



UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES**

**COMPOSICIÓN DEL ENCUADRE FOTOGRÁFICO EN LA PELÍCULA
*IMPLICADOS***

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES**

**AUTOR: PABLO HERNÁN CARRIÓN PARRA.
DIRECTOR: LICENCIADO SEBASTIÁN LAZO**

**CUENCA, ECUADOR
2016**



RESUMEN

Este trabajo de investigación tiene como finalidad establecer factores y procedimientos para que el Director de fotografía por medio de la luz, la cromática, fondo y forma, pueda desarrollar un encuadre fotográfico, en constante recomposición, como es el caso del cortometraje *Implicados*, el cual apoya en la utilización del plano secuencia. Además, consta de un proceso claro que servirá como base para desarrollar el encuadre fotográfico y su composición junto con las acciones de los personajes y las locaciones.

PALABRAS CLAVES

- FOTOGRAFÍA
- CINE
- LUZ
- GUIÓN CINEMATOGRAFICO
- PLANO SECUENCIA
- IMPLICADOS



ABSTRACT

This research aims to establish factors and procedures for the Cinematographer through light, color, form and content, can develop a photographic frame, constantly restructuring, as is the case *Involved* short film, which based on the use of the sequence level. Further comprises a clear process that will serve as a basis for developing the photographic framing and composition together with the actions of the characters and locations.

KEYWORDS

- PHOTOGRAPH
- CINEMA
- LIGHT
- SCREENPLAY
- SEQUENCE SHOT
- INVOLVED



GENERALIDADES

1.1 Antecedentes.....	10
1.2 Justificación.....	11
1.3 Delimitación del Problema.....	12
1.4 Objetivos Generales	13
1.5 Objetivos Específicos	13
1.6 Introducción a la composición del encuadre fotográfico del cortometraje <i>Implicados</i>	14

CAPÍTULO I: DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y EL PROCESO DEL PLANO SECUENCIA EN EL FILM *IMPLICADOS*.

2.1 La aparición de la fotografía.....	16
2.2 Efecto Rashomon.....	18
2.3 El encuadre fotográfico en la película <i>Implicados</i>	18
2.4 El constante re-encuadre del plano.....	18
2.5 La Cámara en mano.....	19
2.6 Dirección de movimiento de cámara.....	19
2.7 Introducción al plano secuencia.....	20
2.8 Referente de películas en donde se ha utilizado el plano secuencia y que sirvieron de aporte para la realización de la película <i>Implicados</i>	21
2.9 Ratas, ratones y rateros.....	21
2.9.1 Irreversible.....	22
2.9.2 El Arca Rusa	22
2.9.3 <i>Nostalghia</i>	23
2.9.4 Algunas opiniones de realizadores ecuatorianos sobre los directores de fotografía.....	23



CAPÍTULO II: DESARROLLO DE FOTOGRAFÍA EN RODAJE DE LA PELÍCULA *IMPLICADOS*

3.1	Introducción.....	25
3.2	Definición del color de luz según el personaje de la película <i>Implicados</i>	26
3.3	Adrián.....	26
3.4	Martha.....	26
3.5	José.....	27
3.6	Puesta de luz que se utilizó en la película <i>Implicados</i> , por locaciones.....	28
3.7	Desarrollo fotográfico en la cocina.....	28
3.8	Puesta de luz en la cocina.....	29
3.9	Desarrollo fotográfico en el baño.....	30
3.9.1	Puesta de luz en la locación baño.....	31
3.9.2	Desarrollo fotográfico en la pista de baile.....	32
3.9.3	Puesta de luz en la pista de baile.....	33
3.9.4	Desarrollo fotográfico en la locación de la barra.....	34
3.9.5	Puesta de luz en la locación barra.....	35

CAPÍTULO III: LA MATERIA PRIMA

4.1	Análisis de cómo se realizó la dirección de fotografía en el film <i>implicados</i>	37
4.2	Reflexioón sobre el Plano secuencia y su constante restructuración del cuadro...	37
4.3	Efecto Rashomon desarrollo del concepto.....	39
4.4	Reflexión sobre la reconstrucción del encuadre.....	40
4.5	Opinión del montaje en la película <i>Implicados</i>	40
4.6	El orden de los planos rodados en la película <i>Implicados</i>	40
4.7	Aciertos y desaciertos con respecto a la fotografía en la película <i>Implicados</i>	40



CAPITULO IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1 Conclusiones.....43

5.2 Recomendaciones.....44

V. ANEXOS

5.3 Guion cortometraje *Implicados*46-54

5.4 *Story board* de la película *Implicados*.....55-66

FILMOGRAFÍA

FUENTES VIRTUALES

BIBLIOGRAFÍA



Universidad de Cuenca

Cláusula de derechos de autor

Yo, Pablo Hernán Carrión Parra, autor de la tesis *COMPOSICIÓN DEL ENCUADRE FOTOGRÁFICO EN LA PELÍCULA IMPLICADOS*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no impedirá afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Octubre del 2015



Pablo Hernán Carrión Parra
CI 0103761870



Universidad de Cuenca

Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Pablo Hernán Carrión Parra, autor de la tesis *COMPOSICIÓN DEL ENCUADRE FOTOGRÁFICO EN LA PELÍCULA IMPLICADOS*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Octubre del 2015

Pablo Hernán Carrión Parra

CI 0103761870



DEDICATORIA

Al cine, que me permite expresarme como soy.



1.1 Antecedentes.

En la ciudad de Cuenca, el 20 de mayo del 2013, “Cristina” es asesinada por dos jóvenes quienes se encontraban en el interior de un bar. La forma en como actuaron estos ciudadanos, para realizar su cometido, llamó la atención de la ciudadanía y la prensa en general.

El equipo de producción de la película *Implicados*, ha recopilado información que nos proporcionaron ideas para crear hipótesis propias y escribir el guion cinematográfico de la película *Implicados*. También nos dieron la información del juzgado, en el cual se les declaró culpables a los dos.

Con ello, se toma la idea para la creación del cortometraje, sin embargo, se omiten las identidades reales de los tres implicados; los lugares reales donde ocurrió. La mayoría de las acciones que están descritas dentro del guion no son iguales a los del caso antes mencionado, por lo tanto, lo único que se tomó como base principal fue la trama, que permitió la creación de un guion de ficción en el género dramático.

Esta obra tiene una marcada propuesta estética, la cual está enfocada a los planos compuestos por un encuadre fotográfico que resalta de manera visual, cada uno de los lugares escogidos en la locación para el desarrollo de la historia cinematográfica. En cuanto a la propuesta sonora, hemos acoplado el guion para que en ciertas partes de la trama se identifique los sonidos que se sobreponen a los demás, como por ejemplo, una gotera del lavabo. Por lo que respecta a la propuesta actoral, que es un campo en el cual la cámara y el actor deben ser uno solo y de manera coreográfica con sus movimientos, palabras y acciones. En la propuesta fotográfica se contará la historia con el Efecto Rashomon *de Akira kurosawa* (1950). Efecto que consiste en contar un hecho sucedido desde el punto de vista de cada uno de los personajes involucrados; es decir, que cada quién da su propia versión. Así, el espectador es el que tiene la opción de sacar su propia conclusión.



En la película *Implicados*, sucede lo mismo con los tres personajes principales y los únicos en escena: la misma historia se cuenta desde tres puntos de vista diferentes. Y, además, para crear más tensión se recurrió a los planos secuencia, planos con cámara en mano o cámara al hombro, planos en ángulo picado y con movimiento de lente, encuadre descompuesto y con movimiento, que fueron a la par con la estética visual sugerida para el film.

Andréi Tarkovsky, menciona:

En el arte, el hombre se apropia de la realidad por su vivencia subjetiva. En la ciencia, el conocer humano sigue los peldaños de una escalera sin fin, en la que siempre hay conocimientos nuevos sobre el mundo que constituyen a los antiguos. Es, pues, un camino gradual con ideas que se van sustituyendo unas a otras en secuencia lógica por los conocimientos objetivos más detallados. Por el contrario, el conocimientos y el descubrimiento artístico surgen cada vez como una imagen, nueva y única en el mundo, como un jeroglífico de la verdad absoluta. (Tarkovsky, 2002)

Tarkovsky, A., (2002), *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, España: Ediciones RIAL S.A.

Este proceso de iluminación, fue un transcurso largo de aprendizaje y de un análisis minucioso y riguroso. Ya que se encontró muchos problemas de locación, principalmente en adecuarlas para trabajar en su fotografía y a los actores en ella, que en determinados momentos tenían que acoplar sus acciones de actuación y movimientos, por la posición de la luz y la creación de la cromática, que por experiencia personal, sucede en la mayoría de los rodajes en general.



1.2 Justificación

El cine como tal, abarca todas las artes y por lo tanto, crea un vínculo directo entre el hombre y el cine, cuyos resultados se proyectan en una pantalla. Así, la cinematografía es parte de la existencia del cineasta, un montón de sueños y realidades que se forja en cada uno de los fotogramas, para luego llegar al proceso de montaje y selección, esto al igual que el sonido. Este es tratado minuciosamente en cada detalle, con lo cual se va formando una nueva película que perdurará para siempre en la memoria del espectador que la vea. Y por lo tanto, en el tiempo mismo.

Cada director de fotografía cumple con un papel importante en la realización de un film, siendo parte substancial de una cosmovisión de la historia, que luego será plasmada en un celuloide o en pixeles digitales. Esto crea una relación muy fuerte con la realidad paralela, que replica un fotograma, haciéndolo tan natural y real en la proyección, tanto y como sea posible, para que el espectador en este caso, crea todo lo que está sucediendo.

1.3. Delimitación del problema

¿Cómo realizar el encuadre fotográfico en el cortometraje *Implicados*?

Desde el punto de vista fotográfico, en el cortometraje *Implicados*, los movimientos del re-encuadre, se justifican por la acción dramática del actor, por el trabajo dramático, el tipo de plano, por la puesta en escena ya en rodaje, y por la complejidad de tensión que la sostiene.

Así mismo, en lo que se refiere a la luz, va desde los tonos fríos, que son muy de soledad, frustración, conflicto interno del personaje, para luego tomar tonos cálidos que parten desde el amarillo, café, hasta un morado, un rojizo, que crea el concepto sombrío que hay dentro de cada uno de los personajes y el lugar mismo donde ocurre la tragedia. También se utilizó tonos fríos, como el azul y blanco para los personajes que en apariencia externa, son buenas personas, pero que guardan dentro un lado oscuro.



1.4 Objetivos Generales

- Investigar los conceptos básicos de fotografía para la composición del encuadre fotográfico en el filme *Implicados*.

1.5 Objetivos Específicos

- Realizar el encuadre fotográfico con leve movimiento para crear tensión en la película *Implicados*.
- Definir un estilo visual cinematográfico propio en el filme *Implicados*, por medio del plano secuencia.



1.6 Introducción a la composición del encuadre fotográfico del cortometraje

Implicados

Antes de entrar en materia, sobre la dirección de fotografía y su desarrollo en el filme *Implicados*, utilizo estas líneas para comentar acerca del efecto *Rashomon*. Ya que este recurso cinematográfico es fundamental en el filme, porque de esta técnica se partió para hacer el guion técnico, el *story board*, la propuesta de fotografía en general y como se armaría la obra cinematográfica posteriormente.

Comenzaré diciendo que, Akira Kurosawa, se inspiró en un libro de nombre *Rashomon* del escritor *Ryunosuke Akutagawa*, para realizar la película del mismo nombre, y la cual es fundamental en *Implicados* como ya se menciona antes. Así que, tanto como Akira, se inspiró en un cuento para hacer su película, nosotros nos apoyamos en su filme, para dar sentido a la dramaturgia y a la parte técnica de *Implicados*.

Ahora voy a citar al director de fotografía de la película *Rashomon* (1950) *Kazuo Miyagawa*.

Fotografía de cine: *KAZUO MIYAGAWA*

_La pasión por la fotografía rica en contrastes que se utilizaba en las películas mudas producidas en Alemania es la responsable de que el futuro director de fotografía *Kazuo Miyagawa* se interese por el cine. Esta influencia puede apreciarse claramente en *Rashomon* (1950). Antes de entrar a trabajar en un estudio, *Miyagawa* estudió una técnica de pintura tradicional japonesa o *sumi-e*. Ya involucrado en la industria cinematográfica, fue técnico de laboratorio y asistente del director de fotografía antes de desempeñar él mismo esta última función. Su carrera se inicia y culmina con sendas colaboraciones con Akira Kurosawa. Al igual que al realizador, *Rashomon* le hizo famoso en todo el mundo. Treinta años después, tuvo que abandonar el rodaje de *Kagemusha. La sombra del guerrero* (1980) debido a una afección ocular. (Ordet, 2008)

Ordet. S, (27/1/08). Arrebato del cine original. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://arrebatocecineoriginal.blogspot.com/2008/01/fotografa-de-cine-kazuo-miyagawa.html>.



CAPÍTULO I
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y EL PROCESO DEL PLANO SECUENCIA EN EL
FILME *IMPLICADOS*.



2.1 La aparición de la fotografía

Leonardo da Vinci, compara la cámara oscura con el ojo humano, *Giovanni della Porta* (más conocido como *Giambattista della Porta*) en el siglo XVI la recomienda para el dibujo. Es así como dos siglos más tarde, la cámara oscura pasa a ser la herramienta habitual entre pintores, los cuales exigieron que este invento tuviera avances más precisos en la captura de una imagen real, que mantuviera la perspectiva del ojo humano. Fue entonces que los avances ópticos, es decir, las lentes producían imágenes más nítidas e invertidas para poder calcar la realidad. Se puede decir, básicamente, que la fotografía sería una manera de fijar la imagen de la cámara utilizando la acción que la luz ejerce sobre los objetos o sujetos sensibles a ella.

En 1674, el alquimista *Christoph-Adolph Balduin*, intentando atrapar al *Weltgeist* o Espíritu Universal, produce una sustancia luminiscente, en la cual la tiza disuelta en el agua regia, formaba un compuesto que absorbía prontamente el polvo del aire. El residuo que quedaba en la retorta calentada brillaba en la oscuridad y lo denominó fósforo, portador de luz.

Cincuenta años más tarde, podemos observar los primeros experimentos en el campo de la fotoquímica por medio del científico *Johann Heinrich Schulze*. El cual en el año 1725, intentando realizar nuevamente el experimento hecho por *Balduin*, expone accidentalmente a la luz una suspensión en yeso de nitrato de plata. Ahí se da cuenta que ciertas sales de plata, especialmente los haluros, se alteran radicalmente por medio de la exposición a la luz y del elemento conminativo, queda una plata metálica, pura y oscura. Luego de innumerables investigaciones al respecto en toda Europa, se puede decir que a fines del siglo XVIII, ya se podía capturar en forma latente la imagen obtenida desde la cámara oscura. (Josh, 2007)

Josch, A., (2007), Elementos básicos de una imagen fotográfica y breve historia de la fotografía chilena, Chile: Universidad UNIACC



Con frecuencia, personas ajenas al cine me han preguntado: ¿Qué es un director de fotografía? ¿Para qué sirve?

Para casi todo y para casi nada. Sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se puede definir de una manera exacta. Mi trabajo puede limitarse sencillamente a apretar el botón de la cámara. Y a veces ni a eso siquiera, pues alguien, un operador, se encarga de llevar la cámara, mientras yo estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás. Uno esta allí para supervisar la imagen, dar algunos consejos y... filmar el trabajo. En el caso de las grandes superproducciones, donde abundan los “efectos especiales”, no se sabe muy bien quien es el responsable de la fotografía, cuya paternidad escapa a todo y a todos. En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la lección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en los decorados y el vestuario. Me gusta, siempre que puedo, llevar yo mismo la cámara. (Almendros, 1979)

Almendros, N., (1979), *Días de una Cámara*, España: Ediciones Seix Barral.

El director de fotografía en el Ecuador, muchas veces es el propio operador de cámara, como lo dice Almendros a lo largo de su libro “*Días de una cámara*”. En este oficio es el trabajar con las cosas elementales y simples, para que la fotografía sea verosímil, la justificación de la luz es esencial, con esto el director de fotografía debe hacer que la imagen sea lo más parecido a la realidad. En este sentido cuando se trabaja con el director del filme, se lo hace de manera conjunta, observando las indicaciones del director y proponiendo soluciones de la puesta en escena.

Sin embargo, se debe estar siempre muy comprometido con el proyecto cinematográfico en el que se está, ya que de no ser así, es mejor que se abandone por completo el filme, por eso es que muchos directores cinematográficos prefieren trabajar con directores de fotografía de su confianza.



2.2 El efecto *Rashomon*

De seguro habrás escuchado contar la misma historia por diferentes personas y te habrás asombrado al descubrir que algunos detalles no coinciden. Incluso, si le pidieras a un amigo que te contase una aventura que vivieron juntos, llegarías a sorprenderte de cuán diferente puede ser su versión de la tuya.

Pues bien, se trata del Efecto Rashomon, un fenómeno provocado por la subjetividad en el cual, las personas cuentan la misma historia de manera diferente. Sin embargo, esto no significa que una de las versiones sea falsa o que esté errada sino que simplemente está mediatizada por la percepción individual.

Este efecto debe su nombre a la película “Rashomon”, de Akira Kurosawa, un filme de los años ’50 que ganó el Premio de la Crítica en Venecia y el Óscar a la Mejor Película Extranjera. En este filme se hacía referencia a cómo diferentes testigos de un asesinato y el homicida describían los hechos de manera diferente y hasta contradictoria. (Delgado, 2012)

Delgado. J, (2012). Rincón de la psicología. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.rinconpsicologia.com/2012/09/el-efecto-rashomon-una-situacion-mil.html>

2.3 El encuadre fotográfico del cortometraje *Implicados*

El encuadre fotográfico en movimiento del cortometraje *Implicados*, es uno de los pilares básicos con los se contó en esta realización cinematográfica, ya que se parte de una propuesta poco ortodoxa, que fue concebida desde el inicio del proceso del guión literario, es decir, en la etapa de pre-producción. Por esto se eligió el encuadre en constante composición, sin dejar de trabajar el fondo y la forma dentro del cuadro.

2.4. El constante re-encuadre del plano

El encuadre en la obra cinematográfica *Implicados*, se cambia constantemente con los movimientos del actor, sin perder de vista el volumen, fondo y forma en cada plano. Cabe señalar que el plano va estructurado en base al movimiento de los actores, y viceversa.



Para que funcione el re-encuadre en una obra cinematográfica, y particularmente en el cortometraje *Implicados*, se analizaron diferentes estilos de directores de fotografía, porque todos y cada uno de ellos tienen mucho que aportar en el cortometraje, tanto en el tema de dramaturgia, como en la parte técnica.

2.5 La cámara en mano

La cámara en mano, es un recurso que se puede utilizar en cualquier filme, pero con cierto grado de cuidado; es decir, se debe preservar dos cosas esenciales:

Primero: el aspecto técnico- el hacer un plano con cámara en mano implica que este mismo plano tendrá movimiento constante, por lo tanto, el encuadre debe mantenerse en constante cambio, al mismo tiempo que el foco debe ir programado milimétricamente en cada cambio.

Segundo: la forma, el fondo y la decorativa que debe primar dentro del cuadro, esto significa que los elementos que están elegidos para que estén dentro del encuadre, salgan de acuerdo a lo establecido desde el guión, referido esto a la proporción, fondo y forma del sujeto u objeto que se muestra internamente del cuadro.

2.6 Dirección del movimiento de cámara

“El movimiento debe ser siempre la meta de toda la expresión cinematográfica. Partiendo de esta premisa, el movimiento puede estar revestido de diversas formas en el rectángulo de la pantalla. Para lograr el dominio de estas formas debemos comenzar por distinguir dos posturas: la primera es *reproducir* el movimiento real de sujetos que van de un sitio a otro y, la segunda es *crear* un movimiento en la pantalla que quizá no exista como tal en la realidad. Por otro lado, llamamos *movimiento intencional* a cualquier tipo de relación que se crea entre un sujeto y un punto dado; además, este movimiento intencional puede darse entre un sujeto y otro sujeto. Es necesaria esta división para comprender el significado de muchas direcciones de difícil manejo especialmente las que se refieren a las miradas”. (Sánchez, 2010)

Sánchez, R., (2010), Montaje cinematográfico, arte en movimiento. Chile: Ediciones Nueva Universidad.



2.7 Introducción al plano secuencia

El plano secuencia, consiste en hacer una sola escena o un filme entero con un solo plano, sin ningún tipo de corte o sin que el espectador se dé cuenta que el plano está alterado de alguna forma.

Los planos secuencia están presentes en casi todo el filme; la mayoría de ellos realizados con cámara en mano y con la ayuda de un *steady cam*. Al utilizar de manera continua este recurso técnico, el operador de cámara busca encontrar a tiempo el encuadre en el personaje u objeto que está en movimiento de forma constante, así pues, funciona y crea en el espectador un sentimiento de intriga y tensión por medio de este plano.

Por ejemplo, en un plano secuencia, José, entra desesperado a la cocina, toma el teléfono para llamar a la policía y, por último, se queda en el piso hasta que va por la botella de licor de contrabando adulterado; en este plano en especial, se utilizó un lente de 20mm por el pequeño espacio de la cocina y además por la profundidad de campo en donde se encontraba el personaje. A continuación foto 1: plano secuencia de José llamando a la policía



Foto 1: Plano secuencia de José llamando a la policía desesperado.

Como en el plano secuencia el sonido es muy importante, el equipo de cámara debe hacer el menor ruido posible, porque de lo contrario, sus pasos se escucharían de manera estruendosa y no permitirá el flujo constante de sonido emitido por los actores u objetos. Es así que la



mayoría del tiempo el operador de cámara y el guía deben descalzarse para evitar estos sonidos no deseados; este artilugio permite caminar o correr de manera casi silenciosa en medio del set o lugar de filmación.

Además, es importante que los movimientos seguidos por el director de fotografía y el operador del monitor no obstaculicen el trabajo del operador de cámara. Por otra parte, es muy significativo que el movimiento de todo el equipo de cámara sea de forma coreográfica hasta en el más mínimo detalle; de otra manera, es inminente alguna falla en la grabación y esto repercute en la consecución del plano.

Cabe recalcar que la trayectoria de la cámara y sus respectivas marcas deben ser seguidas, porque en muchos de los casos la cámara, se debe detener para encuadrar y re-encuadrar cierta acción de un personaje u objeto; por ello, se debe llegar de manera precisa a la marca de finalización del movimiento; todo ello asegura una toma limpia e imprimible.

En el plano secuencia, la iluminación es parte fundamental, porque si la iluminación no está ubicada en los lugares estratégicamente escogidos y trabajados, surge un problema al momento de rodar, así que se deben hacer esfuerzos y análisis por donde funciona mejor la colocación de luces en cada una de las locaciones.

2.8 Referente de películas en donde se ha utilizado el plano secuencia y que sirvieron de aporte para la realización del cortometraje *Implicados*

2.9 En *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero, (1999), se puede apreciar que en la escena de la persecución en el cementerio, el plano secuencia prima y, en recomposición de encuadre, se puede observar todo el trayecto que recorre Ángel (Carlos Valencia) perseguido por sus captores. Vemos pues que la cámara deja de ser un observador que solo registra los hechos, sino que además, se convierte en narrador de la escena de acción, en donde aparte de conservar un encuadre levemente movido para optimizar siempre la recomposición del cuadro.



2.9.1 En casos como en la película *Irreversible* de Gaspar Noé, (2002), observamos que en la escena donde la protagonista Alex (Mónica Bellucci), está descansando en el jardín, mientras la cámara gira completamente muchas veces, desde un plano cenital; este efecto visual es un generador de una inestabilidad emocional y, por lo tanto, crea la tensión necesaria para que el espectador vaya creando un efecto de intriga y suspenso en él. Esto, además, proporciona que el espectador pueda integrarse a la película. Cabe destacar que el montaje de este filme, está concebido a la inversa: trastoca la secuencia narrativa clásica comenzando por el final.

2.9.2 *El Arca Rusa* de Aleksandr Sokúrovse, (2002), para grabar este filme, se llevó a cabo una elaborada coreografía con los personajes y la sincronización de los tiempos, locaciones y el encuadre de la cámara en constante recomposición. Esto fue necesario debido al largo plano secuencia que propuso, desde su inicio, este filme (en realidad tuvo dos cortes, pero unidos en edición en un solo plano secuencia). Para lograrlo, los camarógrafos se turnaban el peso de la cámara y sus componentes debido a su excesivo peso. El producto final es un maravilloso, original y complejo plano secuencia.

A continuación Sartora, menciona:

“Para abordar técnicamente *El Arca Rusa*, se debe tener presente que este filme, es la primera de las historias en ser filmada completamente en una sola toma; es decir, que se rodó en los 96 minutos de tiempo real sin un solo corte, sin montaje alguno. Esto supera el ya paradigmático ejemplo de *Festín diabólico* (o *La soga*) de Hitchcock, que fue filmada en una sola toma, aunque en realidad Sir Alfred Hitchcock, tuvo que cambiar de rollo varias veces, disimulando los cortes. Volviendo a la película en cuestión, hay que aclarar que por medio de la tecnología digital se ha hecho posible que Sokurov, filmara sin cortes y en alta definición *El Arca Rusa*. Aquí, del mismo modo, la cámara al hombro imperaba toda la información a un disco rígido con una calidad de imagen muy superior a la del video convencional para, finalmente, transferir la información a un negativo de 35 milímetros”. (Sartora, 2011)

Sartora, J. (2011). *El Arca Rusa*. Cordova, Argentina: Cineismo.com. Recuperado de <http://www.cineismo.com/criticas/arca-rusa-el.htm>



2.9.3 *Nostalghia* de *Andrei Tarkovski*. (1983). Director de fotografía: *Giuseppe Lanci*
Hay muchos planos secuencia (y tomas largas) majestuosos en la filmografía del gran director ruso. Para él, era capital que el plano fuera “llenándose de tiempo”, y por ello, trataba de usar el corte lo mínimo posible. El famoso plano de su sexta película, quizá sea una de la toma más larga, fascinante y conmovedora de la entera historia del cine. Algunos dirían que no es un plano de una complejidad técnica enorme, y no puedo estar de acuerdo con ellos. Tanto la interpretación de *Oleg Yakovskiy*, como el uso de la cámara, y la misma historia de la secuencia, son dignos de la más alta admiración por su precisión, su contenida emotividad. Un plano de fe: (Massanet. 2002).

Massanet. A. (2002). Planos secuencia inolvidables. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.blogdecine.com/reflexiones-de-cine/planos-secuencia-inolvidables>

2.9.4 Algunas opiniones de realizadores ecuatorianos sobre los directores de fotografía.

Mateo Herrera trabajó junto al fotógrafo François (‘Coco’) Laso, en el documental *El comité* y explica: “Para la película nos basamos en un concepto: no utilizar nunca el teleobjetivo el gran angular, porque queríamos una estética no de vigilancia, sino de intimidad”. Sobre la obra de Laso, Herrera comenta: “El aporte es total. Es él quien convierte en imágenes todo lo que se discute en el guión y es impresionante como de forma inconsciente se manifiestan en la foto simbolismos e ideas que solo teníamos en la mente. (Torres, 2007)

Torres, S. (2007) la fotografía en el cine ecuatoriano. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://cinefiloenproceso.blogspot.com/2007/09/la-fotografa-en-el-cine-ecuatoriano.html>



CAPÍTULO II
DESARROLLO DE FOTOGRAFÍA EN RODAJE DE LA PELÍCULA
IMPLICADOS



3.1 Introducción

El valor emocional de los actores es el núcleo para crear una tonalidad específica y dar un color para cada personaje, partiendo de la composición psicológica de cada uno de ellos, sabiendo como son, en sus emociones internas y en sus acciones externas, esto lleva a construir un carácter marcado y diferente en cada personaje.

En cada una de las historias de la película, hay una cromática distinta con cada protagonista, esto funcionó en cada uno de los planos en las diferentes locaciones, igualmente cada puesta en escena, tuvo un color diferente y predominante de los demás.

A continuación Josch, menciona:

“Iluminación: Es la luz que compone la imagen existe la luz artificial y la luz natural. La iluminación tiene diferentes direcciones, calidades cromáticas e intensidades.”
(Josch, 2007)

Josch, A., (2007), Elementos básicos de una imagen fotográfica y breve historia de la fotografía chilena. Chile: Universidad UNIACC

La luz puesta sobre cada uno de los personajes en este film, determina el ensimismamiento del actor, su condición de estado y su reacción interna y externa, y esto da como resultado que las acciones de cada uno de ellos en cierto momento develan lo que piensan o sienten.

Partiendo desde este punto se tiene ya más claro el concepto de luz, así también el tono, que se realizó en el cortometraje, en términos generales se colocaron luces amarillas, rojas, tomates, café, vino y sus derivaciones (tonos cálidos). Blancas, azules, celestes y sus derivaciones, (colores fríos).

3.2 Definición del color de luz según el personaje de la película *Implicados*.

3.3 Adrián: Se tomó como referencia principal el color rojo, café, vino y sus tonos degradados para la composición de los elementos del plano. Estos colores se encuentran en el rango de los tonos cálidos. Es menester decir que se optó por esto ya que el personaje se traduce como acciones temerarias y aceleradas, a tal punto que en estos lugares donde el personaje Adrián realice sus movimientos estén presentes estos colores. La recurrencia a ellos pretende que el espectador asimile y asocie a Adrián, sus características emocionales y los colores mencionados. A continuación foto 2 del rostro de Adrián



Foto 2: Adrián, composición de luz, fotograma de la película *Implicados*

3.4 Martha: para el personaje Martha se utilizó como referencia el color azul hasta su tono degradado máximo, el blanco. Además se debió utilizar un degradado del blanco llegando a obtener colores fríos. Al inicio se pensó en el color blanco por la significación de pureza, elemento muy asociado con la figura de la mujer. A la par, con motivo de la tragedia que se verá en el filme *Implicados* este personaje, Martha, se incluyó a los colores rojo y café con sus respectivos degradados (colores cálidos).

El color azul, en nuestra opinión, generará un choque extremo con el rojo de Adrián y eso dará pauta dramática y cromática a la continuidad de la historia. Este efecto de contrastes está pensado para lograr un efecto psicológico en el espectador; cosa que pretendió *Implicados* desde el comienzo.

Las distintas tonalidades que circundan a los personajes fueron seleccionados con miras a que en un futuro estos se mezclaran en un determinado momento con los demás colores. Este efecto es lógico, aunque se puede perder la asociación y mezcla de colores por la locación utilizada. A continuación foto 3, del rostro de Martha



Foto 3: Martha, composición de luz, fotograma de la película *Implicados*

3.5 José: se tomó como referencia el color blanco hasta el degradado de amarillo por la simplicidad de este personaje y por su supuesta inocencia (colores fríos y cálidos).

El color blanco en este personaje, es de vital porque resalta ante los otros dándole una inocencia e ingenuidad a este protagonista, hasta que las acciones van delatándolo a los ojos del espectador, por medio de la tonalidad del amarillo. A continuación foto 4, del rostro de José.



Foto 4: José, composición de luz, fotograma de la película *Implicados*

3.6 Puesta de luz que se utilizó en la película *Implicados*, por locaciones

En su mayoría se utilizó dos juegos de luces marca *Arri* de 650, (seis luces). Un juego de luces *lowel* de 250 (cuatro luces). Doce focos de tungsteno de 120 watts, cada uno de estos focos, servía a manera de refuerzo o esplendor en algunos objetos ya sean bajo una mesa, forrados con cartulina de colores sobre un techo, como luz titilante, o plantados en un lugar de la pared para iluminar el rostro del actor.

3.7 Desarrollo fotográfico en la cocina, se puso la escalera en “ele” y luego acostamos la cámara y el trípode, luego un cojín para el operador de cámara se acostara encima de estos elementos, así sosteniendo rígidamente la escalera, se realizó con un lente de 35mm, mientras “José” (Diego Ulloa) riega el licor adulterado para que su jefe no le descubra.



- Fue todo un reto la realización del movimiento de cámara porque, se hizo un plano secuencia, en la cual la cámara entra a la ventana y da una vuelta de 180 grados dentro de la cocina, se efectuaron varios ensayos para llegar a completar el nivel de agilidad del operador y el ayudante, se colocó alrededor de 12 pasos (bancos de madera) para que la cámara pudiera acceder por la ventana, se tomó de la cintura al operador de cámara todo el tiempo para que se guíe sin ningún temor y así solo se pueda concentrar en el encuadre y los movimientos de cámara.

3.8 Puesta de luz en la cocina

- En la cocina se utilizó luz blanca, para luego seguir con la luz amarilla que hizo un recorte al personaje y se mantuvo en toda la película, esta tonalidad en el personaje y su entorno blanco y amarillo, le dio las características de emociones escondidas que se buscaban para este protagonista.
- El amarillo se lo utilizó como descomposición emocional del personaje, ya que esta es la visión de ambigüedad que se quiso dar con el lugar y el personaje. Debido a su carácter y forma de ser, porque siempre está ocultando algo a pesar de tener un rostro fresco y que denota inocencia, fotográficamente funcionan mucho estos colores con el personaje.

- La cocina como carece un poco de espacio ya que es de cuatro metros por cuatro entonces también hay que realizar la puesta de luz estratégica es decir que una luz *Arri* de 650 en posición lateral, una *lowel* de 250 por la parte de abajo y por la parte de afuera a una angulación de ciento ochenta grados otra *Arri* de 650, dirigida desde la puerta hasta adentro, al igual que la ayuda de un foco de tungsteno de 120 watts escondido tras el muro que divide la ventana de la puerta, en la parte interior. A continuación foto 5: plano cenital



Foto 5: José y Adrián en la cocina, plano cenital, fotograma de la película *Implicados*

3.9 Desarrollo fotográfico En el baño, para hacer los planos, solo pudimos entrar en la locación, el operador, director de foto, grabador de sonido directo, boom, director de la película, escalera en “ele” y los actores. Con mucho cuidado se realizó la tarea de encuadrar el plano cenital y otros a la altura del hombro del actor, con movimiento de lente para su acercamiento, se utilizó el lente 75mm.

- En la locación del baño, para hacer los planos entramos el operador, director de foto, grabador de sonido directo, boom, director de la película, escalera en “ele” y los actores, con mucho cuidado se realizó la tarea de encuadrar el plano cenital y otros a la altura del hombro del actor, con movimiento del lente para su acercamiento, se utilizó el lente 75mm.



- En el caso puntual del baño era necesario que el fotógrafo se acomode sobre una escalera en forma de ele, y ya que al no haber espacio también hacía el trabajo de foquista, en la parte de abajo está situado el director de la película con un monitor verificando la toma en el preciso momento en el que sucedía, aparte de esto el equipo humano de grabación de sonido era imprescindible para que tomen también el registro, los actores y sus acciones eran limitadas por el poco espacio pero se cumplió con el objetivo, fue difícil pero no imposible nos metimos en un pequeño baño de dos metros por dos alrededor de ocho personas para la realización de rodaje en esta locación.

3.9.1 Puesta de luz en la locación baño

En el baño que es un poco estrecho por sus medidas que son de dos, por tres metros de altura, se hizo un poco difícil poner la luz desde los lados, por el tema del equipo técnico y los actores, así que se decidió poner una luz cenital, de tal forma que se utilizó una luz *Arri* de 650 con un filtro amarillo, también en esta misma locación se puso una luz de 300 *watts* con *dimer* para la creación de un efecto de luz titilante.

- Esto ayudó de manera expresiva a las acciones que tuvo la actriz y al actor, ayudó a mantenerlos en su estado emocional tenso y de continuo nerviosismo requerido, por la dramaturgia de las escenas en esta locación, permitiendo al encuadre mostrar el interior del baño en su máxima expresividad de composición fotográfica.
- La luz en esta locación es un poco extrema, desde el punto de vista de posición, ya que al ser una luz que rodea a un pequeño cuarto, deja apreciar mucho la textura y la combinación de tonos. A continuación foto 6: Martha en la locación del baño.



Foto 6: Martha en el baño tomando pastillas, plano cenital, fotograma de la película *Implicados*

3.9.2 Desarrollo fotográfico en la pista de baile, también en esta locación se realizó un plano general que fue complejo, era cenital que comenzaba desde plano medio de la protagonista “ Martha” (Cecilia Abad), hasta plano general, la cámara debía subir sin ser interrumpida, mientras rotaba en continuos giros de 360 grados.

- Este plano se realizó con un lente de 50mm, se decidió este porque no se sale demasiado de foco y por su apertura, y porque que al hacer este movimiento de cámara es imposible corregir el foco, debido a la velocidad con la que da vueltas la cámara y su movimiento hacia arriba lo dificulta, logrando mantener el encuadre. Se necesitó la ayuda de cuatro personas para este movimiento, y se manipuló la escalera de aluminio en puesta en “A” y a una altura de dos metros. Debido a la velocidad con la que da vueltas la cámara y su movimiento hacia arriba, manteniendo el encuadre.
- En la pista de baile, por la amplitud de espacio y para mostrar el mismo, y porque desde este lugar deja ver las demás locaciones. Se utilizó el lente de 20mm, el de 35mm y el de 50mm, para planos no estáticos y que también incluían secuencia y manejo de foco.



3.9.3 Puesta de luz en la pista de baile

En la pista hubo gran conjugación de colores y tonos, así como también la textura de esta locación se compuso de tonos fríos, en algunos casos porque los tres personajes en ciertas ocasiones se unían, en otros porque como es un bar la diversidad de colores y tonos se mezclan, entonces en el lado derecho estaba una luz azul, que bañaba parte del bar y la pared.

- En el izquierdo una luz roja se desplazaba por las paredes y parte del piso, también un amarillo que era propio de las paredes, al igual que el color blanco y negro que estaban presentes en casi todas las locaciones.
- En la parte cenital se colocaron conos hechos de cartulina amarilla, roja, café, entonces se pusieron focos de 120 watts para que den ese ambiente de disco, también se pusieron debajo de cada una de las mesas un foco de 120 watts para que ayudara a la iluminación sobre todo del rostro de los actores, el aspecto de las mesas ayudaba a realzar estos objetos y al mismo tiempo sirvieron de luz fija y su tono matizado fue el requerido.
- Fue la intención de esta cromática en particular, hacer de todo el lugar un claroscuro y mezclado con tonos que van desde el blanco hasta el amarillo, para ir del rojo hasta un azul intenso que estaba en la barra, las paredes ayudaron mucho para este propósito ya que de un lado eran negras y en el otro blancas, con partes cafés, las cuales dan lugar para bañar de color rojo y amarillo.
- La pista de baile es la zona con más intensidad de luz, en la cual se destacaron las zonas puntuales e imprescindibles en la fotografía de esta película ya que aprovecho al máximo cada pedazo de terreno su iluminación y sus sombras.

- Toda esta gama de colores se mezclaron en sus bordes, con las diferentes locaciones que hemos descrito anteriormente, también las luces laterales, las que están en la barra, las cenitales y las puntuales, así como también las luces que siempre estuvieron en constante movimiento para cada uno de los planos. A continuación foto 7: locación de la pista de baile



Foto 7: Martha y Adrián en la pista de baile, plano general: fotograma de la película *Implicados*

3.9.4 Desarrollo fotográfico en la locación de la Barra, se decidió hacer los planos desde la pista de baile, por cuestiones de encuadre y de profundidad de campo, con un lente de 170mm, 75mm y el de 50mm, también se realizó una toma desde un ángulo de 90 grados para mostrar la acción del robo de los billetes y de paso la estantería de licores que estaba muy colorida como ya se menciona en otras anotaciones.

3.9.5 Puesta de luz en la locación barra

Esta locación en especial y ha comparación de las demás es en donde más gama de colores tuvimos que bañar y puntualizar las luces con sus respectivos filtros, tratando de acoplarnos a lo sugerido por parte del departamento de arte, con esto quedó de aspecto sombrío para dar mayor realce en cada una de los planos.

- Técnicamente se utilizó una luz *Arri* 650, dentro del bar, que bañaba la estantería de botellas y el interior de la barra, dando profundidad de campo en esta pequeña pero crucial ambientación, otra luz desde la esquina *Arri* igual de 650, con filtro rojo la cual bañaba desde afuera el bar en una posición de 90 grados. A continuación foto 8: locación de la barra



Foto 8: José en la barra robando dinero, plano general: fotograma de la película *Implicados*



CAPÍTULO III:

LA MATERIA PRIMA



4.1 Análisis de cómo se realizó la dirección de fotografía en el film *Implicados*.

Uno de los parámetros que se utilizó, fue el encuadre fotográfico en constante movimiento y su continua composición, esta premisa, es la clave, porque es un recurso que narrativamente es rápido, también pone al espectador en constante tensión y con esto se crea el suspenso con el cual funciona el film, fotográficamente la locación funcionó en casi todos los aspectos técnicos, nunca se pensó siquiera en descartar que la ficción realizada no sea plasmada en un bar, por el hecho tan crucial que podría ser más productiva fotográficamente.

4.2 Reflexión sobre el plano secuencia y su constante restructuración del cuadro

Los cambios continuos de encuadre, suceden a medida que el plano secuencia se va intensificando, en la mayoría de los casos, el encuadre no se puede mantener quieto, incluso si los personajes no están en movimiento.

El plano secuencia sirvió para dar ritmo rápido al film ya que se necesitaba de este recurso para que la película sea activa y mantuviera la tensión durante toda su duración. La cámara es el relator y protagonista en ciertos planos, y cuyo fin es el de suplantar al actor en su emocionalidad y sentimientos, con esto deja de ser solo un ente registrador.

También se utilizó varios planos cenitales con diferentes movimientos y en distintas locaciones como el baño, cocina y pista de baile, en algunos de estos casos fue necesaria la ayuda de todo el equipo completo de fotografía. Como ejemplo claro se pone el de la pista de baile cuando Martha acostada en el piso y Adrián a su lado gritándole que no muera. A continuación foto 9: como se realizó el plano cenital, con giro constante de cámara



Foto 9 A: Equipo de fotografía con escalera en A, plano cenital y cámara en constante giro de Martha y Adrián en el piso de la pista de baile, fotograma de la película *Implicados*



Foto 9B: resultado del plano cenital y cámara en constante giro de Martha y Adrián en el piso de la pista de baile, fotograma de la película *Implicados*



En el caso puntual del baño era necesario que el fotógrafo se acomodara sobre una escalera en forma de ele, y ya que al no haber espacio también hacía el trabajo de foquista, en la parte de abajo está situado el director de la película con un monitor verificando la toma en el preciso momento en el que sucedía, aparte de esto el conjunto de técnicos de sonido era imprescindible para que tomen también el registro, los actores y sus acciones eran limitadas por el poco espacio, pero al final se cumplió la meta, fue difícil pero no imposible nos metimos en un pequeño baño de dos metros por dos alrededor de ocho personas para la realización de rodaje en esta locación.

La película se fundamenta principalmente en que parte de una historia basada en un hecho real y que el efecto *Rashomon*, es el indicado para lograr el film *Implicados*, porque considero que este efecto es el adecuado para este tipo de películas, ya que es igual al caso del que nos inspiramos y todas las tendencias que salen en estos tiempos contemporáneos se basan en él.

4.3 Efecto *Rashomon* desarrollo del concepto:

En el efecto *Rashomon* sucede casi lo mismo con la particularidad que cada personaje tiene una forma diferente de contar los acontecimientos sucedidos es decir cuenta su historia desde su propio punto de vista, así al igual que en el anterior recurso hay un punto detonante de un acontecimiento, sea esté físico o psicológico con el cual parten, los diferentes narradores que a su vez son los protagonistas, de tal forma que éste efecto en particular la cámara es un protagonista más, en este caso como el de película *Rashomon* la persona muerta cuenta su historia sin estar presente, es decir que cuenta su historia después de muerta, esto me recuerda a una gran película *Sunset Boulevard* de Wilder Billy 1950.EE.UU. En la que el protagonista principal cuenta su historia estando muerto y flotando en medio de la piscina de la mansión, por esto creo que es muy importante el tomar como punto de referencia este film.



4.4 Reflexión sobre la reconstrucción del encuadre

La construcción de una película, cambia en cuanto al manejo de encuadre, con la mayoría de las películas, sobre todo en nuestro país, ya que se puede pensar que estéticamente el cuadro en constante reconstrucción está mal, no solo porque puede distraer al espectador y también por la casi nula utilización de un trípode, sería antiprofesional. Viéndolo de esta manera es catastrófico para cualquier obra cinematográfica, es decir que para algunos espectadores o críticos pensarán que la fotografía en este film existe de forma ínfima, por lo antes mencionado. En este punto en particular, el equipo de fotografía cree todo lo contrario, esté es el motivo principal, por el que se decidió hacer este film y correr el riesgo con este tipo de foto.

4.5 Opinión del montaje en la película *Implicados*

El montaje en este tipo de fotografía es de vital importancia para la construcción de la película. No se ahonda demasiado en este tema por el hecho de que tomaría otra obra solo el explicarlo, así que se resumirá en que el montaje en *Implicados*, es no-convencional o deconstructivo, es decir que se cuenta la historia con el punto de vista de cada personaje, uno por uno, esto se explica con el efecto *Rashomon*, para que al final el espectador lleve su propia conclusión.

4.6 El orden de los planos rodados en la película *Implicados*

Los planos se rodaron en orden cronológico, es decir con el guión en secuencia de inicio hasta su final, para luego en la edición hacer la deconstrucción de la película que es más conveniente y se ahorra mucho tiempo y dinero.

4.7 Aciertos y desaciertos con respecto a la fotografía en la película *Implicados*

- El espacio que tiene la pista de baile, la rápida llegada de todo el equipo técnico a otra locación porque todas estaban juntas es decir que la locación fue de gran ayuda, así que en ese sentido se economizó mucho tiempo en traslado de locaciones
- El uso del espacio físico fue total y se accedió a todas las zonas para su manipulación en cuanto a luz y decoraciones.



- La rápida puesta de luces ya que todo estaba muy cerca.
- El continuo uso de la locación hizo que todos nos familiarizáramos velozmente con la locación y de esta forma el trabajo fue más eficiente y conciso.
- Existía un cuarto de descanso en donde podían estar todos los que necesitaban descansar o relajarse.
- El buen trato a los actores y a todo el equipo en general funcionó cuando se hacía la puesta en escena, esto hizo que todos trabajáramos contentos y sin mucha presión.
- La comunicación entre los diferentes departamentos dio resultados excepcionales.
- La comprensión de cada equipo, al trabajar de manera individual, ya sea para coger ciertos sonidos, o para repetir cierta toma, o la comprensión de los actores hacia la espera de la puesta en escena de todo el equipo técnico.
- La experiencia que se pudo obtener al hacer este cortometraje fue de gran ayuda para todos y particularmente fue muy gratificante hacer cine con recursos limitados y con una insaciable sed de cine.



CAPITULO IV
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES



5.1 CONCLUSIONES

Al ser este un trabajo cinematográfico final durante la carrera de Cine y Audiovisuales (PROCINE), fue un reto desempeñar el papel de director de fotografía, el cual cuando comencé a hacerlo me sentí un poco fuera de área, hasta que decidí aceptar el reto de hacer este trabajo porque no tenía mucha idea de que es lo que hace un director de fotografía, siendo muy sincero, al poco tiempo hice todo lo que un director de fotografía hace en una película, propuesta de luz, story board, guion técnico con el director de la película, visita de locaciones etc.

Puedo decir sinceramente que es sacrificado hacer un cortometraje, porque al no tener apoyo económico suficiente, hay que limitarse y dejar muchas cosas que se pensaba hacer en la película, varias de los objetos de utilería eran de propiedad del grupo, y si algo faltaba nos las teníamos que ingeniar para hacerla o gastar lo mínimo en conseguirla, otro punto es el hecho de que no se les puede pagar a los actores, eso es un poco frustrante ya que ellos son parte esencial de una film, así también el no pago a todos los que colaboraron para la realización del corto, es duro, pero esta es la realidad de nuestro cine por lo menos el que yo conozco hasta ahora, pero por otro lado es bueno saber que si existen personas que quieren apoyar tu película y ver como ha quedado al final y aunque la ayuda apenas sirve para pagar todo lo básico para el cortometraje, eso es lo que llena a cualquier cineasta y personalmente pienso que esto es lo que da la fuerza para seguir en el tren del cine. Y saber que aunque muchos no crean en tu próxima película hay unos cuantos que creerán que el mismo film vale la pena apoyar con utilería, comida o dinero, esta es mi conclusión más clara y definitiva.

Hasta ahora puedo expresar que si lo logré. mi objetivo personal y los objetivo de grupo al ser parte de esta película, hice mi mayor esfuerzo y di todo lo que pude dar en ese momento para la realización de este film, no me cabe la menor duda de que puedo hacer cualquier cosa que me proponga en Cine ya que esta es mi razón principal de vida.



5.2 RECOMENDACIONES.

- El cargo de dirección de fotografía, nos obliga a entrar en una amplia investigación acerca de la cámara y de las técnicas para su funcionamiento, de este modo si la persona no esta tan familiarizada con la cámara y la técnica , obtendrá mucha experiencia , sobre todo en cuanto al manejo de lentes y como estos influyen en el individuo y los objetos.
- El hacer un cortometraje con bajo presupuesto, beneficia mucho porque se comienza prácticamente desde cero, y los beneficios son muy puntuales, ya que en mi caso como director de fotografía, el nivel de percepción del encuadre creció,
- El tema del presupuesto es lo más importante al momento de hacer un cortometraje, porque influye en todo, así que se debe utilizar los pocos recursos con los que se cuenta en las cosas más primordiales, como son: locaciones, vestuario, equipo técnico, arte y los actores.
- A experiencia propia ninguna película saldrá al final como se la planifico, pero si saldrá como a vos te gusta, por el simple hecho de que se la realizo y que lograste hacerla, eso ya es un gran logro.



V. ANEXOS



5.3 GUION CORTOMETRAJE IMPLICADOS

ESCENA 1 02H32AM A 02H38

P.V. JOSÉ.INTERIOR. COCINA. NOCHE. ESCENA EN REVERSA

José limpia con un trapo las mesas del bar.

José limpia el piso,

José limpia la barra.

José limpia la cocina.

Martha y ADRIÁN salen de la pista

ADRIÁN

Entra por favor

Quiero mostrarte este lugar

MARTHA

¿Tú lo decoraste?

ADRIÁN

¿Te gusta?

ESCENA 18 02H53:50 a 02H55 P.V. ADRIÁN.INTERIOR. PISTA. NOCHE

ADRIÁN abraza a Martha

ADRIÁN se percata que Martha a Muerto.

Saca su teléfono celular del bolsillo y marca.

Mientras suena se percata que puede culpar a José

ADRIÁN

Acabo de presenciar un crimen le llamo del bar “Amnesia”,

Estoy con el asesino,

Está escondido



POLICÍA

Si ya recibimos una llamada, estamos en camino

ADRIÁN observa por varios segundos el teléfono asienta, apresurado.

Escena 1 A

Observa el reloj. El reloj marca las 02h32AM.

Pone un embudo a la botella de Vodka y la rellena con un líquido transparente que sale de un botellón de plástico mediano. José escucha abrirse la puerta del callejón y la voz de ADRIÁN conversando con Martha

ADRIÁN

Entra por favor

Quiero mostrarte este lugar

ESCENA 6 02H43 a 02H45.P.V. MARTHA.INTERIOR. PISTA. NOCHE.

ADRIÁN prende el radio de la barra,

Se acerca a Martha con una tabla de picadas en su mano, Martha sentada en la silla escucha la música, mueve su cuerpo con el ritmo y cierra sus ojos, una jarra de licor amarillo llena, un par de copas, ADRIÁN asienta las picadas en la mesa, Martha abre los ojos, ADRIÁN llena las copas con licor, toma de la mano a Martha.

ADRIÁN brinda con Martha y toman un poco de licor.

ADRIÁN saca de su bolsillo una fosforera prende una vela

ADRIÁN

Pide un deseo

Martha cierra sus ojos, sopla la vela, la apaga.

ADRIÁN la abraza.

ADRIÁN

Esta maravillosa



ADRIÁN la levanta de la mesa, sujeta su mano.

Martha abraza a ADRIÁN fuertemente.

Martha toca suavemente la espalda de ADRIÁN.

ADRIÁN acerca su boca a Martha pero ella se esquivo sonriendo.

MARTHA

Es una noche perfecta

Martha levanta su mirada y la sostiene. Martha acerca su rostro a ADRIÁN.

José cruza por la pista y observa a ADRIÁN.

ADRIÁN levanta su mirada hacia José.

José camina por el callejón.

Martha y ADRIÁN se besan, mientras bailan suena un teléfono, ADRIÁN camina haciéndole señas a Martha de que espere un momento.

ADRIÁN se dirige hacia la cocina

Martha lo observa alejarse un par de metros.

Martha intenta escuchar lo que dice girando su cabeza hacia él, pero no puede escuchar claramente.

ESCENA 13 02h52 A 02H52:30.P.V. ADRIÁN.INTERIOR. COCINA.NOCHE.

ADRIÁN entra a la cocina mira a José, la cocina en oscuras,

José con camisa y pantalón sudoroso recostado sobre el mesón de la cocina pegado hacia la ventanilla con su cabeza mirando a Martha sobre el piso, ADRIÁN lo observa nervioso

ADRIÁN

¿Qué pusiste en la bebida?

ESCENA 5 02H43 A 02H44:30. P.V. JOSÉ.INTERIOR. CALLEJÓN. NOCHE

José se quita el mandil y el corbatín colocándolo en la puerta de la cocina.



José se detiene observa fijamente a ADRIÁN y Martha bailando, ADRIÁN también lo observa,

MARTHA

Es una noche perfecta

José mira a ADRIÁN quien lo mira fijamente

José camina por el callejón la música se aleja.

José va por el callejón, abre la puerta con fuerza, se detiene, escucha a ADRIÁN y Martha, sonidos que insinúan algo sensual, suena un teléfono alejado, cierra la puerta con fuerza quedándose dentro del callejón.

ESCENA 2 02H38 A 02H40.P.V Martha. INTERIOR. BAÑO. NOCHE

Martha ingresa al baño prende la luz, luz intermitente.

Se mira por varios segundos en el espejo.

Saca de su bolso base y se retoca el maquillaje.

Busca dentro de su bolso y saca un frasco de pastillas antidepresivas.

Martha ingiere una de las pastillas, cierra sus ojos por varios segundos. Se mira nuevamente y sale.

ESCENA 11.P.V. MARTHA. 02H49 A 02H51.INTERIOR. PISTA. NOCHE

Martha baila en la pista del bar con un vaso a medias en su mano, ADRIÁN la sujeta por la espalda.

ADRIÁN

Me fascina como te mueves mi amor

Nadie nos va a interrumpir

Eres solo para mí



Martha no logra entender lo que dice ADRIÁN.

Martha observa a ADRIÁN de manera desfigurada, escucha los sonidos lejanos.

Martha ve Doble.

Martha se tambalea y ha perdido el sentido de orientación.

ADRIÁN asienta el licor en la mesa, la toma de su espalda, la quiere besar, Martha intenta empujarlo, Martha observa el rostro de ADRIÁN entre oscuridad y claridad, se siente débil, el vaso con licor cae y se rompe.

Martha se apoya con la mano en la mesa pero el cuerpo le vence, ADRIÁN la sujeta con las dos manos, tiene un rostro de preocupación.

Martha observa hacia el tumbado un sonido de voces se mezcla con un zumbido agudo.

ADRIÁN

Estas bien Martha

Martha, Martha, Martha Escúchame

La mirada de Martha se nubla lentamente, de manera difusa se distingue a ADRIÁN en cuclillas acercando su oído al rostro de Martha e intentando reanimarla.

ESCENA 7 02H45 A 02H46.P.V. MARTHA.INTERIOR. PISTA. NOCHE

Martha continua de pie, intenta escuchar la conversación.

ADRIÁN

Hoy José se fue pronto y me quede haciendo la limpieza, tal vez me demore unas horas más

LUCIA

No dormiré hasta que regrese

ADRIÁN

Tal vez me demore un par de horas más

Martha se acerca a la cocina y escucha la conversación



Martha se acerca a la mesa molesta, en la mesa una jarra con licor con tres cuartas partes de licor, dos vasos el uno casi acabado el licor y el otro con unas tres cuartas partes, Apaga la vela, se bebe un sorbo grande de licor, toma su cartera y se dirige al callejón.

ESCENA 12 02H51 A 02H52.P.V. ADRIÁN.INTERIOR. PISTA. NOCHE.

ADRIÁN en cuclillas acercando su oído al rostro de Martha en la pista del bar, Martha recostada en el piso sin moverse con su mirada hacia el techo.

ADRIÁN se acerca lentamente al rostro de Martha, apega su oído e intenta escuchar la respiración, parpadea lentamente pero no escucha nada, luego le presiona con sus dos dedos en el cuello para sentir el pulso, Martha no realiza ningún movimiento.

ADRIÁN se levanta, apaga la música y toma un trapo de la barra, regresa a Martha limpia el cuello y el licor derramado en el piso.

ADRIÁN pálido se levanta rápidamente y va hacia la cocina

ESCENA 10 02h48 a 02h49.P.V. MARTHA.INTERIOR. PISTA. NOCHE

Martha bailando con José en la pista del bar, ADRIÁN se acerca intenta tomarla del brazo, Martha se suelta sutilmente.

MARTHA

Ahora estoy bailando con tu amigo

ADRIÁN se acerca a José

ADRIÁN

Que gusto que no te hayas marchado amigo

ADRIÁN se dirige a la mesa coge la jarra con licor, va a la barra, toma unos vasos y sirve licor, toma un frasco pequeño con una sustancia rojiza de la barra, la salpica en la copa.

ADRIÁN guarda en su bolsillo el frasco transparente pequeño.

ADRIÁN regresa a la pista, les da un vaso con licor a José y otro a Martha.



ADRIÁN

Brindemos, por esta nueva amistad

Martha con la copa en sus manos, observa a ADRIÁN.

JOSÉ

Lo siento no puedo tomar

ADRIÁN le hace un gesto a José, indicándole que se retire.

JOSÉ

Voy a terminar de limpiar

José se dirige a la mesa asienta el vaso y se aleja hacia la cocina.

ADRIÁN

¡Salud!

ADRIÁN brinda con Martha, toma un sorbo de la bebida, Martha observa la bebida.

ADRIÁN

¡Toma mi amor!

ADRIÁN le sonríe, Martha toma un buen sorbo del licor.

ESCENA 11.P.V. MARTHA.INTERIOR. PISTA. NOCHE

Martha bailando con José en la pista del bar, ADRIÁN se acerca intenta tomarla del brazo, Martha se suelta sutilmente.

MARTHA

Ahora estoy bailando con tu amigo.

ADRIÁN se acerca a José



ADRIÁN

Que gusto que no te hayas marchado amigo.

ADRIÁN se dirige a la mesa toma la jarra con licor, va a la barra, toma unos vasos y sirve licor, toma un frasco pequeño con una sustancia rojiza de la barra, la salpica en la copa.

ADRIÁN guarda en su bolsillo el frasco transparente pequeño.

ADRIÁN regresa a la pista, les da un vaso con licor a JOSÉ y otro a MARTHA.

ADRIÁN

Brindemos por esta nueva amistad

MARTHA con la copa en sus manos, observa a ADRIÁN.

JOSÉ

Lo siento: no puedo tomar

ADRIÁN le hace un gesto a José, indicándole que se retire.

JOSÉ

Voy a terminar de limpiar

José se dirige a la mesa asienta el vaso y se aleja hacia la cocina.

ADRIÁN

¡Salud!

ADRIÁN brinda con MARTHA, toma un sorbo de la bebida, MARTHA observa la bebida.

ADRIÁN

¡Toma mi amor!

ADRIÁN le sonrío, MARTHA toma un buen sorbo del licor.



ESCENA 16 02h53:10 a 02H53:50.P.V. JOSÉ.INTERIOR. COCINA. NOCHE

José entra a la cocina. El reloj marca las 02h53am. José toma otros manteles, observa al teléfono, levanta el teléfono y marca rápidamente viendo hacia la puerta de la cocina, cubre con su mano la boca y el micrófono del teléfono para no ser escuchado.

JOSÉ

Buenas noches. Trabajo en el bar “Los Ángeles”.

El dueño del bar acaba de matar a una mujer
y mi vida está en riesgo.

La voz de ADRIÁN se escucha llamando a José.

ADRIÁN

José, apúrate

José observa fijamente hacia la puerta de la cocina.

Se escucha los murmullos de la interlocución de una contestadora.

POLICÍA

No se mueva del lugar, guarde silencio y escóndase
donde no lo pueda encontrar, en este momento
se dirige una patrulla hacia allá.




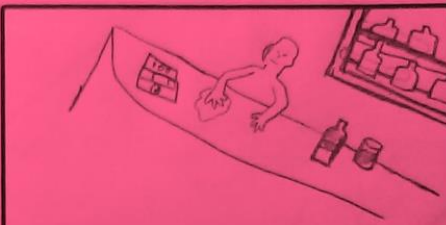


ADRIÁN junto al cuerpo de MARTHA llora desconsoladamente por lo acontecido.

FIN

5. 4 STORYBOARD DE LA PELICULA IMPLICADOS


IMPLICADOS

PAG 1

									
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">ESC 1(1)</td> <td style="width: 25%;">P 1</td> <td style="width: 25%;">A N.</td> <td style="width: 25%;">M In</td> </tr> </table>	ESC 1(1)	P 1	A N.	M In	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">ESC 1(1)</td> <td style="width: 25%;">P 2</td> <td style="width: 25%;">A N</td> <td style="width: 25%;">M <i>travelling derecha</i></td> </tr> </table>	ESC 1(1)	P 2	A N	M <i>travelling derecha</i>
ESC 1(1)	P 1	A N.	M In						
ESC 1(1)	P 2	A N	M <i>travelling derecha</i>						
<p>F P.G. de José acercamiento</p> <p>S calle, voces, pilas, cueros, puerta abierta</p> <p>D José espía y cierra la puerta</p>	<p>F P.G. José limpando mesa</p> <p>S vaso, trapo, ambiente</p> <p>D Continuidad de plano Integral</p>								
									
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">ESC 1(1)</td> <td style="width: 25%;">P 3</td> <td style="width: 25%;">A Normal</td> <td style="width: 25%;">M <i>travelling derecha</i></td> </tr> </table>	ESC 1(1)	P 3	A Normal	M <i>travelling derecha</i>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">ESC 1(1)</td> <td style="width: 25%;">P 4</td> <td style="width: 25%;">A n.</td> <td style="width: 25%;">M <i>travelling derecha</i></td> </tr> </table>	ESC 1(1)	P 4	A n.	M <i>travelling derecha</i>
ESC 1(1)	P 3	A Normal	M <i>travelling derecha</i>						
ESC 1(1)	P 4	A n.	M <i>travelling derecha</i>						
<p>F P.G. Lateral travelling, panco</p> <p>S escoba, ambiente</p> <p>D Cont. plano integral</p>	<p>F P.G travelling lateral panco</p> <p>S trapo, ambiente</p> <p>D José limpia barra Luz cenita.</p>								
STORYBOARD									
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">ESC 1(1)</td> <td style="width: 25%;">P 5</td> <td style="width: 25%;">A N.</td> <td style="width: 25%;">M <i>travelling derecha panco</i></td> </tr> </table>	ESC 1(1)	P 5	A N.	M <i>travelling derecha panco</i>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">ESC 1(1)</td> <td style="width: 25%;">P 6</td> <td style="width: 25%;">A N.</td> <td style="width: 25%;">M <i>travelling derecha panco</i></td> </tr> </table>	ESC 1(1)	P 6	A N.	M <i>travelling derecha panco</i>
ESC 1(1)	P 5	A N.	M <i>travelling derecha panco</i>						
ESC 1(1)	P 6	A N.	M <i>travelling derecha panco</i>						
<p>F P.G. Trav. panco</p> <p>S Agua, botera, ambiente, trapado</p> <p>D José limpia baño.</p>	<p>F P.G. angular, derecha</p> <p>S Agua, platos, ambiente</p> <p>D José lava los platos</p>								

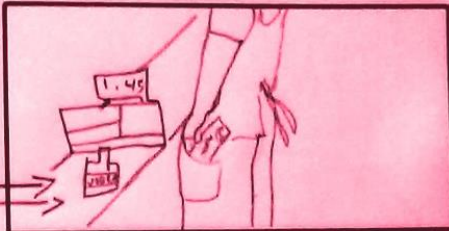
PAG 2

IMPLICADOS



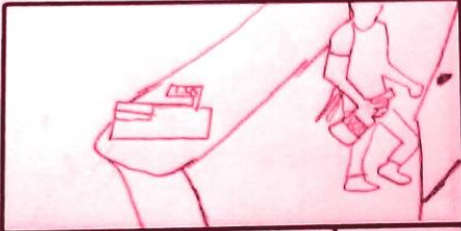
ESC 10	P 7	A N.	M Steady cam.
--------	-----	------	---------------

F P.D - P.M.L. - Cont. inu
S Sonido de caja, billete, monedas
D Jose, saca dinero de la caja




ESC 1(1)	P 7	A N.	M Steady cam.
----------	-----	------	---------------

F P.D - P.M.L. steady cam (angular)
S Sonido de caja, billete, monedas
D Coge el billete y se lleva la botella



ESC 1(3)	P 7	A N	M Steady cam
----------	-----	-----	--------------

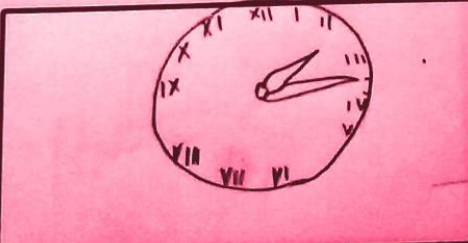
F P.D - P.M.L - Cont. inu
S Pasos de Jose, ambiente
D Toma la botella y va a la cocina



ESC 1(3)	P 8	A	M
----------	-----	---	---

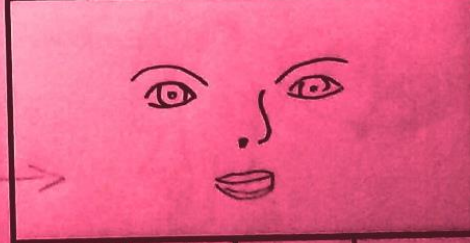
F P.M.L - steady cam. in
S Sonido de liquido, ambiente
D Jose llevando la botella de vodka

STORYBOARD



ESC 1(3)	P 10	A	M
----------	------	---	---

F P.D Steady cam (in)
S Sonido reloj
D Robot sonando



ESC 1(3)	P 19	A	M
----------	------	---	---


F PD Steady cam (in)
S ambiente sonido
D Jose viendo el reloj

56

Pablo Hernán Carrión Parra

PAG 3

IMPLICADOS




ESC 1(3)	P 11	A	M
----------	------	---	---

F P.G. steady cam

S sonido de Adria al llegar

D Escucha el balcón al salir Adria.




ESC 2(6)	P 12	A	M
----------	------	---	---

F P.G. Lampara intermitente

S

D Angulo 45° Angulo se arregla y suca los pastillas




ESC 2(20)	P 13	A	M
-----------	------	---	---

F P.M. - in P.P.P. steady cam

S suspiro

D Angulo 45° cenital



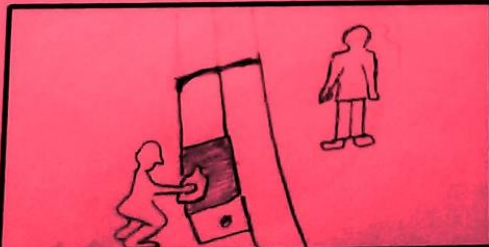
ESC 2(20)	P 14	A	M
-----------	------	---	---

F P.D

S

D tomando la pastilla.

STORYBOARD




ESC 3(6)	P 15	A	M contrapicado
----------	------	---	----------------

F P.G. Contrapicado

S anaquel, ambiente

D Jose en primer plano, mientras Adria esta viendo.



ESC 3(6)	P 16	A	M N.
----------	------	---	------

F P.M.L

S botellas, ambiente

D Adria se sienta al costado en una gaseosa.

PAG 4

IMPLICADOS



ESC 3(6) P 17 A M

F P.D.
S Jarra, Ambiente
D Adrián remueve la jarra



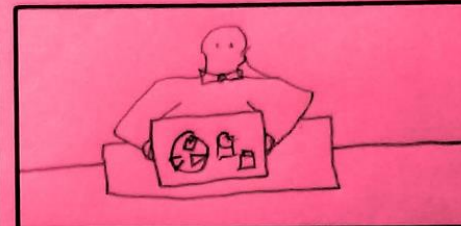
ESC 3(6) P 18 A M

F P.M.L.
S Ambiente, ropas, jarra
D Adrián sale de la cocina



ESC 3(6) P 19 A M

F P.M.L. Tele.
S
D José saca del refrigerador
Jamón, queso, mayonesa, ucheos



ESC 3(6) P 20 A M

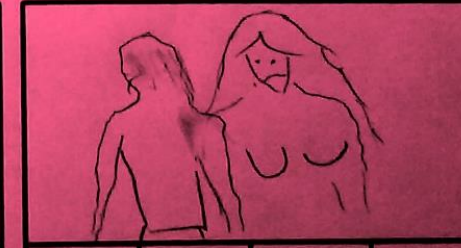
F teleoperativo
S repisa, tabla, platos
D José pone en la repisa la tabla
con picadas

STORYBOARD



ESC 3(6) P 21 A M

F angular
S ambiental, diálogos
D José observa por la ventanilla
de la cocina a Adrián y
María




ESC 3(6) P 22 A M

F P.M.C. travellin - P.P.P
S
D María observa incomoda
a José

PAG 5

IMPLICADOS




ESC 4 (16)
P 23
A
M

F Steady normal, angular

S ambiente, diálogos

D Subjetivo de José,

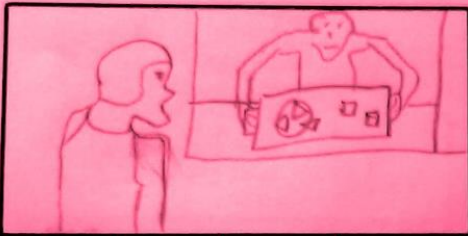


ESC 4 (9)
P 24
A
M

F normal, angular, steady

S platos, ambiente

D Adrián toma los platos y diálogos observa a Subjetivo José




ESC 4 (9)
P 25
A
M

F steady seguimiento PML

S Diálogo Adrián y José

D José y Adrián conversan




ESC 5 (12)
P 26
A
M

F PML, steady, angular

S música de Fondo, ambiente

D José se saca el mandil y el corbatín

STORYBOARD




ESC 5 (12)
P 27
A
M

F PML tele, steady

S música, ambiente,

D José esquivó la mirada



ESC 5 (12)
P 28
A
M

F P.6. Steady-in 45°

S pasos, ambiente, puerta

D José en colapso abre la puerta, diálogos.

59

Pablo Hernán Carrión Parra

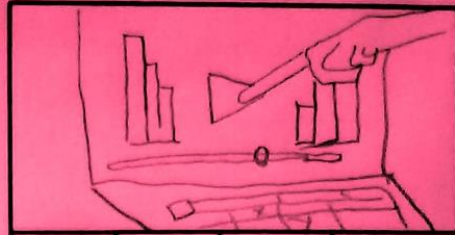
PAG 6

IMPLICADOS



ESC 5(12) P 29 A 45° M

F PML, steady, normal
 S celular, dialogos, ambiente
 D Camara da vueltas alre-
 dedor de José



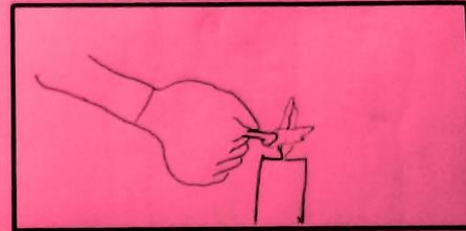
ESC 6(4) P 30 A M

F PD, steady, normal, tele
 S Radio, ambiente
 D Adrián prende sadio de
 la barra.



ESC 6(4) P 31 A M

F PM, steady, Normal
 S ambiente, copas, musica
 D Adrián y Marta en la
 mesa.



ESC 6(4) P 32 A M

F PD, steady
 S Fostoro, Ambiente
 D Adrián prende la vela

STORYBOARD



ESC 6(4) P 33 A M

F PML, rotco, steady, angular
 S dialogos, ambiente, vela
 D Marta abraza ha Adrián

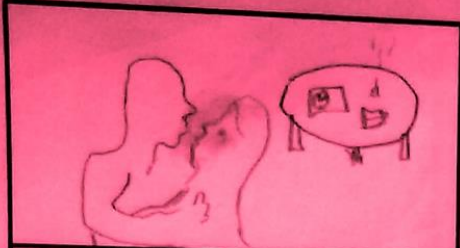


ESC 6(4) P 34 A M

F PML
 S Ambiente, dialogos
 D Marta abraza ha Adrián

PAG 7

IMPLICADOS

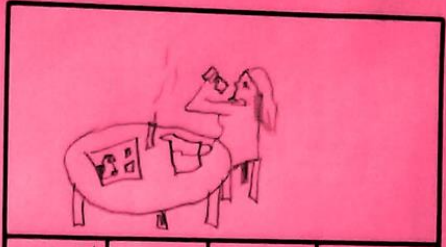


ESC 6(4)	P 35	A	M
----------	------	---	---

F PA - PG, steady alejamiento

S Diálogos, ambiente

D Marta y Adrián

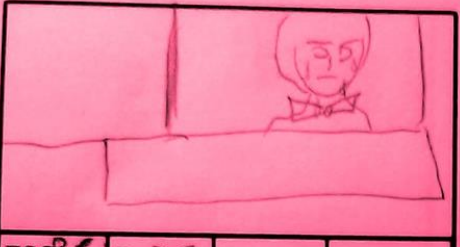


ESC 7(4)	P 36	A	M
----------	------	---	---

F PML - PMC Marta es steady

S diálogos, ambiente, sonidos

D Marta y Adrián




ESC 8(4)	P 37	A	M
----------	------	---	---

F PG - PMC Jose, steady in

S Ambiente

D Jose observa a Marta

Soda




ESC 8(4)	P 38	A	M
----------	------	---	---

F PML

S

D

STORYBOARD

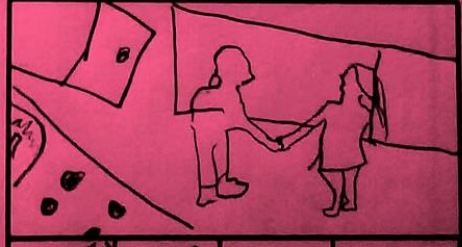


ESC 9(4)	P 39	A	M
----------	------	---	---

F PML

S ambiente

D subjetiva Jose
Marta entra en la cocina.



ESC 9(4)	P 40	A	M
----------	------	---	---

F PML, steady

S ambiente, diálogos

D Marta y Jose.
Luego salen

PAG 8

IMPLICADOS

ESC9/16 P 41 A M	ESC9/16 P 42 A M
F P6, Steady	F Subjetiva
S ambiente	S ambiente
D Marta y Jose caminando a la pista	D Adrian observa molesto subjetiva de Jose.


ESC9/16 P 44 A M	ESC9/16 P 43 A M
F P6 - Steady, angular	F P14 Steady, normal
S ambiente, musica	S
D Marta lleva a Jose a bailar	D Jose evade mirada de Adrian

STORYBOARD

ESC10 P 45 A N. M	ESC10 P 46 A N. M
F PML Marta bailando Steady	F PML - Escorzo Marta, Steady
S Ambiente, musica, dialogo	S dialogo, ambiente
D angular, normal	D Adrian reprocha a Jose
Marta y Jose bailando	mientras baila con
Adrian le toma del brazo	Marta y luego se va.

PAG 9

IMPLICADOS

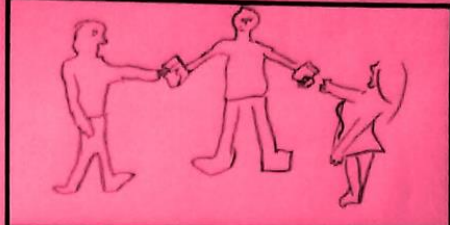


ESC 10	P 47	A	M
--------	------	---	---

F P.D steady, Normal

S

D Adrián pone sustancia roja en la jarra.




ESC 10	P 48	A	M
--------	------	---	---

F P.G steady, Normal

S ambiente, dialogos, vasos

D Les da un vaso de licor de la jarra a cada uno




ESC 10	P 49	A	M
--------	------	---	---

F Subjetivo Marta, PML, steady

S dialogo, ambiente

D Adrián brinda con Marta Adrián toma.




ESC 10	P 50	A N.	M
--------	------	------	---

F PML, steady, Normal

S sorbo, ambiente

D Marta toma el licor

STORYBOARD

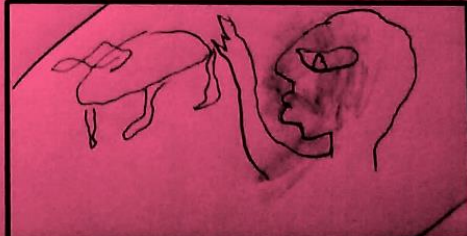


ESC 11(13)	P 51	A	M
------------	------	---	---

F PML-Marta steady

S ambiente, dialogo

D Adrián seduciendo a Marta.



ESC 11(13)	P 52	A	M 45°
------------	------	---	-------

F Subjetivo de Marta PML

S ambiente, dialogo

D Marta Fuera de SI

PAG 10

IMPLICADOS

ESC 11(13) P 53 A M	ESC 11(13) P 54 A M
F P.G	F PD Steady
S ambiente dialogo	S vago, ambiente
D Marta se tambalea, hace caer el vaso	D vaso roto

ESC 11(13) P 55 A M	ESC 12(16) P 56 A 45° M 45°
F Subjetiva, Steady, lenta	F P.G, Steady, Normal cenit
S desplome, ambiente, dialogo	S ambiente, respiracion, pasos
D Marta cae al piso	D Adrian revisando a Marta en el piso

STORYBOARD

ESC 11(13) P 57 A cenital M	ESC 12(16) P 58 A M
F P.M.L - P.P de Marta, steady	F P.M.L Jose, steady, angular
S pasos, ambiente	S telefono, ambiente, dialogo
D cenital Adrian, se retira	D Seguimiento a la cocina telefono marca 084530

PAG 11

IMPLICADOS

STORYBOARD

ESC 13 (16)	P 59	A	M
-------------	------	---	---

F PE - PMC - in, steady

S dialogo, Ambiente

D Adrian dice a Marta en el Suelo

ESC 14 (11)	P 60	A	M
-------------	------	---	---

F PML - Adridu, steady angular

S dialogo ambiente

D Adridu llama por telefono a la Policia

ESC 14 (11)	P 61	A 45°	M
-------------	------	-------	---

F PG - Marta - Adridu cenital

S dialogo off, ambiente

D Adridu va a buscar la cinta de embalaje

ESC 15 (21)	P 62	A	M
-------------	------	---	---

F Subtitivo - Marta steady - angular

S pasos, jaleo, ambiente

D Adridu llega con la cinta

ESC 15 (21)	P 63	A 45°	M (cenital)
-------------	------	-------	-------------

F PA - PML - Marta y Adridu cenital

S cinta, ambiente, jaleo

D Adridu amarra con cinta a Marta,

ESC 16 (21)	P 64	A	M
-------------	------	---	---

F PC - PD Lavabo, zoom in, cenital

S Liquido, ambiente

D Jose con camisa y Pantalones arroja liquido del botallon

PAG 12

IMPLICADOS

	ESC 17 (18) P 65 A M
F PML - Adición seguimiento steady	F PG - Adición Marta in steady, picado
S Sirena policía - ambiente, ciala	S Sirena, respiras, ambiente
D Adición involucro a Marta Oye la sirena	D Adición tapa con manita a Marta, y oye sirena

	ESC P 67 A M
F PD - inodoro fijo, lateral sgotas, agua inodoro, ambiente	F PC - PD zoom in, cerial
D Tema acuatico (P.I)	S inodoro de tapa ir agua
	D

RYBOARD

	ESC P 69 A M
	F

	ESC P 70 A M



FILMOGRAFÍA

- Argento, Claudio (Productor) Jorodowsky, Alejandro (Director). *Santa Sangre* (1989)
Mexico- Italia
- Bender, Lawrence (Productor) Tarantino, Quentin (Director). *Pulp Fiction* (1994) EE.UU.
Miramax Films
- Brackett, Charles (Productor) Wilder Billy (Director). (1950). *Sunset Boulevard*. EE.UU.
Paramount Pictures
- Cassavetes, John (Productor) Cassavetes, John (Director). (1959). *Shadows*. EE.UU.
- Cristaldi, Franco (Productor) Visconti, Luchino (Director). (1957). *Le notti bianche*. Italia.
Rank Film
- Demidova, Aleksandra (Productor) Tarkovsky, Andreí (Director). *Stalker* (1979). Unión
Soviética. Mosfilms
- Hashimoto, Shinobu (Productor) Kurosawa, Akira (Director). (1950). *Rashomon*. Japon.
Daísi
- Jul Christen, West Julian ,Dreyer Carl (Productor) Dreyer Carl (Director). (1932) *Vampyr*.
Alemania- Francia. Conti Film G.m.b.H., Berlín
- Pommer, Erich Cristophe (Productor) Fritz Lang (Director). (1927). *Metropolis*. Alemania.
UFA Productions
- Ledoux, Lux (Productor) Besson, Luc (Director). *Léon* (1994). Francia. Columbia Pictures,
Gaumont, Buena Vista International
- Ortiz, Angélica (Productor) Ripstein, Arturo (Director). *El Castillo de la Pureza* (1972).
Mexico
- Rossingnon, Cristophe (Productor) Noè, Gaspar (Director). (2002). *Irreversible*. Francia.
- Rivera, Lisandra (Productor) Sebastián, Cordero (Director). *Ratas, ratones, rateros* (1999).
Ecuador.
- Solanas, Fernando- El Kadri, Envar (Productor) Solanas, Fernando (Director). *El exilio de
Gardel (Tangos)* (1985). Argentina- Francia.
- Sokúrov, Aleksandr (Productor) Sokúrov, Aleksandr (Director). (2002). *Русский ковчег*.
Rusia.
- Smith, Iain (Productor) Cuaròn, Alfonso (Director). *Children of men* (2006). Reino Unido.
Estados Unidos. Strike entertainment



Thuillier Jean , Alain, Poiré (Productor) Bresson, Robert (Director). (1956). *Un condamné à mort s'est échappé*. Francia. Gaumont

Tarr, Béla (Productor) Tarr, Béla-hrasznahorkai, Ágnes (Director). (2011). *A Torinói ló*. Hungría. Mercury Productions

FUENTES VIRTUALES:

<http://www.librosenred.com/autores/ryunosukeakutagawa.html>

Encontrado el: 03/07/2015

<http://arreatodecineoriginal.blogspot.com/2008/01/fotografa-de-cine-kazuo-miyagawa.html>

Encontrado el: 02/05/2015

<http://www.imdb.com/name/nm0594335/>

Encontrado el: 13/08/2015

Tomado de *Wikipedia*, referencia:

"The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree," by Karl G. Heider (American Anthropologist, March 1988, Vol. 90 No. 1, pp. 73-81).

Encontrado el: 18/09/2015

<http://www.cineismo.com/criticas/arca-rusa-el.htm>

Encontrado el: 05/05/2015

<http://www.blogdecine.com/reflexiones-de-cine/planos-secuencia-inolvidables>

Encontrado el: 11/08/2015

<http://cinefiloenproceso.blogspot.com/2007/09/la-fotografa-en-el-cine-ecuatoriano.html>

Encontrado el: 19/09/2015

http://es.wikipedia.org/wiki/Plano_cinematogr%C3%A1fico

Ordet. S, (27/1/08). Arrebatado del cine original. [Mensaje en un blog]. Recuperado de:

<http://arreatodecineoriginal.blogspot.com/2008/01/fotografa-de-cine-kazuo-miyagawa.html>.

Encontrado el: 03/04/2015



BIBLIOGRAFÍA:

- Amyes, Tim. (1990) *Técnicas de postproducción en audio y video film*. Iortv. España: Madrid
- Almendros, Néstor (1979) pag 11-12. *Días de una cámara*. Ediciones Seix Barral. España
- Alhambra, Juan (2010). *Curso de Fotografía digital*. *Zonazero magazine*. La Solana (Ciudad Real)
- Chion, Michel. (1999) *La audiovisión*. Paidós. España: Barcelona
- González, Manuel (1986) *Siete décadas de cine mexicano*. Fimoteca de la UNAN. Mexico
- Miralles, Alberto. (2000) *La dirección de fotografía*. Ediciones Catedra. España: Madrid
- Martin, Marcel. (2002) *El lenguaje del cine*. Editorial Gedisa. España
- Prada, Renato. (1970) *Cine discurso fílmico y Semiótica cinematográfica*. Universidad de autónoma de Mexico. Mexico: Veracruz
- Pariante, José Luis (1990) pag 120-121-122-123. *Composición Fotográfica. Teoría y Práctica*. Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, A.C. Mexico
- Tarkovsky, A., (2002), *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, España: Ediciones RIAL S.A.
- Siegfried, Kracauer. (1989) *Teoría del film*. Editorial Paidós. Barcelona
- Jösch, Andrea (2007). *Elementos básicos de una imagen fotográfica y breve historia de la fotografía chilena*. Universidad UNIACC: Chile
- Sánchez, Rafael (2010) pag 84. *Montaje cinematográfico, arte en movimiento*. Ediciones Nueva Universidad. Chile