácil grabar una película en video y cuando está terminada, transferirla a 35mm con una apariencia del producto final como si hubiera sido originado en emulsión cinematográfica. Y hay algo de verdad en esto. Pero también hay un elemento de peligro y gran potencial de desilusión. La verdad es que no es tan fácil como algunos lo quieren hacer sonar.

Continuamente los cinematografistas culpan el proceso cuando el transfer no es perfecto. Aún es difícil encontrar películas registradas en video en las que todo ha sido correctamente grabado. No todo el material de video transfiere igualmente bien —existen unos y técnicas métodos correctos y otros equivocados- y algunas intenciones creativas en la imagen transfieren mejor que otras.

Por lo tanto, es necesario aprender las reglas!

Las páginas siguientes profundizarán en ayudar a los cinematografistas grabando en video para lograr un entendimiento de los requisitos específicos de un exitoso transfer de video a película de cine.

ERRORES COMUNES

“El video es fácil”. No, grabar un excelente video es difícil. Los requisitos para un buen trabajo no se reducen cuando usted graba en Video Digital... crear imágenes que se puedan defender en la proyección de la pantalla gigante es muy difícil.

“Usted no necesita planear tanto cuando usted graba en video, porque el video es barato”. Equivocado de nuevo. Comparado con el costo de la película de cine, el video es barato, pero la falta de planeación tiene altos costos que van mucho más allá de los costos de la cinta de video.

“Toda buena película se ve igual”. De nuevo, esto no es correcto. Si miramos películas seleccionadas al azar originadas en 35mm, todas se verían diferentes:

color saturado – color sin saturación
negros limpios – bajo contraste, negros lavados
grano fino – muy granuloso
alta nitidez – poca nitidez
quemado, sobre-expuesto – exposición balanceada
tonos rojizos – tonos azulosos – tonos amarillosos
y muchas otras diferencias

Si cada una de las 20 películas se ve diferente, porque cada una de 20 películas originadas en video no tendrían una imagen diferente?

GRABAR VIDEO PARA TRANSFERENCIA A CINE

Por Max CiVon. Representante de Sony HD.

Julio de 1999

1. Evite técnicas electrónicas para dar “el look de cine”.

Hay una gran diferencia entre rodar buscando una apariencia cinematográfica y grabar video con la intención de imprimir el master terminado en película de cine.

Su proyecto conseguirá atributos de película de cine una vez sea transferido a cine. Si usted recarga su video durante la grabación, lo que hace es reducirle nitidez y calidad.

Una vez se decida a usar las técnicas del Cinema Digital, usted debe confiar en el proceso. Parte de este proceso es aceptar que la imagen no se verá tan bien como es posible hasta después de ser transferida a cine.

2. No se exceda en filtros.

Filtros de difusión tienen un buen efecto en video, pero filtros de difusión, de estrellas, de color o neblina (fog), reducen la nitidez de la imagen cuando el video es transferido a la película de cine. Esto no quiere decir que los cinematografistas no puedan utilizar filtros, sino que deben ser muy cuidadosos en su uso. Una imagen difusa puede verse fuera de foco en la pantalla gigante después de transferida del video.

3. Ganancia de Video y Ruido.

La **Ganancia de video** y el **Grano de la película** están relacionados. Películas rápidas (con un ASA alto) tienen un grano más visible. La ganancia en el video se usa por las mismas razones para aumentar la sensibilidad percibida del material. Pero la ganancia del video es mucho más notoria y vibra, lo cual cuando menos, distrae.

En años recientes, las cámaras de video se han vuelto muy sensibles a la luz (hasta F/11 con 2.000 lux o 186 "Foot Candles". Estas cámaras nuevas pueden disparar a F/4 con tan solo 23.5 Foot Candles o 250 lux (F/11 a 2.000 lux es igual a F/8 a 1.000 lux, igual a F/5.6 a 500 lux, igual a F/4 a 250 lux o 23.5 Foot Candles). Esto compara con un rango de 400 a 800 ASA.

Un ejemplo de **Lux**: F/5.6 a 2.000 lux es la medida del total de Lumens cayendo sobre un área en un segundo (1 Lux es igual a 1 lumen por metro cuadrado).

Foot Candles: El sistema inglés equivalente a Lux: 1 Foot Candle es igual a 10.76 Lux.

La gente de cine habla en Foot Candles, la gente de video habla de Lux.

ASA: El estándar norteamericano de medición de sensibilidad de la película a la luz.

Las nuevas cámaras de video tienen la capacidad de ajustar la ganancia desde cero hacia la ganancia negativa – la **ganancia negativa** reduce la sensibilidad de la cámara. Pero ahora nosotros tenemos más posibilidades para sacar ventaja de esta opción.

Así como un Director de Fotografía puede seleccionar un stock de película con ASA 50 porque no quiera ver grano en la película, igualmente puede tomar la decisión de reducir la sensibilidad de la cámara de video para reducir la ganancia de video.

Todas las cámaras de video tienen ruido originado por ellas mismas. La ingeniería de video compromete ruido de video al intercambiar por la sensibilidad de una cámara. Cuando el ruido de video es transferido al cine, vibra en los negros.

Utilice la mejor cámara que su presupuesto permita, ilumine bien y no suba el botón de ganancia de video.

4. Baje los niveles de "Detail" y de "Enhancement".

"Detail" y "Enhancement" es el método de la ingeniería de video para crear la ilusión de nitidez en la imagen.

En términos sencillos, los circuitos de "enhancement" buscan líneas sólidas, y cuando encuentran una línea horizontal o vertical, la técnica consiste en duplicar el tamaño de la línea para crear la apariencia de un objeto más enfocado y nítido.

En un sistema de "playback", el concepto funciona, y los observadores dirán que les gusta más la imagen con "enhancement" que la que no lo tiene. Pero el "enhancement" del video y los circuitos amplificadores de "detail" pueden también causar muy diversos tipos de consecuencias en el video. Timbres, vibración de líneas, imágenes fantasmas ("ghosts") y "moaré" (muaré) pueden ser todos causados por "enhancers" de video.

Una vez el "enhancement" de video está en su imagen, hay muy poco que puede hacerse para repararlo. "Enhancement" puede adicionarse en post-producción y su imagen se verá más nítida una vez es transferida a cine.

Finalmente, la utilización del "enhancement" de video es una de las maneras más rápidas como un observador profesional puede saber que una imagen se originó en video y no en película de cine.

La nitidez óptica es deseable,
La nitidez electrónica no lo es.

5. Los lentes.

Una de las más grandes diferencias entre las cámaras de video y de cine son los lentes. Muchos usuarios de video no entienden que "el lente" puede costar casi tanto como la cámara y que una óptica fina es crítica para el proceso de llevar la imagen de video a la pantalla gigante.

Lo que está nítido y en foco en una pantalla de 30 pulgadas, puede estar suave y difícil de mirar cuando es ampliado a 14, 20 o más metros en una pantalla de cine. Una buena óptica es muy importante en todo el proceso y los cinematografistas lo han sabido por muchos años.

Las cámaras de cine utilizan lentes primarios y óptica supremamente fina. Las cámaras de video utilizan lentes zoom y óptica de más baja calidad, lo cual tiende a doblar la luz o distorsionarla.

Las aberraciones en los lentes son comunes en los lentes mas económicos. Cuando los productores estan decepcionados por el transfer del video al cine y buscar el culpable, muy frecuente la culpa inicia correctamente con el lente utilizado.

Es asi como la calidad del lente es importante y usted debe utilizar lentes excelentes para obtener lo mayor posible de su transferencia de video a cine. Los cinematografistas utilizan lentes de US\$20.000, \$50.000 y hasta \$100.000 en sus cámaras de 35mm.

Olvídese del debate de video a cine si usted va a utilizar una cámara de \$20.000 con un lente de \$2.000. No hay comparación con el cine en términos técnicos. Sin embargo eso no quiere decir que usted no puede grabar en video y transferir, eso quiere decir que usted debe ser realista en cuanto a los resultados. Transferir de video a cine no hace automáticamente una película, filmarla bien hace una película.

Cinematografistas exigen y respetan sus lentes.
Cinema Digital requiere también de una óptica excelente.

6. "Halar" foco (Pulling Focus).

El cinematografista presta gran cuidado al asegurarse foco exacto. El camarógrafo de video frecuentemente se confía en la profundidad de campo natural del video. PERO LO QUE ESTA EN FOCO EN 30 PULGADAS PUEDE ESTAR MUY SUAVE EN 14 O MÁS METROS.

Foco Crítico:

El camarógrafo de video necesita acostumbrarse a “halar” foco aún cuando el objeto aparece nítido, porque el objeto se verá más suave a medida que aumente el tamaño de la pantalla de proyección. En general el video tiene una mayor profundidad de campo que la película de cine y muchos camarógrafos de video se satisfacen con mantener un foco aparente. **TOME MEDICIONES, LLEGUELE A LAS MARCAS Y SIEMPRE “HALE” FOCO PARA MANTENER NITIDEZ.**

Existen muchos sistemas de manejo remoto disponibles para “halar” foco. Estos sistemas de foco son específicos para un lente o una cámara. Asegúrese de conseguir un sistema compatible. Los extensores de foco ofrecen al asistente de cámara un botón grande para girar con una superficie para marcar re-utilizable.

7. Halar el F o T Stop.

“Halar” la exposición (o ajustarla) durante la grabación es menos común que ajustar el foco al filmar, pero al usted ir de adentro hacia fuera o viceversa, o al pasar una ventana, puede ser necesario hacerlo.

Será necesario decir que una buena exposición es deseable? Lo que es necesario anotar en el contexto de evitar errores, es lo siguiente: La película de cine puede manejar pequeñas sobre-exposiciones mejor que el video, y el video se desempeña mucho mejor cuando esta sub-expuesto que cuando está sobre-expuesto. La decisión más importante de la exposición cuando graba en video es evitar sobre-exponer el video digital y quemar el detalle.

Equivocarse en igualar exposiciones dentro de una misma escena puede causar saltos de exposición que pueden ser difíciles de arreglar en post-producción.

7 – A. Velocidades de “paneó” y efectos de “wipe”.

En película usted puede obtener “motion blur” (pérdida de nitidez por el movimiento) – con transferencias de Digital en modo “M” usted puede obtener “motion skips” (saltos de movimiento) bajo ciertas circunstancias. En general, “motion blur” no es notorio. El puede incluso contribuir a lo que muchos profesionales describen como el “look” de cine. Pero bajo ciertas velocidades de movimiento, cuando usted mira detalladamente, “motion skips” o saltos pueden ser visibles en partes del objeto en movimiento.

8. Iluminación del video para transferencia a película de cine.

Existen muy pocos temas creativos mas fieramente debatidos que las técnicas de iluminación. Fotógrafos y cinematografistas tienen un gran rango de opiniones. Es importante recordar que la iluminación es un arte, y el arte está en el ojo del observador. Estilos de iluminación también cambian de año en año. Es difícil describir cualquier iluminación como correcta o incorrecta.

Iluminación y “look” son muy subjetivos. Pero muchos sienten que **EXISTE UN GRAN BENEFICIO EN LA POSIBILIDAD DE UTILIZAR LUZ MEZCLADA (3200°–5600°K).**

Y cuando decimos luz mezclada, no queremos decir tolerarla, sino utilizarla con todas sus ventajas. Adopte la luz mezclada. Este es uno de los puntos clave de originar su material en formato de video.

Regresando a la sensibilidad de las cámaras de video de hoy en día (desde DVC hasta HDC) las cámaras se están volviendo más sensibles, lo cual quiere decir que ellas necesitan menos luz para hacer una buena imagen.

Si usted entra en un espacio y le coloca gelatinas a todas las ventanas, apaga las luces existentes y reemplaza todo con luces de 3200°K, usted no va a ahorrar dinero o tiempo en su iluminación cuando grabe para Cinema Digital. Cinema Digital tiene ciertas ventajas inherentes. Si usted ignora estas ventajas, entonces no diga que no funciona, simplemente diga que usted no quiere trabajar de esa manera.

En iluminación clásica, directores de fotografía iluminarían de tal manera que el observador pudiera notar los contraluces y los golpes de luz sobre la pared del fondo con ratios de 1:4 o más.

Iluminación natural ("sin iluminar") es el arte de iluminar de tal manera que no se atraiga atención sobre la iluminación. Nosotros hacemos esto al reducir los ratios de iluminación y al suavizar la luz. Nosotros también aceptamos sombras naturales y ambientes oscuros naturales. Una de las fuerzas del video sobre la película es que las cámaras avanzadas de hoy pueden producir mas detalle en bajas condiciones de luz que la película.

Estas técnicas de iluminación también motivan las diferencias de temperatura natural de color entre la luz existente en un ambiente natural. Se puede ahorrar tiempo no necesitando gelatinas de corrección de color al utilizar la temperatura natural de color de las diferentes fuentes de luz.

- ratios de luz más bajos
- luz más suave
- contraluces mas suaves
- uso de luz existente
- temperaturas de color naturales

No confunda la instrucción de utilizar luz existente con una recomendación para no iluminar. Usted debe pensar acerca de la iluminación como todo buen cinematografista lo ha hecho en los años anteriores. Pero usted puede utilizar paquetes más pequeños de luz y usar apliques disponibles en las locaciones.

9. Temas de Compresión.

Muchos cinematografistas y videógrafos no se dan cuenta que la mayoría de grabadoras digitales comprimen el video.

Que es compresión de video? Es la eliminación de información redundante para que más tiempo pueda ser grabado en cada cinta.

Existe dos tipos "Lossey" (con pérdida) y "Loss-less" (sin pérdida)

HD y Betacam Digital son formatos sin pérdida, de tal manera que aún cuando haya compresión, no daña el producto final.

Algunos formatos de video son con pérdida, ellos pueden perder información en la imagen.

Casi todos los sistemas de edición no-lineal manejan temas de compresión.

Consecuencias de la compresión pueden afectar su master editado y no se pueden arreglar. Es así como aún cuando su material original está bien, su material editado puede tener consecuencias de compresión.

Y si usted mezcla las tecnologías de compresión, usted está en graves problemas.

Haga su "off-line" de video de cualquier manera que le funcione. Sin embargo, para obtener lo mejor de su transfer de video a cine, usted necesita devolverse al material original de la misma manera como un cinematografista necesita devolverse al negativo original de cámara.

Si usted puede hacer su "on-line" en un sistema de full ancho de banda, hágalo así.

La compresión de video frecuentemente se ve como bloques no naturales, mallas de sombras y bloqueos en el video. No es una buena cosa. Cuando usted transfiere un pixel de 8 x 8 a 35mm, el se vuelve de 12 x 12 pulgadas en la pantalla, y distrae.

Las consecuencias (artefactos) de la compresión son otra señal de que el original no fue película de cine. Sea inteligente, conforme su copia de video final en un sistema de ultima linea de tecnología sin compresión. Vale la pena el costo adicional.

Algunas de las razones para las consecuencias (artefactos) de la compresión:

Obstáculos de la compresión: Movimiento fuerte
 Detalle alto
 Movimiento circular
 Ruido en frecuencia alta
 Grano de película y weave de las perforaciones

Ejemplos de la compresión: Bloqueo
 Desenfoque en los bordes
 Ruido al azar
 Confuso en el detalle y los bordes
 Saltón, faltan campos

10. ANCHO DE BANDA!!! ANCHO DE BANDA!!!

Ancho de banda es detalle, mientras más ancho de banda, mas detalle y más alta la resolución horizontal.

La resolución vertical es determinada por las especificaciones de formato, pero la resolución horizontal puede variar con la grabadora, la camara y el formato de grabación.

Al final, todo es ancho de banda. Mientras los debates entre tecnología Digital vs. Análoga y por Componentes vs. Compuesta son importantes (con Componentes digital aceptada como estándar de calidad), la calidad actual es un factor de ancho de banda.

POR EL HECHO QUE HAYA DIGITAL Y COMPONENTES no quiere decir que sean iguales. Muchos profesionales no se dan cuenta que no todos los formatos de componentes digitales son lo mismo. Existen formatos de video de bajo costo y formatos de alta resolución, y quien dispara en video debe tratar de originar en el formato de mayor ancho de banda que puedan pagar.

ANCHO DE BANDA ES IGUAL A DETALLE DE IMAGEN

Formatos de **ALTA DEFINICION** tienen muchas veces el ancho de banda de Betacam Digital, Betacam Digital tiene muchas veces el ancho de banda de DVCAM y DVPRO, y DVCAM tiene muchas veces el ancho de banda de S-VHS, aun cuando DVCam, Betacam Digital y HD Cam son todos formatos digitales.

Usted puede transferir cualquier formato a película de 35mm. Pero mientras más poderoso el formato de video, en términos de ancho de banda, mejor el resultado final. Actualmente el mejor transfer vendrá de cámaras de Alta Definición.

Un consejo para su imagen: No subestime el poder de una exposición excelente. Mientras la exposición debería ser un elemento dado en ambos cine y video, el que graba en video en general no trabaja tan duro para obtener una buena exposición como el que filma en cine. Todo el color y el detalle esta en la exposición. Sobre-exponga y quema el detalle – sub-exponga y pierde detalle en los negros. No hay nada como la exposición perfecta para obtener imágenes ricas, y obtener la exposición apropiada es lo que diferencia a los fotógrafos profesionales de los demas.

SUMARIO DE BENEFICIOS

- Mas control -- usted puede ver lo que tiene y devolverlo
- Usted puede usar menos luz y luz mezclada
- La habilidad de crear escenas de dia-por-noche con menos luces
- Tiempo de iluminación es rápido
- Usted puede utilizar equipo tecnico más pequeño y mantener más bajos los costos de producción si lo desea
- Usted puede controlar el cubrimiento de lo filmado para no sobre filmar o sub-filmar
- Usted puede llegarle a la edición más rápido
- Usted guarda el material original, no el laboratorio
- Usted puede sacar copias idénticas en digital y editar una copia de trabajo que no necesite ser vuelta a conformar
- Usted puede corregir color y adicionar efectos digitales más rápido y con menor costo
- Usted puede decidir quedarse en video y ahorrar dinero si no puede vender la distribución

En películas grandes, el costo de la película, el manejo y el revelado es una parte relativamente pequeña del presupuesto total – actores, locaciones y secuencias de gran acción son el costo real. El "look" de una película bien filmada es verdaderamente el estándar. Los cinematografistas que se cambian a grabar en video como si fuera cine son aquellos con grandes ideas y presupuestos mas pequeños – y con el tiempo, a medida que se acumulen los éxitos, mas y más películas de largometraje serán originadas en video.

LA GRAN BUENA NOTICIA ES – que es posible hoy, ahora mismo, planear y originar su largometraje en Video Digital – y si es excelente, transferirlo a cine o venderlo y dejar que el distribuidor pague para transferirlo a cine.

Centro Sony para HD

Lo que sigue es un breve ejemplo de nuestro proceso de película a video y algunas especificaciones técnicas para la entrega de materiales que nos hagan para conversión a película de cine.

Paso # 1: Upconversion: El upconverter es un aparato electrónico que interpola la señal de definición estándar (720x480) a señal HD (1920x1035). Al mismo tiempo también convierte el "frame rate" de 59.94hz a 60hz. El resultado final es una cinta master de video de 1" HD. El tamaño de la fuente de definición estándar es cambiado para llegar al "aspect ratio" de HD de 1.77:1 en este punto. El tiempo de proyección no se afecta durante la "upconversion". Un minuto de duración en video estándar tendrá el mismo minuto de duración en HD. Nunca se afectara el tiempo durante el proceso a 35mm.

Paso # 2: Conversion de 30 fps a 24 fps: Este paso se requiere para cambiar el "frame rate" del video original (30 fps) al estándar de proyección de cine de 24 fps. Nosotros logramos esto a través de mezclar y botar campos sobre una serie de cuadros por medio del uso de un algoritmo apropiado. Esto resulta en una resolución del movimiento mejorada, sobre el más estándar método de botar el quinto campo. Cualquier método de conversión sin embargo utiliza disolvencias de un cuadro o "soft edits" en los puntos de corte.

Paso # 3: Grabación con "beam" de electrones: El "Electron Beam Recording" graba cada cuadro del master de HD a una película positiva de 35mm de grano fino (fuji 71337) en exposiciones de color secuenciales. Este proceso no es hecho en tiempo real, tomándose aproximadamente dos cuadros por segundo. Después del revelado el blanco y negro es impreso en una impresora óptica a un negativo de color MOS (Kodak 5245). El negativo a color es viñeteado a 1.77:1. El negativo es revelado y una copia a una luz MOS printeada. La máxima carga para el "Electron Beam Recording" esta entre cinco y seis minutos de tiempo de proyección.

Lo que se entrega: El Centro para HD conformara la copia MOS a una luz en reels que corresponden a los master originales en video. El negativo no es cortado sino enviado al cliente en los reels de cinco a seis minutos. Este material necesitaría ser conformado por un editor. Cada negativo tiene "manijas" para facilitar su manejo.

Especificaciones para entrega de material para transfer a cine:

- 1) Provea cada parte de video o "film reel" en cassettes de video correspondientes, por separado (p.ej. si hay seis film reels por favor provea seis video cassettes, un reel por cassette).
- 2) Cada parte de video debería comenzar con un leader SMPTE de conteo regresivo con el por dos segundos antes del comienzo del programa. Cada parte debería tambien incluir un por audio visual un cuadro en la cola del material dos segundos despues del final del programa.
- 3) Evite señales de video por encima del 100% o debajo del 0%
- 4) No recomendamos el "crawl" de títulos de video. Tarjetas individuales funcionan mejor en el transfer de video a cine.
- 5) Si SPHDC esta involucrado con la creación de elementos de audio, especificaciones técnicas adicionales son requeridas. En todos los casos recomendamos que un elemento magnético sea creado y chequeado contra la copia de trabajo por sincronismo antes del corte de negativo y la filmación del sonido óptico. Nosotros no podemos ser responsables de asegurar sincronismo y los costos de las refilmaciones son responsabilidad del cliente.

ANEXO 4.1

“Manifiesto Dogma 95- Voto de castidad”

1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en locación. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios.
2. El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa (la música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).
3. La cámara debe ser manipulada con las manos o apoyada en los hombros (la película no será rodada donde está la cámara; El rodaje debe ser realizado donde esté la película).
4. La película tiene que ser en colores. Luz especial o artificial no está permitida (sí la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara).
5. Usar efectos especiales o filtros de cualquier tipo está prohibido.
6. La película no puede tener una acción o desarrollo superficial (no pueden haber armas ni pueden ocurrir crímenes en la historia).
7. Las alteraciones de tiempo y/o espacio están prohibidas (esto es para decir que la película toma lugar aquí y ahora).
8. Películas de "género" (genderfilm) no están aceptadas.
9. El formato debe ser 35 mm normal (academy format)
10. El director no debe aparecer en los créditos

Desde ahora en adelante prometo como director no ejercer ningún tipo de gusto personal. Ya no soy un artista. Desde ahora en adelante prometo no crear una "obra", ya que considero que el instante y el ahora son más importantes que todo el producto. Mi meta absoluta es forzar la verdad de mis personajes. Prometo hacerlo a toda costa dentro de mis posibilidades y a costa de cualquier buen gusto estético.

Hacemos a continuación nuestra promesa de castidad

Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Krag-Jakobsen y Kristian Levring

ANEXO 5
“Películas Kodak y Fuji en el mercado actual”

KODAK

Nombre de la película	Código película			I.S.O.
	35mm	16mm	Super 8	
Eastman EXR 50D (Negativo color)	5245	7245	—	50
Eastman EXR 100T (Negativo color)	5248	7248	—	100
Kodak Vision 200T (Negativo color)	5274	7274	7274	200
Kodak SFX 200T (Negativo color)	—	—	—	200
Kodak Vision 250D (Negativo color)	5246	7276	—	250
Kodak Vision 320T (Negativo color)	5277	7277	—	320
Kodak Vision 500T (Negativo color)	5298	7298	—	500
Kodak Vision 640T (Negativocolor,teleproducción)	5620	7620	—	640
Kodak Vision 800T (Negativo color)	5289	7289	—	800
EastmanEktachromeT (Reversible color)	—	7240	7240	125
EastmanEktachromeD (Reversible color)	—	7239	—	160
EastmanEktachromeT (Reversiblecolorhighspeed)	—	7250	—	400
EastmanEktachromeD (Reversiblecolorhighspeed)	—	7251	—	400
Eastman Plus-X (Negativo blanco y Negro)	5231	7231	—	80
Eastman Double-X (Negativo blanco y negro)	5222	7222	—	250

Eastman Plus-X (Reversible blanco y negro)	—	7276	7276	50
Eastman Tri-X (Reversible blanco y negro)	—	7278	7278	200

FUJI

Nombre de la película	Código película			I.S.O.
	35mm	16mm	Super 8	
Fuji Film F-64D	8521	8621	—	64
Fuji Film F-125T	8531	8631	—	125
Fuji Film F-250T			—	250
Fuji Film F-250D	8561	8661	—	250
Fuji Film F-400T				400
Fuji Film F-500T				500

Las letras T y D quieren decir el balance a color de la película, T: Tungsteno. D: Día.

ANEXO 5.1
PROCESO DE REVELADO
“Pasos de el revelado a color de película cinematográfica”

Revelado de películas Kodak color negativo y positivo¹¹⁶

PASO	QUE SUCEDE	PROCESO
Prebaño	Prepara el proceso de remover la capa antihalo	ECN, ECP
Removedor de la capa antihalo	La capa de antihalo es removida y no aparece más	
Revelador	Revela los haluros de plata expuestos . El control del tiempo y la temperatura, debe ser estricto para obtener buenos resultados en la imagen	
Baño de paro	Detiene la acción del revelador sobre la emulsión y lo retira de la superficie de la película	
Lavado	Remueve los excesos del baño de paro	
Fijador	Remueve los haluros de plata que no han sido revelados de la emulsión.	
Lavado	Remueve los excesos de fijador	
Preparación para el blanqueador	Prepara la emulsión, para la acción del persulfato blanqueador.	
Blanqueador	Convierte la imagen de plata metálica formada por el revelador, en haluros de plata de nuevo.	
Lavado	Remueve los excesos del blanqueador	

¹¹⁶ EASTMAN KODAK COMPANY. Eastman professional motion picture films. Kodak publication No H-1X. U.S.A. 1992

**ANEXO 6
PROGRAMACIÓN PRUEBAS.**

**EMULSIÓN: 250 D FUJI FILM(8661)
PRUEBAS A REALIZAR:**

TEST N° 1

*EXPONER LA PELÍCULA: NORMAL(30 PIES TOTAL)(250)f. 16
-1 STOP(120) F. 11
-2 STOP(64) F.8
-3 STOP(32)F. 5.6

(Revelado "Normal")

TEST N° 2

*EXPONER LA PELÍCULA : -2 STOP(20FT)(64)F. 81/3

TEST N° 3

*EXPONER LA PELÍCULA : -3 STOP(20FT)(32)F. 5.6

(Reteniendo el revelado 2 y 3 stops)

FECHA REALIZACIÓN: 4 DE MARZO DEL 2000

EMULSIÓN: 640T PRIME TIME (7620)

TEST N°4

*EXPONER NORMAL : NORMAL(30Ft)-2.81/2
+ 1 STOP(1200)F4.01/2
+ 2 STOP(2500) F 5.61/2

(Revelado Normal)

(Hacer positivo en copia de trabajo)

TEST N° 5

*FORZAR LA PELÍCULA: +1 STOP(20FT)(1200) F.2 1/2

TEST N° 6

*FORZAR LA PELÍCULA: +2 STOP(20FT)(2500)F2.81/3

(Revelado forzado de 1 y 2 stops)

(Positivo en copia de trabajo)

FECHA DE REALIZACIÓN: 4 DE MARZO DEL 2000

EMULSIÓN: 800T KODAK (5289)

TEST N° 7

*EXPONER : NORMAL (30 PIES TOTAL)F. 1.4,8
+1 STOP F. 2 2/3
+2 STOP F. 2.8 2/3

(Revelado normal)

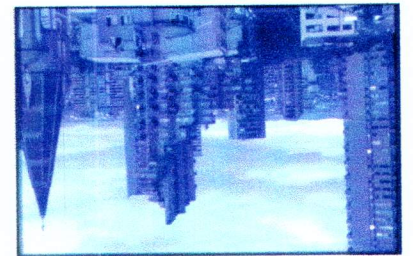
TEST N° 8

*FORZAR LA PELÍCULA : +1 STOP (20 PIES)
(Licorera) High light : 2.8 Low light: 1.0 Exp: 2.0
(P. Santander) High light: 2.0 ½ Low light: 1.4 Exp: 2.0

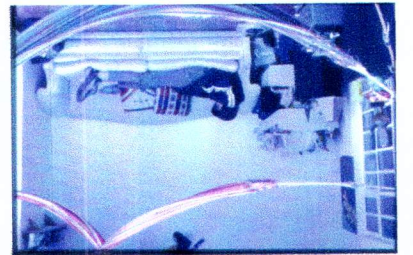
TEST N° 9

*FORZAR LA PELÍCULA: +2 STOP (20 PIES)
(Moscas) High light: 1.4 2/3 Low Light: 1.0 Exp: 2.0
(licorera) High light: 4 ½ Low light: 1.4,8 Exp: 2.0 ½
(P. Santander) High light: 2.8 2/3 Low light: 1.4,8 Exp : 2 2/3

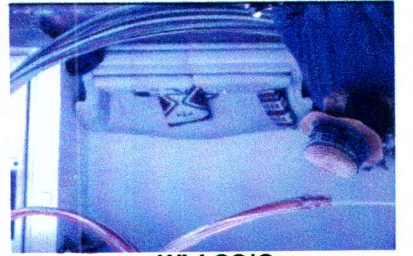
ANEXO 7
Pruebas de iluminación del apartamento



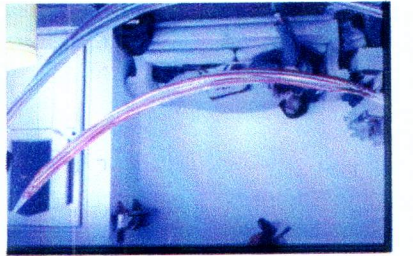
5:43 AM



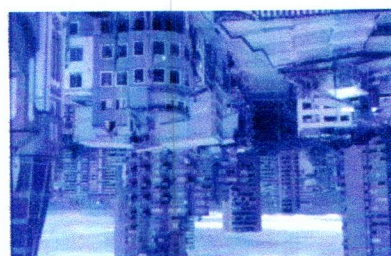
6:45 AM



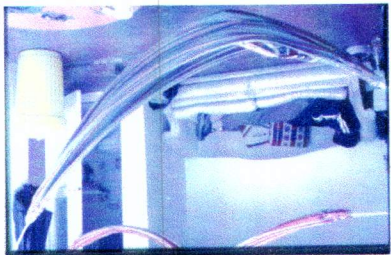
8:00 AM



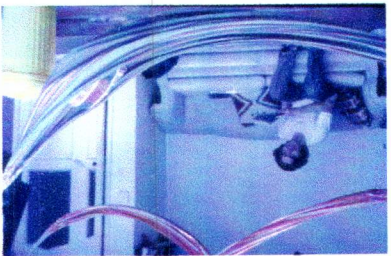
9:45 AM



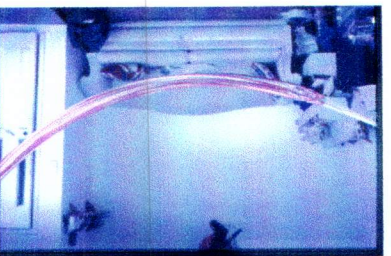
5:50 AM



7:00 AM



8:45 AM

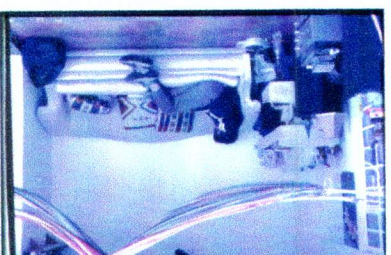


10:15 AM

11:45 AM



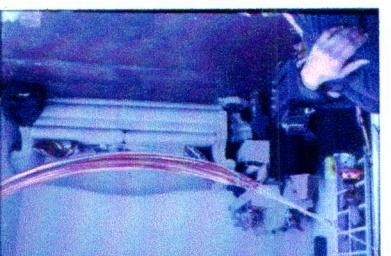
6:00 AM



7:45 AM



9:00 AM

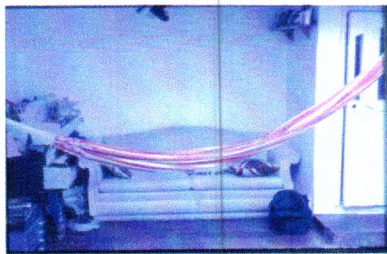


10:45 AM

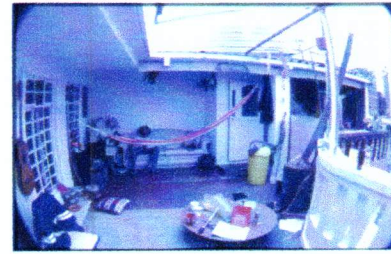
12:15 PM



12:45 PM



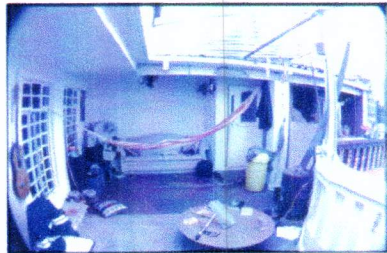
1:15 PM



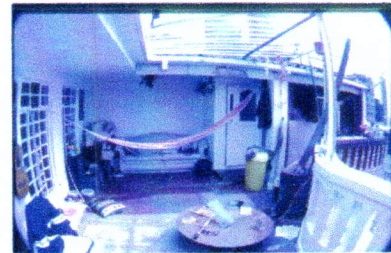
1:45 PM



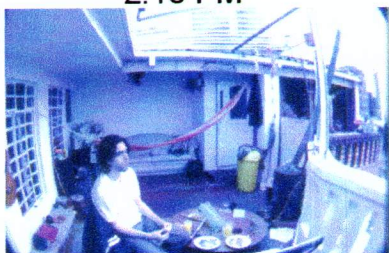
2:15 PM



2:45 PM



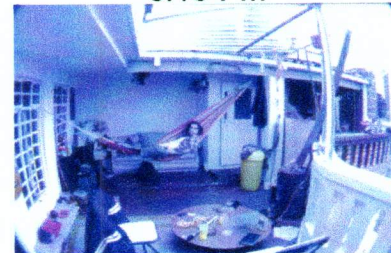
3:15 PM



3:45 PM



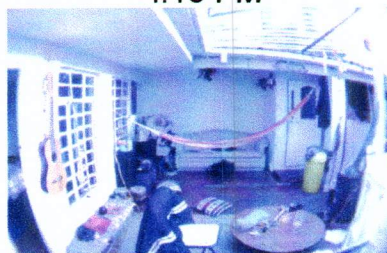
4:15 PM



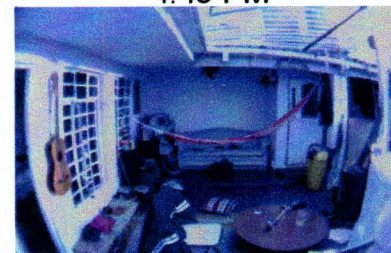
4:45 PM



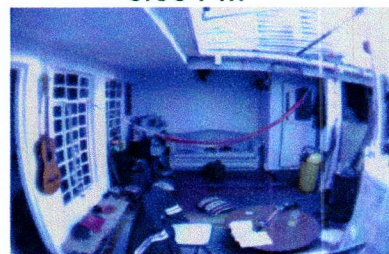
5:00 PM



5:30 PM



5:35 PM



5:45 PM



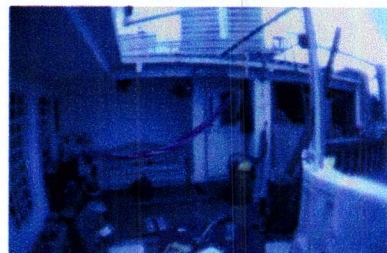
5:50 PM



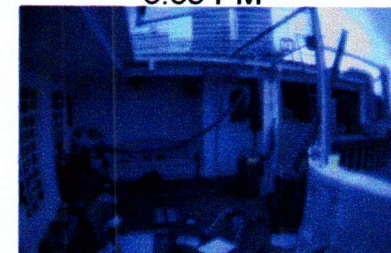
5:55 PM



5:58 PM



6:00 PM



6:05 PM



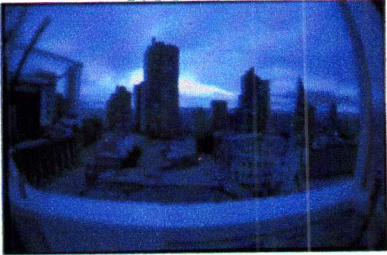
6:06 PM



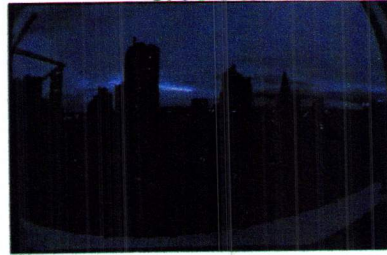
6:10 PM



6:11 PM



6:12 PM



6:17 PM

menudo apagamos luces más que prenderlas. Es una clase de escultura: quitar colores o luz para poder así ver imágenes con más pureza, de mayor sencillez. La decisión es tomada un poco en la experiencia, y en gran parte gracias al "gusto"; las películas se ven como se ven porque así son como vemos esos espacios, o situaciones, o personajes en ese momento dado.

4. Usa filtros en cámara?

CHRISTOPHER DOYLE: Generalmente solo un filtro Coral para hacer correcciones menores en la temperatura de color, y filtros ND en exteriores cuando hay demasiada luz para el tipo de película que estamos utilizando.

ANEXO 8

“Preguntas hechas a Christopher Doyle”

Esta serie de preguntas se las hice a Christopher Doyle vía e-mail el 20 de Marzo de 2000.

1. Que piensa usted acerca del único uso de luz natural en todas las situaciones? Quiero decir la luz existente en los sets (Día y noche)

CHRISTOPHER DOYLE: Creo que tal como en cualquiera de las otras etapas del proceso de producir una película (locación, equipo, equipo técnico, etc...) uno debe tomar una decisión informada (basada en la información), preferiblemente en el momento en que se escribe, o de lo contrario, cuando se prepara a realizar la película. Esto significa que se mira el espacio o la locación a sabiendas que se necesita una claraboya o una ventana, o un fuego (una chimenea?) o lo que sea que el espacio proporciona como una fuente de luz. El stock del film necesita una cierta cantidad de luz para poder así crear una imagen, pero puede ser una cantidad muy muy mínima de luz, o podría ser una aplastante y poderosa fuente de luz como la de un horno, entonces podrías escoger tu stock de película a utilizar (o soporte digital) y el equipo a utilizar adecuadamente, y podrías escoger entre mover o no mover la cámara, o usar cierta velocidad (cuadros por segundo) todo basado en esta decisión. Personalmente creo que todo es posible, ya que muchos fotógrafos de fotografía fija usan solo luz natural, y siendo así, porque no pueden hacer lo mismo los fotógrafos cinematográficos?

2. En las escaleras eléctricas, de la primera secuencia de Fallen Angels, cuando la mujer pasa por allí, supuse que no uso mas luces que las que se encontraban en el lugar, es cierto?.

CHRISTOPHER DOYLE: Solo la luz ya existente en las escaleras, de todos modos no había más espacio para más luces si así lo hubiéramos querido.

3. Me gusta mucho su trabajo con colores y temperaturas, usted hace de la imagen una realidad, y de la realidad una obra de arte. Que piensa acerca de la creación de atmósferas en el cine?

CHRISTOPHER DOYLE: Sí, mezclamos colores y la temperatura de color de la luz mucho: eso se debe a que así es Honk Kong y usualmente no podemos o no queremos cambiar lo que encontramos en las locaciones. Lo que dije, no significa que simplemente utilizamos cualquier locación, o que no adaptamos lo que ya está ahí. A

ANEXO 9
“Trabajo en el guión literario”

VERSIÓN 1.

“Decrecendo”

SECUENCIA 1-INT/DIA APARTAMENTO Kirla, Bortov.

Es un cuarto húmedo, las paredes son algunas gris claro, otras gris oscuro , y otras gris amarillento. Al lado derecho hay un sofá de cuero, muy cerca de este hay una radiola de la época de los 20, en él puso hay cojines y una gran alfombra, en la pared de la izquierda hay un cuadro de “Dalí”, “El Sueño”. Al fondo en la ventana hay una pequeña jaula dorada, muy brillante, la puerica esta cerrada ; encima de ella hay un pequeño loro azul, este salta y aletea , da vueltas, (en forma de burla).

De un momento a otro entran dos personas al lugar , un hombre y una mujer. Ella de 19, es Kirla y el de 21, Bortov. Ella tiene el pelo azul, como el mar, sus piernas delgaditas, como espaguetis, sus cabellos son cortos y puntiagudos como agujas; senos pequeños como limones, y un trasero de durazno. Bortov, es alto, flacucho, pero con músculos, tiene el pelo negro, renegro, casi como el petróleo, desordenado hasta en las puntas. Usa unos zapatos deportivos de una década atrás , pantalón largo pero apretado, una camiseta blanca cuasi amarilla, y una chaqueta dos tallas menos que la suya.

Bortov entra y se acuesta en el sofá, mientras Kirla va por algo de tomar a la cocina; con el vaso en la mano se dirige hacia donde esta Bortov, el muy tranquilo enciende la radio que le dejo su abuelo antes de morir.

KIRLA(Reclamando)

No crees, que ya es suficiente. Anoche todo fue una mierda , desde la entrada al pinche bar. Ya me tienes mamada, todos los viernes es la misma vaina, y al mismo lugar...el “Cristo perpendicular”.

Se escucha en off que Bortov cambia sin parar el dial del radio, se detiene en una emisora donde hay un mensaje de “publicidad política pagada”.

RADIO(OFF)

(Se escucha música de fondo y empieza una canción)

No a la basura...no a la delincuencia,... no a la mendicidad, .. todos unidos cambiaremos nuestra ciudad...VOTE!!! POR MARIANO ROCA.

BORTOV(Off)(a Kirla)(Despreocupado)

Deberías estar mamada de otras cosas, como estas mierdas que hay en esta ciudad. Los malditos políticos a toda hora prometiendo cosas que nunca van a cumplir... no estas mamada de esto?

Kirla se dirige hacia el baño con rapidez., cierra la puerta, se escucha el sonido de sus orines contra la taza. Bortov cambia con rapidez el dial del radio. Ella termina, sale del baño, pasa por el lado de Bortov, se dirige hacia la ventana y se detiene al lado de la jaula dorada; agarra al pájaro y lo mete de nuevo en la jaula.

KIRLA(A Bortov)(Mientras camina)

A mi no me vengas con pendejadas, bien sabes que el problema aquí, no son solo los políticos...

Abre la ventana sacando su pequeña y bonita cabecita, mira al cielo.

KIRLA

...es la misma gente la que se lo busca...o si no porque no hacen algo para evitarlo.

Kirla empieza a bajar su mirada hacia la calle. Se ve una parte de su cabeza, y al fondo se ve la calle.

BORTOV (OFF)

Porque no se les da la gama, porque no les importa, lo único que hacen es hacer caras de compasión cuando ven los noticieros , y quejarse entre ellos como culicagados. Pero a la hora del té, nada, ni mierda.

La calle esta sola , es inclinada; en los pors y algunas paredes hay afiches del el candidato Mariano Roca. Un hombre de aproximadamente 80 años, barba larga y blanca, gorra al estilo de las de golf, y camisa a cuadros. Es ayudado en su caminar por un bastón de madera.

KIRLA(Off)

...pero no siempre se puede vivir de solo verdades, también se necesita que nos dejen mentir, que nos dejen caer, que nos dejen estrellar con el mundo y no poder hacer nada , dejarse llevar y nada mas, tal vez después levantarse

El anciano va solo, esta subiendo la inclinada calle. Un niño de unos 10 años, camiseta a rayas, pantaloneta y botas. Se acerca a el , empieza a molestarlo y a burlarse, imitándolo en la manera de su caminar; le da vueltas, salta y le hace musarañas. El viejo al verse presionado, agarra al niño con su bastón por el cuello, y le da cuatro coscorriones. El niño queda tendido en el piso, y el viejo sigue caminando hasta salir de cuadro.

BORTOV (Burlándose)(Off)

El melodrama...ja..ja...ja. Que pasa, no seas estúpida, si te caes, te estrellas , y si te estrellas te matas , y como putas te vas a parar después.

KIRLA(Furiosa) (Off)

Imbecil!!! , ahora si explicame, que fue lo que paso en el "Cristo Perpendicular" anoche Ah?, seguro no tienes nada que decirme.

Hay una pequeña pausa donde solo se escucha el radio.

KIRLA (Irónicamente) (Off)

Claro te quedas calladito no...

La calle queda sola, la imagen empieza a sobreexponerse hasta quedar completamente blanca.

SECUENCIA 2 INT/EXT NOCHE, BAR CRISTO PERPENDICULAR
Kirla, Bortov, Fockner, Julliette.

Fade in a blanco.

En la entrada del bar, encima de la puerta hay un cristo colocado perpendicularmente, este aparece en primer plano, el lugar no tiene letrero. Desde afuera se escucha el estruendo de la música. La cámara empieza a bajar hasta encontrarse con Bortov y Fockner que están en la puerta. Fockner tiene el cabello un poco mas largo que Bortov, pero el de el es rojo, sus patillas también son rojas, sus pómulos son pronunciados y tiene grandes ojeras, Es el mejor amigo de Bortov. Un poco mas adentro esta Kirla. Bortov y Fockner se estrechan las manos fuertemente, produciendo un sonido seco.

FOCKNER(Efusivo)

Entonces que viejo Bortov, Como van las cosas?

BORTOV(Acelerado)

No..bien, ahí cumplidito como todos los viernes . Oiga y al fin que paso con lo de su novia, si era cierto lo del....

Bortov hace una señal. Simulando una barriga grande sobre su estomago.

FOCKNER(Emocionado)

No!, marica, que suerte, como a los quince días le llego...que susto tan tenaz , si o que.

KIRLA(Alterada)

Bueno van a entrar o se van a quedar ahí hablando toda la noche.

Bortov le da una palmada a Fockner amigablemente, y empiezan a entrar al bar. Kirla sigue adelante buscando donde sentarse. La música está al máximo. La entrada del bar es un corredor largo y delgado, al final hay un cuarto grande, toda la gente está bailando y saltando. Al lado derecho queda la barra, en donde la gente se abalanza por un trago. En una esquina del cuarto esta Julliette, mujer de cabello largo y claro, delgada, tiene un escote en V hasta el ombligo, y un pantalón negro apretado. Al fondo del cuarto hay otro corredor por donde sigue Kirla. Bortov se acerca a Julliette, ella al verlo se abalanza sobre el dándole un beso en la boca.

JULLIETTE(Insinuante)

Hola, espero que te dejes ver mas tardesito no?

Bortov mira de un lado para otro nerviosamente, mientras Fockner dos pasos mas allá se encuentra con una amiga.

BORTOV(Despreocupado)

Si, ahora nos vemos y charlamos un rato listo?

Bortov sigue su camino por el segundo corredor, poco a poco se abre paso entre la gente; contra una de las paredes , una pareja se besa efusivamente. Al final del segundo corredor, hay otro cuarto similar, pero en este hay mesas , en una de las mesas esta Kirla esperando. Bortov se sienta en frente a ella y saca de su bolsillo un paquete de cigarrillos, con sus labios saca uno y lo enciende.

BORTOV(Alegre, dirigiéndose a Kirla)

Esta repleto esto, casi ni se puede pasar. Viste esa partida de imbeciles en la mitad del corredor.

KIRLA(Acelerada)

Huy , si tenaz, esta como un bus en la caracas, nos tomamos algo?

cámara Subjetiva de alguien tratando de salir de un bus en la caracas.
Bortov Le da una chupada larga a su cigarrillo.

BORTOV(Jugando)

Si, que tal un tequilita?

Bortov se empieza a levantar de la mesa. La cámara se levanta con el, luego convirtiendose en subjetiva.

KIRLA(Emocionada)

Puede ser, puede ser; pero con sal y limón, no se te olvide.

Bortov camina por el corredor hacia el primer cuarto, pasa de nuevo con dificultad por en medio de la gente ; al llegar a la barra se distrae con el grande y voluptuoso trasero de Julliette que pide un trago.

BORTOV(A si mismo)

Siempre pasa lo mismo, se trata de portar uno juicioso y vea.

Bortov toca a Julliette en la cintura, ella pega un saltito y lo mira, como mosquita muerta, parpadeando varias veces.

JULLIETTE

Ay! Ah eres tu, que susto me diste . Y que , como vas bien?

Ella mira directamente a los ojos a Bortov y luego a los labios.

BORTOV(AI de la barra)

Viejito, me da dos tequilas, ah y me regala un plato con salesita y limón.

Julliette mientras tanto le acaricia la cabeza a Bortov.

BORTOV (Interesado)

Bien, aquí gozándomela como siempre....(A si mismo) la beso, ah si que carajo estoy bien lejos y fuera de peligro.

Bortov la mira insistentemente a los ojos, echa una pequeña mirada hacia el lugar por donde había llegado hacia unos momentos, vuelve a mirarla y la besa. La cámara hace un recorrido rápido por las luces del lugar, solo viéndose los destellos. La música suena estruendosamente. Kirla esta enfrente de su mesa, se mueve de una manera extraña, salta, da vueltas girando sobre un mismo eje, dejándose llevar por la música. Es algo raro con algo de punk, árabe y sonidos electrónicos.

KIRLA(A si misma)

Esa música esta una chimba, twing,twing, twong, estoy reseca, que pasaría con este mansito y mi trago, ah que mamera ese tipo de enfrente , no deja de mirarme.

Kirla de saltito en saltito empieza a atravesar el corredor que la separa del de la barra, con dificultad pero abriéndose paso llega, se detiene justo en la mitad del lugar pero sigue saltando; mira de un lado para otro como inspeccionando la zona, al lado derecho esta Fockner, moviéndose extrañamente. Dirige su mirada hacia la barra y por sus saltos ve a Bortov con los dos tragos en la mano besándose con Juliette. Deja de saltar y avanza unos pasos mas para asegurarse, los ve casi de frente, pero ellos no la ven. Da media vuelta y se dirige hacia el corredor por donde venia.

Fade a negro

SECUENCIA 3 INT/DIA- APARTAMENTO

Kirla, Bortov

El pájaro insistentemente juega con la puerta de la jaula dorada. Bortov esta sentado al lado derecho del sofá, mientras Kirla esta sentada en el otro extremo; el mueve sin parar los dedos de la mano, que esta apoyada en el sofá de cuero produciendo un sonido sucesivo. Kirla tiene sus piernas apoyadas contra su pecho, abrazándolas fuertemente, se mueve como una mecedora lentamente.

KIRLA(Histórica a Bortov)

Ya deja tanta hipocresía,... yo te vi, cuando fuiste por el trago , estabas besándola!. Porque no te la llevabas para otro lado, no se, afuera o al baño si se te daba la gana . Pero porque ahí.

Los ojos de Kirla se empiezan a poner rojos , y cada vez lo mira con mas odio. Bortov mete su mano en la chaqueta lentamente y saca el paquete de cigarrillos, queda solo uno, lo saca, lo prende tranquilamente y bota el paquete vacío al lado del radio viejo. En la radio suena "Jeepers Creepers" de Louis Armstrong.

KIRLA

Que me creíste imbecil o que , pero que di algo.

Bortov sigue fumando su cigarrillo, y mantiene su mirada en el cuadro del sueño de "Dalí"

BORTOV(Tranquilo)

No has pensado que pasaría con la ciudad, si por fin pusieran un metro.

Kirla se para como un rayo del sofá, camina estruendosamente, hacia el cuarto, saca un morral verde, de los de varillas, mete como puede sus pocas prendas.

BORTOV(Off)

No se creo que todo seria diferente, tai vez todo el mundo se descontrolaría, la gente seria mas confiada, dormirían un poco mas; se acabarían los ataques de histeria en los

buses y busetas, por la preocupación de llegar tarde a un lugar , hasta llego a creer que todos seriamos mas cumplidos.

Kirla sale como un bólido del cuarto, entra a la cocina y bota el porta vasos al piso. Haciendo un gran estruendo. Bortov sigue hablando y mirando sin inmutarse el cuadro de Dalí.

BORTOV(Off)

No crees que seria así.

Kirla se dirige hacia la puerta, la abre agresivamente, sale y cierra con violencia. Se ve en primer plano la cara de Bortov, tranquilo y seguro.

BORTOV(Sin asombro)

No, no lo crees así

La imagen se empieza a sobreexponer hasta quedar completamente blanca.

SECUENCIA 4 EXT/DIA- CALLE 26

Emile, Joven

Toda la secuencia es acompañada por sonidos fuertes de calle, y el continuo cambio del dial de un radio.

La avenida se ve desde lo alto de un edificio, esta tiene cuatro carriles, es una intersección de vías. Emile anciana de unos 80 años, joroba pronunciada, chal negro, falda larga , y blusa sencilla blanca, el cabello completamente blanco. Emile se dirige hacia un joven de aspecto normal, chaqueta sport, camisa de cuello, zapatos de cuero brillante y blue jeans. Cruzan unas cuantas palabras, el joven le ofrece su brazo a la anciana. Empiezan a pasar por los dos primeros carriles sin dificultad, en la mitad del segundo, el semáforo cambia y los carros de diferentes colores y formas empiezan a pasar. Suben sin dificultad el separador de la mitad, en donde ahora pasan a gran velocidad los autos. La anciana sin percatarse se lanza con afán hacia ellos, el joven alcanza a agarrarla fuertemente con las dos manos, evitando que ella termine aplastada. El semáforo sigue en verde, pero por ese carril ya no viene mas autos, los dos siguen pasando con prisa la calle. Al llegar al carril de los lentos siguen caminando tranquilamente; a solo un cuadra un camión se acerca sin piedad, el semáforo aun no ha cambiado. Solo faltan unos cuantos metros para que el camión pase por encima de ellos. Emile ve el camión que s acerca cada vez mas rápido y sacando fuerzas de donde nos las hay, hala al muchacho casi desgarrándolo, alcanzando el andén.

La anciana s detiene y agitada da las gracias al joven, este a su vez sigue caminando tranquilamente, ella en sentido contrario trota jovialmente.

SECUENCIA 5 INT/DIA APARTAMENTO.

Bortov, Loro

La mano de Bortov empieza a mover el dial del radio viejo. Lo mueve de un lado para otro muy lentamente, deteniéndose por instantes en cada emisora.

RADIO

Radio recuerdos me gusta mas!!

Cambio de emisora.

Cambie ahora su vida y la de los

Cambio de emisora

Porque el pueblo necesita

Cambio de emisora

Chis pun, chis pun, chis pun

Cambio de emisora

Acaba los gérmenes de una

El loro que antes estaba en la jaula entra volando y se posa sobre el radio viejo.
Los créditos empiezan a salir.

Fin.

VERSIÓN 3

PELEANDO CONTRA EL TIEMPO Y CONTRA UNO MISMO

SECUENCIA 1 INT/EXT/DIA APARTAMENTO

**Se escucha el ambiente de ciudad, rugiendo
(Desde Monserrate)**

Esta amaneciendo , y la ciudad vista en una gran panorámica poco a poco empieza a tomar fuerza, se ven varios edificios y casas, las luces de estos empiezan a apagarse dándole paso a la luz del día.(cámara rápida) Cambia la velocidad de la imagen y se empieza a mover hacia atrás , viéndose una gran terraza, en uno de sus extremos hay una jaula adornada por telas y periódicos colgantes , encima de ella , hay un pájaro disecado; en el otro extremo hay una chimenea rústica, lentamente se empieza a ver el apartamento , sus paredes son un poco oscuras y están roídas por la humedad , hay una alfombra en el piso , un sofá recostado contra la pared, en la pared de enfrente del sofá hay una fotografía de los ojos de un anciano. En el piso cerca de la alfombra hay una cajetilla de cigarrillos desocupada y algunos papeles blancos arrugados, y un saco gris. Al lado del sofá sobre una mesilla con rodachines hay una radiola vieja. Al fondo hay una puerta , la cámara empieza a avanzar hacia ella ; al llegar a la puerta esta se abre y entran Kirla y Bortov, ella de 19 años y el de 21 años, están pálidos y con ojeras. Kirla delgada y alta usa un pantalón apretado, de un material sintético negro, tiene una camisa apretada, y corta, en donde se ven sus senos pequeños como limones, encima lleva una gabardina morada casi negra, usa botas de cuero rojo largas, su cabello rojo, corto y desordenado contrasta con el color pálido de su piel. Bortov delgado pero con músculos , usa un pantalón azul oscuro, nada suelto, una camiseta amarillo pálido ceñida al cuerpo, y una chaqueta ya trajinada dos tallas menos que la suya. Bortov se acuesta en el sofá, enciende la radiola y mueve el dial.

Se escucha el cambio de dial, no es nada concreto.

Kirla apurada entra en otro cuarto y al rato sale con un vaso de agua.

KIRLA (Reclamando)(Fuera de campo)

No crees que ya es suficiente....

Bortov se detiene en una emisora donde se escuchan las tonadas de un bandoneón.

Música de bandoneón.

Bortov reclina suavemente la cabeza en el fondo del sofá.

KIRLA (Fuera de campo)

....anoche, todo fue una mierda....

Bortov Cierra los ojos.

Fade in a negro

**La voz de Kirla empieza a bajar hasta un segundo plano,
y el tango sigue sonando en primer plano.**

**SECUENCIA 2 (FLASH-BACK): INT/DIA HABITACION ABUELO
(En S-8 By N)**

Hay una cama grande , que está cubierta por un toldillo azul transparente, al fondo hay una ventana , al lado izquierdo hay una biblioteca hecha con ladrillos grises y un gran armario con un espejo. Al lado de la cama hay una mesita de noche. En una silla justo enfrente de la cama está Bortov sentado mirando plácidamente a su abuelo, que moribundo esta acostado. Al lado del anciano hay una radiola vieja, es la misma que hemos visto en el apartamento de Bortov ; el anciano toma con dificultad la radiola y se la entrega a Bortov temblando y agitado.

KIRLA (Histórica)(off segundo plano)

....ya me tienes mamada, todos los viernes en el bar es la misma vaina ,
ya no puedo mas...

Bortov recibe la radiola. El anciano muere, Bortov con la radiola sobre las piernas, empieza a llorar.

KIRLA (Histórica)(off subiendo a primer plano)

....fuera de eso siempre al mismo puto lugar...

(Fin del flash back)

Bortov abre los ojos lentamente, se sienta y empieza a mover el dial de la radiola.

Fin música de bandoneón

Al fondo se ve a Kirla que se mueve de un lado para otro, se ve la cara de Kirla histérica.

Kirla y Bortov van caminando por una calle con pocos transeúntes, es oscura y medio se identifica que son ellos, a unos cuantos metros se ve una entrada resplandeciente y letreros de marcas de licor, en las paredes y los postes hay unos cuantos afiches del candidato Mariano Roca, pasan varios automóviles.

Narrador de fútbol y voces de los de la tienda

Llegan a la entrada de la licorera, el lugar está iluminado por luces fluorescentes, y hay una gran reja, que impide que se entre al interior. En el lugar hay un refrigerador grande, lleno de productos y al fondo hay un anaquel que ocupa toda la pared, está lleno de botellas y otros productos. Hay un televisor encendido encima de la nevera, en donde estan transmitiendo Futbol.

BORTOV(AI de la licorera)

Señor, media de ron

El tendero esta detrás de la nevera, enfrente suyo hay una botella de aguardiente por la mitad, y dos amigos de barrigas grandes. Kirla callada se dedica a contemplar lo que pasa.

TENDERO

Tengo Tres esquinas a 8000 y Medellín a 7000.

KIRLA(a Bortov insistente, exigiendo)

Medellín, compra Medellín

Bortov sin prestarle atención a Kirla , saca del bolsillo unos billetes.

BORTOV (AI tendero, entregándole el dinero, subiendo un poco la voz)

Vea , una de Tres esquinas.

Kirla va a reclamarle a Bortov por lo del trago, pero un indigente un poco mas alto que Kirla , se atraviesa entre ella y Bortov. El tendero va al fondo de la tienda por el trago.

INDIGENTE(A Kirla agresivo)

Mona , una moneda.

KIRLA

No , paila , no tengo .

INDIGENTE(A Kirla agresivo, Fuera de campo)

Entonces deme para un pan

El tendero regresa a la reja, le entrega a Bortov la botella en una bolsa de papel. Bortov recibe la botella y empieza a caminar hacia el fondo de la calle.

KIRLA(Harta)

Que no tengo hermano.

El indigente se va, pero Kirla se da cuenta que Bortov ya no esta en frente de la reja, voltea a mirar hacia el fondo y ve que Bortov va unos pasos mas adelante, Kirla lo alcanza corriendo. Bortov y Kirla salen caminando por la calle hasta perderse de cuadro, una moto con dos policías llega justo en frente de la licorera, se baja el que esta atrás , saca un fajo de billetes, y se dirige hacia la reja.

POLICÍA 2 (Al tendero , apurado, en voz alta.)

Don, media de aguardiente.

SECUENCIA 7 EXT/NOCHE PARQUE SANTANDER

Ambiente calle

En una de las bancas del parque, paralelo al edificio Avianca están sentados Kirla y Bortov. Cerca de ellos pasa de vez en cuando un transeúnte. Ella toma de la botella de licor, Bortov está mirando hacia el edificio, baja la mirada le quita la botella a Kirla y se toma un trago. Kirla le agarra a Bortov la cara con las dos manos y lo empieza a besar. El se queda quieto y después se retira.

KIRLA(Insistente)

¿Que putas esta pasando ah?

Bortov mira a Kirla

BORTOV(Seco)

Kirla, ya párala, ¿ si?

Bortov se para, se toma un trago, y deja la botella vacía sobre la banca.

BORTOV

Estoy aburrido ¿Vamos al Cristo o que?

Kirla no le dice nada , se para y empieza a caminar, Bortov camina a su lado.

SECUENCIA 7 ESCENA 1EXT/INT NOCHE BAR "CRISTO PERPENDICULAR "

Hay una pequeña puerta. Encima hay un Cristo incrustado contra la pared de manera perpendicular, como si estuviera volando, iluminado fuertemente por una luz azul, contrastando de forma radical con la iluminación cálida de la calle. Desde afuera se escucha el estruendo de la música que tiene sonidos electrónicos y muchos bajos.

Sonidos electrónicos

Cerca de la entrada hay paradas unas cuantas personas esperando para entrar. En la entrada, justo debajo de la luz azul esta un hombre alto y grueso, al que le pagan para entrar. A unos cuantos metros de la puerta hay pegados en la pared varios afiches del candidato Mariano Roca. Un joven de Cabello amarillo revuelto, se detiene enfrente de los afiches y empieza a arrancarlos, es Fockner de 22, usa una chaqueta de cuero, una camisilla apretada y pantalones sueltos azules. Bortov y Kirla llegan al andén del bar. Bortov se dirige hacia Fockner le da una palmada en la espalda, Fockner se voltea, le estrecha la mano a Bortov produciendo un sonido rápido y seco, Kirla saluda a Fockner de lejos sin interés y empieza a entrar al bar.

FOCKNER

Entos que, Bortov.

BORTOV(Acelerado)

Bien , y usted que huevón? ¿Al fin se va?

FOCKNER(Emocionado)

Si marica , despego el 19.

BORTOV (Emocionado)

¡Que chimba! Fockner

Por el fondo de la calle se empiezan a acercar los policías motorizados de la licorera, a alta velocidad, acercándose a la entrada del Bar, la moto tiene encendida una luz centelleante azul. Bortov y Fockner se dan cuenta pagan y entran rápidamente. Al franquear la puerta hay otro hombre alto y grueso que los requisa. Kirla empieza a subir unas escaleras que hay al fondo. Les hace señas a Bortov y Fockner.

FOCKNER(voz alta)

Marica de la que nos salvamos

En la calle se ve que los policías les indican a los de afuera que contra la pared.

Bortov y focner alacanza a Kirla y empiezan a subir las escaleras , pasando por el lado de una

Bortov y Fockner alcanzan a Kirla y empiezan a subir las escaleras , pasando por el lado de una especie de vitrina donde hay un maniquí (Es una virgen) esta vestida de negro, no tiene ojos porque se los sacaron, tiene un alambre de púas en el cuello, hay un jarrón con flores blancas justo al lado, ella está en posición suplicante, mirando al cielo.

**La música poco a poco empieza a tomar fuerza,
a medida que van subiendo las escaleras.**

Al llegar a la segunda planta Kirla sigue adelante hasta perderse, al lado derecho justo al final de las escaleras esta la barra , al lado izquierdo encerrado entre una jaula esta el Disc jockey , a espaldas de esta pared esta llena de Lp's en donde sobre un fondo de la bandera de Colombia, se ve la cara del papa sonriente y reflexiva.

El lugar está lleno, la gente salta, baila, da vueltas, algunos están recostados contra las paredes. Bortov empieza a avanzar por el corredor, al lado derecho una mujer con un gran escote y un pantalón apretado y descaderado se contorsiona sensualmente, como si estuviera por conseguir un orgasmo, Bortov se acerca hacia ella, ella efusivamente se lanza con los brazos abiertos, dándole un beso tocando la mejilla y los labios.

El volumen de la música es bastante alto.

JULIETTE(Sensual, Casi gritando)

Hola, ¿como vas?

Julliette le acaricia la cara a Bortov, sin dejar de hacer movimientos insinuantes. El mira de un lado para otro nerviosamente.

BORTOV (Casi gritando)

Bien, Julliette(Pausa), ¿Nos vemos ahora?

JULIETTE(Casi gritando)

Listo

Bortov sigue caminando por el pasillo, se encuentra de nuevo con Fockner, que habla con una amiga. Bortov le da una palmada en la espalda y sigue caminando.

Mientras avanza, la música empieza a cambiar.

Bortov entra en otro cuarto a través del corredor y baja por unas escaleras metálicas, se cruza con una mujer con la cara pintada y el cabello lleno de palitos, con la que cruza miradas coquetas.(Detención momentánea de las miradas) mira hacia el techo en donde hay manos colgadas, baja las escaleras , al fondo , bailando al lado de un sofá esta Kirla, opuesto a ella hay una especie de peceras de colores , pero sin peces. Bortov saca un paquete de cigarrillos , con sus labios saca uno, y lo prende. Sin decirse nada Bortov y Kirla se mueven al ritmo de la música. Dos Chicas pasan saltando y gritando cerca de donde están Bortov y Kirla. Bortov las sigue con la mirada, mientras baila. Durante un rato cada uno baila por su lado, Kirla mueve sus brazos y de vez en cuando salta.

La música cambia varias veces, haciendo elipses.

Bortov se deja llevar suavemente por la música pero esta a la expectativa de lo que pasa a su lado. Kirla se empieza a acercar a Bortov (Bailándole), cuando esta a unos cuantos centímetros de el.

BORTOV(Casi gritando, a Kirla)

Voy por trago, ¿quieres?

Kirla mueve su cabeza de lado a lado.

KIRLA(Voz alta)

¿Qué?

BORTOV(Gritando)

¿Quieres trago?

Kirla con la cabeza responde afirmativamente, saca unos billetes del bolsillo y se los entrega a Bortov mientras sigue bailando.

Bortov sube las escaleras, cruzándose con un joven que tiene maquillado el entorno de los ojos de azul; esquiva una pareja que se esta besando antes de entrar al corredor. Bortov entra en el corredor, pasa como puede entre la gente, se encuentra con Fockner que tiene una botella de licor en la mano, Fockner le hace señas a Bortov para que abra la boca, Bortov la abre y Fockner le vierte trago de la botella. Fockner emocionado grita y sigue por el lugar por donde venia Bortov. Bortov pasa por el lado del Disc Jockey, que con una mano mueve un Lp y la otra la mueve con el puño cerrado hacia arriba. Recostada contra la barra esta Juliette meneando su grande y voluptuoso trasero. Ella se da cuenta que Bortov va hacia la barra y sin dejar de contonearse mantiene la mirada fija en él. Encima de la barra hay luces que forman tubos de luz, de varios colores.

JULLIETTE(Haciendo mimica, sensual)

HOLA

Bortov asiente mirándola. Bortov pasa por en medio de la gente manteniendo su mirada en Juliette, que de vez en cuando se ve. Bortov llega hasta la barra, Juliette lo sigue con la mirada; Bortov se dirige al barman, con un billete en la mano.

BORTOV(Gritando)

Hey, dos tequilas.

Bortov le entrega el billete al de la barra. Juliette se acerca a Bortov lo abraza por la espalda entre cariñosa y sensual. Bortov voltea la cara, ella lo mira insinuante. El barman coloca los tragos encima de la barra.

JULLIETTE(Voz alta)

Uy, tequila que rico

Juliette coge uno de los tragos, lo alza a manera de brindis y se lo toma todo. Juliette se acerca a Bortov, él voltea su cara hacia la barra.

BORTOV(AI barman)

Un tequila...

Bortov recibe el tequila, cuando pretende alejarse Juliette se interpone, le coge la cabeza y lo besa. La cámara sale del sitio, (en imagen rápida), se ven cómo pasan los destellos de luz, pasa por el corredor, baja las escaleras y llega al sitio en donde esta Kirla; la música suena estruendosamente, ella tiene la cara pegada a una de las peceras de colores. (A velocidad normal) Se ve como las burbujas suben y bajan. Kirla retira su cara de la pecera y empieza a saltar, moviendo los brazos con el ritmo de la música.

KIRLA(A si misma)

Este man se quedó haciendo el trago.

Kirla de saltito en saltito empieza a salir del lugar, sube las escaleras, sigue saltando y moviendo sus brazos, pasa como puede por en medio de la gente, en el cuarto al final de las escaleras se cruza con Fockner que la abraza haciendo que deje de saltar. Fockner le ofrece un trago de la botella casi derramándose encima, Kirla lo evade como puede, y sigue hacia el corredor, mira de un lado para otro, como inspeccionando, sigue avanzando, llega al lado de la jaula del Disc Jockey en donde un tipo le baila y la mira insinuante, ella trata de evadirlo por un lado, pero el tipo se mueve, ella se mueve hacia el otro lado, el tipo de nuevo se mueve, Kirla como puede lo empuja y sigue caminando por el corredor. Ya faltan pocos metros para llegar a la barra, una pareja discute airadamente en la mitad del corredor, Kirla los esquiva.

La música cambia.

Kirla emocionada empieza a saltar de nuevo. Avanza un poco mas por el corredor. Al fondo se ve a Bortov de espaldas que tiene los dos tragos en la mano, besándose con Juliette, la imagen se ve desenfocada, Kirla se acerca un poco mas para asegurarse(La imagen se enfoca)

La imagen se pone un poco lenta y la música se distorsiona.

Kirla deja de saltar, su sonrisa desaparece, da media vuelta y se dirige hacia el corredor por donde venia.

**La imagen vuelve a velocidad normal
La música también se normaliza**

Bortov se queda quieto, retira con vehemencia a Juliette sin decirle nada se va con los tragos en la mano.

Fade a negro

**SECUENCIA 9 EXT/DIA CALLE POPULAR
(S-8 ByN)(DVC)**

Música de Bach

La imagen está completamente negra, se escucha el cambio de dial de un radio, este se detiene.

RADIO(Off)

Voz de narrador de la radio

Artículo 25. El trabajo es un derecho y una obligación social, y goza en todas sus modalidades, de la especial protección del estado.

Fade out a imagen calle

Se ve una calle popular, por donde pasan varios automóviles, busetas, buses y transeúntes, hay varios vendedores ambulantes, algunos están vendiendo corbatas, juguetes, papel regalo, reglas, cuadernos, comestibles, etc. Los vendedores anuncian sus mercancías con desespero, haciendo ejemplos de cómo funcionan, algunos transeúntes se detienen a mirar o a preguntar por el precio de algún producto. Bortov y Kirla pasan caminando por la calle.

RADIO(Off))

Toda persona tiene derecho a un trabajo en condiciones dignas y justas.

policías, también llegan los mismos policías de la licorera en su moto. Un camión de carpa, empieza a doblar en la esquina, empiezan a descender varios

Se empieza a escuchar una jauría de perros, que va subiendo a medida que los policías bajan del camión, el sonido de la radiola pasa a un segundo plano.

Algunos de los vendedores se dan cuenta de los policías que están bajando del camión, como pueden recogen sus mercancías y empiezan a correr. Bortov se detiene a mirar lo que pasa. Los policías les rapan las mercancías, y a algunos los toman presos. Varios transeúntes en el otro lado de la calle se detienen, miran por un instante lo que ocurre, algunos siguen su ruta de inmediato sin alarmarse, otros con curiosidad observan indignados. Kirla le insiste a Bortov para seguir su camino.

RADIO(Off 2do plano)

Las autoridades de la República están instituidas para Proteger a todas las personas, en su vida, honra, bienes,...

Un vendedor no quiere entregar uno de los carritos de juguete que vende, el policía 1(licorera), desenfunda el bolillo, amenazando al vendedor con golpearlo, el vendedor vencido suelta el carro.

Un vendedor de corbatas como puede toma su mercancía y se esconde detrás de unas matas, el policía 2(Licorera) lo ve, desenfunda el bolillo, corre a su encuentro. Se ve al fondo que Bortov discute con Kirla mientras caminan.

**La voz de Kirla se escucha en segundo plano.
Se escucha el cambio de dial,
se detiene en música(Contrapunto)**

KIRLA(Off, histérica)

Qué me crees , imbécil o que?, eres una mierda...

El policía 2 empieza a golpear al vendedor, hasta que cae al piso.

**El sonido de la jauría de perros empieza
a bajar a un segundo plano y la voz de
Kirla empieza a subir a primer plano.**

KIRLA(Off)

...maldita sea , préstame atención
y apaga ese maldito radio!!

El sonido del radio se corta abruptamente.

Silencio.

El policía 2 recoge el gancho con corbatas, y se va caminando tranquilamente.

La imagen se empieza a sobreexponer hasta quedar completamente blanca.

SECUENCIA 10 INT/DIA APARTAMENTO

**Fade blanco a imagen.
Ambiente ciudad.**

Kirla tiene en sus manos el cable de la radiola, Bortov se para, le rapa el cable de las manos a Kirla y lo conecta de nuevo. Bortov la mira agresivamente a manera de advertencia. Kirla se queda parada, atónita, con su mirada fija en Bortov por unos instantes.

Bortov enciende de nuevo la radiola y empieza a mover el dial. Kirla se sienta en el otro extremo del sofá y se queda mirando el piso.

Bortov mete su mano entre la chaqueta saca la cajetilla de cigarrillos, queda solo uno, lo prende tranquilamente, y bota al lado de la radiola la cajetilla vacía. En el radio suena Jeepers Creepers de Louis Armstrong.

Canción"Jeepers Creepers"

Kirla se revuelca el cabello desesperada y mira a Bortov.

KIRLA(A pleno grito, Histérica)

¡Pero qué, di algo!

Bortov le sube el volumen a la radiola.

Canción "Jeepers Creepers" en primer plano.

Bortov le da una chupada más a su cigarrillo, y mantiene su mirada en la fotografía de los ojos que hay enfrente suyo. Kirla con su cabeza recostada sobre sus brazos no dice nada mientras mira hacia fuera del apartamento; espera que por fin Bortov le diga algo por lo que ocurrió. Bortov sigue fumando tranquilamente su cigarrillo. Kirla cierra los ojos por un instante, los abre intempestivamente, se para como un rayo, entra a uno de los cuartos, abre un baúl de donde saca varias prendas de ropa, y unas cuantas escuadras y reglas, las embute como puede en una maleta; saca la maleta y la coloca cerca de la puerta; Bortov continua mirando el cuadro de la pared de enfrente. Kirla entra en el baño, saca el cepillo de dientes azul, el tarro de limpieza facial y un tarro de champú de la ducha, empieza a salir del baño y por un momento se queda parada en el marco de la puerta y mira de nuevo a Bortov que ahora está recostado en el sofá con su cara mirando hacia el techo botando un chorro de humo por su boca. Kirla va hacia donde esta la maleta y empaca lo que sacó del baño, se coloca la maleta, entra en la cocina, agarra una licuadora, sale de la cocina como un bólido, va hacia la puerta de salida, y la abre, sale. Empieza a cerrar la puerta, vuelve a entrar, se quita la maleta, la deja en el suelo, camina, se acerca a Bortov, lo mira por unos instantes, se sienta a su lado lo mira de nuevo y se para de inmediato. Kirla recoge la maleta, abre la puerta, y sale.

BORTOV(A Kirla)

¡Kirla!,

Kirla se detiene en el umbral de la puerta de salida.

BORTOV(seco)

Mi gabardina.

Kirla histérica bota su maleta al piso, suelta la licuadora, se quita rápidamente la gabardina y se la bota en la cara a Bortov.

KIRLA(Con desprecio)

¡Imbécil!

Kirla sale y cierra la puerta con violencia. Bortov tranquilamente coloca la gabardina en el otro extremo del sofá, se despereza, se levanta y se dirige hacia la ventana; saca el pájaro de la jaula y lo coloca (Como estaba al principio). Bortov le da una última chupada al cigarrillo y lo bota por la ventana.

La imagen se empieza a sobreexponer hasta quedar completamente blanca.

Fin.

VERSIÓN 4

NS/NR
NO SABEN/NO RESPONDEN

SECUENCIA 1 INT/EXT/DIA APARTAMENTO

**Se escucha el ambiente de ciudad, rugiendo
(Desde Monserrate)**

Esta amaneciendo , y la ciudad vista en una gran panorámica poco a poco empieza a tomar fuerza, se ven varios edificios y casas, las luces de estos empiezan a apagarse dándole paso a la luz del día.(cámara rápida) Cambia la velocidad de la imagen y se empieza a mover hacia atrás , viéndose una gran terraza, en uno de sus extremos hay una jaula adornada por telas y periódicos colgantes , encima de ella , hay un pájaro disecado; en el otro extremo hay una chimenea rústica, lentamente se empieza a ver el apartamento , sus paredes son un poco oscuras y están roídas por la humedad , hay una alfombra en el piso , un sofá recostado contra la pared, en la pared de enfrente del sofá hay una fotografía de los ojos de un anciano. En el piso cerca de la alfombra hay una cajetilla de cigarrillos desocupada y algunos papeles blancos arrugados, y un saco gris. Al lado del sofá sobre una mesilla con rodachines hay una radiola vieja. Al fondo hay una puerta , la cámara empieza a avanzar hacia ella ; al llegar a la puerta esta se abre y entran Kirla y Bortov, ella de 19 años y el de 21 años, están pálidos y con ojeras. Kirla delgada y alta usa un pantalón apretado, de un material sintético negro, tiene una camisa apretada, y corta, en donde se ven sus senos pequeños como limones, encima lleva una gabardina morada casi negra, usa botas de cuero rojo largas, su cabello rojo, corto y desordenado contrasta con el color pálido de su piel. Bortov delgado pero con músculos , usa un pantalón azul oscuro, nada suelto, una camiseta amarillo pálido ceñida al cuerpo, y una chaqueta ya trajinada dos tallas menos que la suya. Bortov se acuesta en el sofá, enciende la radiola y mueve el dial.

Se escucha el cambio de dial, no es nada concreto.

Kirla apurada entra en otro cuarto y al rato sale con un vaso de agua.

KIRLA (Reclamando)(Fuera de campo)

No crees que ya es suficiente....

Bortov se detiene en una emisora donde se escuchan las tonadas de un bandoneón.

Música de bandoneón.

Bortov reclina suavemente la cabeza en el fondo del sofá.

KIRLA (Fuera de campo)

...anoche, todo fue una mierda....

Bortov Cierra los ojos.

Fade in a negro

**La voz de Kirla empieza a bajar hasta un segundo plano,
y el tango sigue sonando en primer plano.**

SECUENCIA 2 (FLASH-BACK): INT/DIA HABITACION ABUELO
(En S-8 By N)

Hay una cama grande , que está cubierta por un toldillo azul transparente, al fondo hay una ventana , al lado izquierdo hay una biblioteca hecha con ladrillos grises y un gran armario con un espejo. Al lado de la cama hay una mesita de noche. En una silla justo enfrente de la cama está Bortov sentado mirando plácidamente a su abuelo, que moribundo esta acostado. Al lado del anciano hay una radiola vieja, es la misma que hemos visto en el apartamento de Bortov ; el anciano toma con dificultad la radiola y se la entrega a Bortov temblando y agitado.

KIRLA (Histórica)(off segundo plano)

....ya me tienes mamada, todos los viernes en el bar es la misma vaina ,
siempre te vas y me dejas sola...

Bortov recibe la radiola. El anciano muere, Bortov con la radiola sobre las piernas, empieza a llorar.

KIRLA (Histórica)(off subiendo a primer plano)

....fuera de eso siempre al mismo lugar...

CONTINUACIÓN SECUENCIA 1 INT/DIA APARTAMENTO

Bortov abre los ojos lentamente, se sienta y empieza a mover el dial de la radiola.

Fin música de bandoneón

Al fondo se ve a Kirla que se mueve de un lado para otro, se ve la cara de Kirla histórica.

KIRLA (Histórica)

...el *Cristo Perpendicular* (remedando a Bortov)...¿*Vamos al Cristo o qué?*.
Estoy mamada.

Bortov se detiene en una emisora en donde anuncian un candidato político.

Empieza música popular

RADIO

Mujeres cantando

...No a la basura..
...No a la mendicidad...
...No a la delincuencia..
...No al desorden en nuestra sociedad..

Voz de narrador 1

...VOTE POR MARIANO ROCA NUMERO 45 EN EL TARJETÓN

Voz de narrador 2

ESTO ES PUBLICIDAD POLÍTICA PAGADA.

Kirla se sienta en el sofá y mira a Bortov con desesperación, el no deja de mirar la radiola , y mueve de nuevo el dial.

BORTOV(Despreocupado)

**Los malditos políticos prometiendo
cosas que nunca van a cumplir.**

Kirla se para del sofá disgustada, entra al baño , se baja el pantalón y empieza a orinar, al fondo se escucha el cambio de dial.

KIRLA (mientras orina)

Tenías que volver al mismo tema de siempre, huevón

Termina de orinar , se limpia, baja el agua , se mira en el espejo. En el portacepillos hay un cepillo naranja y otro azul, Kirla, con desagrado y rapidez saca los dos cepillos y los cambia de lugar, encima del lavamanos hay un enjuague bucal, y un tubo de crema de dientes, un frasco de limpieza facial. Kirla mete la crema entre un cajón, el enjuague bucal y el de limpieza facial los cambia de lugar. Cierra con fuerza la cortina de la ducha.

KIRLA (Mientras organiza las cosas, en voz alta)

Siempre te quejas, y te quejas...

Sale del baño. Pasa por el lado de Bortov que tranquilo mueve el dial de la radiola , lo mira , y va hacia la ventana.

KIRLA(Voz alta)

...pero que putas has hecho, para evitar todo eso,...

Kirla hace una pausa y mira a Bortov.

KIRLA(Voz alta casi gritando)

...ni mierda!

Kirla agarra el pájaro disecado y lo mete entre la jaula. Se siguen escuchando los cambios de la emisora y de repente se detiene donde hay una melodía de Bach.

Música de Bach

Kirla mira hacia la calle, es inclinada y se encuentra vacía ; en varios postes y en una de las paredes de la calle hay afiches del candidato Mariano Roca , con sonrisa hipócrita de oreja a oreja. Un hombre de aproximadamente 80 años empieza a subir por la calle, en su mano lleva un bastón de madera rústico , con el que se ayuda para caminar; a mitad de la calle un niño de unos 10 años , se acerca a él y empieza a molestarlo halándolo de la camisa y haciéndole musarañas.

KIRLA(Histérica)(FC)

Bortov deja de hacerte el idiota, explicame de una vez por todas lo que pasó anoche.

El viejo, con el bastón agarra por el cuello al niño y le da dos coscorrónes . El niño queda tendido en el piso con las piernas y los brazos abiertos como un sapo, el viejo tranquilamente sigue subiendo la calle.

La calle queda vacía y empieza a sobreexponerse lentamente hasta quedar completamente blanca.

Fin música de Bach

SECUENCIA 3 EXT/NOCHE (Calle 49 entre carreras 13 y 19)

Ambiente ciudad

La imagen esta en reversa. Acaba de llover y el piso está mojado, en él se reflejan las luces de los varios semáforos que se ven desde la carrera 11. Los 10 o más semáforos cambian al mismo tiempo. Pasan automóviles y transeúntes.

SECUENCIA 4 EXT/NOCHE EDIFICIO COLPATRIA

Se escucha el ambiente de la ciudad.

Se ve el edificio Colpatría imponente cambiando de colores en imagen rápida.

Kirla y Bortov caminan por enfrente del edificio Colpatría, (parece que cada uno fuera solo) en esos momentos cambia de color. Usan la misma ropa que usaban en el apartamento, pero su aspecto y animo son mejores. Sobre la carrera séptima pasan varios carros a alta velocidad. Kirla camina alegre hacia la pared del edificio. Bortov la sigue despacio. Pasan varios transeúntes y algunos se detienen a mirar las sombras producidas por las luces del edificio.

KIRLA (Alegre a Bortov)

Uy mira, subamos a la terraza, te invito

Kirla señala hacia la parte de arriba del edificio. Bortov junto a ella levanta la mirada sin mover la cabeza..

BORTOV (Escéptico)

No pero a qué vamos a subir.

Kirla sonríe y lo rodea a manera de juego.

KIRLA(Emocionada)

Subamos (Insiste), mira hacemos algo... avioncitos de papel,
Nos montamos en ellos y nos vamos volando juntos...

Kirla lo agarra del brazo halándolo hacia el edificio.

KIRLA(Emocionada)

...¿Si? vamos, vamos, subamos

BORTOV(Escéptico)

Pero a qué subimos si tenemos que volver a bajar.

KIRLA(Convincente)

Pues no bajamos nunca.

Bortov empieza a alejarse del edificio.

BORTOV(Decidido)

No, no, vamonos... quedémonos acá abajo

Bortov sale caminando. Kirla desconcertada camina detrás de el.

SECUENCIA 5 EXT/NOCHE CARRERA 9ª CALLE 20

Se escucha el ambiente de la calle.

El ambiente amarillo y oscuro de la calle vacía, contrastan con lo brillante del edificio Colpatria que se ve al fondo. Bortov va caminando unos pasos mas adelante que Kirla, sobre el andén de la calle. Kirla acelera el paso hasta estar a su lado.

KIRLA

¿Estás bien? ¿que te pasa?

Bortov mantiene su mirada en el piso mientras camina, sin prestarle atención a lo que le dice. Kirla se acerca un poco más a él .

BORTOV

Nada...bien...no se...igual

KIRLA (Irónica)

Bueno, si nos vamos a quedar "abajo" entonces tomémonos algo, ¿No?

Bortov sin levantar la mirada.

Bortov(Despreocupado)

Si, es trago sí.

Bortov y Kirla salen de cuadro, se ve un afiche del candidato Mariano Roca pegado en la pared.

SECUENCIA 6 EXT/NOCHE CALLE LICORERA

Ambiente calle.

Kirla y Bortov van caminando por una calle con pocos transeúntes, es oscura y medio se identifica que son ellos, a unos cuantos metros se ve una entrada resplandeciente y letreros de marcas de licor, en las paredes y los postes hay unos cuantos afiches del candidato Mariano Roca, pasan varios automóviles.

Narrador de fútbol y voces de los de la tienda

Bortov y Kirla llegan a la entrada de la licorera, el lugar está iluminado por luces fluorescentes, y hay una gran reja, que impide que se entre al interior. En el lugar hay un refrigerador grande, lleno de productos y al fondo hay un anaquel que ocupa toda la pared, está lleno de botellas y otros productos. Hay un televisor encendido encima de la nevera, en donde se transmite fútbol.

BORTOV(AI de la licorera)

Señor, media de ron

El tendero esta detrás de la nevera, enfrente suyo hay una botella de aguardiente por la mitad, y dos amigos de barrigas grandes. Kirla callada se dedica a contemplar lo que pasa.

TENDERO

Tengo Tres esquinas a 8000 y Medellín a 7000.

KIRLA(a Bortov insistente, exigiendo)

Medellín, compra Medellín

Bortov sin prestarle atención a Kirla , saca del bolsillo unos billetes.

BORTOV (Al tendero, entregándole el dinero, subiendo un poco la voz)

Vea , una de Tres esquinas.

Kirla va a reclamarle a Bortov por lo del trago, pero un indigente un poco mas alto que Kirla , se atraviesa entre ella y Bortov. El tendero va al fondo de la tienda por el trago.

INDIGENTE(A Kirla agresivo)

Mona , una moneda.

KIRLA

No , paila , no tengo .

INDIGENTE(A Kirla agresivo, Fuera de campo)

Entonces deme para un pan

El tendero regresa a la reja, le entrega a Bortov la botella en una bolsa de papel. Bortov recibe la botella y empieza a caminar hacia el fondo de la calle.

KIRLA(Harta)

Que no tengo hermano.

El indigente se va, pero Kirla se da cuenta que Bortov ya no esta en frente de la reja, voltea a mirar hacia el fondo y ve que Bortov va unos pasos mas adelante, Kirla lo alcanza corriendo. Bortov y Kirla salen caminando por la calle hasta perderse de cuadro, una moto con dos policías llega justo en frente de la licorera, se baja el que esta atrás , saca un fajo de billetes, y se dirige hacia la reja.

POLICÍA 2 (Al tendero , apurado, en voz alta.)

Don, media de aguardiente.

SECUENCIA 7 EXT/NOCHE PARQUE SANTANDER

Ambiente calle

En una de las bancas del parque, paralelo al edificio Avianca están sentados Kirla y Bortov. Cerca de ellos pasa de vez en cuando un transeúnte. Ella toma de la botella de licor, Bortov está mirando hacia el edificio, baja la mirada le quita la botella a Kirla y se toma un trago. Kirla le agarra a Bortov la cara con las dos manos y lo empieza a besar. El se queda quieto y después se retira.

KIRLA(Insistente)

¿Que putas esta pasando ah?

Bortov mira a Kirla

BORTOV(Seco)

Kirla, ya párala, ¿ si?

Bortov se para, se toma un trago, y deja la botella vacía sobre la banca.

BORTOV

Estoy aburrido ¿Vamos al Cristo o que?

Kirla no le dice nada , se para y empieza a caminar, Bortov camina a su lado.

SECUENCIA 8 ESCENA 1EXT/INT NOCHE BAR "CRISTO PERPENDICULAR "

Hay una pequeña puerta. Encima hay un Cristo incrustado contra la pared de manera perpendicular, como si estuviera volando, iluminado fuertemente por una luz azul, contrastando de forma radical con la iluminación cálida de la calle. Desde afuera se escucha el estruendo de la música que tiene sonidos electrónicos y muchos bajos.

Sonidos electrónicos

Cerca de la entrada hay paradas unas cuantas personas esperando para entrar. En la entrada, justo debajo de la luz azul esta un hombre alto y grueso, al que le pagan para entrar. A unos cuantos metros de la puerta hay pegados en la pared varios afiches del candidato Mariano Roca. Un joven de Cabello amarillo revuelto, se detiene enfrente de los afiches y empieza a arrancarlos, es Fockner de 22 años, usa una chaqueta de cuero, una camisilla apretada y pantalones sueltos azules. Bortov y Kirla llegan al anden del bar. Bortov se dirige hacia Fockner le da una palmada en la espalda, Fockner se voltea, le estrecha la mano a Bortov produciendo un sonido rápido y seco, Kirla saluda a Fockner de lejos sin interés y empieza a entrar al bar.

FOCKNER

Entonces que, Bortov.

BORTOV(Acelerado)

Bien , y usted que huevón? ¿Al fin se va?

FOCKNER(Emocionado)

Si marica , despego el 19.

BORTOV (Emocionado)

¡Que chimba! Fockner

Bortov le entrega el billete al de la barra. Juliette se acerca a Bortov lo abraza por la espalda entre cariñosa y sensual. Bortov voltea la cara, ella lo mira insinuante. El barman coloca los tragos encima de la barra.

JULIETTE(Voz alta)

Uy, tequila que rico

Juliette coge uno de los tragos, lo alza a manera de brindis y se lo toma todo. Juliette se acerca a Bortov, él voltea su cara hacia la barra.

BORTOV(AI barman)

Un tequila...

Bortov recibe el tequila, cuando pretende alejarse Juliette se interpone, le coge la cabeza y lo besa. La cámara sale del sitio, (en imagen rápida), se ven cómo pasan los destellos de luz, pasa por el corredor, baja las escaleras y llega al sitio en donde esta Kirla; la música suena estruendosamente, ella tiene la cara pegada a una de las peceras de colores. (A velocidad normal) Se ve como las burbujas suben y bajan. Kirla retira su cara de la pecera y empieza a saltar, moviendo los brazos con el ritmo de la música.

KIRLA(A si misma)

Este man se quedó haciendo el trago.

Kirla de saltito en saltito empieza a salir del lugar, sube las escaleras, sigue saltando y moviendo sus brazos, pasa como puede por en medio de la gente, en el cuarto al final de las escaleras se cruza con Fockner que la abraza haciendo que deje de saltar. Fockner le ofrece un trago de la botella casi derramándosele encima, Kirla lo evade como puede, y sigue hacia el corredor, mira de un lado para otro, como inspeccionando, sigue avanzando, llega al lado de la jaula del Disc Jockey en donde un tipo le baila y la mira insinuante, ella trata de evadirlo por un lado, pero el tipo se mueve, ella se mueve hacia el otro lado, el tipo de nuevo se mueve, Kirla como puede lo empuja y sigue caminando por el corredor. Ya faltan pocos metros para llegar a la barra, una pareja discute airadamente en la mitad del corredor, Kirla los esquiva.

La música cambia.

Kirla emocionada empieza a saltar de nuevo. Avanza un poco mas por el corredor.

Al fondo se ve a Bortov de espaldas que tiene los dos tragos en la mano, besándose con Juliette, la imagen se ve desenfocada, Kirla se acerca un poco mas para asegurarse(La imagen se enfoca)

La imagen se pone un poco lenta y la música se distorsiona.

Kirla deja de saltar, su sonrisa desaparece, da media vuelta y se dirige hacia el corredor por donde venia.

**La imagen vuelve a velocidad normal
La música también se normaliza**

Bortov se queda quieto, retira con vehemencia a Juliette sin decirle nada se va con los tragos en la mano.

Fade a negro

SECUENCIA 9 EXT/DIA CALLE POPULAR
(S-8 ByN)(DVC)

Música de Bach

La imagen está completamente negra, se escucha el cambio de dial de un radio, este se detiene.

RADIO(Off)

Voz de narrador de la radio

Artículo 25. El trabajo es un derecho y una obligación social, y goza en todas sus modalidades, de la especial protección del estado.

Fade out a imagen calle

Se ve una calle popular, por donde pasan varios automóviles, busetas, buses y transeúntes, hay varios vendedores ambulantes, algunos están vendiendo corbatas, juguetes, papel regalo, reglas, cuadernos, comestibles, etc. Los vendedores anuncian sus mercancías con desespero, haciendo ejemplos de cómo funcionan, algunos transeúntes se detienen a mirar o a preguntar por el precio de algún producto. Bortov y Kirla pasan caminando por la calle.

RADIO(Off)

Toda persona tiene derecho a un trabajo en condiciones dignas y justas.

Un camión de carpa, empieza a doblar en la esquina, empiezan a descender varios policías, también llegan los mismos policías de la licorera en su moto.

Se empieza a escuchar una jauría de perros, que va subiendo a medida que los policías bajan del camión, el sonido de la radiola pasa a un segundo plano.

Algunos de los vendedores se dan cuenta de los policías que están bajando del camión, como pueden recogen sus mercancías y empiezan a correr. Bortov se detiene a mirar lo que pasa. Los policías les rapan las mercancías, y a algunos los toman presos. Varios transeúntes en el otro lado de la calle se detienen, miran por un instante lo que ocurre, algunos siguen su ruta de inmediato sin alarmarse, otros con curiosidad observan indignados. Kirla le insiste a Bortov para seguir su camino.

RADIO(Off 2do plano)

**Las autoridades de la República están instituidas para
Proteger a todas las personas, en su vida, honra, bienes,...**

Un vendedor no quiere entregar uno de los carritos de juguete que vende, el policía 1 (licorera), desenfunda el bolillo, amenazando al vendedor con golpearlo, el vendedor vencido suelta el carro.

Un vendedor de corbatas como puede toma su mercancía y se esconde detrás de unas matas, el policía 2(Licorera) lo ve, desenfunda el bolillo, corre a su encuentro. Se ve al fondo que Bortov discute con Kirla mientras caminan.

**La voz de Kirla se escucha en segundo plano.
Se escucha el cambio de dial,
se detiene en música(Contrapunto)**

KIRLA(Off, histérica)

Qué me crees , imbécil o que?, eres una mierda...

El policía 2 empieza a golpear al vendedor, hasta que cae al piso.

**El sonido de la jauría de perros empieza
a bajar a un segundo plano y la voz de
Kirla empieza a subir a primer plano.**

KIRLA(Off)

...maldita sea , préstame atención
y apaga ese maldito radio!!

El sonido del radio se corta abruptamente.

Silencio.

El policía 2 recoge el gancho con corbatas, y se va caminando tranquilamente.

La imagen se empieza a sobreexponer hasta quedar completamente blanca.

SECUENCIA 10 INT/DIA APARTAMENTO

**Fade blanco a imagen.
Ambiente ciudad.**

Kirla tiene en sus manos el cable de la radiola, Bortov se para, le rapa el cable de las manos a Kirla y lo conecta de nuevo. Bortov la mira agresivamente a manera de advertencia. Kirla se queda parada, atónita, con su mirada fija en Bortov por unos instantes.

Bortov enciende de nuevo la radiola y empieza a mover el dial. Kirla se sienta en el otro extremo del sofá y se queda mirando el piso.

Bortov mete su mano entre la chaqueta saca la cajetilla de cigarrillos, queda solo uno, lo prende tranquilamente, y bota al lado de la radiola la cajetilla vacía. En el radio suena Jeepers Creepers de Louis Armstrong.

Canción"Jeepers Creepers"

Kirla se revuelca el cabello desesperada y mira a Bortov.

KIRLA(A pleno grito, Histérica)

¡Pero qué, di algo!

Bortov le sube el volumen a la radiola.

Canción "Jeepers Creepers" en primer plano.

Bortov le da una chupada más a su cigarrillo, y mantiene su mirada en la fotografía de los ojos que hay enfrente suyo. Kirla con su cabeza recostada sobre sus brazos no dice nada mientras mira hacia fuera del apartamento; espera que por fin Bortov le diga algo por lo que ocurrió. Bortov sigue fumando tranquilamente su cigarrillo. Kirla cierra los ojos por un instante, los abre intempestivamente, se para como un rayo, entra a uno de los cuartos, abre un baúl de donde saca varias prendas de ropa, y unas cuantas escuadras y reglas, las embute como puede en una maleta; saca la maleta y la coloca cerca de la puerta; Bortov continúa mirando el cuadro de la pared de enfrente. Kirla entra en el baño, saca el cepillo de dientes azul, el tarro de limpieza facial y un tarro de champú de la ducha, empieza a salir del baño y por un momento se queda parada en el marco de la puerta y mira de nuevo a Bortov que ahora está recostado en el sofá con su cara mirando hacia el techo botando un chorro de humo por su boca. Kirla va hacia donde está la maleta y empaca lo que sacó del baño, se coloca la maleta, entra en la cocina, agarra una licuadora, sale de la cocina como un bólido, va hacia la puerta de salida, y la abre, sale. Empieza a cerrar la puerta, vuelve a entrar, se quita la maleta, la deja en el suelo, camina, se acerca a Bortov, lo mira por unos instantes, se sienta a su lado lo mira de nuevo y se para de inmediato. Kirla recoge la maleta, abre la puerta, y sale.

BORTOV(A Kirla)

¡Kirla!,

Kirla se detiene en el umbral de la puerta de salida.

BORTOV(seco)

Mi gabardina.

Kirla histérica bota su maleta al piso, suelta la licuadora, se quita rápidamente la gabardina y se la bota en la cara a Bortov.

KIRLA(Con desprecio)

Yo también me voy, me largo ¡Imbécil!

Kirla sale y cierra la puerta con violencia. Bortov tranquilamente coloca la gabardina en el otro extremo del sofá, se despereza, se levanta y se dirige hacia la ventana; saca el pájaro de la jaula y lo coloca (Como estaba al principio). Bortov le da una última chupada al cigarrillo y lo bota por la ventana.

La imagen se empieza a sobreexponer

hasta quedar completamente blanca.

Fin.

VERSIÓN FINAL.

**NS/NR
NO SABE/NO RESPONDE**

**Escrito por:
Elkin Díaz Gutiérrez
DERECHOS REGISTRADOS , MIN-INTERIOR 2000**

SECUENCIA 1 INT/EXT/DIA APARTAMENTO

**Se escucha el ambiente de ciudad, rugiendo
(Desde Monserrate)**

Esta amaneciendo , y la ciudad vista en una gran panorámica poco a poco empieza a tomar fuerza, se ven varios edificios y casas, las luces de estos empiezan a apagarse dándole paso a la luz del día.(cámara rápida) Cambia la velocidad de la imagen y se empieza a mover hacia atrás , viéndose una gran terraza, en uno de sus extremos hay una jaula adornada por telas y periódicos colgantes , encima de ella , hay un pájaro disecado; en el otro extremo hay una chimenea rústica, lentamente se empieza a ver el apartamento , sus paredes son un poco oscuras y están roídas por la humedad , hay una alfombra en el piso , un sofá recostado contra la pared, en la pared de enfrente del sofá hay una fotografía de los ojos de un anciano. En el piso cerca de la alfombra hay una cajetilla de cigarrillos desocupada y algunos papeles blancos arrugados, y un saco gris. Al lado del sofá sobre una mesilla con rodachines hay una radiola vieja. Al fondo hay una puerta , la cámara empieza a avanzar hacia ella ; al llegar a la puerta esta se abre y entran Kirla y Bortov, ella de 19 años y el de 21 años, están pálidos y con ojeras. Kirla delgada y alta usa un pantalón apretado, de un material sintético negro, tiene una camisa apretada, y corta, en donde se ven sus senos pequeños como limones, encima lleva una gabardina morada casi negra, usa botas de cuero rojo largas, su cabello rojo, corto y desordenado contrasta con el color pálido de su piel. Bortov delgado pero con músculos , usa un pantalón azul oscuro, nada suelto, una camiseta amarillo pálido ceñida al cuerpo, y una chaqueta ya trajinada dos tallas menos que la suya. Bortov se acuesta en el sofá, enciende la radiola y mueve el dial.

Se escucha el cambio de dial, no es nada concreto.

Kirla apurada entra en otro cuarto y al rato sale con un vaso de agua.

KIRLA (Reclamando)(Fuera de campo)

No crees que ya es suficiente....

Bortov se detiene en una emisora donde se escuchan las tonadas de un bandoneón.

Música de bandoneón.

Bortov reclina suavemente la cabeza en el fondo del sofá.

KIRLA (Fuera de campo)

....anoche, todo fue una mierda....

Bortov Cierra los ojos.

Fade in a negro

**La voz de Kirla empieza a bajar hasta un segundo plano,
y el tango sigue sonando en primer plano.**

**SECUENCIA 2 (FLASH-BACK): INT/DIA HABITACION ABUELO
(S-8 B y N)**

Hay una cama grande , que está cubierta por un toldillo azul transparente, al fondo hay una ventana , al lado izquierdo hay una biblioteca hecha con ladrillos grises y un gran armario con un espejo. Al lado de la cama hay una mesita de noche. En una silla justo enfrente de la cama está Bortov sentado mirando plácidamente a su abuelo, que moribundo esta acostado. Al lado del anciano hay una radiola vieja, es la misma que hemos visto en el apartamento de Bortov ; el anciano toma con dificultad la radiola y se la entrega a Bortov temblando y agitado.

KIRLA (Histórica)(off segundo plano)

....ya me tienes mamada, todos los viernes en el bar es la misma vaina , siempre te vas y me dejas sola...

Bortov recibe la radiola. El anciano muere, Bortov con la radiola sobre las piernas, empieza a llorar.

KIRLA (Histórica)(off subiendo a primer plano)

....fuera de eso siempre al mismo lugar...

CONTINUACIÓN SECUENCIA 1 INT/DIA APARTAMENTO

Bortov abre los ojos lentamente, se sienta y empieza a mover el dial de la radiola.

Fin música de bandoneón

Al fondo se ve a Kirla que se mueve de un lado para otro, se ve la cara de Kirla histérica.

KIRLA (Histérica)

...el *Cristo Perpendicular* (remedando a Bortov)...¿*Vamos al Cristo o qué?*.
Estoy mamada.

Bortov se detiene en una emisora en donde anuncian un candidato político.

Empieza música popular

RADIO

Mujeres cantando

...No a la basura..
...No a la mendicidad...
...No a la delincuencia..
...No al desorden en nuestra sociedad..

Voz de narrador 1

...VOTE POR MARIANO ROCA NUMERO 45 EN EL TARJETÓN

Voz de narrador 2

ESTO ES PUBLICIDAD POLÍTICA PAGADA.

Kirla se sienta en el sofá y mira a Bortov con desesperación, el no deja de mirar la radiola , y mueve de nuevo el dial.

BORTOV(Despreocupado)

**Los malditos políticos prometiando
cosas que nunca van a cumplir.**

Kirla se para del sofá disgustada, entra al baño.

SECUENCIA 3 INT/DIA BAÑO APARTAMENTO

En el baño se baja el pantalón y empieza a orinar, al fondo se escucha el cambio de dial.

KIRLA (mientras orina)

Tenías que volver al mismo tema de siempre, huevón

Termina de orinar , se limpia, baja el agua , se mira en el espejo. En el portacepillos hay un cepillo naranja y otro azul, Kirla, con desagrado y rapidez saca los dos cepillos y los cambia de lugar, encima del lavamanos hay un enjuague bucal, y un tubo de crema de dientes, un frasco

de limpieza facial. Kirla mete la crema entre un cajón, el enjuague bucal y el de limpieza facial los cambia de lugar. Cierra con fuerza la cortina de la ducha.

KIRLA (Mientras organiza las cosas, en voz alta)

Siempre te quejas, y te quejas...

Sale del baño. Pasa por el lado de Bortov que tranquilo mueve el dial de la radiola , lo mira , y va hacia la ventana.

KIRLA(Voz alta)

...pero que putas has hecho, para evitar todo eso,...

Kirla hace una pausa y mira a Bortov.

KIRLA(Voz alta casi gritando)

...ni mierda!

Kirla agarra el pájaro disecado y lo mete entre la jaula. Se siguen escuchando los cambios de la emisora y de repente se detiene donde hay una melodía de Bach.

Música de Bach

Kirla mira hacia la calle, es inclinada y se encuentra vacía ; en varios postes y en una de las paredes de la calle hay afiches del candidato Mariano Roca , con sonrisa hipócrita de oreja a oreja. Un hombre de aproximadamente 80 años empieza a subir por la calle, en su mano lleva un bastón de madera rústico , con el que se ayuda para caminar; a mitad de la calle un niño de unos 10 años , se acerca a él y empieza a molestarlo halándolo de la camisa y haciéndole musarañas.

KIRLA(Histórica)(FC)

Bortov deja de hacerte el idiota, explicame de una vez por todas lo que pasó anoche.

El viejo, con el bastón agarra por el cuello al niño y le da dos coscorrónes . El niño queda tendido en el piso con las piernas y los brazos abiertos como un sapo, el viejo tranquilamente sigue subiendo la calle.

La calle queda vacía y empieza a sobreexponerse lentamente hasta quedar completamente blanca.

Fin música de Bach

SECUENCIA 4 EXT/NOCHE (Calle 49 entre carreras 13 y 19)

Ambiente ciudad

La imagen esta en reversa. Acaba de llover y el piso está mojado, en él se reflejan las luces de los varios semáforos que se ven desde la carrera 11. Los 10 o más semáforos cambian al mismo tiempo. Pasan automóviles y transeúntes.

SECUENCIA 5 EXT/NOCHE EDIFICIO COLPATRIA

Se escucha el ambiente de la ciudad.

Se ve el edificio Colpatria imponente cambiando de colores en imagen rápida. Kirla y Bortov caminan por enfrente del edificio Colpatria, (parece que cada uno fuera solo) en esos momentos cambia de color. Usan la misma ropa que usaban en el apartamento, pero su aspecto y animo son mejores. Sobre la carrera séptima pasan varios carros a alta velocidad. Kirla camina alegre hacia la pared del edificio. Bortov la sigue despacio. Pasan varios transeúntes y algunos se detienen a mirar las sombras producidas por las luces del edificio.

KIRLA (Alegre a Bortov)

Uy mira, subamos a la terraza, te invito

Kirla señala hacia la parte de arriba del edificio. Bortov junto a ella levanta la mirada sin mover la cabeza..

BORTOV (Escéptico)

No pero a qué vamos a subir.

Kirla sonríe y lo rodea a manera de juego.

KIRLA(Emocionada)

Subamos (Insiste), mira hacemos algo... avioncitos de papel,
Nos montamos en ellos y nos vamos volando juntos...

Kirla lo agarra del brazo halándolo hacia el edificio.

KIRLA(Emocionada)

...¿Si? vamos, vamos, subamos

BORTOV(Escéptico)

Pero a qué subimos si tenemos que volver a bajar.

KIRLA(Convinciente)

Pues no bajamos nunca.

Bortov empieza a alejarse del edificio.

BORTOV(Decidido)

No, no, vamonos... quedémonos acá abajo

Bortov sale caminando. Kirla desconcertada camina detrás de él.

SECUENCIA 6 EXT/NOCHE CARRERA 9ª CALLE 20

Se escucha el ambiente de la calle.

El ambiente amarillo y oscuro de la calle vacía, contrastan con lo brillante del edificio Colpatria que se ve al fondo. Bortov va caminando unos pasos más adelante que Kirla, sobre el andén de la calle. Kirla acelera el paso hasta estar a su lado.

KIRLA

¿Estás bien? ¿que te pasa?

Bortov mantiene su mirada en el piso mientras camina, sin prestarle atención a lo que le dice. Kirla se acerca un poco más a él.

BORTOV

Nada...bien...no se...igual

KIRLA (Irónica)

Bueno, si nos vamos a quedar "abajo" entonces tomémonos algo, ¿No?

Bortov sin levantar la mirada.

Bortov(Despreocupado)

Si, es trago sí.

Bortov y Kirla salen de cuadro, se ve un afiche del candidato Mariano Roca pegado en la pared.

SECUENCIA 7 EXT/NOCHE CALLE LICORERA

Ambiente calle.

Kirla y Bortov van caminando por una calle con pocos transeúntes, es oscura y medio se identifica que son ellos, a unos cuantos metros se ve una entrada resplandeciente y letreros de marcas de licor, en las paredes y los postes hay unos cuantos afiches del candidato Mariano Roca, pasan varios automóviles.

Narrador de fútbol y voces de los de la tienda

Bortov y Kirla llegan a la entrada de la licorera, el lugar está iluminado por luces fluorescentes, y hay una gran reja, que impide que se entre al interior. En el lugar hay un refrigerador grande, lleno de productos y al fondo hay un anaquel que ocupa toda la pared, está lleno de botellas y otros productos. Hay un televisor encendido encima de la nevera, en donde se transmite fútbol.

BORTOV(AI de la licorera)

Señor, media de ron

El tendero esta detrás de la nevera, enfrente suyo hay una botella de aguardiente por la mitad, y dos amigos de barrigas grandes. Kirla callada se dedica a contemplar lo que pasa.

TENDERO

Tengo Tres esquinas a 8000 y Medellín a 7000.

KIRLA(a Bortov insistente, exigiendo)

Medellín, compra Medellín

Bortov sin prestarle atención a Kirla , saca del bolsillo unos billetes.

BORTOV (AI tendero, entregándole el dinero, subiendo un poco la voz)

Vea , una de Tres esquinas.

Kirla va a reclamarle a Bortov por lo del trago, pero un par de personas cargando un gran espejo pasan por en medio de Kirla y Bortov. El tendero va al fondo de la tienda por el trago.

El tendero regresa a la reja, le entrega a Bortov la botella en una bolsa de papel. Bortov recibe la botella y empieza a caminar hacia el fondo de la calle. Kirla trata de pasar, pero el espejo no la deja. Las personas de el espejo terminan de pasar, Kirla avanza hacia la licorera, se da cuenta que Bortov ya no esta en frente de la reja, volteo a mirar hacia el fondo y ve que Bortov va unos pasos mas adelante, Kirla lo alcanza corriendo.

Bortov y Kirla salen caminando por la calle hasta perderse de cuadro, una moto con dos policías llega justo en frente de la licorera, se baja el que esta atrás , saca un fajo de billetes, y se dirige hacia la reja.

POLICÍA 2 (AI tendero , apurado, en voz alta.)

Don, media de aguardiente.

SECUENCIA 8 EXT/NOCHE PARQUE SANTANDER

Ambiente calle

En una de las bancas del parque, paralelo al edificio Avianca están sentados Kirla y Bortov. Cerca de ellos pasa de vez en cuando un transeúnte. Ella toma de la botella de licor, Bortov está mirando hacia el edificio, baja la mirada le quita la botella a Kirla y se toma un trago. Kirla le agarra a Bortov la cara con las dos manos y lo empieza a besar. El se queda quieto y después se retira.

KIRLA(Insistente)

¿Que putas esta pasando ah?

Bortov mira a Kirla

BORTOV(Seco)

Kirla, ya párala, ¿ si?

Bortov se para, se toma un trago, y deja la botella vacía sobre la banca.

BORTOV

Estoy aburrido ¿Vamos al Cristo o que?

Kirla no le dice nada , se para y empieza a caminar, Bortov camina a su lado.

SECUENCIA 9 EXT/INT NOCHE BAR "CRISTO PERPENDICULAR "

Hay una pequeña puerta. Encima hay un Cristo incrustado contra la pared de manera perpendicular, como si estuviera volando, iluminado fuertemente por una luz azul, contrastando de forma radical con la iluminación cálida de la calle. Desde afuera se escucha el estruendo de la música que tiene sonidos electrónicos y muchos bajos.

Sonidos electrónicos

Cerca de la entrada hay paradas unas cuantas personas esperando para entrar. En la entrada, justo debajo de la luz azul esta un hombre alto y grueso, al que le pagan para entrar. A unos cuantos metros de la puerta hay pegados en la pared varios afiches del candidato Mariano Roca. Un joven de Cabello amarillo revuelto, se detiene enfrente de los afiches y empieza a arrancarlos, es Fockner de 22 años, usa una chaqueta de cuero, una camisilla apretada y pantalones sueltos azules. Bortov y Kirla llegan al anden del bar. Bortov se dirige hacia Fockner le da una palmada en la espalda, Fockner se volteo, le estrecha la mano a Bortov produciendo un sonido rápido y seco, Kirla saluda a Fockner de lejos sin interés y empieza a entrar al bar.

FOCKNER

Entonces que, Bortov.

BORTOV(Acelerado)

Bien , y usted que huevón? ¿Al fin se va?

FOCKNER(Emocionado)

Si marica , despego el 19.

BORTOV (Emocionado)

¡Que chimba! Fockner

FOCKNER(Mirando hacia la entrada del bar)

Y esta vieja qué...

BORTOV(Despreocupado)

...Nada...bien...no sé...igual, como siempre. Y usted qué, ¿Cómo está?

FOCKNER

Igual que usted, pero yo me voy...pero yo me voy...
(Encogiendo los hombros)...me voy

BORTOV

...usted no se va a ir, usted lo que va es a escaparse...

FOCKNER(Interrumpiendo)

...yo prefiero irme que aguantarme toda esta mierda,
igual toda la gente termina por irse,
todos nos vamos a ir... (Mira a Bortov)
y el que se queda se jode

Por el fondo de la calle se empiezan a acercar los policías motorizados de la licorera, a alta velocidad, acercándose a la entrada del Bar, la moto tiene encendida una luz centelleante azul. Bortov y Fockner se dan cuenta pagan y entran rápidamente. Al franquear la puerta hay otro hombre alto y grueso que los requisa. Kirla empieza a subir unas escaleras que hay al fondo. Les hace señas a Bortov y Fockner.

En la calle se ve que los policías les indican a los de afuera que contra la pared.

SECUENCIA 10 EXT/NOCHE BAR "CRISTO PERPENDICULAR "

El policía 1 requisa a un joven, mientras el policía 2 vigila. Se ve la moto parqueada en frente de la entrada, tiene una luz centelleante.

CONTINUACION SECUENCIA 9 INT/NOCHE BAR "CRISTO PERPENDICULAR"

Bortov y Fockner alcanzan a Kirla y empiezan a subir las escaleras , pasando por el lado de una especie de vitrina donde hay un maniquí (Es una virgen) vestido de negro, no tiene ojos porque se los sacaron, tiene un alambre de púas en el cuello, hay un jarrón con flores blancas justo al lado, ella está en posición suplicante, mirando al cielo.

**La música poco a poco empieza a tomar fuerza,
a medida que van subiendo las escaleras.**

Al llegar a la segunda planta Kirla sigue adelante hasta perderse, al lado derecho justo al final de las escaleras esta la barra , al lado izquierdo encerrado entre una jaula esta el Disc jockey , a espaldas de este la pared esta llena de Lp`s en donde sobre un fondo de la bandera de Colombia, se ve la cara del papa sonriente y reflexiva.
El lugar está lleno, la gente salta, baila, da vueltas, algunos están recostados contra las paredes. Bortov empieza a avanzar por el corredor, al lado derecho una mujer con un gran

escote y un pantalón apretado y descaderado se contorsiona sensualmente, como si estuviera por conseguir un orgasmo, Bortov se acerca hacia ella, ella efusivamente se lanza con los brazos abiertos, dándole un beso tocando la mejilla y los labios.

El volumen de la música es bastante alto.

JULIETTE(Sensual, Casi gritando)

Oye, qué rico verte.

BORTOV (Casi gritando)

Sí, te parece...

JULIETTE(Casi gritando)

Y cómo estás, ¿Bien?

Bortov asiente sin interés.

JULLIETTE

Y qué has hecho.

Bortov asiente sin interés.

BORTOV(Sin interés)

No vemos ahora.

Julliette lo señala comprometiéndolo.

JULLIETTE

Seguro ¿No?

Bortov asiente y sale. Bortov sigue caminando por el pasillo, se encuentra de nuevo con Fockner, que habla con una amiga. Bortov le da una palmada en la espalda y sigue caminando.

Mientras avanza, la música empieza a cambiar.

Bortov entra en otro cuarto a través del corredor y baja por unas escaleras metálicas, se cruza con una mujer con la cara pintada y el cabello lleno de palitos, con la que cruza miradas coquetas.(Detención momentánea de las miradas) mira hacia el techo en donde hay manos colgadas, baja las escaleras , al fondo , bailando al lado de un sofá esta Kirla, opuesto a ella hay una especie de peceras de colores , pero sin peces. Bortov saca un paquete de cigarrillos , con sus labios saca uno, y lo prende. Sin decirse nada Bortov y Kirla se mueven al ritmo de la música. Dos Chicas pasan saltando y gritando cerca de donde están Bortov y Kirla. Bortov las sigue con la mirada, mientras baila. Durante un rato cada uno baila por su lado, Kirla mueve sus brazos y de vez en cuando salta.

ANEXO 10

Propuesta de Fotografía.

Concepto de la imagen.

Por la no utilización de luces artificiales en la realización de esta película, se hará un manejo de la imagen, basada en la manipulación de las emulsiones y en el proceso de laboratorio; en los interiores día(Apartamento), por las condiciones del lugar, (techo transparente, sin ventanas) se obtendrán los siguientes resultados: bajos contrastes y saturación de los colores, consiguiendo un equilibrio entre el interior y el paisaje urbano que se ve desde el apartamento . En el interior noche(bar) se pretende obtener un grano grueso, explotado, sin llegar a perder la totalidad del detalle, saturando las luces altas, y haciendo la exposición a las bajas. De igual manera en los exteriores noche se hará un manejo del grano y de la sensibilidad de la película aproximándose a los colores y tonalidades propias de la ciudad. No se hará uso de filtros en cámara.

Se usaran varios tipos de formatos como son el 35mm, 16mm, S-8mm, y además el Vídeo Digital. Cada uno de estos formatos se usara no de manera desordenada, si no en determinados casos en donde la textura, el contraste, el grano, y el color signifiquen un aporte y no una distracción para la narración de la historia. La óptica que se usara será High Speed, entre el rango de 12 mm y 80 mm. Además se usaran varios tipos de ASA como son, ISO 800T Kodak(5289, 7289),ISO 250D Fuji(8661), ISO 125T Kodak(7240), ISO 200T Kodak(7278). En Vídeo Digital se usara una cámara Canon GL-1. Se realizarán pruebas anteriores al rodaje a cada una de las emulsiones. Las pruebas consisten en , forzado, retención, latitud, decoloración de negativo, revelado a positivo. Los resultados determinarán el manejo que se le dará a la película durante el rodaje y en la post-producción.

Manejo de la iluminación.

No se utilizaran luces adicionales a las que se encuentran en cada uno de los lugares en que se filmara, en cambio se usaran espejos, reflectores, pantallas de sol e icopores. En lugares como el bar se hará uso de las luces del sitio,

manipulando su intensidad, por medio de dimmers. En algunos casos se reforzara el ambiente general, por medio de una luz muy suave(Lámpara china), sin llegar a cambiar la atmósfera del lugar.

Atmósferas en la narración.

El manejo de la cámara se hará al hombro durante toda la película, en concordancia con el concepto general de la forma de narrar y de la historia, esto es, como si una persona joven similar a los personajes estuviera presente durante los sucesos que ocurren en toda la historia.

Las atmósferas que se obtendrán con grano grueso, aportarán a la narración un ámbito caótico y urbano. Los bajos contrastes y colores saturados darán la sensación de encierro y desespero. Se marcará un contraste entre el color de los personajes y su entorno.

Las atmósferas están matizadas por la iluminación que proviene de las fuentes presentes en cada una de las locaciones. En el apartamento la luz que entra por la terraza y el techo. En el bar las luces habituales del lugar. En la calle la iluminación del alumbrado público.

Rodaje lógico

Como se ha dicho antes, por la no utilización de luces artificiales, se rodará en las horas reales de luz. Es decir, si en una parte de la historia es de día, se contará solo con la luz del sol. Es por eso que se cuenta con solo 7 horas netas diarias de sol.

ANEXO 13
“Guión técnico”

NO SABE / NO RESPONDE
GUIÓN TÉCNICO

SECUENCIA 1 INT/EXT/DIA. APARTAMENTO

Se empieza a escuchar el ambiente de la ciudad
(grabado desde monserate)

1. **(S-8)LENTE NORMAL, ANIMACIÓN CUADRO A CUADRO P.G.Frontal** Desde una ventana, dejando ver una parte de la ciudad , con varios edificios y muchos cables.

El nivel del ambiente de la ciudad baja.

2. **(16mm) NORMAL CAMBIO A VELOCIDAD NORMAL, EMPIEZA UN DOLLY OUT** Dejando ver el borde de la terraza en donde en una de las esquinas hay una jaula adornada con periódicos y telas colgantes encima de ella hay un pájaro disecado. **PANEO A LA IZQUIERDA** se ve un sofá de cuero recostado contra la pared, a su lado, hay una radiola vieja sobre una mesa de rodachines, en el piso hay una alfombra, hay basura, en la pared enfrente del sofá hay una fotografía de los ojos de un anciano **DOLLY IN** hacia la puerta del fondo, hasta **P.M** de Kirla y Bortov que entran, se van acercando hacia la cámara, Kirla sale de cuadro por el lado derecho y Bortov por el izquierdo.

- 3.**(16mm)LENTE ANGULAR. P.G.LATERAL** Desde el extremo del sofá, se ve parte de este, la radiola y el fondo del apartamento, donde se ve que Kirla entra a cuadro y va hacia la cocina. Sale de cuadro.

Se escucha el sonido de revolcar losa, un vaso llenándose de agua.

Bortov entra a cuadro y se sienta en el sofá, quedando en **P.M.**; se recuesta.

Kirla sale de la cocina, se toma un trago de agua.

KIRLA(Alterada)
No crees...
Que ya es suficiente...

Bortov enciende la radiola, y mueve el dial.

Sonido de diferentes emisoras, nada concreto.

- 3A. **(16mm)LENTE NORMAL, P.M. LATERAL** Desde la chimenea. De Kirla que esta parada con un vaso de agua.

KIRLA(Alterada)

No crees que...

PANEO A LA IZQUIERDA hasta P.G De Bortov (En el sofá) que bosteza y se despereza.

KIRLA(Alterada F.C.)
...ya es suficiente...

Bortov acerca la radiola la enciende y mueve el dial.

4. **(16mm)LENTE NORMAL, P.P.** De la mano de Bortov mueve el dial, de la radiola, despacio, de un lado para otro, se detiene en donde se escucha un tango.

Música de Bandoneón

KIRLA(Alterada)(Fuera de campo)
..anoche, todo fue una.....

Bortov retira su mano y la coloca sobre el sofá, la cámara empieza a subir por su brazo, pasa por el hombro, y llega a su cabeza. Que empieza a recostarse contra el sofá.

La cámara llega hasta un P.P. de sus ojos que se cierran lentamente

Fade in negro

SECUENCIA 2 (FLASH BACK) INTERIOR/DIA HABITACIÓN ABUELO.

Fade out a imagen.

5.

KIRLA(Alterada)(Off)
...mierda...

Música de Bandoneón en primer plano.

(S-8 ByN), LENTE NORMAL, PLANO SECUENCIA, P.G. FRONTAL: Hay una cama grande que está cubierta por un toldillo azul transparente, al fondo hay una ventana, al lado izquierdo hay una biblioteca rústica hecha con ladrillos grises , un armario con un espejo grande en donde se refleja el anciano que moribundo yace en la cama, en una silla al lado de la cama esta Bortov, que plácidamente mira a su abuelo que respira con dificultad.

KIRLA(Off segundo plano)

Ya me tienes mamada...

El anciano se voltea hacia el otro lado de la cama, agarra una radiola, temblando, con la radiola en sus manos, se la ofrece a Bortov.

KIRLA (Off segundo plano)
Todos los viernes en el bar es la misma vaina,

Bortov recibe la radiola y la coloca sobre sus piernas.

El anciano muere.

KIRLA(Off 2doplano subiendo a 1er plano)
...siempre te vas y me dejas sola.

Bortov reclina su cabeza sobre la radiola y empieza a llorar.

FIN FLASH-BACK CONTINUACIÓN SECUENCIA 1

Fin música de Bandoneón

6. Igual a final P 3, P.P. De los ojos de Bortov que se abren lentamente.

KIRLA(Fuera de Campo)
Fuera de eso siempre al mismo lugar.

Bortov empieza a levantar la cabeza, la cámara se mueve hacia atrás, viéndose la cara de Bortov, la cámara se mueve hacia el final del sofá, hasta P.G. de Kirla que se mueve de un lado para otro con **P.M DE REFERENCIA** de Bortov que mueve de nuevo el dial.

7. (16mm)**NORMAL, P.M.C. DIAGONAL.** Desde atrás del sofá, de Kirla que mira a Bortov remedándolo. Atrás de Kirla, se ve parte de la ventana del cuarto.

KIRLA
...el Cristo perpendicular
(remedando a Bortov) ¿Vamos al Cristo o que?...

8. (16mm)**NORMAL, P.G FRONTAL.** Desde la puerta del cuarto. Se ve a Kirla de pie y Bortov sentado en el sofá mientras cambia de emisora.

KIRLA
...estoy mamada...

TRAVELLING IN. Hacia el sofá, Kirla se sienta . Bortov detiene el dial.

Música popular

RADIO

Mujeres cantando.

No a la basura...
...no a la delincuencia...
...no a la mendicidad...
...no al desorden en nuestra sociedad...

hasta **P.M FRONTAL.** De Kirla que mira a Bortov.

RADIO

Voz de narrador 1 Efusiva.

Vote por Mariano Roca No 45 en el targetón.

Esto es publicidad política pagada.

Voz de narrador 2

BORTOV
Los malditos políticos...

Kirla se para y pasa por delante de cámara. **TRAVELLING IN** hasta un P.P. de Bortov

BORTOV
... prometiéndole cosas
Que nunca van a cumplirse.

9. (16mm) **NORMAL, P.G. DIAGONAL.** Desde el sofá, de Kirla, que entra al baño, y deja la puerta abierta, con **P.M. DE REFERENCIA** de Bortov que mueve el dial de la radiola.

KIRLA(Fuera de campo)

Tenías que volver...

**Sonido de pantalón que se desabrocha,
Bajado de pantalón
Orines cayendo sobre la taza
Cambio continuo de dial.**

SECUENCIA 3 INT/DIA BAÑO APARTAMENTO

10. (16mm) **GRAN ANGULAR, PLANO SECUENCIA, P.M. LATERAL** desde afuera del baño, de Kirla sentada en el inodoro orinando.

KIRLA(Irónica)
...al mismo tema de siempre, ... huevón.

Kirla termina de orinar, se limpia, se para, se ven sus piernas en P.P. al fondo se ve la cisterna, sube su pantalón, la mano de Kirla baja la cisterna.

11. (16mm) **GRAN ANGULAR P.G. DIAGONAL PICADO.** Desde la ducha. Kirla baja la cisterna, **PANEO A LA DERECHA** Kirla que avanza hacia el espejo, se acicala, cambia con desagrado los cepillos de dientes de lugar, agarra los frascos que hay encima del lavamanos, los cambia de sitio, abre el espejo, y mete la crema de dientes.

KIRLA(Mientras organiza)
Siempre te quejas y te quejas

Cierra la puerta del espejo, y con fuerza cierra la cortina de la ducha.

CONTINUACIÓN SECUENCIA 1 INT/DIA APARTAMENTO.

12. (16mm) **NORMAL IGUAL A FINAL P 8, P.M.** De Bortov sigue moviendo el dial de la

radiola, Kirla sale del baño **PANEO** De Kirla que avanza hacia la chimenea, hasta **P.A.** de Kirla que se detiene al lado de la chimenea y mira a Bortov.

KIRLA

...pero que putas has hecho,

PANEO A LA DERECHA De Kirla que camina hacia la jaula, hasta quedar en **P.G.**

KIRLA

...para evitar todo eso,...ni mierda.

KIRLA AGARRA EL PAJARO.

13. (16mm)**NORMAL P.P. DIAGONAL** Del brazo de Kirla que mete el pájaro y entre la jaula
14. (16mm)**NORMAL, P.M. FRONTAL** De Bortov que mira hacia donde esta Kirla que mete el pájaro entre la jaula. se recuesta, mueve el dial.
15. (16mm)**NORMAL O 75, P.M DESDE ATRÁS,** de Kirla, **TRAVELLING IN** De Kirla que avanza hacia la terraza y mira la ciudad y luego baja la mirada hacia la calle .

Se detiene el cambio de dial se escucha música de Bach.

Música de Bach 2do piano

CONTINUA TRAVELLING HASTA CONVERTIRSE EN SUBJETIVA hasta **P.G.PICADO** de la calle, se ve una iglesia, varios edificios y unos cuantos transeuntes. **PANEO A LA DERECHA SOBRE LA CALLE.** En los postes y algunas de las paredes hay afiches del candidato mariano roca. unos metros después de la iglesia un anciano sube por la calle ayudado por un rústico bastón de madera. usa una camisa gruesa a cuadros.

JUMP CUT A:

- 16.(S-8mm Color)**P.G PICADO UN POCO MAS CERRADO QUE EL ANTERIOR** Un niño de aproximadamente 10 años se acerca al anciano, empieza a hacerle musarañas y a halarlo de la camisa.

KIRLA(Alterada)(Fuera de campo)

Bortov deja de hacerte el idiota, espícame de una vez por
Todas lo que pasó anoche.

El viejo sigue caminando tranquilo unos cuantos pasos, el niño insistente sigue molestándolo. El viejo con el bastón agarra al niño por el cuello y le da dos coscorrónes. El niño queda tendido en el piso con las piernas y los brazos abiertos. El anciano tranquilo sigue subiendo por la calle.

**La imagen empieza a sobreexponerse Lentamente
hasta quedar completamente blanca.
La música empieza a bajar hasta salir.**

SECUENCIA 4 EXT/NOCHE (Calle 49 Carrera 9ª)

17. (35mm) **IMAGEN RAPIDA EN REVERSA P.G.** De una calle: se ve la sucesión semáforos que hay entre la carrera 13 y la carrera 24, sus luces están reflejadas en el piso que esta mojado por la lluvia, pasan varios transeúntes, busetas, colectivos y carros.

SECUENCIA 5 EXT/NOCHE. EDIFICIO COLPATRIA.

Ambiente de ciudad.

18. (35mm) **75, IMAGEN RAPIDA, P.G.** de el edificio Colpatria que cambia varias veces de color. Visto desde el parque de la independencia.
19. (16mm) **NORMAL, TRAVELLING OUT, P.M FRONTAL**, de Bortov que camina de frente a la cámara, la luz del colpatria cambia. Bortov se detiene, la cámara sigue su movimiento hacia atrás hasta quedar en **P.M.C.** de Bortov y Kirla. Kirla esta al lado de Bortov con una mano señala hacia arriba. Al fondo se ve una cabina de teléfonos.

KIRLA

Uy mira, subamos a la
terraza, te invito.

Bortov levanta la mirada sin mover la cabeza.

BORTOV(Escéptico)

No pero a que vamos a subir

Kirla sonrío y hala a Bortov hacia el edificio. **PANEO** Siguiendolos hasta **P.G.** del fondo del edificio.

KIRLA(Emocionada, insistente)

Subamos ...hacemos algo...

Kirla y Bortov salen de cuadro.

20. (16mm) **ANGULAR P.M. LATERAL** de Bortov y Kirla. Kirla rodea a Bortov de izquierda a derecha, **TRAVELLING DE DERECHA A IZQUIERDA** hasta quedar en (**P.M. Diagonal**) de los dos.

KIRLA

...avioncitos de papel, nos montamos en ellos
y nos vamos volando juntos.

TRAVELLING DIAGONAL HACIA LA DERECHA de Kirla agarra a Bortov del brazo y lo lleva hacia el edificio.

KIRLA(Alegre)

...¿Si?, vamos, vamos, subamos.

BORTOV(Escéptico)

Pero a qué subimos si tenemos que volver a bajar.

Kirla detiene a Bortov halándolo del brazo y lo mira convincente. Y con el brazo detiene a bortov. **FIN TRAVELLING P.M.L** de Bortov y Kirla.

KIRLA(Convincente)

Pues no bajamos nunca.

BORTOV(Decidido)

No, no, vámonos...quedémonos acá abajo.

Bortov se empieza a alejar, Kirla se queda parada por unos instantes desconcertada, y luego camina detrás de Bortov. **PANEO HACIA LA DERECHA** De Kirla siguiendo a Bortov; se cruzan con una pareja que pasa por la calle..

SECUENCIA 6 EXT/NOCHE Carrera 9ª Calle 20.

Ambiente de la calle

21. (35mm)**NORMAL O ANGULAR, P.G DIAGONAL** De Bortov y Kirla que caminan por una calle que por su ambiente amarillo y oscuro contrasta con el color brillante del edificio colpatría que se encuentra detrás de ellos. **EL PISO ESTA MOJADO** Bortov mira el piso; va un poco mas adelante que Kirla.
22. (16mm)**NORMAL SUBJETIVA KIRLA TRAVELLING IN, EN P.M.** De Bortov, Kirla lo alcanza acelerando el paso.

KIRLA(A Bortov)

¿Estás Bien?

23. (16mm)**ANGULAR, TRAVELLING OUT EN P.M.C.FRONTAL** de Kirla y Bortov que van caminando, Bortov esta mirando hacia abajo, Kirla lo mira y se acerca un poco más a él agarrándolo del brazo.

KIRLA(Enfadada)

Hey, ¿qué pasa?

TRAVELLING OUT hacia la calle manteniéndolos en cuadro. Bortov sin levantar la mirada.

BORTOV(Despreocupado)

Nada,

Bortov y Kirla salen de cuadro, en la pared se ve un afiche de mariano roca.

BORTOV(Despreocupado, Fuera de campo)
¿Compramos algo de tomar?

SECUENCIA 7 EXT/INT NOCHE CALLE LICORERA.

Ambiente calle.

24. (16mm) **ANGULAR, P.G.LATERAL** de la pared de un edificio con afiches de Mariano Roca (**calle oscura y sola**) Kirla y Bortov entran a cuadro **TRAVELLING** por atrás de los dos hasta P.G. de la licorera **CAMARA SE DETIENE**, (**SE VEN ALGUNOS AFICHES DE M.R. EN POSTES Y PAREDES**) Kirla y Bortov caminan hacia la entrada de la licorera . Por la calle pasan algunos carros.

Se empieza a escuchar un narrador de fútbol.

25. (16mm)**ANGULAR, P.M.LARGO DIAGONAL** de Bortov y Kirla que pasan frente a cámara, **PANEO SIGUIENDOLOS**, Kirla se queda atrás y Bortov continua; **TRAVELLING DIAGONAL** hasta P.M. de Bortov que llega a la reja de la licorera, la agarra con una mano y la mueve.

Se escucha narrador de fútbol y voces de los de la tienda.

TRAVELLING IN Pasando por Bortov, hasta P.G. de la licorera donde está el tendero con dos amigos tomando y viendo el partido de la televisión, con P.P.**De referencia** de la mano **Desenfocada** de Bortov cogiendo la reja.

BORTOV(AI de la licorera)
Señor, media de ron.

El tendero se acerca.

TENDERO
Tengo tres esquinas a 8000 y Medellín a 7000

26. (16mm)**ANGULAR, P.M.C DIAGONAL** de Bortov y Kirla que mira hacia la calle, se ve al tendero detrás de la reja.

KIRLA (De espaldas a Bortov. Exigiendo)
Medellín, compra Medellín

Bortov saca unos billetes del bolsillo.

BORTOV(AI tendero, entregándole el dinero, subiendo un poco la voz)
Vea, una de Tres esquinas.

El tendero recibe el dinero y va al fondo por la botella. Entran a cuadro dos personas cargando algo. Kirla va a reclamarle a Bortov.

27. (16mm)P.G. **DIAGONAL**, De Kirla que se voltea para reclamarle a Bortov. Entran a cuadro los dos hombres cargando un gran espejo. Kirla Asombrada se ve en el espejo.
- 28 (16mm)**IGUAL A P. 25** de Bortov que recibe del tendero la botella en una bolsa de papel. Bortov sale caminando hacia el fondo de la calle. Los que cargan el espejo avanzan hacia la cámara. Kirla trata de pasar.
29. (16mm)P.M.C **DIAGONAL** de Kirla y su reflejo en el espejo.
30. (16mm)P.M.L. **DIAGONAL** De Kirla. Los del espejo salen de cuadro. En la puerta de la licorera ya no esta Bortov. Kirla avanza un paso mira hacia la derecha, mira hacia la izquierda y camina hacia esa dirección. **PANEO TRAVELLING** Kirla camina apurada hacia el fondo de la calle tratando de alcanzar a Bortov. Una moto con dos policia entra a cuadro y sube el anden, hasta quedar en P.M. El parrillero baja se dirige a la reja. **La cadencia de la cámara es lenta** el policia exagerado mete la mano entre la chaqueta, saca algo. **A velocidad normal** tiene un fajo grueso de billetes en la mano.

POLICIA(AI tendero)

Don, media de aguardiente.

El tendero se acerca a la reja.

SECUENCIA 8 EXT/NOCHE PARQUE SANTANDER.

Ambiente calle.

31. (16mm)**NORMAL**, P.G **CONTRAPICADO** se ve parte de un farol del parque y unos cuantos pisos del edificio Avianca, **LA CÁMARA BAJA**, **PANEO** hasta P.G. **FRONTAL** de Bortov y Kirla sentados en una banca, con los pies sobre la banca y el trasero sobre el espaldar. (atrás de ellos en perspectiva se ven varios postes, unas cabinas de teléfonos rojos, y varios árboles, el piso está mojado y en él se reflejan las luces de los postes del parque). Kirla toma de la botella de licor, Bortov mira hacia el edificio. **TRAVELLING IN** de Bortov y Kirla, cuando llega a P.M. Bortov le quita la botella a Kirla y se toma un trago. hasta P.P Kirla le coge la cara a Bortov y lo besa en la boca **LA IMAGEN SE EMPIEZA A DESEFOCAR** Bortov corresponde al beso con pasión.
- 32.(16mm)**ANGULAR**, P.M.C. **DIAGONAL**. **LA IMAGEN EMPIEZA A ENFOCARSE**. El beso continua. Bortov la separa de repente.

KIRLA

¿Qué putas está pasando ah?

Bortov mira a Kirla.

BORTOV

Kirla, ya párala, ¿si?

Bortov se para , hasta P.M. **FRONTAL**, Bortov se pone de frente a la cámara y se toma un trago. **TRAVELLING LENTO** hasta P.G. **LATERAL** Bortov se voltea hacia donde Kirla quedando de perfil.

BORTOV

Estoy aburrido, ¿Vamos al Cristo o qué?

Kirla se para y sale caminando. Bortov deja la botella encima de la banca y sale. Se ve en primera instancia la banca, al fondo se ve uno de los postes de luz y parte del edificio Avianca.

SECUENCIA 9 EXT/INT NOCHE BAR "CRISTO PERPENDICULAR"

Sonidos electrónicos y ambiente calle.

33.(S-8)P.P **FRONTAL** de un Cristo que no tiene cruz, y está incrustado contra la pared de manera perpendicular.

34. (16mm)**NORMAL, P.P CONTRAPICADO** del Cristo. esta fuertemente iluminado por una luz azul, **TRAVELLING OUT** hasta **P.G. FRONTAL** de la puerta de entrada en donde esta un hombre alto y grueso, la luz azul cae senitalmente sobre el, cerca de la puerta hay cuatro personas esperando para entrar. Al lado derecho en una pared están pegados unos cuantos afiches del candidato Mariano Roca. Por la derecha de cuadro entra un hombre de cabello amarillo, con visos negros, es Fockner. Se detiene al lado de los afiches, los mira por un instante y los arranca rápidamente. Por atrás de cámara entran Bortov y Kirla.

Rasgado de papel.

35. (16mm)**Angular, P.G FRONTAL** de la calle por donde vienen Kirla y Bortov caminando, con (P.M De referencia)de Fockner que arranca los afiches,. Bortov se adelanta unos pasos de Kirla, llega al andén, se acerca a Fockner, le da una palmada en la espalda. Fockner se voltea y le estrecha la mano a Bortov produciendo un sonido rápido y seco.

Manos estrechándose.

FOCKNER

Entonces qué, Bortov

36.(16mm)**Angular, P.M.DIAGONAL** de Bortov y Fockner que se saludan, Kirla desde el fondo saluda a Fockner sin interés. Fockner responde al saludo. Kirla mira la conversación.

BORTOV(Acelerado)

Bien, y usted que huevon?, ¿Al fin se va?

FOCKNER(Emocionado)

Si marica, despego el 19.

BORTOV(Emocionado)

¡Que chimba!, Fockner.

FOCKNER(Mirando hacia la entrada del bar)

Y esta vieja qué...

Bortov le da la espalda a Kirla. **TRAVELLING LENTO Hacia la derecha(Pared)**

BORTOV(Despreocupado)

...Nada...bien..no sé... igual como siempre.
Y usted qué, ¿Cómo está?

FOCKNER

Igual que usted, pero yo me voy...pero yo me voy...
(Encogiendo los hombros)...me voy

BORTOV(Reprochando)

...usted no se va a ir, usted lo que va es a escaparse...

FOCKNER(Interrumpiendo)

...yo prefiero irme que aguantarme toda esta mierda,
igual toda la gente termina por irse,
todos nos vamos a ir... (Mira a Bortov)
y el que se queda se jode.

Por la esquina del fondo voltea una moto, con dos policías, son los mismos de la licorera, Bortov y fockner se dan cuenta y van hacia la entrada del bar.

37.(DVC) INSERTO ZOOM OUT la moto de policía acercándose a alta velocidad.

38. (16mm)NORMAL, TRAVELLING SEGUIMIENTO P.M.DESDE ATRÁS de Bortov y Fockner, pagan al hombre debajo de la luz azul, y son requisados por un segundo hombre unos pasos mas adelante. Kirla se ve en el fondo. La camara pasa por Bortov y Fockner, **HASTA P.M.C.** de Kirla que desde las escaleras le hace señas a Bortov para que la siga.

**A medida que la cámara va entrando
La música empieza a subir.**

39. (16mm)NORMAL, P.G Frontal de Bortov y Fockner, pasan por el lado de la cámara, y salen de cuadro al fondo se ve la puerta de entrada donde se alcanza a ver la calle, la moto con la sirena encendida, los policías les indican a los de afuera que contra la pared.

SECUENCIA 10 EXT/NOCHE BAR "Cristo perpendicular"

40.(16mm) ANGULAR P.G. LATERAL a través de la reja abierta se ven unos jóvenes contra la pared del bar, (Se ve la luz que refleja la sirena de la moto encendida) el policía 1 requisa y el otro desde atrás vigila.

41.(DVC) SUBJETIVA POLICIA 1 requisa detalladamente a uno de los jóvenes, le hace abrir la piernas de una patada, y lo empieza a palpar.

CONTINUACIÓN SECUENCIA 9 INT/NOCHE BAR"CRISTO PERPENDICULAR"

42. (16mm)ANGULAR P.G. FRONTAL de la vitrina que hay al lado de las escaleras en donde está una virgen en posición suplicante mirando al cielo, tiene un alambre de púas en el cuello, al lado hay un jarrón con cartuchos blancos. Bortov y Fockner pasan por delante de cámara y salen de cuadro.

43. (DVC)P.M.C Frontal de la virgen, se ven las manos, el cuello y la cara.

El volumen de la música cada vez es mas alto.

44.(16mm) P.M. DIAGONAL de Kirla que termina de subir las escaleras, mira hacia los dos lados, Kirla voltea hacia la izquierda y sale de cuadro. Fockner camina detrás de ella. Se ve a Bortov subiendo las escaleras.

45.(16mm) ANGULAR, SUBJETIVA BORTOV TRAVELLING EN P.G. termina de subir las escaleras avanza un poco hacia delante y mira hacia la derecha, luego mira hacia la jaula del disc jockey, al fondo se ve a Kirla que avanza por el corredor. el lugar se ve lleno, algunos están recostados contra las paredes, otros , bailan, saltan, gritan. a espaldas del DJ la pared esta llena de lp's en donde se ve la cara del papa sobre un fondo de la bandera de Colombia. Avanza por el corredor. Unos pasos, al lado derecho una mujer con gran escote y pantalón apretado se contorsiona sensualmente. Es Julliette. **CONTINUA TRAVELLING** hasta **P.M.L FRONTAL** de Julliette se da cuenta de Bortov y sin dejar de bailar se acerca con los brazos abiertos. **FIN SUBJETIVA, TRAVELLING HASTA P.M. LATERAL** de Bortov y Julliette que se encuentran. Julliette se mueve coqueta y sensual ante Bortov.

JULLIETTE(Sensual, casi gritando)

Oye, que rico verte.

BORTOV(Casi gritando)

Sí, te parece...

JULLIETTE(Casi gritando)

Y cómo estás, ¿Bien?

Bortov asiente sin interés.

JULLIETTE

Y qué has hecho.

Bortov asiente sin interés.

BORTOV(Sin interés)

Nos vemos ahora

Julliette lo señala comprometiéndolo.

JULLIETTE

Seguro, ¿no?

Bortov sale caminando, Julliette sigue bailando.

46.(16mm) ANGULAR, TRAVELLING P.M. FRONTAL de Bortov que avanza por el corredor,

Mientras Bortov avanza la música cambia

Bortov entra en un cuarto donde hay una luz estroboscópica, Fockner aparece en cuadro, Bortov le da una palmada en la espalda y sigue caminando. Entra en las escaleras, en donde mira a una joven con palitos en el cabello coqueteándole. (la imagen se pone un poco lenta)

47.(16mm) **ANGULAR, SUBJETIVA BORTOV, IMAGEN LENTA P.M. FRONTAL** de la joven de los palitos se queda viéndolo, siguiéndolo con la mirada, **TRAVELLING BAJANDO LA ESCALERA.**

48.(16mm) **NORMAL, P.M.L.DIAGONAL** de Bortov que pasa por debajo de una luz roja, **PANEO A LA DERECHA** Bortov llega donde esta Kirla que baila y salta al lado de unas peceras de colores ya no tiene puesta la gabardina, en el otro extremo hay un sofá, al fondo en la pared hay una especie de altar con un Buda y flores moradas..

49.(DVC) **P.P.FRONTAL** del altar en donde esta el Buda.

50. (16mm) **ANGULAR P.M.L DIAGONAL** de Kirla y Bortov que bailan al lado de las peceras, quedando en contraluz, Bortov saca un cigarrillo con la boca, y lo prende.

La música cambia varias veces.

51.(S-8mm)**NORMAL, P.M.L. FRONTAL** de una mujer vestida de blanco que baila encima de una tarima, iluminada por una luz de formas raras.

52.(16mm) **ANGULAR, P.M.L DIAGONAL** de Bortov que se mueve suavemente, ya no tiene puesta la chaqueta y sigue con la mirada a dos chicas que pasan bailando.

53.(DVC) **NORMAL,IMAGEN RAPIDA, P.M.FRONTAL,** de una de las obras de Raúl Naranjo, unas cuantas personas pasan.

54.(16mm) **ANGULAR, P.M.L. DIAGONAL** de Kirla que está bailando, Bortov está recostado contra una de las peceras fumando.

55. (S-8mm)**NORMAL,P.M LATERAL** del disc jockey mezclando y moviendo su cabeza de lado a lado, se ven los lp's del papa.

56.(16mm) **ANGULAR P.M.L.DIAGONAL** de Kirla que se acerca a Bortov bailándole, **TRAVELLING IN,** mientras Kirla se acerca a Bortov, hasta **P.M.C.LATERAL** de los dos. Kirla está a pocos centímetros de Bortov.

BORTOV(Casi gritando)
Voy por trago, ¿Quieres?

Kirla mira a Bortov sonriendo, sin dejar de bailar.

KIRLA(Casi gritando)
¿Qué?

BORTOV(Gritando)
¿Quieres trago?

Kirla responde afirmativamente moviendo su cabeza, saca unos billetes del bolsillo y se los entrega a Bortov. Bortov se voltea. **PANEO SIGUIENDO** a Bortov que sale caminando hacia las escaleras pasando por debajo de la luz roja, voltea y sube las escaleras saliendo de cuadro.

57.(16mm) NORMAL, SUBJETIVA BORTOV, TRAVELLING IN por el cuarto de la luz estroboscópica que hay después de las escaleras, esquiva una pareja que se está besando, unos pasos más adelante se encuentra con Fockner, que tiene una botella en la mano, Fockner le hace señas para que abra la boca **FIN SUBJETIVA, TRAVELLING** hasta **P.M.LATERAL** de Bortov que abre la boca y Fockner dándole un trago con la botella levantada.

58. (DVC)NORMAL, P.P.P LATERAL de la boca de Bortov que recibe el trago, se alcanza a ver la botella.

59.(16mm) ANGULAR P.M.FRONTAL ABIERTO del disc jockey en la jaula, Bortov entra a cuadro **PANEO SIGUIENDO** a Bortov **TRAVELLING IN** con **P.M DE** Bortov de espaldas que pasa por en medio de la gente, de vez en cuando se ve a Julliette que se contonea cerca de la barra, y otras es tapada por la gente.

JULLIETTE(Haciendo mímica. Desde el fondo)

¡Hola!

60.(16mm) ANGULAR, P.M.LATERAL(Desde la barra del lado) de Julliette, que baila cerca de la barra, Bortov entra a cuadro **PANEO** siguiendolo a la barra. Julliette se acerca a Bortov.

BORTOV(Gritando)

Hey, dos tequilas

61.(16mm) ANGULAR, P.M.DIAGONAL de Bortov y Julliette, ella se acerca más a la barra. Entran a cuadro las manos del barman colocando los tragos. Bortov le entrega unos billetes. Julliette lo sorprende abrazándolo por la espalda.

JULLIETTE

Uy, tequila que rico.

Julliette coge uno de los tragos. Bortov se voltea y Julliette levanta el trago a manera de brindis, se lo toma. Bortov se voltea hacia la barra.

BORTOV(AI de la barra)

Un tequila...

El barman coloca el trago en la barra, Bortov agarra los dos tragos. Se voltea, Julliette le sonríe insinuante. Bortov trata de salir, Julliette se interpone, le voltea la cabeza y lo besa.

62.(16mm) NORMAL P.G. LATERAL. De Bortov y Julliette besandose , al fonde se ve al DJ y gente Rumbeando.

63.(16mm)ANGULAR, IMAGEN RAPIDA, P.M.LATERAL de Bortov y Julliette besándose, **TRAVELLING OUT** alejándose , pasa por el corredor, por en medio de la gente, **LA CAMARA SE DETIENE Y PANEA 180°** delante hay una pareja peleando. **TRAVELLING IN** pasa por el lado del dj , entra al cuarto de la luz negra , baja las escaleras, llega hasta **P.G.FRONTAL** de Kirla que sube y baja con la cara pegada a una de las peceras.

64.(S-8mm)VELOCIDAD NORMAL,P.P.FRONTAL de burbujas subiendo y bajando.

65. (16mm) **NORMAL, P.G.FRONTAL** de Kirla que retira la cara de la pecera y salta, baila y mueve sus brazos.

KIRLA(A si misma)

Este man se quedó haciendo el trago.

Kirla de salto en salto .Sale de cuadro.

66.(DVC)**NORMAL. P.G. DIAGONAL** De las manos y los pies de muñecos colgando del techo.

67.(16mm) **NORMAL, P.M.LATERAL** de Kirla en el corredor, que se encuentra con Fockner, Fockner la abraza hace que deje de bailar; le ofrece trago, se lo echa casi encima. Kirla como puede aleja a Fockner **PANEO EN P.M LATERAL** de Kirla que sigue caminando. Se ve atrás de ellos gente bailando.

68. (16mm) **ANGULAR, PANEÓ P.M.LATERAL** de Kirla avanzando por el corredor, en medio de la gente, un tipo con el contorno de los ojos maquillado de azul se para en frente de ella y no la deja pasar.

69.(16mm)**ANGULAR, SUBJETIVA DE KIRLA TRAVELLING** hacia un lado, y el tipo se mueve también, la cámara se mueve de nuevo, y el tipo le corta el paso coqueteándole. Kirla lo empuja **FIN SUBJETIVA ENTRA A CUADRO** y sigue avanzando.

La música cambia.

TRAVELLING SIGUIENDO a Kirla que emocionada empieza a saltar de nuevo. La misma pareja pelea en medio del corredor esta peleando en medio del corredor, Kirla los evade y entra en otro espacio.

70.(16mm) **NORMAL, SUBJETIVA TRAVELLING P.G.** mira de un lado para otro, en medio de la gente, al fondo se ve a Bortov besándose con Julliette, **DESENFOCADOS**. Bortov está de espaldas a Kirla y tiene en sus manos los dos tragos. Kirla avanza un poco más y la imagen se enfoca.

**La imagen se pone un poco lenta
La música se distorsiona.**

71.(16mm) **ANGULAR, IMAGEN LENTA, P.G.DIAGONAL** de Kirla que deja de saltar, se queda por unos instantes atónita, da media vuelta y se devuelve por donde venía. **PANEO** hasta **P.M.DIAGONAL** de Bortov y Julliette besándose. Bortov se queda quieto y retira con vehemencia a Julliette y sale de cuadro. Julliette como si nada, sigue bailando

Fade in a Negro

SECUENCIA 11 EXT/DIA CALLE POPULAR

Música de Bach

72.(S-8 ByN)La imagen está completamente negra.

**Se escucha el cambio de dial
Se detiene**

RADIO(OFF)

Voz de narrador de radio
Artículo 25. El trabajo es un derecho y una obligación social.

Fade out a imagen calle.

DOCUMENTAL TRAVELLING IN EN P.M. Frontal de varios vendedores ambulantes, vendiendo cachorros y mapas.

73.(DVC ByN)DOCUMENTAL P.G. de varios vendedores que anuncian sus mercancías.

RADIO(OFF)

...y goza en todas sus modalidades, de la especial...

74.(S-8 ByN)DOCUMENTAL,P.G.LATERAL transeúntes se detienen a mirar o a comprar productos. Bortov y Kirla pasan caminando.

RADIO(OFF)

...protección del estado.

75.(S-8 ByN)DOCUMENTAL P.G. de un camión de policía da la vuelta en una esquina.

76.(DVC ByN)DOCUMENTAL P.P. de alguien dando la voz de alarma.

RADIO(Off)

Toda persona tiene derecho a un trabajo...

77.(S-8 ByN) DOCUMENTAL Y PUESTA EN ESCENA P.M. de varios vendedores empacando como pueden sus mercancías, entre estos está el "vendedor de corbatas"

RADIO(Off)

...en condiciones dignas y justas...

78.(DVC ByN) DOCUMENTAL, P.G. de un camión de policía, de el empiezan a bajar varios policías, muy rápido.

**Se empieza a escuchar una jauría de perros
que va subiendo a medida que los policías bajan del camión
el sonido de la radiola pasa a un segundo plano**

79. (S-8 ByN)DOCUMENTAL, TRAVELLING CORRIENDO P.G. varios vendedores como pueden recogen sus cosas y empiezan a correr escondiéndose.

80.(S-8 ByN)PUESTA EN ESCENA TRAVELLING CORRIENDO EN P.M.C. FRONTAL de el vendedor de corbatas que también corre. y se esconde.

RADIO(Off 2do Plano)

...Las autoridades de la república están instituidas

para proteger...

kkkk81.(DVC ByN) PUESTA EN ESCENA P.M.L. LATERAL de el policía que desenfunda su bolillo y empieza a correr.

82.(S-8ByN) DOCUMENTAL P.M. de policías agarrando la mercancía de los vendedores, y llevándose a algunos presos.

83(S-8 ByN)PUESTA EN ESCENA P.M.L.FRONTAL un vendedor de juguetes no quiere entregar su mercancía, el policía saca el bolillo y lo amenaza. El vendedor suelta la mercancía. Bortov se detiene a mirar por unos instantes y luego sigue caminando sale de cuadro.

84.(DVC ByN)DOCUMENTAL P.P. de los vendedores presos y de algunos policías.

85.(DVC ByN)DOCUMENTAL P.M. reacciones de los transeúntes.

RADIO(Off)

...a todas las personas , en su vida, honra,bienes...

86.(S-8 ByN) PUESTA EN ESCENA, SUBJETIVA VENDEDOR, P.G. DIAGONAL de el vendedor de corbatas, con **P.P DE REFERENCIA** de unas plantas. El policía corre a su encuentro.

Se escucha el cambio de dial.

La voz de Kirla en 2do plano.

Se detiene en música(Contrapunto)

KIRLA

Que me crees, imbécil o que?, eres una mierda.

El policía se acerca al vendedor y empieza a golpearlo hasta que cae **CAMARA CAE QUEDANDO EN UN PLANO VERTICAL**

El sonido de la jauría de perros empieza

A bajar a un segundo plano

La voz de Kirla sube a primer plano.

KIRLA

...maldita sea, préstame atención
y apaga ese maldito radio!

El sonido del radio se corta abruptamente.

El policía recoge las corbatas y se va tranquilamente.

La imagen se empieza a sobreexponer

Hasta quedar completamente blanca.

SECUENCIA 12 INT/DIA APARTAMENTO

**Fade in a imagen.
Ambiente ciudad.**

- 87.(16mm) ANGULAR P.G.LATERAL** Desde el interior del cuarto, de Bortov con **P.M. DE REFERENCIA** de Kirla de espaldas, tiene en la mano el cable de la radiola. Bortov se para del sofá, avanza decidido hacia Kirla, mirándola fijamente. Le rapa el cable de las manos, se agacha quedando en **P.M.FRONTAL** conecta de nuevo la radiola.
- 88.(16mm) NORMAL P.M.L LATERAL** de Kirla, Bortov se ve agachado, se para mira a Kirla agresivamente haciéndole una advertencia. Bortov se va de nuevo al sofá sentándose en el lado contrario a donde estaba sentado antes, hala la radiola y la enciende. Kirla lo mira indignada por unos instantes, y avanza hacia el sofá.
- 89. (16mm) NORMAL P.M.C.FRONTAL** de Bortov que mueve el dial de la radiola.

Cambio de dial.

Kirla pasa por enfrente de la cámara y se sienta en el otro extremo del sofá. Kirla mira hacia el piso. Bortov se detiene en una emisora.

Canción "Jeepers Creepers" de Louis Armstrong

Bortov saca de su chaqueta la cajetilla de cigarrillos, saca uno, lo prende, arruga la cajetilla y la tira encima de la radiola. Kirla se revuelca el cabello desesperada y mira a Bortov.

KIRLA(A pleno grito, Histérica)
¡Pero qué, di algo!

TRAVELLING OUT, Bortov le sube el volumen a la radiola.

El volumen de la radiola sube.

Bortov se recuesta de medio lado en el sofá, Kirla lo mira con desespero, se voltea y mira hacia otro lado; **FIN TRAVELLING** al verse la fotografía de los ojos.

- 90.(16mm) IMAGEN LEVEMENTE LENTA, P.P.LATERAL** De Kirla **LEVEMENTE DESENOFACADA** que tiene apoyada su cabeza sobre las piernas atrás se ve a Bortov recostado en el sofá fumando. Kirla mantiene su mirada hacia fuera del apartamento, Kirla cierra los ojos por un instante. Abre los ojos intempestivamente, se para y sale de cuadro. Bortov sigue fumando.
- 91.(16mm) ANGULAR, DESDE EL CUARTO VIÉNDOSE LA VENTANA, P.G.LATERAL** Kirla pasa por el lado de la jaula entra al cuarto.**PANEO SIGUIÉNDOLA** hasta quedar en **P.M.**, se ve el closet y la entrada de la buhardilla. Kirla enciende la luz de la buhardilla, sale de cuadro, entra a cuadro con una maleta, saca del closet ropa la embute en la maleta, sale de cuadro saca unas reglas, las mete como puede en la maleta. Coge la maleta y sale del cuarto.
- 92.(16mm) ANGULAR, P.M.L. DIAGONAL** de Kirla que sale del cuarto con la maleta, la coloca en la mitad de la sala y sale de cuadro.

93.(16mm) GRAN ANGULAR IGUAL A FINAL P.10 desde la ducha, Kirla abre la cortina, saca un tarro de champú, agarra el frasco de limpieza facial, el cepillo de dientes azul y sale del baño.

94.(16mm)ANGULAR P.G. DIAGONAL de Kirla que sale del baño y se detiene afuera de la puerta mirando a Bortov por unos instantes **DESENFOCADA**, con **P.M. DE REFERENCIA** desde atrás del sofá de Bortov que fuma tranquilo **Enfocado**, Kirla entra en la cocina y sale de cuadro.

Sonido de puertas que se abren, losa, ollas etc.

Kirla entra a cuadro con la licuadora en la mano.

95.(16mm) NORMAL P.G.LATERAL Kirla va hasta donde esta la maleta y empaca las cosas del baño, con la licuadora en la mano se pone la maleta. **PANEO** de Kirla que va hacia la puerta de salida, la abre, intenta salir, y se devuelve.

96.(16mm) 75 P.G.DIAGONAL desde la puerta, de Kirla que entra de nuevo, **TRAVELLING A LA DERECHA** hasta **P.G.FRONTAL** de Kirla que se quita la maleta, se sienta a su lado, lo mira desesperada. Se para, recoge la maleta y va hacia la puerta,

BORTOV(Fuera de Campo)
¡Kirla!

Kirla se detiene y queda en **P.P.FRONTAL**, voltea hacia Bortov.

97.(16mm) NORMAL P.M.C.DIAGONAL de Bortov mirando fijamente hacia donde esta Kirla.

BORTOV(Seco)
Mi gabardina

98.(16mm) NORMAL P.G.DIAGONAL de Kirla que bota la maleta al piso y suelta la licuadora, se quita la gabardina.

KIRLA(Con desprecio)
Me largo...¡Imbecil!

Kirla avanza unos pasos y le lanza la gabardina a Bortov.

PANEO CON LANZADA DE GABARDINA hasta quedar en **P.M.L.FRONTAL** de Bortov que le cae la gabardina en la cara.

Se escucha la cerrada violenta de la puerta.

Bortov tranquilo coloca la gabardina a su lado, se despereza, se para, **PANEO A LA DERECHA** camina hacia la jaula pasa por enfrente de cámara, **TRAVELLING DE 180°**, hasta **P.M.C.LATERAL** de Bortov que saca de la jaula el pájaro y lo coloca fuera de la jaula. Bortov se recuesta contra la baranda de la terraza, al fondo se ve la ciudad, le da una última chupada al cigarrillo y lo bota.

La imagen se empieza a sobreexponer
Hasta quedar completamente blanca.

Empiezan a aparecer los créditos.

FIN.

ANEXO 14
PLAN DE RODAJE
21 al 31 de mayo de 2000

Día 1- Mayo 21(Domingo)
Locación 1: Apartamento.

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00A.M. a 4:30 P.M.	12	87-88-89- 90-91-92	Bortov Kirla		16mm (Fuji)	

Día 2-Mayo 22(Lunes)
Locación 1: Apartamento **Ubicación: Cra 3ª #26-85(401)**

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00A.M. a 4:30 P.M.	12	94-95-96- 97-98	Bortov Kirla		16mm (Fuji)	
		3	15-16	Anciano Niño		Super8	

Día 3-Mayo 23(Martes)
Locación 1: Apartamento **Ubicación: Cra 3ª #26-85(401)**

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	5:14 A.M a 6:00 A.M	1	1-2	Bortov Kirla		Super8	
	7:00 A.M a 4:30 P.M	1	3-3ª-4-6-7- 8-9-12			16mm (Kodak)	

Día 4.Mayo 24(Miércoles)
Locación 1: Apartamento **Ubicación: Cra 3ª #26-85(401)**

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00 A.M a 4:30 P.M	3	10-11-13- 14	Bortov Kirla		16mm (Kodak)	
		12	93				

Día 5- Mayo 25(Jueves)

Locación 1: Habitación Abuelo

Ubicación: Choachi

Locación 2: Bar-Exterior

Ubicación: Calle 59#8-48

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	9:00 A.M a 11:00 A.M	2	5	Bortov Abuelo		Super8	
2	7:00 P.M a 5:00 A.M	9 10	33-34-35- 36-37-38 39-40-41	Bortov Kirla Forckner 2 Policias	2 porteros 10 jovenes	16mm (Kodak) Super8 MiniDv	

Día 6- Mayo 26(Viernes)

Locación 1: Edificio Colpatria

Ubicación: Cra 7ª con 26

Locación 2: Cra 9ª calle 20

Locación 3:Parque Santander

Ubicación: Cra 7ª calle 16

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00 P.M a 10:30 P.M	5	19-20	Bortov Kirla	Pareja	35mm 16mm (Kodak)	
2	11:00 P.M a 2:00 A.M	6	21-22-23	Bortov Kirla			
3	1:30 A.M. a 4:00 A.M	8	31-32	Bortov Kirla			

Día 7.Mayo 27(Sabado)

Locación 1: Licorera

Ubicación: Cra 3ª con Jiménez

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00P.M a 12:00 P.M.	7	24-25-26- 27-28-29- 30	Bortov Kirla Tendero Indigente Policia	2 señores gordos	16mm (Kodak)	

Día 8.Mayo 29(Lunes)

Locación 1: Bar (peceras y 2da planta)

Ubicación: Calle 59#8-48

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00 A.M a 8:00 P.M	9	48-49-50- 52-54-56- 64-65-66- 51	Bortov Kirla Fockner Julliette	2chicas D. J. Mujer de blanco 15 rumberos	16mm (Kodak)	

Día 9.Mayo 30(Martes)

Locación 1: Bar(segundopiso y peceras)

Ubicación: Calle 59#8-48

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00 A.M a 8:00 P.M	9	63-55-57- 58-60-61- 62	Bortov Kirla Fockner Julliette	Pareja besándose D.J. Barman 50 Rumberos	Super8 16mm (Kodak) MiniDV	

Día 4.Mayo 31(Miércoles)

Locación 1: Bar- 2do piso y 1er piso)Ubicación: Cra 3ª #26-85(401)

Loc	Hora Aprox	Sec.	Planos	Personajes	Extras	Formato	Otros
1	7:00 A.M a 8:00 P.M	9	38-42-43- 44-45-46- 47 67-68-69- 70-71	Bortov Kirla Fockner Julliette	D.J. Barman Tipo ojos azules Pareja peleando Joven palitos 50 rumberos	Super8 16mm (Kodak) MiniDV	

ANEXO 15
PRESUPUESTO TOTAL CORTOMETRAJE E INVESTIGACIÓN

1. COSTOS DE GUIÓN

REGISTRO TÍTULO	Sin valor
FOTOCOPIAS	20.000
SUB-TOTAL 1:	20.000

2. EQUIPO DE REALIZACIÓN

DIRECTOR	CO PRODUCCIÓN
1er ASISTENTE DIRECCIÓN	CO PRODUCCIÓN
DIRECTOR DE ACTORES	CO PRODUCCIÓN
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	CO PRODUCCIÓN
OPERADOR DE CÁMARA	CO PRODUCCIÓN
ASISTENTE DE CÁMARA	250.000
GAFFER	CO PRODUCCIÓN
LUMINOTÉCNICO	CO PRODUCCIÓN
ELECTRICISTA	50.000
GRIP 1	CO PRODUCCIÓN
DOLLY	CO PRODUCCIÓN
SCRIPT	CO PRODUCCIÓN
SONIDISTA	600.000
ASISTENTE	CO PRODUCCIÓN

MONTAJISTA	CO PRODUCCIÓN
FOTO FIJA	CO PRODUCCIÓN
SUB-TOTAL 2:	900.000

3. PRODUCCIÓN EJECUTIVA

PRODUCTOR EJECUTIVO	CO PRODUCCIÓN
ASISTENTE PRODUCCIÓN EJECUTIVA 1	CO PRODUCCIÓN
ASISTENTE PRODUCCIÓN EJECUTIVA 2	CO PRODUCCIÓN
GASTOS OFICINA PAPELERÍA Y LIBROS	150.000
SUB-TOTAL 3:	150.000

4. COSTOS DE PREPRODUCCIÓN

4 LATAS 400FT 16MM	870.020
10 CARTUCHOS SUPER 8	258.272
CASETES DV	50.000
CASETES V8	7.000
FOTOGRAFÍAS	100.000
TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	60.000
BÚSQUEDA DE LOCACIONES	40.000
DIRECTOR DE ARTE	50.000

ENVIÓ PRUEBAS	120.000
SUB-TOTAL 4	1.555.292

5. EQUIPO TÉCNICO

CÁMARA 16mm	COPRODUCCIÓN CONGO FILMS
CÁMARA DV	COPRODUCCIÓN
CÁMARA 35mm	COPRODUCCIÓN
GRIP	COPRODUCCIÓN CONGO FILMS
GELATINAS Y FILTROS	COPRODUCCIÓN
GRABADORA DE SONIDO	200.000
ACCESORIOS DE SONIDO	COPRODUCCIÓN
VARIOS (CINTAS, CASSETES VHS, PILAS)	118.800
SUB-TOTAL 5	318.800

6. LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA

ALQUILER LOCACIONES	200.000
PINTURA LOCACIÓN APARTAMENTO	140.000
ELABORACIÓN ESCENOGRAFÍA	200.000
ASISTENTES ESCENOGRAFÍA	COPRODUCCIÓN

REPARACIÓN LOCACIONES	50.000
SUB-TOTAL 6:	590.000

7. UTILERÍA Y VESTUARIO

UTILERÍA COMPRADA	50.000
UTILERÍA ALQUILADA	60.000
VESTUARIO COMPRADO	30.000
ACCESORIOS DE VESTUARIO	15.000
VEHÍCULOS	40.000
SUB-TOTAL 7:	195.000

8. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN

TRANSPORTE PREPRODUCCIÓN	60.000
TRANSPORTE RODAJE	200.000
TRANSPORTE EQUIPO PESADO	100.000
ALIMENTACIÓN RODAJE	500.000
SUB-TOTAL 8	860.000

9. REPARTO Y MAQUILLAJE

PRINCIPALES	350.000
SECUNDARIOS	100.000
MAQUILLAJE Y PEINADO	50.000

SUB-TOTAL 9:	500.000
---------------------	----------------

10. POST-PRODUCCIÓN

REVELADO DE 4 LATAS 16MM FORZADO, 1 LATA DE 35MM FORZADO, Y TRANSFER A TELECINE CON CORRECCIÓN A COLOR	1.356.000
ENVÍO	100.000
CINTAS Y CASETES AUDIO	
COPIA A VIDEO	40.000
EDICION ON LINE	COPRODUCCIÓN TUCÁN PRODUCCIONES
IMPUESTOS	
SUB-TOTAL 10	1.496.000

12. SEGUROS E IMPREVISTOS

SEGUROS EQUIPOS	280.000
IMPREVISTOS	200.000
SUB-TOTAL 12	480.000

13. COSTOS INVESTIGACIÓN

INTERNET	300.000
COPIAS	5.000
PAPELERÍA	130.000

DIBUJO PLANOS	100.000
SUB-TOTAL 13	535.000

14. RESUMEN

1. COSTOS DE GUIÓN	20.000
2. EQUIPO DE REALIZACIÓN	900.000
3. PRODUCCIÓN EJECUTIVA	150.000
4. COSTOS DE PREPRODUCCIÓN	1.555.292
5. EQUIPO TÉCNICO	318.800
6. LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA	590.000
7. UTILERÍA Y VESTUARIO	195.000
8. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	860.000
9. REPARTO Y MAQUILLAJE	500.000
10. POST-PRODUCCIÓN	1.496.000
12. SEGUROS E IMPREVISTOS	480.000
13. COSTOS INVESTIGACIÓN	535.000
GRAN TOTAL	7.600.092

ANEXO 16

“Plan de edición Secuencias cortometraje”

Secuencia	Descripción	IN	OUT
1	Kirla Y Bortov al fondo luz H.M.I. Baño Apartamento	72:85:02.08	72:85:41.00
3	Interior Baño	72:89:08.11	72:89:70.16
12	Interior Baño	72:90:42.17	72:90:61.08
12	Plano final Apartamento	99:57:49.07	99:58:13.18
5	Acera Edificio Colpatría	60:78:41.00	60:78:66.04
		60:79:57.12	60:79:62.16
8	Parque Santander	60:76:24.17	60:76:65.07
9 BAR	Entrada principal	60:73:74.04	60:74:25.08
	Requisa Policía	60:73:48.12	60:73:73.15
	Corredor entrada	60:74:74.08	60:74:91.14
	Barra	60:83:31.02	60:83:65.00
		60:71:09.12	60:71:22.12
	Corredor 2do Piso	60:72:78.04	60:73:13.00
	Cuarto Luz Negra	60:69:90.10	60:70:06.14
	Escalera	60:69:48.11	60:69:59.02
Peceras	60:81:30.11	60:81:56.07	

	Plano recorrido bar	60:68:81.02	60:69:15.10
12	Apartamento Luz de cine	99:54:85.06	99:55:35.08
Secuencia	Descripción	IN	OUT
Comparación Formatos	(16mm)	60:73:74.04	60:74:25.08
	(35mm)	66:09:68.14	66:10:21.15
	(16mm) Cuarto Luz negra	60:69:90.10	60:70:06.14
	(MiniDV)	22:00:00.00	22:00:40.12
Comparación Fuji-Kodak	Kodak	72:85:02:09	72:85:40.17
	Fuji	99:52:94.03	99:53:13.06

