

cameraman

Revista técnica cinematográfica

www.cameraman.es

número 48 - 6 euros

ARRI® ALEXA®

TEST



Blog
Poliedro de texturas

La mitad de Oscar
Silencio latente

De dioses y hombres
(Of Gods and Men)
Luz mística,
imágenes metafóricas

ARRI ALEXA TEST IN ENGLISH VERSION

Windows®. Viva sin límites.
HP recomienda Windows 7.

Piensa en
grande



Crea, diseña, produce... con las Workstations HP

HP WorkStation Z800

- ✓ Procesador Intel® Xeon® X5560
- ✓ Windows® 7 Professional original 64 bits
- ✓ Tarjetas gráficas NVIDIA Quadro
- ✓ 3 años de garantía profesional

HP EliteBook 8740w

- ✓ Procesador Intel® Core™ i7-940XM
- ✓ Windows® 7 Professional original 64 bits
- ✓ Tarjetas gráficas NVIDIA Quadro
- ✓ 3 años de garantía profesional

hp.es/workstation



Número 48 - marzo 2011

Edita: Pablo del Río
C/ Urano, 27 - 2ª. Oficina Izda.
Pol. Ind. La Fuensanta
28936 Móstoles (Madrid) Spain
Tel.: (+34)911 845 919

Director: Pablo del Río
pablo@cameraman.es

Dirección comercial: Carmen Vayá
Tel. (+34)625 576 512 - advertising@cameraman.es

Redacción:
Juan Carlos Rodríguez, Cristina Martín,
Manuela Viñas

Colaboradores:
Bet Rourich, Oscar Durán, Roberto Cermeño,
Gabi García, Alfonso Parra y Alejandro de Pablo

Diseño y Maquetación: Humberto Villar

Imprime: Imprimex

Depósito Legal: M-20237-2006

La revista Cameraman no tiene por qué coincidir con la opinión de los profesionales que colaboren en la redacción de la revista. Cameraman prohíbe expresamente cualquier tipo de reproducción ya sea total o parcial de los contenidos de la revista sin la autorización del editor.



4
La mitad de Oscar

28
Blog

- 40 Post: **Torrente 4**
- 42 Test: **Arri Alexa (I)**
- 62 SGO presenta en NAB la última versión de **Mistika**
- 66 Praxis: **Rango legal y rango extendido para TV**
- 70 Noticias
- 78 Audio
- 80 Rodajes

34
De dioses y hombres



La mitad de Óscar funciona como un puzzle ante el que nos situamos sin poder mirar una fotografía de referencia que nos ayude a valorar el espacio y el tiempo. Sólo podemos dejarnos llevar por la intuición, las huellas y los pequeños detalles que, yuxtapuestos, revelan una imagen desenfocada en la que se distinguen las formas.

Manuel Martín Cuenca, director de películas como *La flaqueza del bolchevique* o *Malas temporadas*, vuelve a la cartelera con una apuesta arriesgada, una película grande, muy grande, una historia de pasión desmesurada, de tormento, de dependencia, de resistencia, de superación, una historia sobre la soledad, sobre la muerte, sobre el amor, una película en la que no todo es lo que se ve o se oye, ni todo lo que se ve se oye o lo que se oye se ve, una película llena de fueros de campo de gran emoción contenida y, en definitiva, una historia sobre la presencia de la ausencia entre dos hermanos condenados a la frustración. En **De dioses y hombres**, la francesa Caroline Champetier firma unas imágenes ásperas y bellas a un tiempo para retratar una historia en la que el fanatismo y el misticismo se entremezclan como las dos caras de una misma moneda. Unas interpretaciones soberbias y una puesta en escena sobria y efectiva guían con paso firme el metraje del film desde el primer minuto. Xavier Beauvois dirige esta película que refleja magistralmente las contradicciones y conflictos inherentes a dos maneras de entender el mundo tan diferentes y tan similares a la vez: el Islam y el Cristianismo.

En **Blog** se cuenta una historia sobre adolescentes a través de los vídeos que graba una de ellas. A la hora de rodarlo hay tres partes diferenciadas: la inicial y final de la película, donde el punto de vista era externo. El metraje donde una cámara doméstica grababa a las chicas y, por último, la parte donde cada una de ellas, en su habitación, habla directamente a una webcam. La directora y la directora de fotografía vieron que habría que rodar cada parte de una manera completamente distinta. Al final con cinco cámaras distintas, generando cinco texturas distintas, y componiendo un poliedro de sensaciones visuales. Después de *Viaje mágico a África*, que se rodó en negativo, **Torrente 4** es la segunda película española con producción estereoscópica. La posproducción se ha realizado en Technicolor, laboratorio que ha participado desde el comienzo del rodaje, con dailies digitales, hasta las versiones finales, tanto estereoscópicas 3D como 2D, digitales y en 35mm.

Sin duda, el contenido medular de este número es el **test sobre la Arri Alexa**. Una prueba efectuada por Alfonso Parra durante varias semanas y cuyas conclusiones ponen de manifiesto la gran calidad que ofrece esta herramienta, que está teniendo un gran éxito comercial tanto fuera como dentro de España, donde ya se han vendido 30 unidades.

La mitad de Oscar

Autor: Alejandro de Pablo



Trazos de un silencio latente

La mitad de Óscar funciona como un puzzle ante el que nos situamos —grande o pequeño, del que sólo tenemos las piezas, grandes o pequeñas, según quién y cómo las maneje— sin poder mirar una fotografía de referencia que nos ayude a valorar el espacio y/o el tiempo. Sólo podemos dejarnos llevar por la intuición, las huellas y los pequeños detalles que, yuxtapuestos, revelan una imagen desenfocada en la que se distinguen las formas.

Manuel Martín Cuenca, director de películas como *La flaqueza del bolchevique* o *Malas temporadas*, vuelve a la cartelera con una apuesta arriesgada, una película grande, muy grande, una historia de pasión desmesurada, de tormento, de dependencia, de resistencia, de superación, una historia sobre la soledad, sobre la muerte, sobre el amor, una película en la que no todo es lo que se ve o se oye, ni todo lo que se ve se oye o lo que se oye se ve, una película llena de fueras de campo de gran emoción contenida y, en definitiva, una historia sobre la presencia de la ausencia entre dos hermanos condenados a la frustración.

Como prólogo a la entrevista con Manuel, en una declaración de intenciones cinematográficas, el director nos revela las claves de su última película: “Creo que el silencio es la mejor forma de transmitir el alma. Lo que no se dice y lo que se habla para no decir, esconden lo que verdaderamente importa. Apuesto por un cine que trata de expresar desde el silencio y en donde, a

través de él, se habla de los personajes y sus secretos. Me gusta explorar las huellas del alma en el cuerpo, en la mirada y en el espacio. Me gusta creer en las emociones y en sus huellas, y no en las palabras y en las ideas. Y, también, y esto es algo que he aprendido del documental, me gusta trabajar en la incertidumbre. La voluntad consciente de contar una historia esconde algo inconsciente que se nos escapa de las manos. El cine es una forma de expresión física. Lo fotográfico y lo sonoro lo son, y por eso creo que lo intelectual tiene que dejar paso a lo corpóreo.

El cine, al mismo tiempo, es una forma de expresión lenta, un mar de fondo. No creo en las prisas ni en el ritmo mal entendido como aceleración, sino en la necesidad de narrar con precisión. Pero también, lo que motiva la realización de una película como ésta es una forma de entender el cine en la que confluyen el estilo y el tema. Hay una doble elección: una historia sobre el tabú y una forma no melodramática de contarlo. En esta película no huimos de lo sentimental, pero sí del exceso. Tratamos de que la calidez estuviera en el trabajo con los actores, en lo íntimo de su



Alejandro de Pablo Pérez (AEC).
alexpei@hotmail.com. 1980. Licenciado en Comunicación Audiovisual. Director de Fotografía por la ECAM.

Sinopsis

Óscar es guardia de seguridad en una salina semi-abandonada. Tiene 30 años y vive solo. Su vida consiste en ir cada día al trabajo, ponerse el uniforme, colgarse la pistola y sentarse a mirar los restos de las montañas de sal. Cada día, cuando termina el turno, Óscar vuelve a casa. Lo primero que hace es mirar el buzón y revisar su contestador, pero nunca hay cartas ni mensajes... O, al menos, los que él espera.

Un día la rutina se rompe. Óscar llega a la residencia de ancianos donde está su único familiar, su abuelo, que padece Alzheimer. Se ha puesto peor y lo ha trasladado al hospital. La directora le cuenta que ha avisado a su hermana... Óscar se queda petrificado; hace dos años que no sabe nada de ella y ni siquiera sabían que en la residencia tenían su teléfono.

Dos días después María aparece en Almería. Viene acompañada de su novio, Jean, un francés del que jamás había oído hablar Óscar. La relación entre los dos hermanos parece tensa, algo ocurrió en el pasado que los ha marcado definitivamente. María pretende pasar página, pero él no está dispuesto a ello.

interpretación y, al mismo tiempo, en retratarlo con una cierta distancia, con transparencia y simplicidad, sin ningún tipo de alarde. Una sencillez elaborada para hablar de un tabú, pero con una perspectiva que no denuncia nada, que no establece un juicio, que se diluye en la mirada observadora de los sucesos. Lo morboso, lo espectacular, lo dramático, están excluidos de este relato. Lo trágico, sin embargo, quizás no, porque Óscar y María viven lo que no quieren vivir, y no son dueños conscientes de sus actos. Los dos han elegido una forma diferente de escapar a esa dimensión trágica a la que parecen condenados: en sus vidas se ha impuesto la imposibilidad del amor. Y

de esta imposibilidad, y de sus huellas, es de lo que realmente trata esta película.

En mis anteriores películas he tratado de detenerme lo más posible en los resquicios de la trama para observar detenidamente a los personajes, pero quizás sea en ésta donde esta voluntad se hace más explícita. Se trata de un proceso de despojamiento, de una búsqueda de estilo en la que no llegue a haber estilo o, al menos, en el que éste sea muy simple. Detrás de la cámara me gustaría no existir, acabar diluyéndome, en contra de esa voluntad tan posmoderna y contemporánea de remarcar las huellas de autor y reivindicarse como tal.

Para mí es muy importante un cineasta como John Ford. Lo que me han enseñado sus películas va más allá de las historias que cuenta. Me enseña a mirar el paisaje y, dentro de él, a los personajes que lo habitan. Sus películas se detienen en detalles aparentemente menores en los que está la mayor grandeza de su cine. Es capaz de ser intimista en un entorno épico. No hay cineasta que retrate mejor el rastro de la vida que él, que sepa hacernos ver sus huellas, como un explorador avezado. La secuencia en la que María pierde a sus acompañantes (Óscar y Jean) yendo hacia la playa, se lo debe todo a él y a sus westerns. La esencia de la película está en esa comunión entre ella, el paisaje y el viento... Y en la necesidad de libertad de María y el miedo consiguiente, que la atenaza. Además, rodando esta secuencia, comprendí que estábamos en el corazón de la historia y que ella nos indicaba algo que está latente en toda la película y que cada vez me interesa más como cineasta: primero existe el paisaje, luego existen los personajes y por último la historia. Esta película trata de recorrer ese camino anverso que nos enseña Ford desde el paisaje a la historia. *La mitad de Óscar* está ambientada en Almería, en una pequeña ciudad costera al sur de Europa, frente a la costa africana, cuya luz de invierno recuerda el escenario donde se desarrollan los mitos. En este espacio de la frontera europea

“Trabajo mucho la complicidad entre los actores y entre ellos y yo. Intento que los actores sean mis mayores cómplices en un rodaje”

“Uno no hace el cine que quiere hacer, hace el cine que le sale”

A Manuel no le gustan las noches en que ve todo y habló con Rafa de la abstracción y el teatro en el buen sentido, del telón negro. Manuel quería que iluminase sólo lo que tiene sentido en la historia.
Fotograma.





La secuencia en la que María pierde a sus acompañantes (Óscar y Jean) yendo hacia la playa, Manuel confiesa que se lo debe todo a John Ford y a sus westerns. La esencia de la película está en esa comunión entre ella, el paisaje y el viento.
Foto fija.

“En los ensayos no trabajo qué decir o hacer, los ensayos son para crear la química con el otro actor, con el otro personaje, para crear confianza y generar un estado real en el que cuando vayamos a rodar probemos y surja la toma buena”

resuena el eco de una tragedia, porque es en la frontera, siempre en la frontera, donde se encuentran las historias que más me interesan. Tenía que ser, además, una película pequeña, intimista, pero muy cuidada formalmente. La rodamos en 35mm buscando la calidad de la luz y el mejor sonido posible. La voluntad de mirar y escuchar conviven al mismo nivel. De hecho, a veces, era el sonido quien indicaba dónde debía ir la cámara y cómo había que organizar la puesta en escena.

Otro detalle importante es que no hay música. No creo que esta película la necesite. Queríamos huir de cualquier apuesta melodramática o sentimental. Se trataba de enfrentarnos al material de la historia con crudeza, sin edulcorantes. El sonido y el silencio son la verdadera

música. Quizás, por todo esto, *La mitad de Óscar* sea una película frágil. Camina por una línea de sombra, casi imperceptible, tratando de dejar huella pero sin imponer nada. Tratando de trabajar desde el silencio.

Me gustaría comenzar hablando del trabajo de los actores por el de Salvador Gavilán Ramos, el abuelo. En algunos momentos pensé que era un actor profesional, en otros que era un enfermo real, también que era un no actor o un actor amateur pero, sea como fuere, me pareció algo extraordinario, mágico, muy emocionante y realista. Recuerda al abuelo de cualquier espectador al morir, es el abuelo de todos. Por favor cuéntame la historia de este actor y la interpretación del personaje.

Es que es exactamente eso, el abuelo es el abuelo cuando se está muriendo. Cuando tenemos cierta edad todos pasamos por una experiencia parecida. Yo viví con mi padre ese proceso y en el guión esa experiencia estaba muy cercana entre Alejandro –coguiónista– y yo, por lo que teníamos clara la intención de no mentir. Es un tema que se percibe como muy trágico, pero no lo es tanto. Con mi padre, en momentos muy complicados en el que él y todos sufrimos mucho también nos reímos. Creo que una forma terapéutica de contar la verdad, de enfrentarte a ella, es contarla. A mí me molestan mucho las películas en las que los momentos de dolor se obvian, los evitan o los convierten en Disney, y desde el guión ya estaba la idea de no hacer eso, de mostrar la realidad como es, sin miedos. Esto se transmitió al casting. Me pasó una cosa muy curiosa: Estábamos localizando con los jefes de equipo residencias donde rodar y ninguna nos acababa de convencer. Di un paso adelante y comenté que estaba la residencia donde vivió mi padre y cuando fuimos a verla todos coincidimos en que era la localización idónea. Mi vivencia se había transmitido al guión y en la localización estaba la historia. El miedo inicial que yo tenía no fue traumático y se convirtió en una especie de homenaje inconsciente a mi padre.

Empezamos a hacer casting entre varias residencias y nos pasó lo mismo. Yo quería un no actor, que interpretara, que de alguna manera representara o que fuera eso. Se



Fotograma.

De 3G a 3D, conéctese con AJA.

NUEVO KONA 3G. Potencia. Rendimiento. Precio. Hardware SD/HD/2K Video E/S multiformato

Diseñada para las actividades de flujo de trabajo de escritorio más recientes, KONA 3G se basa en la plataforma estándar KONA 3 y agrega 3G SDI E/S y soporte de supervisión 3D HDMI 1.4a real.

Elegidas por su rendimiento sobresaliente y su confiabilidad sin igual, las tarjetas KONA se pueden utilizar en diversas plataformas, lo que le da la libertad de trabajar con cualquier formato, y en el programa que prefiera.

- Integración perfecta con Apple Final Cut Studio, Adobe CS3 y más.
- Compatibilidad con archivos QuickTime y MPX descomprimidos.
- Aceleración escalable de hardware para HCP, Dynamic RT Extreme y DVC Pro HD/HDV.
- Hardware de calidad de emisión sobre la base de 10 bits con conversión hacia arriba, hacia abajo y cruzada.
- Comodidad de flujo de trabajo RFIDep y ARR Alexa con reproducción real de 2K y soporte LUT en tiempo real.
- Soporte de flujo de trabajo 3D con salida discreta de ojo izquierdo y derecho.



NUEVO Hi5-3D. Estéreo 3D, Simply. HD/3G-SDI a miniconversor estéreo 3D HDMI 1.4a real



Como nuevo miembro de nuestra gama de miniconversores, Hi5-3D es una manera rápida y flexible de supervisar secuencias 3D estereoscópicas reales. Dado que combina dos entradas SDI en diversos formatos 3D multiplexados para salida en 3D HDMI 1.4a y SDI reales, Hi5-3D admite por completo modos 3D de "lado a lado", "arriba-abajo" y de "empaquetado de cuadros".

Fácil de ejecutar y configurar, Hi5-3D cuenta con control de conmutador y control de host USB mediante la aplicación Mini-Config de AJA.

Conozca más acerca de nuestras últimas soluciones de emisión y conversión visitando www.aja.com

Cuando la directora del centro le dice al protagonista que su hermana va a ver a su abuelo parece que su reacción es de enfado y de shock, no se alegra. Es un momento de shock y la información es muy importante pero también quién le da esa información. Fotograma.



“El cine es una forma de expresión física. Lo fotográfico y lo sonoro lo son, y por eso creo que lo intelectual tiene que dejar paso a lo corpóreo. El cine, al mismo tiempo, es una forma de expresión lenta, un mar de fondo”

presentaron diferentes personas en situación de interpretar el papel, entre los que estaba Salvador, un señor que era de la misma residencia que mi padre. Su nieta me había conocido, confiaba en la honestidad de la película y le apetecía presentar a su abuelo, que está en un estado de Alzheimer avanzado.

Fue casi un rodaje documental, en el sentido de que nosotros siempre estábamos allí, con su nieta y una enfermera, y lo que hacíamos era provocar situaciones. Nos colocábamos con la cámara y llevábamos a Salvador cuando lo teníamos todo listo. Una vez construida la escena en el set nos quedábamos los imprescindibles. Los actores, por supuesto, fueron a conocerle antes, habíamos mantenido una relación, y él era consciente, en parte, no se hasta qué punto, de lo que estaba ocurriendo. Se construyeron cosas muy bonitas que vienen apuntadas en el guión pero que están rodadas de forma casi documental. Teníamos mucho material y hay un momento en el que Rodrigo, que interpreta el personaje de Óscar, está sentado después de leer el periódico. Está inspirado en mi experiencia, es una cosa que yo hacía cuando iba a ver a una persona y pasaban largas

horas y se terminaban los temas de conversación. A veces esperaba en silencio y otras cogía el periódico y le leía alguna noticia porque ya no podía leer. Íbamos construyendo esto y hubo un momento, una escena que está montada en la película y que nos impresionó a todos, en el que parece que Salvador va a tocar la mano de su nieto y lo que va es a rascarse. En otra su nieto va a tocarle la mano y se la aparta. Esto es la vida misma y era para mí muy importante que entrase en la película.

En realidad el mérito de Salvador residía en llevar lo que él era, la interpretación de sí mismo al personaje de la película, y en transmitir en el cine lo que podemos vivir, que sea nuestro abuelo. Para mí y para la película fue un regalo la confianza que Salvador y su nieta nos otorgaron, ya que les apetecía transmitir, conocer y contar a la gente, al mundo, sin ningún tipo de problemas la vida en una residencia. **Es un algo muy sincero y emotivo que haya gente que participe de esta manera y que se humanice tanto un rodaje, ya que, normalmente, con enfermos de este tipo se tiende a la sobreprotección.**

Es éste el problema o el lugar común donde solemos caer. Yo no

quería ser paternalista, trabajar una visión paternalista y sobreprotectora que no ayuda a la persona. Es lo que es y no pasa nada, la vida es así y hay partes que transmiten ternura y fuerza y otras dolor. Esto es algo que me obsesiona mucho, en mi anterior película, *Malas temporadas*, intenté no mostrar una visión paternalista de los inmigrantes o de la chica en silla de ruedas, son sólo personajes con sus conflictos.

En *Malas temporadas* hay un momento en el que la asistente social descubre que el hijo de la mujer rusa no es un preso político, sino que es un asesino y un violador. Sobre este drama ejerces un trato muy justo hacia ambas partes. La mujer rusa defiende su posición de madre ante la protección de su hijo y justifica sus actos y su deshumanización debido al uso que han hecho de él como instrumento en una guerra atroz, lo que establece una defensa lógica como madre del personaje. Ningún espectador conoce la realidad de esa vida, pero se sitúa de una manera racional ante la trabajadora social, que se ofende porque le han escondido información y para ella es una de las cosas más valiosas para llevar a cabo su trabajo, y ante la madre, que todavía ve en su hijo los valores que conoció, reales o no, cuando era un niño.

Los dos personajes defienden su posición. Para mí esa escena y esa trama es una de las cosas de las que más orgulloso me siento de la película. La escena surgió de un caso real, hablando con una chica de una ONG que colaboraba con

Equipo técnico

Dirección: Manuel Martín Cuenca

Guion: Alejandro Hernández y Manuel M. Cuenca

Productores: Manuel M. Cuenca, Camilo Vives y Joan Borrell

Dirección de producción: Bárbara Díez

Ayudante de dirección: Ignacio Gutiérrez Solana

Director de fotografía: Rafael de la Uz

Dirección de arte: Alexandra Fernández

Montaje: Angel Hernández Zoido

Sonido: Eva Valiño, Pelayo Gutiérrez y Nacho Royo-Villanova

deluxe[®]
SERVING FILMMAKERS SINCE 1915



¡ENHORABUENA
A TODOS
LOS PREMIADOS!



MADRID

C/Pilar de Zaragoza, 30 28028 - Madrid
Tel.: +34 91 725 36 07 Fax: +34 91 724 10 86

BARCELONA

C/Rafael Barradas, 9-13 Pol. Ind. Gran Vía Sur
08908 L' Hospitalet de Llobregat - Barcelona
Tel.: +34 93 261 85 05 Fax: +34 93 335 90 14

ALICANTE

Estudios Ciudad de la Luz
Jean Claude Combaldieu, s/n 03008 Alicante
Tel.: +34 965 90 81 86 Fax: +34 965 90 87 85



La luz de Almería estaba ahí, las texturas y el color del desierto, de la ciudad, del cielo y se trataba de encontrar y retratar esa luz tan sublime en sí misma, la luz de invierno, que es como de imagen de tragedia griega, con el mar y la luz que estaban de una forma inconsciente en el director: "la luz blanca". Para retratar esa luz de la mejor manera se trabajó en 35mm. Fotograma.

"El personaje es la confluencia entre lo que el actor es, lo que dice el texto y la puesta en escena"

Plano del amanecer. Dura 8 minutos y se hicieron 5 tomas. El plano posee un trabajo de interpretación de gran emoción contenida. Foto fija.

nosotros. Le preguntamos Alejandro y yo sobre lo que más le había dolido en su trabajo y nos contó que lo que más le dolía era la mentira, ya que tira por el suelo toda la defensa en un caso de un tipo que te ha engañado. Nos pareció muy interesante contar eso sin tapujos, porque entiendes que la mujer rusa intenta manipular desde su razón y cuando quieres hacer un tipo de trabajo cinematográfico el paternalismo no vale para nada. Hay que huir del paternalismo y dejar las cosas muy claras, esconder las emociones, creo que hay que hacer un trabajo muy grande para borrar y hacer un trabajo muy grande para no caer en el paternalismo.

¿Cómo trabajas con los actores no profesionales? Me imagino que su compañero de la salina, Miguel, interpretado por Manuel Martínez

Roca, tampoco es un actor profesional, ¿cómo es la dinámica que utilizas para dirigirles? Este personaje es muy natural y funciona como un soplo de aire fresco en el hermetismo de Óscar.

Nosotros decíamos que ese personaje es la vida, frente al otro que está ensimismado en su propio problema, en su drama, en la solemnidad de su drama, y tiene un amigo que es la vida misma, que también está solo y tiene sus dramas, pero que no hace de eso un mundo. Esa forma de entender la vida y de superar los problemas era muy importante y muy estimulante. Para el personaje de Óscar, Miguel, el amigo, es el alivio, la posibilidad real de alivio, la posibilidad de compartir en silencio una comida con alguien. Es la relación más humana y tierna de todas porque Miguel no es solemne.

Con los actores no profesionales intento trabajar de la misma forma que con los profesionales, no voy directamente a la técnica, trabajo desde el principio en el casting, intento encontrar el personaje a base de hacer pruebas, de improvisaciones, de conocerle, de tener una relación muy cercana con ellos, con mucha gente, y voy haciendo selección, para, después de haber hecho muchas pruebas, encontrar al personaje no actor que tiene en sí mismo ese personaje. Manuel no es exactamente como el Miguel de la película pero en él está el personaje, en la presencia de su voz, en su espíritu, en la trascendencia casi ingenua del lugar, de conexión con la tierra. Él tiene eso y lo que intento es conducirlo y ayudarlo para que lo saque en la puesta en escena, en la película. Trabajo mucho en el casting y luego en los ensayos. No son ensayos en los que trabajo qué decir, qué hacer o qué comportamiento tener, los ensayos son para crear la química con el otro actor, con el otro personaje, para crear confianza y generar un estado real en el que cuando vayamos a rodar probemos y surja la toma buena. Se trata de intentar construir una verdad, no de intentar imitar o representar, si no de construir con todos los personajes. Me gusta mezclar actores con no actores, trabajar con gente sincera actuando y con los profesionales que no utilizan trucos y están aparentemente interpretando, que están siendo durante la escena y



© Marino Scandurra

que se convierten. El personaje es la confluencia entre lo que el actor es, lo que dice el texto y la puesta en escena. El personaje se escapa de las manos, del control del actor y del control del director y lo que haces está ahí, construyes, ruedas y surge algo auténtico. A Verónica es como si le hubiese pasado eso de verdad, ¿por qué no? Esto, con los actores profesionales también tiene un proceso de quitar técnica y simplemente estar, estar y ser. Con el personaje que no es actor a veces es más fácil incluso, porque como no tienen prejuicios en la cabeza de lo que es actuar, simplemente son, sólo necesitas darles la confianza para que puedan ser delante de una cámara y no se dejen apabullar por la técnica, por el hecho de estar rodándose. Trabajo mucho la complicidad entre los actores y entre ellos y yo. Intento que los actores sean mis mayores cómplices en un rodaje.

Miguel, el amigo vigilante, está muy fresco e imagino que antes de trabajar esa confianza y ponerle delante de una cámara estaría muy rígido...

Tienen miedos como tienen los actores profesionales, pero les entrenas. María Valverde también tenía miedo. Los llevo al rodaje antes y les presento al equipo. El primer día es más complicado, pero llega un momento en el que se olvidan porque entran en una burbuja de confianza y como director tú estás constantemente trabajando eso. Les ayudas a superar la inseguridad. A todo el mundo le pasa. Si esta conversación la grabase una cámara la primera media hora estaríamos intranquilos, pero cuando llevemos cinco horas y estemos entrenados y tengamos la confianza de que quien está rodando tras la cámara no nos va a manipular, no nos va a traicionar y va a ser honesto y sincero, nos desinhibiríamos y empezariamos a actuar de otra forma, sabiendo que hay una cámara pero disfrutando del momento y de la conexión entre nosotros. A ese punto es al que intento llevar a los actores y a los no actores.

Aparte del tormento que experimenta Óscar, que debe ser de un monologo interior insufrible, también influye mucho la soledad en la que vive. Imagino que es casual que trabaje en un lugar solitario, como la salina, porque como agente de seguridad podría trabajar en un centro comercial. No sé si tuvo la opción de elegir, pero vive muy solo, es un personaje solitario, y la mezcla de un personaje atormentado –con gran monólogo interior– y solitario creo que es explosiva. Yo no le veo como un loco...

No, no lo es.

Le veo como una persona obsesiva, inteligente, como muchos obsesivos, pero

sobre todo le veo como un idealista, ¿tú también le ves así?

Es un idealista porque ha creído en algo hasta el final y con todas las consecuencias a costa de lo que parece claramente su propia destrucción. Persigue algo que no consigue y sufre por ello. No es un cínico. No es un sarcástico, es mucho más un idealista. De alguna manera yo creo que lo que le pasa a él lo ha buscado, él busca esa soledad, es como si de alguna forma la actitud que uno tiene fuese su destino.

Se compadece de sí mismo.

En cierto sentido sí, yo no vería a este personaje en un centro comercial de vigilante, probablemente el lugar que nadie quiere, estar allí solo, él lo ha escogido, no es una condena. La actitud de cada uno de nosotros condiciona nuestro destino. Para mí, como director, la puesta en escena, los decorados y el lugar son siempre como una especie de mapa del interior de los personajes. Lo que se ve por fuera es lo que está, es una forma de contar lo que le está pasando por dentro a ese personaje, esa inmensidad en la salina, esa soledad, el viento, todo eso está en el interior del personaje, es una forma de retratarle. En esta película aun más, por que existe la intención de que todos los elementos que salgan sean muy definitorios del interior, de la emoción de los personajes y de lo que se está contando. Se desnuda, se quita todo y se hace abstracción, algo teatral, en el buen sentido de la palabra. Necesito quitar todo lo que es superfluo para la historia y dejar sólo lo que tiene importancia, eso te crea una cierta abstracción visual y te lleva al interior del personaje, que probablemente, de forma inconsciente, ha buscado todo eso, lo que intentamos contar a través del escenario.

Se deja llevar porque para él es más fácil, de una manera inconsciente, sufrir en silencio que luchar por una vida mejor.

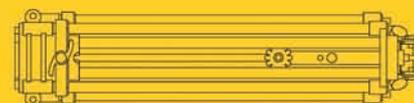
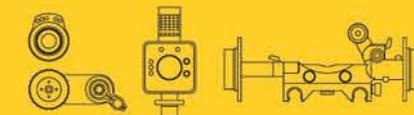
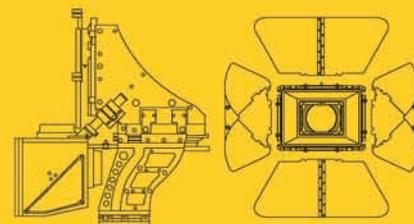
Es lo que él quiere, él está esperando y como no sabe dónde está la hermana, si se fuera no podría localizarla y perdería la referencia. Si la hermana volviera y no le encontrara quizás nunca se reencontrarían y él confía en que la hermana aparezca. Cuando por fin ella aparece le descoloca y más le descoloca de la forma que aparece y con el novio que aparece, pero sobre todo cuando le dice que está embarazada. Las cosas no son como uno las imagina, la realidad te golpea. No tiene una mala vida, tiene una buena casa, dinero, pero lo que realmente le importa no lo tiene y puede ser que esté esperando una nueva oportunidad.

Cuando la directora del centro le dice que su hermana va a ver a su abuelo parece que su reacción es de enfado y de shock, no se alegra.

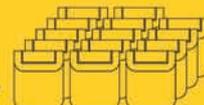


Novedades 2011
QtakeHD x2 & Teradek Cube
OptimoDP 16-42&30-80 3D ready

y EPIC... muy pronto!



ILL
CAMARAS



info@illcamaras.es
 646 728 412



Manuel Martín Cuenca dirigiendo a Verónica Echegui y Rodrigo Sáenz de Heredia.

“Tratamos de que la calidez estuviera en el trabajo con los actores, en lo íntimo de su interpretación y, al mismo tiempo, en retratarlo con una cierta distancia, con transparencia y simplicidad, sin ningún tipo de alarde”

Es un momento de shock y la información es muy importante pero también quién le da esa información. Imagina que estás esperando a alguien muy importante del que no tienes noticias, y la persona, la directora de la residencia, con la que te has cruzado muchas veces tiene el teléfono. Le descoloca, lo que tú pensabas que era muy trascendente no lo es, de alguna manera se siente traicionado, porque la otra persona aparentemente insignificante entre la vida de ellos tiene más contacto con la hermana, más información que él. No sólo le sorprende qué le dicen, sino quién se lo dice.

Tus ficciones tratan sobre amores prohibidos, socialmente mal vistos, tabúes, ¿te sitúas ante ellos con un posicionamiento de defensa de la libertad moral o surgen de una forma visceral?

Es una cosa más visceral, me interesan más esos temas, esos personajes. *La mitad de Óscar* es una película, en cierto sentido, como un western, una forma de western. Los personajes están situados en una especie de frontera, representada por el paisaje en Almería, una frontera al sur de Europa. Los personajes marginales del western van a la frontera porque ahí creen que van a encontrar un lugar. Siempre me han interesado esos personajes, esas situaciones, donde los personajes no acaban de encontrar el sitio, en el amor o en lo que sea. Cuando me pongo a pensar en una historia me salen esos personajes marginales, no me interesan otros. Si hay una denuncia latente la hay desde el momento en el que te quieres fijar en ese tipo de historias –no es una cosa consciente– en las que me interesan los tabúes, lo marginal y ese tipo de personajes, pero nada más, no hay un discurso racional para hacer una película y transmitir este mensaje, eso se lo dejo al espectador. Uno no hace el cine que quiere hacer, hace el cine que le sale. Como cineasta es importante ser honesto con uno mismo y no intentar imponerte un cine que no te traspasa, que no te llega de las tripas. Estamos condenados a hacer el cine que sabemos hacer. Tienes

que confiar en ti, en tu condición de ser humano y en las historias que quieres contar, y lo que te parece honesto se transmitirá a un determinado espectador. Tendemos a considerar a los espectadores y al público como una masa y yo intento considerarlos como individuos, y ese espectador individual es el que me interesa, al que creo que puedo transmitir mis historias, mis películas, las cosas que hacemos.

Con estos temas la sociedad es muy cruel y la gente que los vive se margina, son temas que no se comparten, que forma parte de la intimidad. Tus películas creo que han servido como bálsamo para mucha gente.

Siempre pienso que mis películas tienen o deben tener algo que a mí también me afecte. No quiero estar, no quiero ser, no quiero ir al tópico y mirar desde lejos y juzgar sin que a mí me afecte, me siento un impostor cuando quiero hacer algo que no me creo. Mi preocupación con los actores dirigiendo y escribiendo siempre es ésa, que me lo crea e inevitablemente abro la puerta para que me afecte a mí también y por eso mis películas tienen que ver con temas que a mí me afectan de manera visceral y de manera inconsciente. Para mí son un bálsamo, hago una película sobre un tema que es muy doloroso y sobre el

“Se trataba de que la cámara no se moviera si no hacía falta, hacer casi retratos estáticos de la realidad que vemos y fijar el ojo del espectador en los detalles”





Fotograma.

que he vivido esa imposibilidad de sentimientos, no el detalle de la trama, pero sí lo que se trata de contar y enfrentarse a ello. Cuando me siento triste no me gusta ver una película alegre, si yo estoy sufriendo de amor a mí me gusta ver *In the mood for love*, porque me siento identificado, pienso ¡no estamos solos!, porque en otra parte del mundo hay una persona que entiende lo que a mí me está pasando o eso es lo que me transmite. En ese sentido, el arte, las películas, etc., te acompañan, te dan una salida y un bálsamo porque compartes. Las películas sirven para compartir, lo otro es un ejercicio de prepotencia, que significa yo soy el director y como soy más listo y más ingenioso a mí me da igual pero te la vas a tragar. Yo no creo en ese cine.

¿Cómo te planteaste situar la cámara frente a los actores y como te planteabas que el espectador percibiese la narrativa con la que querías afrontar esta historia desde un punto de vista estético, de la luz, de la cámara, etc.?

Por una parte quería desnudar la película, despojarla, mejor dicho, de elementos conscientemente innecesarios, de intentar llegar a trabajar con materiales nobles, con los mínimos elementos posibles para intentar contar lo que quería. La luz de Almería estaba ahí, las texturas y el color del desierto, de la ciudad, del cielo y se trataba de encontrar y retratar esa luz tan sublime en sí misma, la luz de invierno, que es como de imagen de tragedia griega,

con el mar y la luz que estaban de una forma inconsciente en mí, la luz blanca. Recuerdo que siempre que trabajaba con Rafael de la Uz, director de fotografía, le hablaba de la luz blanca. Una vez que fue a Almería, no para esta película, me dijo “ahora entiendo tu obsesión por la luz blanca, es que es la luz de aquí”. Todo esto para mí era muy importante, se trataba, por una parte, de captar esa luz porque era la exacta para la película, porque la película había surgido en ese territorio, la historia surge del interior de esos lugares. Para retratar esa luz de la mejor manera trabajamos en 35mm, con el negativo apropiado y con toda la técnica de Rafa. Por otro lado, se trataba de que la cámara no se moviera si no hacía falta, hacer casi retratos estáticos de la realidad que vemos y fijar el ojo del espectador en los detalles. Hay dos o tres movimientos de cámara en la película, pero sólo cuando son estrictamente necesarios. Era una película desnuda que podíamos rodar sin mover la cámara, esa fue la conclusión a la que llegamos después de la preparación, de diferentes versiones de guion, etc.

La película fluye con suavidad y tiene mucho ritmo sin incluir música. Éste es un gran reto para cualquier director, hacer que una película mantenga la atención del espectador así, ya que la música enfatiza las emociones y muchas veces cubre los defectos.

Eso es lo que a mí me molesta de la música. Me gusta mucho la música cuando sirve, y yo soy muy crítico

con mi propio trabajo y no lo he conseguido siempre, para llevar la película a algo más allá, no cuando la música tapa y empuja simplemente y te dice “ahora tienes que emocionarte de esta manera, ahora tienes que pensar esto, ahora hay tensión...”, y te lo dice la música, no te lo dice realmente la historia y la puesta en escena. Decidimos que la música era la imagen y el sonido, que la música surgía al desnudar la película y al mantener la atención sin ella, por lo que teníamos que rodar muy atentos a lo que había en la imagen sabiendo que luego no íbamos a tener apoyos, o funcionaba o no funcionaba. Rodábamos con un equipo pequeño, sin script, éramos 20 personas, incluidos los meritorios, y al tener una infraestructura pequeña nos permitíamos esperar y esperar, no sólo por la luz, sino también por el sonido. Siempre hago las películas con los auriculares y escucho y veo. Esperábamos a las ráfagas de viento para rodar el plano, porque era la música de ese plano. Esperábamos a que la luz estuviera y hubo un día en que rodamos sólo un plano. Volvimos a la playa varias veces, el plano del amanecer lo hicimos cinco veces, localizamos, chequeamos cómo y por dónde salía el sol, ¡eso era la música!, lo que estaba ocurriendo. Esto lo haces con mayor entrega cuando sabes que no tienes el apoyo de la música.

Me ha sorprendido lo que me ha dicho Rafael de la Uz, que no usas monitor. Normalmente todos los

“Lo que me han enseñado las películas de John Ford va más allá de las historias que cuenta. Me enseña a mirar el paisaje y, dentro de él, a los personajes que lo habitan. Se detiene en detalles aparentemente menores en los que está la mayor grandeza de su cine. Es capaz de ser intimista en un entorno épico”



“Detrás de la cámara me gustaría no existir, acabar diluyéndome, en contra de esa voluntad tan posmoderna y contemporánea de remarcar las huellas de autor y reivindicarse como tal”

“No miro al monitor. Yo quiero estar con mis actores y trabajar la complicidad y la energía que fluye. A veces dirigir un actor es mirarle, es escucharle y conectar, y eso yo no lo veo en el monitor”

directores lo usan, pero algunos, como herencia del cine clásico, no lo usáis, pero sois minoría. Creo que un director debe centrarse en dirigir actores y en controlar la cámara y el monitor en la mayoría de los casos te aleja de la acción.

Yo quiero estar con mis actores y trabajar la complicidad y la energía que fluye. A veces dirigir un actor es mirarle, es escucharle y conectar, y eso yo no lo veo en el monitor, en el monitor soy un señor que está sentado a no sé cuántos metros de la acción, mirando una imagen electrónica que no me transmite eso. Quiero estar con mis actores y quiero estar ahí y ser consciente del mínimo detalle, no quiero poner intermediarios tecnológicos entre el actor y yo, estoy donde está la cámara y veo lo que la cámara ve. Como director tengo que saber de ópticas y sé el encuadre que estamos haciendo y tengo la capacidad para saber lo que estoy rodando y cuando se ha salido algo de cuadro, lo que me obliga a estar más atento, no sólo a los actores sino a la cámara también. Si tienes experiencia y sabes los objetivos que tienes, su nitidez y la emulsión, cuando estas al lado de la cámara ves lo mismo que ve la cámara y ésa es mi mayor forma de controlar lo que estoy haciendo, sobre todo en 35mm. Tienes que tener una cierta

experiencia y es una experiencia que se entrena. Trabajando como ayudante la entrené y también en todas mis películas. El monitor es un elemento más que distorsiona, sé la óptica, la cámara y la película que llevo, no soy el operador pero lo sé y confío en el operador y en el fotógrafo que tengo, para mí son más importantes que el monitor, el recurso humano es lo importante frente al tecnológico. El monitor es un poco una forma de holgazanería, cuando hay movimientos complejos a veces pido el monitor pequeño y otras sólo con ver la cámara y a los actores intuyo que ha fallado algo y pregunto a los técnicos. Es una cosa de oficio y yo confío mucho en el oficio. Es como el director que no sabe de actores o que no sabe de ópticas, ¡pero cómo vas a trabajar así si eres el director de la película! La óptica la pongo yo y en todo caso me la sugiere el fotógrafo.

¿Por qué el contraste de una fotografía más realista en exteriores día, de paisajes, etc., con una fotografía más dramática e incluso pictórica en los interiores noche?

Yo creo que el propio paisaje en los exteriores durante el día nos daba una imagen muy pictórica de la realidad, las salinas, etc., y la noche no era tan pictórica y entonces jugábamos. Las noches me gustan

cuando no se ve todo y hablé con Rafa de la abstracción y el teatro en el buen sentido, del telón negro. Quería que iluminase sólo lo que tiene sentido en la historia. No me interesa ver el barco del fondo, si no tiene sentido en la historia, prefiero dirigir la mirada del espectador a lo que tiene que ver.

Vais al extremo, a veces el actor se convierte en una mancha.

Nos vamos al extremo y a veces nos pasamos, reconozco que Rafa ha ido al límite. Todos asumíamos riesgos, asumíamos riesgos formales de lo que queríamos contar y Rafa lo entendió bien. Si te equivocas en un stop arriba o abajo en la foto de esos planos arriesgas mucho. No teníamos grupo electrógeno y a veces iluminábamos con muy poco. El taxi lo conduce el actor y Rafa tenía que buscarse la vida para iluminar. Cuando asumes riesgos te equivocas pero encuentras cosas que no encuentras cuando no asumes riesgos.

Una de las escenas que más me gustan es cuando Rodrigo espera a que amanezca para ver a su hermana. La cazadora negra se confunde con el negro del fondo y estamos al borde de un precipicio que se reconoce por el sonido, pero no se ve nada. Podía ser un plató pero no lo es y todo eso está en la atmósfera y el sonido que también te

*Los mejores consejos
de los mejores profesionales*

20 AÑOS
DE EXPERIENCIA
MARCAN
MUCHAS DIFERENCIAS

**SERVICE
VISION**




Servicevision se consolida
en sus nuevas instalaciones.
13000m² con platós,
departamentos de alquiler, cámaras,
luces y grips y fabricación.



Rotundo éxito de nuestros equipos
y técnicos en la cobertura
de los Juegos Olímpicos de Beijing'08.
23 cabezas estabilizadas en helicóptero,
coches, barcos, cables, etc.



Equipos de última generación en 35mm,
16mm, RED y HD. Actualizaciones
periódicas de todos nuestros equipos.
Gamas completas en HMI, ARRI SUN,
KINO FLO, incandescencia y accesorios.



Preparada para todo tipo de rodajes
y situaciones.
Grúas telescópicas, dollys,
Scorpio estabilizadas,
camera car, Scorpio crane, etc.



SERVICEVISION USA

12035 Sherman Way - North Hollywood
CA 91605 USA - Tel. +18186231970

www.servicevisionusa.com

SERVICEVISION SYSTEM, S.A.

Ríos Rosas, 20 - 08940 Cornellà de Llobregat, Barcelona
Tel. 93 223 86 30 - Fax 93 223 86 31

www.servicevision.es



“Rodamos en 35mm buscando la calidad de la luz y el mejor sonido posible. La voluntad de mirar y escuchar conviven al mismo nivel. De hecho, a veces era el sonido quien indicaba dónde debía ir la cámara y cómo había que organizar la puesta en escena”

lo transmite. A mí me gusta mucho la fotografía de esa parte y Rafa iba sólo con una pantalla de leds de un lado a otro. Es un dibujo, casi una pintura, es un retrato de lo que le está pasando al personaje. No iluminas el fondo que nadie quiere verlo, el espectador quiere ver lo que le pasa al personaje. El sonido es mental, y la luz. Tenemos una capacidad enorme de percibir el sonido. Tú, en este momento, estás escogiendo, en algún filtro de tu cabeza, sólo algunos de los sonidos que hay a tu alrededor y no estás tomando atención a los coches que suenan de fondo pero, si cambias de filtro, y lo que te estoy diciendo te parece una estupidez empiezas a escuchar la calle. En la película pasa igual, tienes que reproducir en el sonido lo que te interesa del personaje. Si quieres contar que yo no estoy diciendo nada interesante probablemente el sonido del fondo tendrá más presencia, si no hay que eliminarlo. Lo mismo con la luz, no iluminas lo que no cuenta la historia, no hagas postales, haz fotografía narrativa.

¿Crees que el futuro creativo del cine español, y por consecuencia la posible existencia de una industria, reside en películas pequeñas en presupuesto, como ésta o como las de Rosales, Rebollo, Recha, Serra, Lacuesta, de Orbe, Vila, etc., que funcionan en un circuito internacional de

prestigio artístico y que le dan valor cultural a nuestro cine?

¿El futuro de nuestro cine está en un tipo de películas?, pues sí y no, está en diferentes películas. Con referencia a la industria de la que hablas, que no existe y que nunca va a existir, éste es un país que no pertenece ni al G20, es un país mediano, pero obsesionado por parecerse, o un sector del país en el tema del cine, a una gran potencia, pero sin la capacidad, ni el lugar, ni la población económica para serla. Esto me recuerda a aquella película de Tony Leblanc, que no recuerdo el título, de unos españoles que ven que los americanos han llegado a la luna y un grupo de amigos comienza a construir un cohete a las afueras de Madrid, porque los españoles con dos cojones podemos llegar a la luna. Al final consiguen una cosa estupenda que llega a despegar y obviamente no llega a la luna pero cae en Almería. Tony Leblanc, que es el astronauta, cuando llega a Almería cree que está en la luna. Es una metáfora de esta obsesión. Tenemos que ser como la industria pesada alemana, pero es que no lo somos, tenemos que hacer Ferraris, pero es que no tenemos la fábrica.... Yo no entiendo por qué un país como éste tiene que hacer una película como *Spiderman*, pero allá quien quiera imitar el paradigma de producción hollywoodiense, no

americano. ¿Dónde está el futuro? Seremos la industria que podamos ser en el país que podemos ser. Es como pedirle a la industria del automovilismo que fabriquemos los mejores coches. Nosotros hacemos lo que podemos con cosas muy dignas y el futuro está en entender industrialmente el país en el que estamos y hacer todo tipo de cine que a los productores y a los directores les salga de verdad, auténtico, pero sin volverse locos, sin delirios, entonces habrá un cine más comercial y más industrial en el sentido de películas como *Celda 211* y luego habrá un cine más artesanal, donde yo me siento. Yo no me siento que pertenezca a una industria.

Celda 211 es una película asumible para un país como éste, pero otras producciones de 40, 50 ó 60 millones de euros me parecen un disloque. Defiendo en positivo el país en el que vivo, el cine que me gusta y en el que me he criado, y el que creo que puedo hacer bien. Es más que un concepto industrial del cine, es un concepto artesanal del cine, pero sobre todo en *La mitad de Óscar*, en las otras que he hecho también, pero en ésta como he sido productor he querido hacerlo de verdad. Me siento rodeado de buenos artesanos e intento sacar provecho de esto. No sé si todos en España tenemos que hacer películas como ésta...

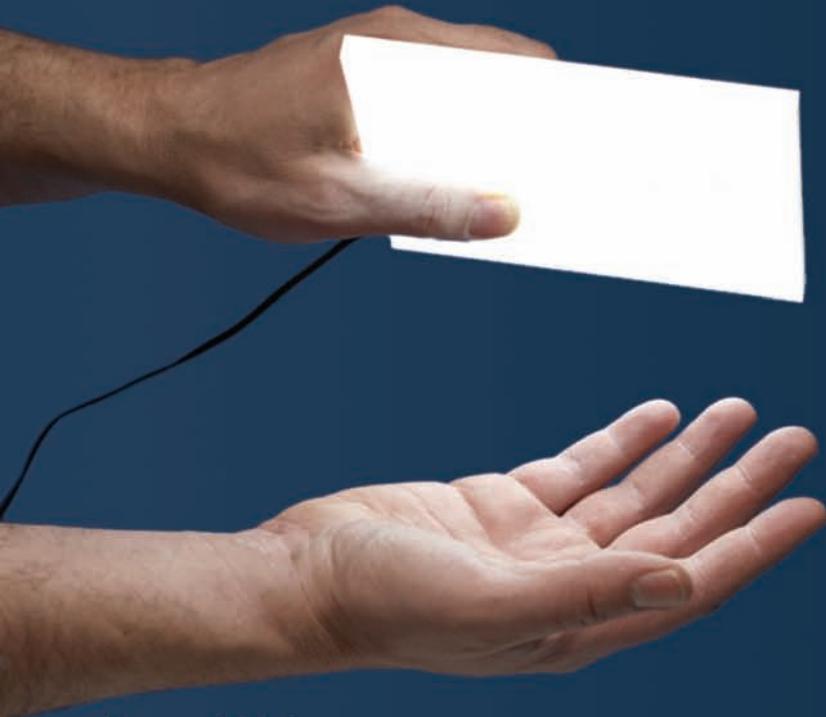
Pero no debería ser un milagro que existan películas como ésta. Creo que sería importante un cambio en la ley del cine y que películas más comerciales no participen del dinero de las subvenciones, que participen, por ejemplo, de desgravaciones fiscales, pero que las subvenciones queden para proyectos más pequeños, que lleguen a un público menor pero que son de interés artístico y cultural.

Pero es la tendencia general, la de ¡no seamos artesanos!, ¡no seamos un país del tercer mundo!, ¡seamos un país grande! Es una tendencia que no sólo se ha vivido en este sector, también en la política. Hace diez años queríamos estar codo con codo con los americanos. Con



El líder en productos
innovadores para

CINE TELEVISION VIDEO



litepad HO



cicloramas



forillos día/noche

Filtros de color y corrección

Textiles Roscotex

Palios, banderas, cicloramas
y skylights

Incrustación Digital

Pinturas, textiles, suelo y cintas
chroma y digicomp

LitePad HO

Paneles de leds con una luz
suave y uniforme para ilumina-
nar en cualquier lugar

Roscoview

Filtro polarizador para control
inmediato de la intensidad
luminica de las ventanas

TruColor IR

Filtro de cámara que reesta-
blece la saturación de color
cuando se utilizan los filtros de
Densidad Neutra

Forillos

Producción personalizada y
alquiler.

Pantallas

de proyección frontal y retro-
proyección

Gobos

estándar y personalizados

Suelos

para cine y televisión

Pinturas

para cine y televisión

Maquillaje

profesional Ben Nye

y mucho más...

Llámenos al
+34 918 473 900

ROSCO
www.rosco-iberica.com

“No hay música. No creo que esta película la necesite. Queríamos huir de cualquier apuesta melodramática o sentimental. Se trataba de enfrentarnos al material de la historia con crudeza, sin edulcorantes. El sonido y el silencio son la verdadera música”

Manuel Martín Cuenca, en medio Rafael de la Uz, y a la derecha, el ayudante de dirección, Ignacio Gutiérrez Solana.

películas como ésta, como las de Rebollo, como las de Isaki Lacuesta, hasta a Villaronga le ha costado un montón de años levantar una película, parece que desafiamos, y es verdad que nos cuesta más, porque hay una tendencia general de “no hagáis esto”. Hace poco leí sobre *La mitad de Óscar* a un periodista que decía que valoraba mis intenciones pero que éste no es el cine que tenemos que hacer. Nos ponen piedras en el camino y palos en las ruedas, hagan su cine comercial pero déjenos hacer nuestro cine artesanal.

No sólo déjenos, sino poténciennos, no sólo a los que están ahora, si no sobre todo a los que están por venir. El cine español que más fronteras traspasó fue el denominado cine español, cine de autor.

Y el cine de Almodóvar, y es el ejemplo de producción que no se vuelve loco, sus películas cuestan 4 ó 5 millones, no pretende hacer cine americano y eso los americanos que no son idiotas y el resto del mundo lo valoran. Una película como *Hable con ella*, que me fascina, me gusta mucho su cine, con mejores y peores película, pero le admiro mucho, y no comparto el entusiasmo de los críticos de este país por *Volver* y tampoco entiendo la mirada de soslayo que le dieron a *Hable con ella*, cuando es una película valorada en el mundo entero como una de las

grandes películas de los últimos años. En Estados Unidos todo el mundo del cine valora mucho a Almodóvar.

¿Cuánto ha costado *La mitad de Óscar*?

Sin copias ni publicidad, un millón trescientos mil euros. El rodaje ha durado cuatro semanas y media. **Habéis trabajado muy rápido.** Hemos tenido el tiempo necesario. El drama es cuando escribes una película que vale dos millones y medio de euros para rodarla en ocho semanas y tienes que hacer la misma película en la mitad de tiempo y con la mitad de dinero. En este caso la película ha costado lo justo. Teniendo un día más de rodaje no me hizo falta emplearlo. Tengo la sensación de que pudimos rodar con una cierta tranquilidad, esperando la luz, porque teníamos pocos planos y hay planos que se han tirado y secuencias que no se han montado. El tamaño de producción de la película es acorde al tamaño creativo y como productor corro un riesgo, pequeño, pero un riesgo. Necesito que vayan 20.000 ó 30.000 personas a ver la película para recuperar el dinero.

Desde el punto de vista de la interpretación, ¿fue muy complejo rodar la secuencia del amanecer? Un plano de más de ocho minutos, con un amanecer, un trabajo de interpretación de gran emoción contenida y la pieza del

guión que da forma a la unión de todas las partes.

No fue muy complejo, ensayamos mucho. Me gusta mucho ensayar las cosas que pasan y no están en el guión. Ensayamos con el francés, por ejemplo, cuando llama el hermano, desde el otro lado, a las cuatro de la mañana.

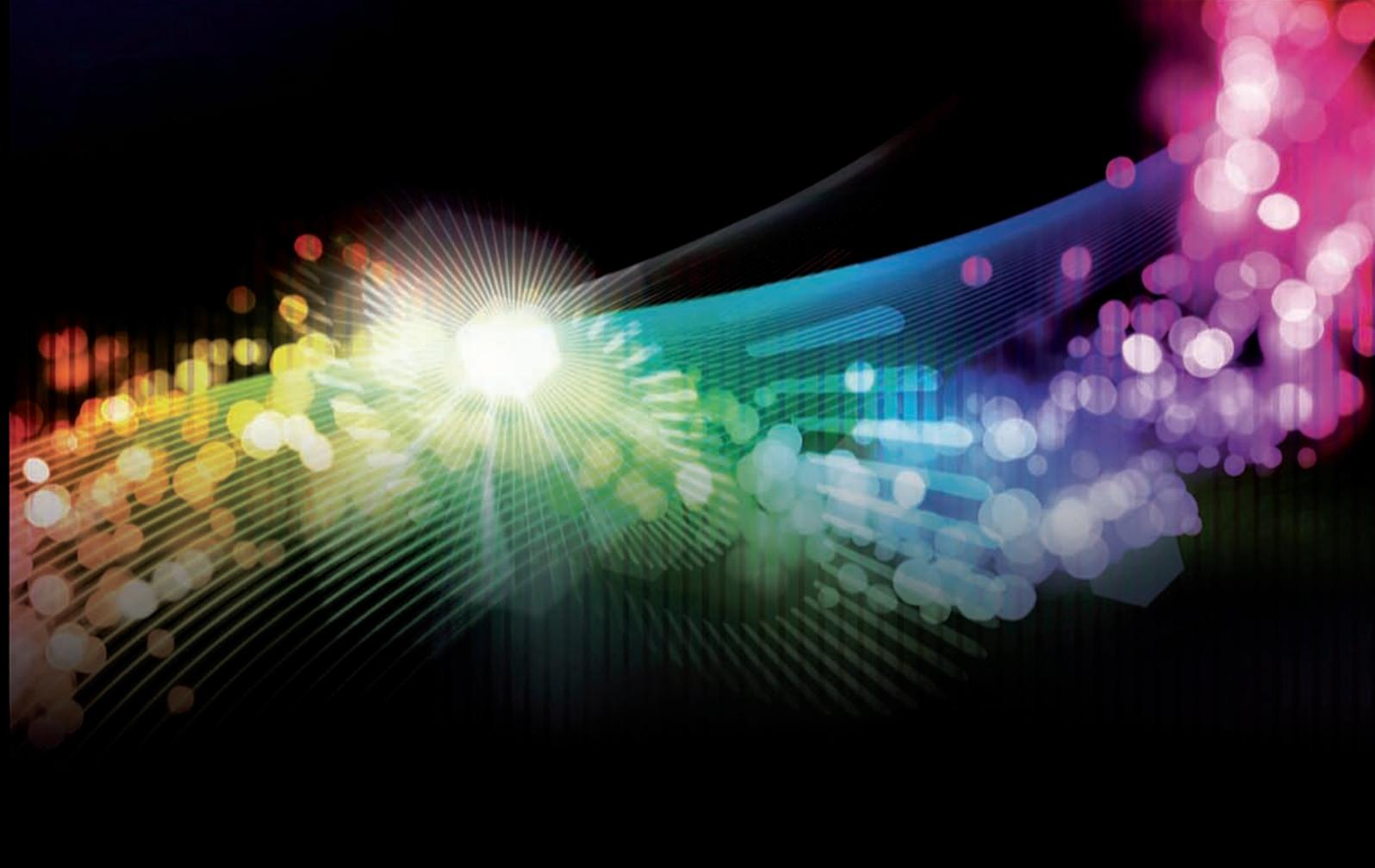
La primera toma ni la positivamos, una lata entera que directamente tiramos a la basura. El plano tenía una tensión para los actores muy fuerte pero a la vez una cosa muy real, una responsabilidad. Estábamos todos cada mañana, nos preparábamos técnica, artística y emocionalmente. Nos levantábamos a las cuatro de la mañana y de pronto nos quedábamos todos a la espera, y Rafa y yo nos mirábamos y mirábamos hasta que decía Rafa ¡ahora!, y dábamos motor. Según los cálculos que habíamos hecho jugábamos con cómo salía el sol y con cómo actuaban los actores, los cuáles sentían la tensión. Recuerdo cuando terminó la primera toma que Verónica se sentó en la cama y dijo “estoy a punto de vomitar”, por la tensión y la responsabilidad de todos los miembros del equipo. Esa primera toma sirvió para romper el hielo y tomar confianza. La segunda toma fue mucho mejor y no recuerdo si se montó la tercera o la cuarta. La misma situación generaba una tensión que si no la convertías en miedo era muy buena para la escena, una emoción inconsciente para los actores. Yo estaba seguro de que conseguiríamos hacerla.

¿Podrías adelantar algo sobre tu próxima película, *Canibal*?

Estoy trabajando con Alejandro Hernández en la primera versión del guión. Está basado en una novela corta de Humberto Arenal, *Caribal*. Se trata de una adaptación muy libre, ambientada en la época actual. Alejandro empezó con el tratamiento y yo me he unido al trabajo de escritura. No se trata de una especie de Hannibal Lecter. Él sabe que lo que hace está mal pero no puede parar. Es una película en la línea de *Funny games*, de Haneke, en donde iremos descubriendo poco a poco los verdaderos motivos que mueven a cada personaje. Esperamos rodar en 2012.



© Marino Scandurra



Toda la experiencia **Digital**
al alcance de la producción española:
TORRENTE 4 el mejor ejemplo

Ciudad de la Imagen Pozuelo - Madrid
Tlf : 91 512 21 10
technicolorspain@technicolor.com

technicolor



www.technicolor.com

“Esta película era como un western minimalista, muy esencial. Era muy importante lo que no estaba, lo que faltaba, y me daba la oportunidad de pensar en el espacio vacío alrededor del personaje. Esa fue una de las razones para trabajar en anamórfico”

— Rafael de la Uz, director de fotografía



Rafael de la Uz, director de fotografía de la película, colaborador habitual de Manuel, nos explica las claves del trabajo fotográfico en *La mitad de Óscar*. Un trabajo muy arriesgado en el que lleva al límite el negativo en las bajas luces y en el que el scope anamórfico adquiere una dimensión intimista.

¿Cómo fue el primer contacto con Manuel cuando te presentó el guión?, ¿qué referentes fotográficos, pictóricos, cinematográficos, o no visuales, literarios, etc., barajasteis para empezar a concebir el look de la película?

Para mí es un lujo, que no ocurre en otras producciones y que disfruto con Manolo, y es entrar en sus películas muy temprano. Desde la primera idea yo tuve noticias del proyecto. Nos fuimos Manolo, Alejandro –coguiónista– y yo a Almería. Eso te da muchas ventajas, porque ellos dos están hablando de las ideas y tú estas hablando al lado de ellos, en los lugares. El guión se escribe de una manera muy concreta, no hay que decir el personaje va a la estación de tren, se sabe a que estación va y tu estás allí con ellos, lo que te da muchísimas ventajas y mucho material visual, porque estás allí con el director y los guionistas cuando las ideas nacen. Después volví

a Nueva York y Manuel y Alejandro fueron trabajando en sucesivas versiones que me iban mandando. Yo no sentía el texto como un guión, le decía a Manolo que parecía una canción. Le mandé una canción específica de Pink Floyd, *Wish you were here*, hecha con muy pocas notas. Yo sentí el guión así. Entonces empezamos a hablar de muchas referencias. El cine de John Ford era muy importante. Hablamos de que ésta era una película como un western, un western minimalista, muy esencial. Había una idea que me rebotaba en la cabeza todo el tiempo y es que era una película en la que era muy importante lo que no estaba, lo que faltaba y me daba la oportunidad de pensar en el espacio vacío, el espacio que había alrededor del personaje. Esa fue una de las razones por las que a mí me atraía tanto trabajar en anamórfico, idea que se le ocurrió a Manolo. Si ves la película lo lógico es pensar que lo usamos por los paisajes, pero lo que más me

ilusionaba eran los interiores, fotografiar los espacios alrededor de Óscar, que el espacio vacío fuese tan importante como el personaje. Hablamos mucho de *A sangre fría*, entre otras cosas porque trabajan muy bien el scope y la luz. A mí me interesaba mucho lo que no estaba en cuadro y el espacio vacío. En *A sangre fría* muchas veces la luz está en las paredes y los personajes están oscuros. Yo tenía una idea que trataba de incorporarla y era que la fuente de luz viniera de lo que no estaba en el encuadre. Yo creo que ahí fue donde empezaron a surgir todos los elementos visuales de estilo de la película. Con respecto al color estuvimos manejando diferentes ideas. Hubo un momento en el que no queríamos que el paisaje almeriense tuviera un aspecto decorativo, nos interesaba que Almería fuese un personaje no decorativo. Esto puede ser un problema en un lugar tan espectacular. Barajamos la posibilidad de hacerla en blanco y negro, pero en un viaje que hice junto a Manolo

“Cuando la iluminación empieza a no funcionar normalmente es que has puesto demasiada y si empiezas a quitar vas a ver dónde te pasaste”

descartamos la idea. La luz era tan bella que significaba imponerle un estilo a la realidad, por lo que era mejor utilizar lo que teníamos. Queríamos que estuviera la luz de Almería como un personaje más y de ahí llegamos al color y de ahí salió la decisión del tipo de emulsión que usaríamos. Decidimos rodar con Fuji porque me interesaba mucho su color. Sobre todo me interesaba mucho la emulsión que utilicé para exteriores, la Eterna Vivid 160, por lo cariñosa que puede ser con los actores y lo saturada a la vez de colores. Para todos los interiores use Fuji Eterna 500, incluido el amanecer. Todas esas decisiones vinieron de ahí, de esos viajes, del trato con la materia, como le gusta llamarle a Manolo, con la realidad de Almería, donde estaba la historia.

¿Qué es lo que más te interesaba o preocupaba probar antes de comenzar el rodaje de la película?

Lo que más me preocupaba es que la fotografía no se volviera excesivamente dulce. Por ejemplo, la secuencia de la playa no se podía volver una postal y la salina no podía convertirse en una localización bonita. Había una línea frágil que teníamos que cruzar para que los personajes mantuviesen su identidad separándose de la localización, pero que a la vez no fuésemos a un extremo chillón o manierista y que los colores se complementaran. Teníamos mucho cuidado a la hora de escoger localizaciones. Tenían que mantener una cierta espectacularidad, el paisaje tenía que ser un personaje, pero no podía ser un adorno al personaje, a los actores, tenía que integrarse.

El paisaje de Almería es espectacular aunque lo maltrates.

Existía el riesgo de que la gente saliese del cine hablando de lo bonito que era todo porque hay demasiados paisajes.

Y además en Scope.

Exactamente. Había una razón por la que era en scope y había una razón por la que estábamos rodando en ese lugar y no era por ese concepto cursi de belleza, aunque obviamente hay una belleza que queríamos usar.

El Scope es anamórfico, ¿no?

Sí, lo hicimos en cámara con lentes anamórficas por varios motivos, entre ellos por razones estéticas. Desde un punto de vista técnico nos interesaba trabajar con un material de cámara que fuera controlable y pequeño, que pudiera entrar en un coche sin grandes parafernalias para no usar cámara car y que las localizaciones no tuvieran que estar condicionadas por el material de cámara. Ahora hay la posibilidad de trabajar con objetivos anamórficos que no son muy grandes. Yo no quería trabajar con los Primo por su tamaño y encontré que Hawk tenía objetivos aquí en Madrid, en EPC, por lo que usé la serie que se utiliza para steady cam, la serie C. Teníamos objetivos que no eran excesivamente grandes y que podíamos pagar desde el punto de vista de producción.

A mí no me gusta el anamórfico cuando pasa por el intermedio digital, he visto resultados horribles y nosotros no íbamos a pasar por intermedio, por lo que era perfecto. Teníamos la resolución y la capacidad de usar todo el negativo. Se dicen muchas mentiras del anamórfico, hay muchos mitos. Se dice que hace falta más luz y las lentes abren a f2.3.

Problemas de foco...

Es un poco más complicado en algunos momentos, pero se trata de estar concentrado. Si trabajas con objetivos que abren a 1.4 tienes los mismos problemas de foco que si estás trabajando con un anamórfico a 2.8. Yo me divertí mucho rodando en anamórfico, es muy espectacular. Cuando estábamos en la salina es obvio que es bello, que es como un western, en un lugar además donde se han rodado tantos westerns, pero cuando te metías en las casas, en las habitaciones pequeñas, era cuando para mí, para mi gusto, apreciaba realmente el anamórfico. El plano en el que más me gusta como usamos el anamórfico es el de la chica rusa en la cama sola cuando Óscar está al teléfono.

A mí también me gusta mucho ese plano.

Los planos de exteriores están llenos de montañas, pero en ese plano la clave es cómo usas todo el espacio que está alrededor de ella.

¿Te planteaste hacerlo en súper 35mm?

Sí, pero por la única razón por la que no haría anamórfico es por la óptica, por usar objetivos más pequeños, más luminosos, más definidos, pero realmente no tenía esa necesidad. Y ponerme a hacer el anamórfico en el printer no lo tenía claro. Creo que hay una discusión bizantina acerca de qué tiene más resolución. Yo pienso que cada cosa para su película. A mí me encanta hacer las cosas en el rodaje, no me gusta esperar después, porque no tengo paciencia. Si tenía ópticas que me daban lo que yo quería y no me obligaban a utilizar más material de luces, no tenía razón por la que hacer el anamórfico después en súper 35mm.

“Yo tenía una idea que trataba de incorporar y era que la fuente de luz viniera de lo que no estaba en el encuadre”

“Queríamos la luz de Almería como un personaje más y de ahí llegamos al color, así que decidimos usar una emulsión, Fuji, porque me interesaba mucho su color. En exteriores, la Eterna Vivid 160, por lo cariñosa que puede ser con los actores y lo saturada a la vez de colores”



Tenían que mantener una cierta espectacularidad, el paisaje debía ser un personaje, pero no podía ser un adorno al personaje, a los actores, tenía que integrarse con ellos.
Fotograma.



Fotograma.

“La principal ventaja de hacer el scope en cámara es el objetivo anamórfico, que es una especie de ángulo ancho con un teleobjetivo a la vez. Un 50mm es como 100mm en la vertical, mientras que el horizontal es un 50mm. A nosotros no nos gusta estar demasiado lejos con la cámara y trabajar así me permitía tener esta perspectiva más comprimida de los teles”

¿Cuáles son para ti las ventajas de hacerlo en cámara?

La principal ventaja de poder hacerlo en cámara es la propiedad del objetivo anamórfico, que es una especie de ángulo ancho con un teleobjetivo a la vez. Un 50mm en lo vertical es como 100mm, mientras que el horizontal es un 50mm. A nosotros no nos gusta estar demasiado lejos con la cámara y trabajar así me permitía tener esta perspectiva más comprimida de los teles. Casi todo el tiempo usamos un 75mm ó un 50mm. Para el 75mm no tienes que estar a la distancia de un 75mm en esférico, puedes estar más cerca por la amplitud que tienes. Hay una física de la puesta en escena. Puedes acercarte más a los actores porque ves más en la horizontal. Si haces un plano medio tienes un 50mm y el fondo está cerca del personaje como un 75mm, por lo que puedes estar un poco más cerca porque ves más alrededor. Ésta era una cualidad para nosotros que influía en el punto de vista desde el que ruedas la película. Nos permitía trabajar con las ópticas que queríamos a la distancia que queríamos. Son de las cosas que no se ven pero que están en la imagen, la distancia invisible a la que pones la cámara del actor.

Forma parte del proceso humano de creación de la película, aunque sea una maquina está rodeada de gente, y forma parte de la puesta en escena y de lo que sucede en el rodaje.

Manolo no se sienta en el monitor, se sienta al lado de la cámara, lo que

también le permite tener una distancia con sus actores. A mí no me gusta estar muy lejos espiando el trabajo del actor. Yo creo que ésa es la gran diferencia entre hacer el scope en anamórfico o esférico. El intermedio digital estaba descartado, podíamos haberlo hecho en el printer pero no hubiésemos tenido esa relación con las ópticas.

Yo tenía claro que si rodábamos en analógico no quería pasar por intermedio digital porque no me gusta el resultado. Veo películas de grandes directores de fotografía y de grandes directores, como por ejemplo *Malditos bastardos*, donde no me gusta cómo queda, sobre todo la parte que está fuera de foco cuando la digitalizas en el anamórfico. Por otra parte, no había presupuesto de producción.

¿Por qué trabajar en fotoquímico en vez de en digital?

Yo no creo que haya un formato mejor que otro, yo creo que hay un formato que es el adecuado a la historia que estás contando y ésta es la única parte que me interesa de las comparaciones de la industria en este sentido. Cuando yo no tengo ni el tiempo para iluminar ni todos los aparatos que posiblemente necesito para solucionar cosas técnicas y tengo que poner una cámara frente a un actor con la luz que hay y un diafragma, el negativo me da una cualidad que yo todavía no encuentro en las cámaras con sensor electrónico. Es verdad que luego puedes hacer muchas cosas en posproducción, pero yo lo prefiero hacer en rodaje. Este fue uno de los motivos por los que

trabajamos en 35mm. No había una diferencia de precio abismal porque no pasábamos por intermedio y Manolo se sentía mucho más cómodo rodando en negativo, porque sabe lo que ve. Era una película pequeña a nivel de números pero en la que teníamos todo lo necesario. Teníamos que rodar rápido y había poco material de luz, pero el suficiente. Es una de las películas que he hecho de más bajo presupuesto, pero no me faltaba ni un sólo foco. Tenía todo lo que me hacía falta para el planteamiento que había y confiaba en lo que me daba el fotoquímico. Sabía que Manolo trabaja mucho con los actores, profundiza mucho y necesita un tiempo que no se puede sacrificar porque la película se desmorona. Todos corríamos, lo que me parece buenísimo. Iluminas con un foco pero tienes la garantía de que estás rodando con un negativo que conoces, que te da una textura especial y sabes que una parte de la batalla está ganada.

¿Tuvisteis alguna complicación en especial durante el rodaje?

El tiempo, creo que se rompió el record en 100 años de lluvias en Almería. Fuimos a rodar al lugar en el que creo que menos llueve de España y no paró de llover, tuvimos muchos días grises y el cabo de gata estaba verde. También había mucho viento, pero de esto estábamos advertidos. Los que llevaban más tiempo haciendo cine en Almería contaban las anécdotas de Sven Nykvist volviéndose loco con el tiempo y los eléctricos parados sosteniendo los

FUJIFILM

Encuentro entre un líder y una primicia de la industria cinematográfica.

No importa cómo se han captado las imágenes, todas acaban pasando por un proceso crítico.



www.fujifilm.es

FUJIFILM RDI Digital Intermediate
específicamente diseñada y optimizada por Fujifilm
para uso con la ARRILASER.

Cuando trabaje con la ARRILASER, exija FUJIFILM RDI.

FUJIFILM

MOTION PICTURE FILM

REFINING IMAGES

Filmar el sonido

No puedo empezar a escribir sobre La mitad de Óscar sin referirme a un hecho que me parece fundamental y maravilloso.

Presenciar el trabajo de un director que filma el sonido significa estar al servicio de una intención creativa y, por tanto, en búsqueda permanente. No es una

posición blanda, confortable, pero sí enriquecedora para el sonido y para todos y cada uno de los integrantes gráficos, narrativos y plásticos de la película, porque los une y los sitúa ante un misterio común, del que son tan cómplices como artífices.

La cuestión técnica se rinde al servicio del espíritu de su director y eso es justo lo que aquí ha sucedido. Al romper la ecuación habitual, "ver para oír", sucede algo que lo cambia todo, algo diferenciador que destripa el cómo se acerca el espectador a la historia contada y también cómo lo hace el técnico a la historia representada. Así, a través de la escucha, lo audible se transforma en cuerpo, en estado de ánimo, en alma incluso y es, tanto en el silencio de los personajes como en el espacio que lo contiene, como oímos su verdad indecible. Y es así como el universo sonoro, más allá de ser un elemento funcional o decorativo es, al fin, un todo significativo que se pertenece a sí mismo y no insiste en parecerse a nada, porque simplemente es.

Escribir sobre el sonido de La mitad de Óscar es escribir sobre la imbricación del sonido y su imagen. En la manufactura de un tejido audiovisual vivo, artesanal, que conoce y dosifica los valores que cada elemento proporciona y resta, para hacer posible la gestación y nacimiento de un estado de escucha. En este estado el espectador puede ver con el oído y escuchar con la mirada. La búsqueda de unidad empieza ya antes del rodaje y, por supuesto, durante el mismo; la presencia del sonido desde la escritura del guión, la selección de localizaciones, de los actores y sus voces, la duración de las tomas. En cada posición de cámara, el director ha buscado una posición de escucha específica y, a la inversa, en cada posibilidad de escucha el director se ha planteado una posición donde colocar su cámara, con la misión de defender un tono propio, que no le represente tanto a él, sino a la película misma. A veces creo que propiciando la participación colectiva de sus miembros, el director ha conseguido defenderla de sí mismo.

La mitad de Óscar se refiere al otro. A una ausencia que hace imposible la completitud. De la misma manera, en esta película resulta imposible aislar un solo sonido de su imagen y es que ha sido precisamente gracias a su justa combinación como se ha conseguido parir un sentido nuevo que, desde entonces, no es sólo luz, ni tampoco sólo sonido.

En este sentido, todos trabajamos para sacar partido de las dificultades logísticas del rodaje cuando éstas tuvieron que ver con el espíritu de la historia; el viento almeriense, por ejemplo, dibujó la tensión interior de los personajes en una de las secuencias capitales de la película. Sin decirse una palabra es el viento el único que golpea el oído como un ruido molesto, quizás una metáfora de lo no resuelto, de una pasión incesante, dolorosa e imposible de controlar.

...Y el mar. Desde el interior del cementerio oíamos el mar a lo lejos, porque es cierto que el mar se escuchaba de esa forma en la localización, permitiendo la escucha no solamente del contenido sino del espacio que lo contenía. En el cementerio blanco oíamos el sonido gris de ese mar lejano, distante. He tenido el privilegio de participar en la filmación de la imagen y en la filmación del sonido de una película, desde la unidad, perdiendo el aspecto decorativo del sonido recuperando su función de atrapar bloques de realidad, su capacidad de ser un ente sutil, invisible y expresivo a la vez.

– Eva Valiño, sonidista



palios. Con la lluvia hubo un momento que se pensaba que pinchábamos. Manolo tiene muchas horas de vuelo y el ayudante de dirección también, por lo que no cundió el pánico.

¿Con qué material de iluminación has trabajado?

Teníamos un equipo muy reducido, muy básico, pero era lo que hacía falta, ni más ni menos. El aparato más grande era un HMI de 4kw, con el que solucioné muchos planos. También tenía algunos HMI pequeñitos y leds de Rosco que fueron muy útiles en las escenas del coche de noche. Como teníamos el gran problema de que eran planos muy largos, duraban todo el chasis, no se podía llevar grupo electrógeno y toda la iluminación se tenía que alimentar dentro del coche.

En general hay momentos en los que la luz es muy realista y otros en los que es bastante dramática y pictórica, ¿en qué momento pensasteis en fusionar estos estilos?

Yo tenía más hacia el realismo, incluso más al naturalismo dramático, de una especie de verosimilitud que yo quería que tuviera la película, a pesar de que quería que la fuente de luz viniera de los espacios muertos, fuera de cuadro. No tanto el concepto de luz motivada que no quería tenerlo, sólo quería que fuese verosímil.

Cuando estábamos localizando y leyendo el guión, Manolo empujaba mucho por una luz más teatral y me decía que no me preocupase por los fondos, por un telón negro en el que Oscar se metía en una especie de túnel. Manolo quería que Almería se viera así. Era una idea que me costó aceptar, porque había calles que pensaba que no iba a poder iluminar con lo que tenía. A Manolo no sólo no le preocupaba, sino que era lo que le interesaba. Óscar es lo que es y lo que falta a su alrededor. Cuando haces esto no puede parecer que es un defecto, tiene que quedar claro que es un efecto.

Hubo momentos divertidos, porque iluminaba 500 ó 600 metros de calle y poníamos un foco, y lo que hacíamos era quitar los de la calle con los de la compañía eléctrica de Almería. Ese era el trabajo de iluminación. Uno de los planos que más me gusta en los exteriores noche es en el que vemos a Óscar caminando de perfil en una calle adoquinada, justo antes de llegar al

taxi. El fondo de ese plano es una pared bellísima con un portal fantástico y Manolo quería que le quitase luz y sólo se viese la textura de los adoquines y él. A Manolo la luz siempre le parecía demasiada.

La oscuridad de los paseos por la ciudad te lleva a los fondos completamente negros.

A veces las noches se sobreiluminan, se hacen efectos, pero hay una cosa en la que creo como fotógrafo.

Cuando la iluminación empieza a no funcionar normalmente es que has puesto demasiada y si empiezas a quitar vas a ver dónde te pasaste. La mayor parte de la veces que no me gusta lo que he iluminado lo resuelvo quitando luz.

Nosotros hicimos una preparación y una preproducción muy fuerte. El viaje con Alejandro y Manolo fue casi seis meses antes del rodaje y después hubo tres viajes más en los que realmente no estábamos haciendo pruebas, caminábamos juntos, veíamos las localizaciones y conversábamos leyendo el guión. De esta manera cuando estás en el rodaje estás solucionando los problemas, pero en la dirección correcta, te puedes equivocar en un foco, en un diafragma, pero no te equivocas en el concepto de la fotografía que estas haciendo.

Será muy útil para ti poder visualizar el desarrollo del guión hasta que esté terminado con tantos meses de anticipación, pero también para Manuel porque le puedes dar ideas sobre el look de la película. La cámara se mueve muy poco, ¿cómo concebisteis este uso de la narrativa?

Salvo en los travellings, no se mueve y nunca reencuadra. Yo no sabía cómo Manolo iba a manejarse, porque él es muy exigente con el respeto de la cámara a los actores, no de los actores hacia la cámara. No se marca a los actores, no se hacen marcas de foco, no se hacen marcas de travelling y yo no puedo tener a los actores parados para iluminarlos. Los actores tienen gran libertad en el set. Teníamos tomada la decisión de no mover la cámara y de no reencuadrar. Queríamos hacer cuadros, fotos de la historia hasta que realmente se moviera. Yo no sabía qué tal iba a encajar la libertad de los actores con que la cámara ni siquiera



reencuadrara. Que la cámara no potencie y no quite con artificios, que encuadre, que defina la realidad que se ve y no se ve, las cosas importantes. Dejar que las cosas pasen.

Buscaba neutralidad, honestidad...

No sé si hay neutralidad porque es una toma de posición muy marcada pero sí creo que busca cierta honestidad en la forma de contar la historia, de filmar los elementos que cuentan la historia.

Es un punto de vista muy definido y está claro dónde quiere llegar trabajando de esa manera, adopta una posición ideológica.

Sí, había una cosa muy moral en no mover la cámara. También estaba la referencia a John Ford, o ves un movimiento de cámara o la cámara no se mueve nada.

Godard habló sobre la moralidad del travelling.

Sí, y si se lo preguntas a Manolo diría "¡sí, lleva razón!"

De esta manera los maquinistas perderían mucho trabajo.

Sí, pero al final les dimos un plano muy difícil, el plano de la habitación del hotel, en el que sale el sol en tiempo real. Cuando la chica entra al baño hace un travelling hacia el personaje que se combina con paneo a la vez que va posicionándose hacia el ventanal. La cámara lo sigue en paneo pero va avanzando, para quedarse en la posición de avanzar en línea recta hacia la cristalera del ventanal y el sol. Era un movimiento de travelling de unos 15 ó 12 metros y teníamos sólo una toma diaria. Hicimos cinco tomas con cinco amaneceres, dependiendo de que saliera o no el sol, de que lloviese, etc.

Es un momento muy importante para el espectador y para los personajes, es

una película muy contada desde los personajes, es un momento muy especial para ella, para el actor francés y para Óscar. Me gusta mucho el plano de ellos cuando se van en el coche, pensar en la vida de este tipo después con la mujer, ¿lo entendió? Que el momento sea especial tiene mucho sentido dentro de la película. Formalmente y a nivel de contenidos es una película muy arriesgada.

¿Cómo fue el trabajo con arte y vestuario para mantener la estética elegida?

Es una película que todos queríamos que fuera muy sobria. Si te fijas, los colores son en blanco y negro, son los colores que más se ven. Tenía gran importancia cómo se hacían las noches y dónde se rodaban los días. El cementerio de Cabo de Gata, que es blanco, el hospital, las sábanas, hay mucho blanco, la habitación del abuelo, etc. La paleta de colores era muy sencilla, blanco y negro, y dentro de eso empiezas a trabajar con colores, lo que te pida el realismo y la construcción de los personajes, pero sin irte de ese nivel de saturación. Contábamos con que el espacio fuese más árido, la salina supuestamente debía haber estado llena de sal pero hubo la famosas heladas en Francia y se vació. Óscar debía estar rodeado de montañas blancas, era la idea. Normalmente las montañas de Almería son marrones, no hay verdes. Como era todo tan minimalista no había un trabajo de diseño de vestuario, de diseño de arte, era más un trabajo de encontrar, encontrar los lugares y la ropa adecuada. Había que mantener una contención, había que esconder, más que enseñar. Siempre que localizábamos pensábamos en que los lugares no tenían que desbordar la historia, no

El ambiente en casa quería que fuese cálido para que hubiese mucho contraste con la salina, el lugar en el que siempre está. El va a dos lugares que son muy blancos, trabaja en las salinas y va todos los días a ver a su abuelo que está en una habitación blanca en la que entra el sol almeriense. Cuando él llega a la casa Rafa quería que el público sintiera que está en otro lugar y ¿por qué otro lugar?, porque posiblemente ese lugar no lo ha puesto él así, lo ha puesto alguien que falta, pero él quiere que siga así, que es la presencia de la ausencia.

“Lo que más me preocupaba es que la fotografía no se volviera excesivamente dulce. Por ejemplo, la secuencia de la playa no se podía volver una postal y la salina no podía convertirse en una localización bonita”

“Si rodábamos en negativo no quería pasar por intermedio digital porque no me gusta el resultado. Veo películas de grandes operadores y directores, caso de *Malditos bastardos*, donde no me gusta cómo queda, sobre todo la parte que está fuera de foco cuando la digitalizas en el anamórfico”

La película es muy sobria. Los colores más presentes son en blanco y negro.

tenían que gritar al público metáforas sobre los personajes. Desnuda y esconde y deja que la historia ocurra y que el público lo perciba.

Yo no tenía limitaciones de ningún color, porque no me gusta trabajar así y una de las grandes ventajas del negativo es que no tengo que pensar en canales de colores que están comprimidos por el sensor. No tenía que hacer grandes demandas estilísticas por problemas técnicos, estaba todo de acuerdo a la narración, sin regodeos estéticos y superfluos, íbamos a lo esencial. Así es su casa y así está ambientado su piso. Están las fotos que cuentan la historia y los objetos, no se ve más, no hace falta, y sobre todo no se ponen objetos para embellecer el lugar o para crear un primer plano fuera de foco, etc.

¿Cuáles fueron las correcciones más importantes en el etalonaje, como llegó la película y como salió?

Lo más difícil de etalonar fue el plano del taxista. Manolo no quería que el taxista se viera, quería que fuese un fantasma y que sólo se viese cuando se giraba. Yo traté de lograr eso en el negativo, pero cuando llegamos casi al hotel, me encontré en el etalonaje que no tenía densidad suficiente en el personaje. Si subía un poco para verle la cara empezaba a perder el negro. El etalonador de Fotofilm, Alberto, hizo un trabajo muy bueno para tratar de lograr el término medio. Lo que me duele de ese plano es que días después se hizo el de Rodrigo en el taxi y yo no cabía e iba en otro coche. No sabía lo que pasaba por el medio y me protegí, y tengo mejor exposición en la cara. Es un plano hecho, casi no tuve que tocarlo. El problema es que en el plano del taxista yo sí iba en el coche y tenía una resistencia a la luz que le da a él, yo iba mirando por el visor y lo bajaba y ahí estuvo el error.

También está la secuencia de rodaje en la playa que se filmó en dos días diferentes con tres semanas de por medio. Es una localización a la que era muy difícil llegar, la mitad de la jornada se iba en traslados, por lo que no me podía poner a parar el rodaje porque se fuese el sol. El primer día de rodaje hubo un sol muy suave y sutil, con una luz fría, pero cuando regresamos a hacer la segunda parte había un sol brutal, con mucho viento. El plano del francés cuando ve que los dos se pierden por detrás está nublado y después bajan a la playa y hay solazo. Son las cosas de rodar en exteriores.

También hay un plano en continuidad dentro del coche en el que hace sol y se nubla. En muchos rodajes se hubiese repetido y vosotros al dejarlo facilitáis que el espectador entienda como normal que cuando suben por la montaña hay fluctuaciones y cuando llegan a la playa está soleado.

Cuando llegan a la playa hay tres luces en el mismo plano, yo no me lo podía creer, cuando él llega se va el sol y cuando los tres se juntan se va el sol. Era excesivamente sincronizado para la película que estábamos haciendo.

¿Por qué la elección de hacer los ambientes cálidos en los interiores noche?

Quería que hubiese dos colores de noche, una diferencia clara entre su ambiente y su rutina, el espacio al que él siempre vuelve, en el que se siente cómodo y el mundo exterior, donde sale por las noches. Quería que hubiera una diferencia y una similitud, una sensación de color que te remitiera a lo mismo, por eso utilizaba dos tonos cálidos pero diferentes, para sentir que su casa era su espacio y fuera estábamos en otro mundo. Quería que fuese cálido para que hubiese mucho contraste con la salina,

el lugar en el que siempre está. El va a dos lugares que son muy blancos, trabaja en las salinas y va todos los días a ver a su abuelo que está en una habitación blanca en la que entra el sol almeriense. Cuando él llega a la casa yo quería que el público sintiera que está en otro lugar y ¿por qué otro lugar?, porque posiblemente ese lugar no lo ha puesto él así, lo ha puesto alguien que falta, pero él quiere que siga así, que es la presencia de la ausencia.

Si te fijas en la verosimilitud de las fuentes en la habitación del hotel, donde pasa el desenlace, la luz en teoría viene de la puerta del baño hasta que ella sale y ya después viene del sol, viene de un espacio que está siempre más allá. En la habitación del hospital, que es una de las localizaciones que más me gusta cómo la resolvimos, en las noches la luz casi viene del abuelo.

Me llamó la atención que en la noche el abuelo tenía la luz encendida y Óscar estaba en la sombra.

Esto lo discutí con Manolo porque cuando pusimos la luz y rodamos yo tenía dudas y le comenté si no le parecía raro, y me dijo que en ocasiones le mantienen la luz al paciente. No era la intención por la que lo hacíamos pero yo quería que pareciera que la luz venía del abuelo. Cuando Óscar y María se acercan al abuelo les ilumina la luz del abuelo, de las sábanas. Obviamente no quiero que el público se pregunte tonterías sobre la luz que le han puesto al abuelo.

En el interior de su casa yo quería que todas la pequeñas lámparas significasen un mundo donde se siente muy cómodo, es el mundo donde él quiere estar, pero ¿quién ha puesto eso ahí? Es el mundo que se diferencia del lugar donde trabaja y va habitualmente.

Ficha técnica

Relación de aspecto:

2,35:1 anamórfico

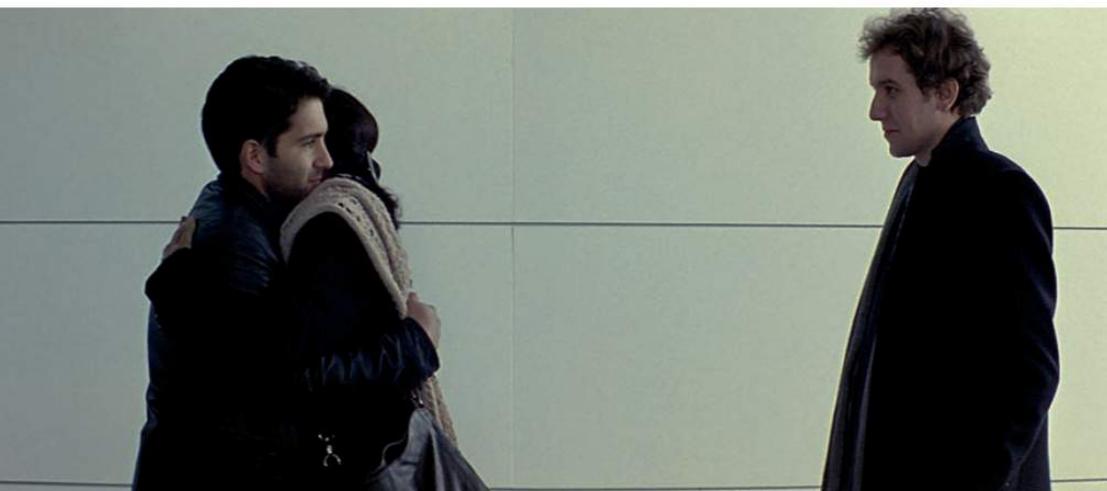
Ópticas: Hawk. Serie C

Cámara: ArriCam Lite

Negativo: Fujicolor Eterna Vivid 160 y Eterna 500

Laboratorio y etalonaje:

Fotofilm Deluxe



FESTIVAL 4
MÁ
LA
GA
20
11

CINE
ESPAÑOL
26|02
MARZO ABRIL



ORGANIZA



INSTITUCIONES PATROCINADORAS



PATROCINADORES OFICIALES





Poliedro de texturas

Cuando Elena Trapé me llamó para hacer la fotografía de *Blog* y me contó la historia y la forma en como quería rodarlo, pensé que tenía un punto suicida: eso me gustó y dije que sí. Contar una historia sobre adolescentes a través de los vídeos que graba una de ellas: ¿Cómo rodaríamos eso? Elena me contó que, básicamente, el guión constaba de tres partes: la parte inicial y final de la película, donde el punto de vista era externo. La parte donde una cámara doméstica grababa a las chicas y la parte donde cada una de ellas, en su habitación, habla directamente a una webcam. Enseguida vimos que habría que rodar cada parte de una manera completamente distinta. Y así empezó una odisea de pruebas y estudios. Al final, un gran juego de texturas, un poliedro que conforma los distintos tratamientos de la historia.

El formato de grabación

El grueso de la película es contada a través de la cámara que lleva una de las protagonistas. Necesitábamos simular una cámara doméstica pero, a la vez, tener cierto margen de posproducción de color. Entonces empezó una búsqueda exhaustiva por Internet donde elaboré fichas de

multitud de cámaras: formato, tipo de CCD, forma de grabación, profundidad de color, medidas, capacidad de tarjetas, etc. Elena me pedía que la cámara fuera lo más pequeña posible para que las niñas la pudieran operar, pero era casi imposible encontrar una cámara pequeña y que a la vez tuviera

margen de corrección de color. Intentamos que las niñas operaran con una Panasonic P2 pero era demasiado grande y pesada. Al final, la lista se redujo a seis cámaras: Panasonic AG-HPX171 (más ligera que la HVX200 porque no lleva el slot para la cinta MiniDV), la Sony PMW-EX3, la Sony HVR-

Sinopsis

Blog es la sorprendente historia de un grupo de adolescentes, chicas de 15 años, de clase media-alta, bien educadas, inteligentes, sensibles y conscientes. Un grupo de jóvenes con un plan secreto y un objetivo común, lo que ellas consideran una meta absoluta y una verdad universal: la necesidad de vivir emociones fuertes que las distinguen del resto.

Z5E, la Panasonic AG-HMC150, la Canon HF S10 y una cámara que acababa de salir al mercado: la JVC GY-HM100. Se trataba de una cámara muy pequeña y con una compresión que permitía cierto margen de posproducción de cara al hinchado a 35mm.

La película implicaba utilizar una cámara en el rodaje y comprar siete cámaras para instalar en casa de cada una de las protagonistas. Cámaras que iban a simular webcams. Después de hacer las pruebas y verlas hinchadas a 35mm, la decisión fue la siguiente: Nos quedaríamos con la Panasonic AG-HPX171, la JVC GY-HM100 y la Panasonic AG-HMC150. Todas ellas para finalidades diferentes: La JVC sería para cuando necesitáramos que las niñas operaran ellas la cámara: era una cámara ligera y, aunque tenía limitaciones, después de las pruebas en el Lustre sabía cómo evitar tener sorpresas en posproducción. La HPX171 sería para cuando operara yo haciendo ver que era una de ellas, pues daba más calidad que la JVC. Las HMC150 sería para instalar en casa de las niñas simulando webcams.



Rodaje de vídeo

La mayor parte de la película está vista a través de la cámara que maneja una de las protagonistas. Fueron cuatro semanas de rodaje en el instituto y otras localizaciones. Al principio nuestra idea era que las niñas se grabaran, pero pronto vimos que era complicado que ellas tuvieran intuición para encuadrar, aguantar el plano, mover sin marear, etc. Acabé llevando yo la cámara la mayoría del tiempo. En momentos cruciales Elena operaba ella misma para conseguir ciertas cosas de las niñas. Así llegamos a un entendimiento divertido con las niñas donde yo interactuaba con ellas y ellas jugaban con la cámara. La idea inicial era utilizar la JVC cuando operaran las niñas y la HPX171 cuando operase yo. Acabé haciéndolo casi todo yo o Elena, y el

concepto cambió hasta el punto de que escogíamos cada cámara por su textura: me gustaban los quemados de la JVC por tener menos latitud y ser más drásticos: la utilicé para todas aquellas escenas donde había grandes ventanales. En cambio, para las escenas nocturnas utilizamos la HPX171 por ser más luminosa. Uno de los sets más complicados de iluminar fue el barco en el que van de viaje de fin de curso. Se trataba de uno de los antiguos barcos que hacían la ruta Mallorca-Valencia en los ochenta. Un barco retro que a nivel de imagen nos encantaba, pero que tenía hándicaps: principalmente la poca altura de los techos. Las luces naturales del barco daban poco rendimiento, por lo que necesitábamos aumentar el nivel como fuera posible. Una vez más, el equipo de arte, Maruxa Alvar y su

La película tiene un prólogo y un epílogo rodados desde un punto de vista externo, que requerían un look muy diferente a la parte central en vídeo. Para lograr esa diferencia se decidió rodarlo en cine. Por cuestiones de presupuesto rodar en 35mm no era una opción y se decidió hacerlo en Super 16mm. Fotogramas.

“El grueso de la película es contada a través de la cámara que lleva una de las protagonistas. Necesitábamos simular una cámara doméstica pero, a la vez, tener cierto margen de posproducción de color”

La secuencia de sexo se rodaría a cámara lenta. Rodar en alta velocidad con una sensibilidad de 125 ASA exigía aumentar muchísimo la cantidad de luz, hasta el punto de considerarlo inviable. De modo que ésta es la única secuencia de la película que se rodó en 35mm. Esto dotó a la secuencia de otro look diferente a los tres bloques que ya existían en guión, lo que fue un acierto desde el punto de vista de la historia. Fotogramas.





La JVC GY-HM100 se usó cuando se precisaba que las niñas operaran ellas la cámara: era una cámara ligera y, aunque tenía limitaciones, después de las pruebas en el Lustre sabíamos cómo evitar tener sorpresas en posproducción. Me gustaban los quemados de esta cámara por tener menos latitud y ser más drásticos, sobre todo aquellas escenas donde había grandes ventanales. Fotogramas.



Equipo técnico

Dirección: Elena Trapé

Producción ejecutiva: Sergi Casamitjana, Aintza Serra y Lita Roig

Guion: Tomàs Aragay, Elena Trapé, Jaume Cuspinera, Aintza Serra, Cristina Clemente, Arantxa Cuesta, Valentina Viso y Lluís Segura

Dirección de fotografía: Bet Rourich

Dirección de arte: Maruxa Alvar

Diseño de sonido: Joan Pons

Sonido directo: Jordi Rossinyol

Dirección de producción: Clara Salazar y Valentí Closas

Dirección de posproducción: Luis de la Madrid

Montaje: Liana Artigal

Vestuario: Anna Pons

“Al principio nuestra idea era que las niñas se grabaran, pero pronto vimos que era complicado que ellas tuvieran intuición para encuadrar, aguantar el plano, mover sin marear, etc. Acabé llevando yo la cámara la mayoría del tiempo”

ayudante, Gemma Morató, fueron claves en sumar lámparas donde pudieron. Un equipo extra de eléctricos hizo avanzadilla para preiluminar: colocando las carcasas fluorescentes de casi todo el barco en las partes que aparecerían en plano. Así, aún conservando el contraste entre zonas más oscuras y otras más brillantes, conseguimos eliminar el aspecto tétrico que tenía antes de la intervención.

Por falta de espacio decidimos reproducir los camarotes en estudio. Aquí el equipo de arte hizo un trabajo impresionante, combinando elementos reales sacados del barco con elementos que ellos construyeron. El resultado es extraordinariamente creíble. La transición de los pasillos reales a los camarotes en estudio es totalmente invisible. A nivel de iluminación también tuvimos que hacer un gran

esfuerzo para cuadrar los dos espacios, tratando de reproducir en plató la iluminación y el color que teníamos en la localización real. Sobre todo teniendo en cuenta que con la cámara HPX171 no teníamos mucho margen de corrección de color.

Webcams

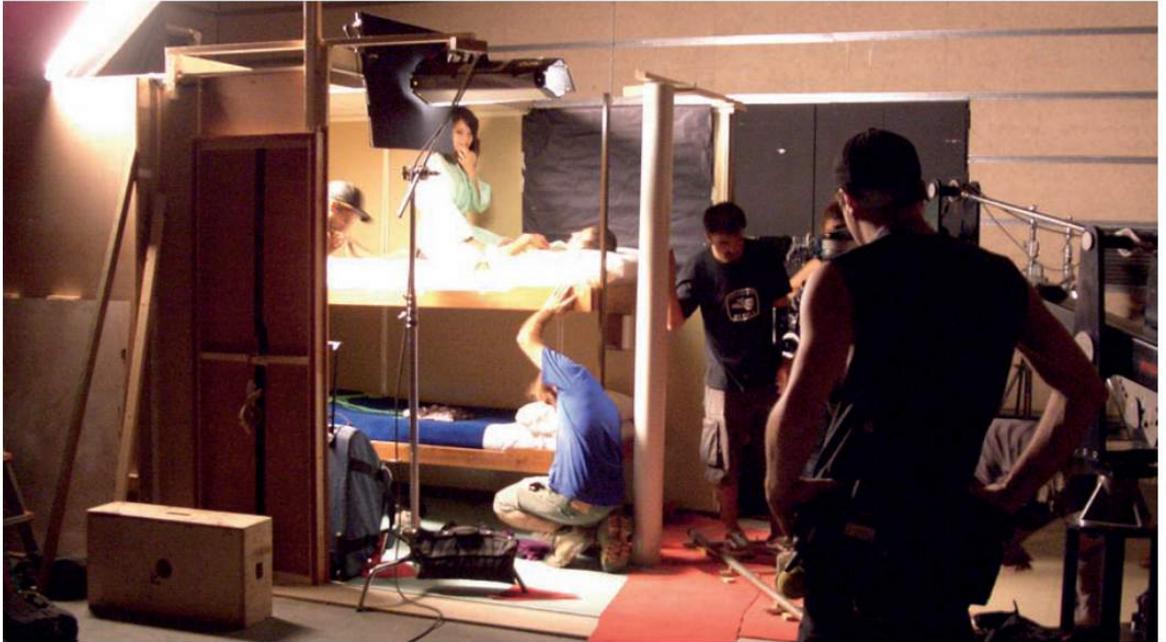
El material grabado con las siete cámaras HMC150 requería una iluminación muy precisa, pues la cámara daba poco margen de posproducción. La luz tenía que parecer natural, pero las pruebas nos habían demostrado que el nivel de calidad era muy bajo si usábamos la iluminación disponible en esas habitaciones.

Entonces empezó otra tarea aún más complicada: ¿Cómo iluminar un set que es la habitación real de la actriz? ¿Donde la cámara estará instalada unos seis meses? ¿Dónde las niñas van a vivir su vida, invitar amigas, donde habrá que limpiar? Era inviable instalar ceferinos, cuarzos, cualquier forma de iluminación tradicional. Tenía que pensar en pequeño. Hicimos pruebas con Leds, lámparas de bajo consumo, tubos fluorescentes, etc. Investigué también cómo crear diferentes texturas. Cada habitación tenía que tener su look, cada niña era diferente. También necesitaba crear diferentes iluminaciones para



La Panasonic HPX171 sería empleada cuando Bet operara haciendo ver que era una de las chicas, pues daba más calidad que la JVC. Fotogramas.

“Me gustaban los quemados de la JVC por tener menos latitud y ser más drásticos. Para las escenas nocturnas utilizamos la HPX171 por ser más luminosa”



Por falta de espacio en los camarotes reales (foto de la derecha), se decidió reproducir los camarotes en estudio (foto superior). Aquí el equipo de arte hizo un trabajo impresionante, combinando elementos reales sacados del barco con elementos que ellos construyeron. El resultado es extraordinariamente creíble. La transición de los pasillos reales a los camarotes en estudio es totalmente invisible.



una misma habitación según se grabasen de día o de noche. Era importante que ellas tuviesen libertad para grabarse cuando quisieran. Al final acabamos utilizando pantallas Kino Flo de 60 cm. fijadas sobre estanterías para las secuencias de día. Para las secuencias de noche, Pau Savall, el jefe de eléctricos de la parte de webcams, adaptó lámparas, flexos y cableados para que aguantaran bombillas de 100 y 150 vatios. Para algunos momentos especiales en que la única fuente de luz simulaba ser la pantalla del ordenador utilizamos paneles de Leds de LitePanels. Todo este equipo se quedaría en la habitación de cada niña durante meses. En el momento de instalaciones de cámaras webcam, la directora de

arte ayudó muchísimo, no sólo intentando que cada espacio reflejara la personalidad de cada una sino también facilitando la colocación de apliques y suavizando colores de paredes y elementos que sabíamos que en vídeo costaría matizar. La segunda parte fue enseñar a las niñas cómo utilizar la cámara: qué diafragma poner según era día o noche, el balance de blancos para cada situación y las luces que tenían que encender en cada caso. Al lado de la cámara había una hoja de instrucciones para cada niña. Nunca les enseñé cómo borrar las tarjetas, pero ellas lo descubrieron y eliminaron el material que no les gustaba. La montadora, Liana Artigal, lo notó en el código de tiempo y tuvimos un pequeño

conflicto: ¡queríamos ver todo lo que grababan!

Al visionar el material de los primeros días, Elena y yo comentábamos cambios: pedíamos a las niñas que jugaran más, que se acercaran a la cámara o que se movieran por el cuadro, que jugaran con encender más o menos luces según el tema de lo que querían contar, etc.

En general todas las niñas cumplieron las instrucciones sin problemas, aunque hubo algún despiste. Liana tuvo que visionar tres horas de una de ellas durmiendo frente a la tele. En la película están los fragmentos que mejor contribuyen a la historia pero hubo momentos geniales que quedaron en la sala de montaje.

S16mm y 35mm

La película tiene un prólogo y un epílogo rodados desde un punto de vista externo, que requerían un look muy diferente a la parte central en vídeo. Para lograr esa diferencia decidimos rodarlo en cine. Por cuestiones de presupuesto rodar en 35mm no era una opción y decidimos hacerlo en Super 16mm. Tras hacer pruebas vi que no podía utilizar una emulsión superior a 200ASA: en pantalla grande suponía demasiado grano y quería que la imagen, dentro de lo posible, estuviera más limpia que la parte de vídeo. Así pues, rodamos toda la parte de cine en Kodak Vision 2

“Cada habitación tenía que tener su look, cada niña era diferente. También necesitaba crear diferentes iluminaciones para una misma habitación según se grabasen de día o de noche. Era importante que ellas tuviesen libertad para grabarse cuando quisieran”



200 ASA sobreexponiendo 2/3 de diafragma.

Hacia el final la película hay una secuencia de sexo rodada a cámara lenta. Rodar en alta velocidad con una sensibilidad de 125 ASA nos exigía aumentar muchísimo la cantidad de luz, hasta el punto de considerarlo inviable. Ésa es la única secuencia de la película que se rodó en 35mm, utilizando negativo Kodak Vision 2 500ASA. Esto dotó a la secuencia de otro look diferente a los tres bloques que ya existían en guión, lo que fue un acierto desde el punto de vista de la historia.

Posproducción

Hicimos toda la postproducción en Cata Estudios, Madrid, y Javier Mosqueda fue el colorista. En Cata utilizan el Cinevator para conseguir un positivo directo. Aunque al principio yo era escéptica con esta técnica, tuve que aceptar que el nivel de calidad es bastante impresionante. En el caso de *Blog*, la copia directa iba a favor: se veían mejor tanto el super 16mm como el vídeo al no tener que perder una generación de negativo. La copia de Cinevator fue la copia que se proyectó en el Festival de San

Sebastián. Para el estreno se hizo un internegativo, desde el que se tiraron todas las copias.

Las HMC150 se colocaron en casa de las niñas simulando webcams. El material grabado con las siete cámaras requería una iluminación muy precisa, pues la cámara daba poco margen de posproducción. Fotos de rodaje y fotogramas.

Ficha técnica

Formato: 1,85:1

Cámaras: S16mm Arriflex SR3, 35mm Arri 435, Panasonic AG-HPX171, JVC GY-HM100 y Panasonic AG-HMC150

Ópticas: Zeiss T1.3 y Zeiss T 1.3

Etalonaje: Cata Estudios

Laboratorio: Image Film

stead|work

2 steadicams
PRO Paddock
PRO-arm
GIROSCOPOS
minicamaracar
foco,iris,zoom
quad,pick-up
car-mount

JORGE AGERO
629 03 96 51
&
RAFA GARCIA
639 77 62 04

Estamos preparados para la RED-ONE disponemos de video-top y downconverter Aja mod.HD10MD3

www.minicamaracar.com
www.agero-steadicam.com



www.steadywork.com

De dioses y hombres

Autor: Oscar Durán



Luz mística, imágenes metafóricas

Caroline Champetier firma unas imágenes ásperas y bellas a un tiempo para retratar una historia en la que el fanatismo y el misticismo se entremezclan como las dos caras de una misma moneda. Unas interpretaciones soberbias y una puesta en escena sobria y efectiva guían con paso firme el metraje del film desde el primer minuto. Xavier Beauvois dirige esta película que refleja magistralmente las contradicciones y conflictos inherentes a dos maneras de entender el mundo tan diferentes y tan similares a la vez: el Islam y el Cristianismo.

Según IMDB, usted colabora con Xavier Beauvois desde 1995, cuando rodó *No olvides que vas a morir*. ¿Cómo ha evolucionado su relación creativa y profesional desde entonces?

De un modo muy simple, con más confianza cada vez. Xavier Beauvois es un realizador que deja mucha libertad en el trabajo; permite que interprete la parte visual de la película, como si fuese un instrumento dentro de una partitura musical.

Sólo permite que el calor de los rayos del sol toque a los personajes en los decorados

exteriores, a las afueras del monasterio. En el interior, mantiene una atmósfera fría y sombría. ¿Qué criterio siguió para seleccionar el tipo de iluminación?

Rodamos en un país magrebí con una luz exterior admirable, y había que mostrarla como una riqueza que ayuda a la vida contemplativa de los monjes. Sin embargo, viven en la pobreza, hay poca luz dentro del monasterio, y la película recorre varias estaciones, entre ellas el invierno, con sus días cortos. La alternancia de una luz cálida y fría en el mismo plano era natural y, a la vez, tenía sentido. Cada monje es presa de un conflicto interno y externo, el calor y el frío expresan este conflicto.

La luz siempre da una sensación natural y realista. ¿Cómo consiguió este efecto en cuanto a técnica y material usado?

Suelo basarme en las fuentes de luz existentes, como ventanas o simples bombillas. Acentué el efecto mediante focos muy potentes en exteriores y más pequeños, como los Bug lights 200, 400 u 800, en interiores. A la vez, añadido a lo anterior una base ambiental mediante unos Kino Flo, a menudo gelatinados a 4.000°K, lo que me permite conseguir efectos en las paredes o en los rostros, tratados de forma clásica con pequeños proyectores fresnel (Mizar) y los Kino Flo que suavizan estos efectos.

¿Le ha ayudado su amplia experiencia como directora de fotografía de documentales a enfrentarse a proyectos de ficción rodados fuera de Europa?

No puedo definirme a mí misma como directora de fotografía de documentales dado que he trabajado mucho más con realizadores de ficción. Desde mi etapa con Jean-



Oscar Durán Bárcena (durano11@gmail.com) es licenciado en Comunicación Audiovisual. MFA en dirección de fotografía por el American Film Institute. Trabaja como director de fotografía en largometrajes, documentales, publicidad y diversos proyectos audiovisuales. Filmografía de ficción: *Emergo*, de Carles Torrens; *Entre Lobos*, de Gerardo Olivares; *Las horas del día*, *La Soledad* y *Un tiro en la cabeza*, de Jaime Rosales.

Sinopsis

Un monasterio en las montañas del Magreb en los años noventa. Ocho monjes cistercienses viven en perfecta armonía con la población musulmana. Un grupo de fundamentalistas islámicos asesina a un equipo de trabajadores extranjeros y el pánico se apodera de la región. El ejército ofrece protección a los monjes, pero éstos la rechazan. ¿Qué deben hacer? ¿Irse, quedarse? A pesar de la creciente amenaza, empiezan a darse cuenta de que no tienen elección y deben quedarse, pase lo que pase. La película se basa a grandes rasgos en la vida de los monjes cistercienses del Tibhirine, en Argelia, desde el año 1993 hasta su secuestro en 1996.

Luc Godard, cuando era una joven directora de fotografía, la luz siempre me ha interesado. Es posible reforzar un decorado mediante efectos de luz. Asimismo, el decorado hace nacer ideas para la luz, para colores, materiales.

Cuando Christophe está en su celda, en plena noche, y sufre porque no sabe si quedarse o regresar a Francia, le pregunta a Dios: “¿Por qué no me ayudas?”, la fuente de luz que le ilumina parece ser una simple bombilla colocada detrás de él, dejando su rostro en la oscuridad total.

¿Cómo consiguió este efecto? ¿Y qué la llevó a tomar esta decisión?

Hay dos momentos en los que Christophe duda en su celda. En ambos utilicé una base de varios Kino Flo de 4.000° K, y para reforzar el efecto de la vela, un Mizar de 330W/500W. En uno de esos momentos jugué con la luz de la bombilla colgada del techo. Xavier Beauvois me pidió que evitase ser muy pictórica. También es necesario

creer en una cierta trivialidad de la luz.

Cada uno de los siete monjes tiene una personalidad muy distinta. ¿Lo tuvo en cuenta a la hora de iluminar las escenas? ¿El hecho de que los personajes lo son todo en esta película afectó a sus decisiones de iluminación?

Es lo que más me apasiona, construir el retrato de un personaje a través del actor y de la luz. El rostro se convierte en una historia que se debe contar. Para esta película, estudié los autorretratos de Rembrandt. No para copiarlos, sería más bien mecánico y poco constructivo, sino para comprender la fuerza de la mirada que el pintor aporta a su propia mirada. No trabajo de forma realista. Se trata de la luz, del rostro y de la forma en que ese rostro absorbe y devuelve la luz.

Si no recuerdo mal, el formato de la película es 2,40:1, y por lo que vi en los títulos de crédito, utilizó una cámara Penelope de Aaton. ¿Rodó a 2 ó 3 perforaciones en 35

mm y luego se digitalizó el material? Y si es así, ¿por qué escogió esta opción y no rodó directamente a 4 perforaciones en 35 mm con la consiguiente posproducción fotoquímica?

Para Xavier Beauvois era imperativo rodar en formato panorámico, por lo que la elección estaba entre scope anamórfico y dos perforaciones.

Escogimos dos perforaciones por razones ergonómicas, dado que al menos el 40% de la película se rodó cámara en mano, y una cámara anamórfica habría pesado demasiado.

Tenía muchas ganas de trabajar con una cámara tan próxima como la Penelope de Aaton. Nos pareció la herramienta idónea para la película. Al rodar en formato panorámico de dos perforaciones, tuve que pasar por un intermedio digital. Al ver los primeros escaneados, luché para conseguir 4K, ya que en 2K no obtenía toda la gama de densidades y tonos. No sobreexpose el negativo a la hora de rodar para permanecer dentro de una gama de contrastes muy cercanos, y la 4K sí devolvía toda la riqueza del negativo.

¿Qué objetivos usó y qué distancia focal?

La Penelope es una cámara muy agradable para llevar al hombro, y me incliné por objetivos ligeros, como los Zeiss T2.1. Trabajo a menudo con ellos y el resultado final es bastante neutro en cuanto a color y a textura.

En algunas escenas de día en interiores, se consigue una sensación natural iluminando

“La alternancia de una luz cálida y fría en el mismo plano era natural y, a la vez, tenía sentido. Cada monje es presa de un conflicto interno y externo, el calor y el frío expresan este conflicto”

Una batería de Kino Flo cenitales a 4000°K sirve de fuente de luz base para muchas de las secuencias en el interior del convento. Esto crea una luz envolvente de fuente poco definida y creadora de volumen.





La calidez de la luz de tungsteno interior contrasta con la frialdad de la noche exterior. Pequeños aparatos fresnel reforzaban la luz de lámparas, siempre reguladas con dimmers.

“Suelo pedirle a mi ayudante que cambie el diafragma durante el rodaje de un plano. Me gusta que las sombras estén muy marcadas y respeto la temperatura de color de los diferentes momentos del día”

La luz de un proyector fresnel directo es tamizada por kinoflos. El rostro se esculpe a la manera clásica pero mantiene un cierto naturalismo.

suavemente desde arriba con una fuente fría. ¿Qué tipo de focos, geles y medios técnicos usa para obtener este efecto?

No estoy segura de que la luz sea tan realista. Parece serlo, pero el trabajo con los rostros no lo es para nada. Como he dicho antes, siempre uso una base con varios Kino Flo para difuminar el ambiente. Me aseguro de que se coloquen tipo “ducha” porque no me gustan las sombras sin justificar.

¿También se coloca detrás de la cámara? ¿Qué prefiere, trabajar con un operador de cámara o hacerlo usted misma?

Aprendí a encuadrar desde el principio. En Francia, desde la Nouvelle Vague, muchos directores de fotografía se ocupan de los encuadres. Sirve para aproximarse al realizador y a los actores, y también para resolver con mayor rapidez algunos problemas de iluminación. Pero me encantaría trabajar con un segundo operador, poder concentrarme sólo en la iluminación. En Francia se tiende a encasillar a la gente. Y como casi siempre, he hecho ambas cosas, a

nadie se le ocurre proponerme algo diferente. Hace poco he vuelto a ver una película de Philippe Garrel, *Le vent de la nuit*, con Catherine Deneuve, en la que solo me encargué de la iluminación. Me parece que ahondé en una especie de abstracción de la luz.

En los exteriores día hay fuertes contrastes de sol y sombras, convirtiendo la luz mediterránea en algo bastante dramático. ¿Cómo trabajó con la luz en estos casos?

Coloco la cámara para que el cielo siempre esté presente. En esta película, utilicé la Kodak Vision3 250D 5207, con un diafragma habitual de F4. Suelo pedirle a mi ayudante con bastante frecuencia que cambie el diafragma durante el rodaje de un plano. Me gusta que las sombras estén muy marcadas y respeto la temperatura de color de los diferentes momentos del día. Luego, cuando etalono, trato el plano por sí solo. Es algo que aprendí con Jean-Luc Godard.

La iluminación podría definirse de naturalista, y el trabajo de cámara es más bien clásico. Solo trabaja cámara en mano en momentos

específicos. ¿Puede explicarnos en qué momento decide rodar cámara en mano, usar trípode o hacer un travelling?

Dado que hay una iluminación para cada plano o, mejor dicho, para cada secuencia (una forma de tratar la luz nada americana), también hay un encuadre para cada plano, sin por eso perder la coherencia general, pero intentando dar vida a las sensaciones. Los grandes travellings o movimientos encajaban con algunas escenas. Pero en las celdas, que eran auténticas celdas monacales de dimensiones reducidas, donde debía estar discretamente cerca de los actores, era necesario rodar cámara en mano. También en algunos casos en exteriores, bajo la lluvia, en la nieve, rodar cámara en mano significa estar con el actor, no dejarle solo en una climatología difícil. Esa es la ventaja de la Penelope de Aaton, puede ser pesada o ligera dependiendo de los planos. Incluso he llegado a pedir que la despojaran para que solo quedara la cámara en sí y la óptica, lo que me permitía manejarla con mucha soltura.

Utiliza toques cálidos a partir de bombillas y velas en interiores, mientras que una luz gris y fría penetra por las ventanas. ¿Qué tipo de lámparas y medios técnicos usa para conseguirlo?

Las bombillas estaban montadas sobre dimmers lumínicos para cambiar la intensidad de la luz. Pedía que modificaran la intensidad según la luz exterior, que disminuía a medida que rodábamos las secuencias con los



terroristas. Incluso usamos bombillas azules para reducir la diferencia de temperatura entre la luz diurna, cada vez más débil, y las bombillas.

Me ha impresionado el uso de la penumbra y de la oscuridad en algunas escenas nocturnas en interiores; apenas se ve nada, pero se ve todo. ¿Cómo lo consiguió? ¿Subexpuso el negativo o esperó al proceso de corrección de color para obtener tanta sutileza? ¿Qué tipo de película fotográfica usó y cómo respondió a la subexposición en cuanto a la latitud de f-stop?

Las noches siempre son un quebradero de cabeza para un director de fotografía, y no hay más remedio que inventar. En *De dioses y hombres*, utilicé las últimas Kodak 5218 disponibles en Europa. La 5219 me pareció demasiado contrastada, con negros muy duros. No me gustan los negros fotográficos, sino aquellos en los que queda materia. No subexpuse el negativo; el diafragma siempre estaba en F2.5 o F2.8. Sin embargo, aquí sí es necesario el formato 4K.



Con un 2K no habría obtenido tanto detalle en los negros.

Los exteriores de noche desprenden una sensación verdosa y fría; parecen carecer de iluminación. ¿Cómo consiguió semejante efecto?

Intento que no haya demasiados azules en las noches y en los negros. Como tiendo a ir hacia el cian añadiendo amarillo durante el etalonaje, puede dar esa sensación de verde. Pero no es verde, es cian. El mayor trabajo, en una escena de noche, suele consistir en no mostrar

de dónde procede la luz; idealmente, todo debe estar sumido en una penumbra general. Los globos de helio son fantásticos para alumbrar de forma difuminada. Pero no disponíamos de globos, solo de los clásicos 12K HMI montados en torres a contraluz, y unos Kino Flo de frente. Con una configuración de estas características, es necesario colocar el contraluz con gran precisión.

En las reuniones, los monjes están sentados alrededor de una larga mesa que sólo parece estar iluminada por la luz procedente de

En esta secuencia, Charpentier permite al sol entrar en el interior por vez primera en toda la película. Una luz de esperanza para el atormentado espíritu de Christophe.

“Xavier Beauvois me pidió que evitase ser muy pictórica. También es necesario creer en una cierta trivialidad de la luz”



**ATENCIÓN
24 HORAS**

ALQUILER DE EQUIPOS DE CINE - VIDEO - HD Y GRUAS

CAMARAS: 35mm - 16mm - RED ONE - CANON 7D MONTURA PL - 5D - SONY X3...

OPTICAS: COOKE - CLAIR MOUNT - ULTRA PRIME - ULTRA 16mm...

ZOOMS: ANGENIEUX 17-80 - 24-290 OPTIMO - 11'5-138 HR...

GRUAS: SCORPIO TELESCOPICA 7 Y 11 mtr - SCORPIO - PANTHER - MAGNUN SWISS JIB...

CABEZAS CALIENTES: SCORPIO ESTABILIZADA - SCORPIO 2 Y 3 EJES FLIGHT-HEAD V...

RED ONE MISTERYUM X

MADRID

Avda. Montes De Oca 7 Local 5
28703 - S.S de los Reyes (Madrid)
Tel: 91 651 66 73
Fax: 91 651 70 84

technoksl@gmail.com



BARCELONA

C/Alejandro Goicoechea 6 - 8 local 10
P. Industrial - Sud Oest - 08960
Sant Just Desvern - Barcelona
Tel: 93 473 54 71 - Fax: 93 473 44 43

technokbcn@gmail.com

El luminoso exterior del Magreb contrasta con el sobrio mundo interior. La sensación en los exteriores es de un amanecer continuo. Champetier respetaba la temperatura color del momento en etalonaje.



“Intento que no haya demasiados azules en las noches y en los negros. Como tiendo a ir hacia el cian añadiendo amarillo durante el etalonaje, puede dar esa sensación de verde. Pero no es verde, es cian”

“Dado que hay una iluminación para cada secuencia (una forma de tratar la luz nada americana), también hay un encuadre para cada plano, sin por eso perder la coherencia general, pero intentando dar vida a las sensaciones”

una pequeña ventana colocada directamente detrás de uno de ellos. Hay una luz muy suave que cae desde arriba y no afecta a las paredes, ¿cómo lo hizo? ¿Y con qué proporción lumínica trabajó en cuanto a contraste?

Para las escenas capitulares, en las que los monjes se reúnen para hablar, de hecho es el único momento del día en que pueden hablar, teníamos a un lado una galería de madera donde colocamos focos HMI para crear una dirección lumínica. Del otro lado colocamos unos Kino Flo justo debajo de la ventana para crear un ambiente muy suave. Dentro de la sala capitular hay más Kino flo difuminados, colocados encima de la mesa y dirigidos hacia la cara de los actores, y algunos focos regulados en cada rostro. Por eso digo que no puede hablarse de luz naturalista propiamente dicha. La mezcla de trabajo naturalista y sofisticado aporta sentido a los planos. **Hay una escena entre Christian y Paul donde este último dice que ha pensado en regresar a su pueblo natal en Francia. La escena está rodada con dos primeros planos y desprende una sensación muy bergmaniana, con una luz lateral suave aunque contrastada. ¿Cómo iluminó esta escena y por qué decidió hacerlo así?**

Colocamos un HMI en la misma galería de madera que la de la sala

capitular. Un velo difumina la luz y hay un Kino Flo delante del personaje, ya que estaba muy cerca de la pared y debíamos conseguir resaltar al actor y al mismo tiempo fundirlo en esa pared. Tiene razón cuando habla de una sensación bergmaniana porque es una luz muy del norte, cercana a los cuadros de Vermeer, un haz suave y frío.

En la escena en que Christophe reza solo, vestido con una túnica blanca, permitió que la luz solar entrara por una vez en la celda. ¿Cómo la iluminó?

Es la luz del sol. Los rayos se materializan gracias al humo de la estufa, extendimos sábanas blancas en el suelo para reducir el contraste natural.

¿La lluvia es falsa? Parece totalmente real. ¿Cómo la iluminó en esas escenas?

Es lluvia auténtica. Esperábamos que lloviera y rodamos la escena bajo la lluvia y la niebla. Para eso el diafragma debe ser muy exacto para que se vea con precisión la niebla y la lluvia.

La escena de la cena, cuando Luc trae dos botellas de vino y pone música clásica, es muy emotiva. La cámara se acerca cada vez más a los actores con cada cambio de plano, hasta que sólo se ven los ojos. ¿Cómo enfocaron el director y usted el rodaje de esta escena?

Desde el principio fui consciente de que era una escena importante para Xavier Beauvois. Tardamos ocho horas en rodarla la noche del 31 de diciembre de 2009. Xavier había bebido bastante aquel día y perdió el sentido del tiempo. Algunos querían detener el rodaje, pero yo quise seguir, y le dije a Xavier que en la sala de montaje necesitaría mi ritmo, que era el de la música, y el suyo, además de lo que quería obtener de cada actor. Los planos abiertos y los que pasan de un rostro a otro siguen la música. Los primeros planos y los insertos de rostros se rodaron en panorámica muy ralentizada con Xavier diciéndome cuándo empezar. Posteriormente, los cortó en el montaje, utilizando ambos ritmos. Los actores confiaron en nosotros durante esas largas ocho horas. Son maravillosos.

El plano final de los monjes y de sus captores andando en los montes nevados antes de perderse en la niebla es realmente impresionante. ¿Lo planearon de antemano y se sirvieron de niebla falsa o fue algo que ocurrió el día del rodaje?

Un día nevó, y Xavier y yo parecíamos dos niños entusiasmados. De hecho, estaba previsto que nevara y sabíamos que era la única posibilidad de cambiar radicalmente la sensación de espacio y tiempo en el monasterio. A primera hora de la mañana rodamos los planos del monasterio vacío y, a continuación, los últimos planos. Primero filmamos con trípode la columna de monjes y terroristas pasando debajo de los árboles. Pero Michaël Lonsdale estaba agotado, y pensé que la única manera de rodar rápidamente y de estar más cerca de los actores era trabajar

Equipo técnico

Director: Xavier Beauvois

Guión: Etienne Comar Y Xavier Beauvois

Fotografía: Caroline Champetier

Dirección Artística: Michel Barthelemy

Sonido: Jean-Jacques Ferran y Eric Bonnard

Montaje: Marie-Julie Maille

Vestuario: Marielle Robaut

Productoras: Why Not Productions, Armada Films y France 3 Cinéma



El formato panorámico de 2,35:1 es idóneo para hacer composiciones precisas y armónicas del grupo de monjes en interiores. Pequeños plafones de Kino Flo modelan las caras de los monjes uno a uno mientras una luz de HMI baña el espacio desde la ventana.

cámara en mano colocándome delante de ellos en la nieve. El maquinista marroquí me guiaba. Rodamos un largo plano de los hombres andando por la nieve mientras yo caminaba hacia atrás, hasta que Michaël dijo: "No puedo más". Seguimos rodando sin él, con un doble. Cada vez había más niebla y decidimos rodar el último plano, pero no había tiempo para volver a colocar la cámara en un trípode. Me senté en la nieve y eso explica que el plano se mueva ligeramente al ritmo de

mi respiración. Xavier Beauvois dijo entonces: "Este será el último plano de la película. Desaparecen en la niebla, metáfora de las incógnitas que rodearon su muerte".

¿Desea añadir algo más acerca del rodaje?

La película es el resultado del trabajo de todo un equipo. El tema nos hizo ser más humildes y comunicativos con cada miembro del equipo, algo que no siempre ocurre en esta profesión. Los departamentos de

decoración, vestuario, iluminación, distribución, todos hemos avanzado juntos, y eso es lo que también da fuerza a la película.

Ficha técnica

Formato: 2,35:1

Cámara: Aaton Penelope

Optica: Zeiss T2.1

Negativo: Kodak Vision3 250D

5207 y Kodak Vision2 500T 5218

Laboratorio: Eclair



Torrente 4

Postproducción digital total 3D en Technicolor

En los estudios de Technicolor se acaba de finalizar *Torrente 4*, el primer largometraje español rodado en 3D Digital y producido por Amiguetes. Technicolor ha realizado todos los procesos desde su inicio: rodaje 3D (con dailies digitales), posproducción y estereoscopia, masterización y versiones finales tanto estereoscópicas 3D como 2D, digitales y en 35mm. A la compleja tarea que supone una posproducción estereoscópica, se suma en este caso que el estreno se ha adelantado tres meses (de junio a marzo), lo que obligó a que toda la postproducción se optimizara, trabajando simultáneamente en varias etapas y bobinas, sin ningún margen de error.

Para que la audiencia tenga una buena experiencia visual en 3D, la forma y la postproducción es diferente y ha sido abordada con nuevas normas y retos, siendo el mayor desafío que para el cliente sea lo más transparente posible, que todo pareciera fácil y normal.

Para dar el mejor servicio, Technicolor y Amiguetes han estado trabajando en conjunto desde la preproducción inicial, esto ha sido clave para dar la más alta calidad.

Technicolor tiene todos los procesos de posproducción estereoscópica diseñados y se han realizado en varias salas y varios equipos simultáneamente, éstos se han adaptado sin mayor problema a cualquier tipo de material en que se rueda la película, sea digital o en 35mm. En el caso particular de *Torrente 4* hay escenas rodadas con cuatro tipos en cámaras digitales distintas (y diferentes soportes de grabación), con planos rodados hasta con nueve cámaras (con cuatro rigs y una de recurso independiente).

La incorporación de la tercera dimensión es un tema sorprendentemente poderoso que necesita ser entendido muy bien y Technicolor ha estado trabajando fuertemente en ello desde hace tiempo. La estereoscopia cambia nuestra percepción de la película, por ejemplo un coche "no es más pequeño que Jose Luis Torrente (Santiago Segura)" sino que está "detrás de Torrente" y el resultado debe hacerse de forma experimentada, pues en caso contrario puede generar problemas de visionado.

El mundo real es 3D y nuestra percepción es el resultado de una serie de procesos mentales,

entre ellos la "estereopsis", que es donde el cerebro toma las dos imágenes 2D de nuestros ojos y dibuja una cierta comprensión de distancia de ellos, este proceso ha sido realizado perfectamente en la postproducción.

En la postproducción realizada por el área S3D de Technicolor se compone y corrige las dos imágenes 2D y, con una serie de pasos y ajustes nuevos, se trabajan para que sea lo más cómoda para el espectador.

Importantísimo para esto es el concepto de la película y lo que quiere transmitir; no es lo mismo *Torrente* que una película romántica o deportes, hay escenas donde deliberadamente se quiere resaltar el 3D (incluso exagerándolo) y en otras no, esta es una ventaja de las sensaciones adicionales de la estereoscopia. En el aspecto tecnológico, es destacable que Technicolor no utiliza un sólo equipo de estereoscopia si no que practicamente todos los equipos pueden abordar la estereoscopia y trabajar desde todas sus salas, incluyendo Smoke, Flame, Lustre, etc., todos actualizados para las versiones 2011.

La ventaja es que es un proceso no-lineal, es decir, permite que "una vez que se tengan dos bobinas, se puede estar conformando la bobina 2 y trabajando en efectos y correcciones 3D de la bobina 1. Y si ya hay tres bobinas listas, se puede estar conformando la 3, etalonando la 1 y haciendo ajustes en la 2, etc. Este modus operandi optimiza y mejora los tiempos de postproducción.

Tan importante o más que la tecnología es el equipo humano para obtener un alto grado de sinergia. Todas las personas que trabajan en el área digital están involucradas en el proceso de



3D, lo conocen perfectamente y están en comunicación constante lo cual permite desarrollar este modus operandi.

Flujo de trabajo

El laboratorio cuenta con la figura del "estereógrafo de postproducción", que ha estado en permanente contacto con el estereógrafo de producción y al saber lo que se realizaba en el rodaje, los conceptos de los planos, sus rangos de 3D, ha permitido adelantarse y hacer un mejor trabajo final de la postproducción del 3D.

En *Torrente 4*, Technicolor trabajó con la estereografía desde el inicio del rodaje, con proyección de "copiones en 3D" semanales. El rodaje estereoscópico fue grabado en disco en Full HD 4:4:4 sin compresión (un promedio de 2 TB cada día). Se transferían y enviaban diariamente los quicktime (en 3D) al montador para editarlos y escoger las tomas seleccionadas. A la vez, en Technicolor se fue realizando un detallado control de calidad de todo el material recibido (estereoscopia, calidad de la imagen, geometría, etc.) dando una respuesta al día siguiente al equipo de producción.

A continuación el laboratorio recibía periódicamente la EDL del montador, y se hacía la selección de tomas para su edición, ajuste geométrico de 3D, la sincronización de sonido directo, corrección de color en 3D y finalmente la proyección 3D con el cliente.

Terminado el rodaje, y tras el montaje de la película, comenzó en el laboratorio la postproducción digital estereoscópica. El gran reto adicional vino cuando adelantaron en tres meses la fecha de estreno (de junio a marzo), esto hizo que toda la postproducción se optimizara, trabajando simultáneamente en varias etapas y bobinas, sin ningún margen de error.

Etalonaje

En la corrección de color en 3D con el director de fotografía, Teo Delgado, también se tuvo en cuenta que la película saldría en también en versión convencional 2D (tanto digital como en 35mm) por lo que el etalonaje se realizó prácticamente simultáneo (3D y 2D). Se ha podido etalonar para 3D y para 2D en un tiempo record, con visionados simultáneos.

Technicolor tiene como norma calibrar todos los posibles sistemas de visionado con el mismo resultado, ya que utiliza tecnología propia desarrollada y propietaria de uso exclusivo. Aplicando la LUT de Technicolor, se asegura que tal y como se ve la película en la sala de proyección digital se verá en la copia de 35mm, DCP's, masters HD o vídeo estándar.



Adicionalmente, Technicolor dispone de herramientas de conversión de 2D a 3D que pueden ser utilizadas en planos recurso, una tarea nada sencilla si se quiere obtener el más alto nivel de calidad.

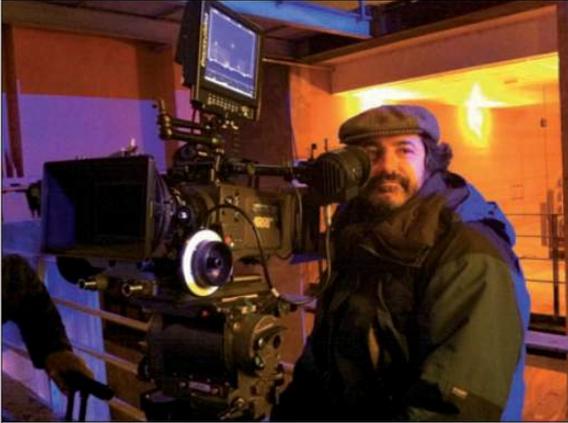
Technicolor entrega los masters en todos los formatos: DCP 3D y DCP 2D para proyección digital en cine, también en copias 35mm, 2D y T3D para salas que aún no poseen proyector digital (para ello el laboratorio posee una patente desarrollada para tener una película fotoquímica en 3D, filmada en Arrilaser y que da la oportunidad de proyectar películas 3D a los cines que aún no han hecho la inversión en proyectores digitales) y copias 35mm estándar. Los masters de vídeo también son variados: HD de emisión en TV (side by side), Blu-ray, así como en versiones 2D de vídeo HD y estándar. Según los responsables del laboratorio, "Technicolor dispone del único sistema en el mercado que certifica que un máster 3D para TV o Blu-ray está en perfectas condiciones. Analiza 15 parámetros de cada fotograma para asegurar la idónea emisión y visionado a nivel doméstico. Este sistema, denominado CERTIF3D, es único y está ya siendo utilizado de forma exitosa por canales de emisión 3D en USA, caso de DirectTV."



Flujo de trabajo del sistema de certificación de calidad CERTIF3D.

Evaluación fotográfica de la cámara Arri ALEXA (I)

Photographic evaluation of ARRI's ALEXA camera (I)



Alfonso Parra AEC durante el rodaje de "Concierto para dos violines"
Alfonso Parra AEC shoots "Concert for two violins"

Me pregunto por qué ese nombre para la nueva cámara de Arri. El nombre de Alexa es una forma abreviada de Alexandra, la forma femenina de Alexander. Alexander viene del griego Alexandros, y puede dividirse en *alexo* que significa "defender" y *aner*, que significa "hombre". Dado que Alexa proviene del mismo origen, el significado de Alexa es "defensor del hombre". El nombre de Alexander ha sido utilizado muchas veces en la historia, pero si alguien lo ha llenado de contenido ese fue el legendario rey de Macedonia, Alejandro III, Alejandro Magno. ¿Convierte Alexa la imagen digital en algo más cercano a la sensibilidad analógica, esto es, más humana, defendiendo al hombre de las visiones reduccionistas de las tecnologías digitales?, ¿pretende Alexa conquistar, al igual que Alejandro Magno, el mercado internacional mediante una seductora imagen? Este largo estudio que mostramos a continuación intenta dar cuenta de las características de la nueva y asombrosa cámara digital de ARRI y dar, si cabe, respuesta a las dos preguntas anteriores. En este número publicamos el análisis del índice de exposición (IE), la resolución y el

rango dinámico. En el próximo abordaremos el color y las conclusiones globales del test.

I am asking myself why ARRI's new camera is called so. Alexa is a short form of Alexandra, feminine of Alexander. Alexander comes from the Greek name Alexandros, it can be split in alexo, that means "to defend", and aner, that means "man". Because Alexa has the same origin, Alexa means "people's defender". Alexander's name has been used several times in History, but the name reached the height of significance when the legendary King of Macedonia used it: Alexander III, Alexander the Great. Does ALEXA transform the digital image closer to the analogical sensitivity, i.e., more human, keeping off men from reductionist ideas of digital technologies? Does ALEXA try to conquer, as Alexander did, the international market with a tempting image? In the following long investigation we try to show the characteristics of the new and astonishing ARRI's digital camera, and if it is possible to answer the two previous questions. In this issue we include the evaluation of the exposure index (EI), resolution and dynamic range. In the next issue, it will be included the colour and the global conclusions of the evaluation.

Para el rodaje hemos usado la cámara con el firmware 2.1.1, aunque para cuando este test se publique ya se podrá instalar la versión 3, que incorpora importantes novedades como, por ejemplo, el espacio de color Wide. Pero no nos es posible estar evaluando las cámaras a cada mejora que se introduce cada pocos meses. Las lentes han sido un juego de UltraPrimes y grabamos sobre tarjetas SxS en ProRes 4444, 1920x1080 a 25 fps y con una obturación habitualmente de 180°. Hemos trabajado con la curva LogC por ser ésta la que proporciona mayor información para el proceso de etalonaje posterior. Para el ajuste de la iluminación y evaluación de las imágenes grabadas hemos usado el monitor Cinetal en la sala de pruebas, el fotómetro Sekonic L-558/Cine y el termo colorímetro Minolta Color meter IIIIF, todos ellos convenientemente calibrados. En rodaje hemos usado, además del monitor HD, un Astro MO/vectorscopio. El visionado, corrección y estudio de las imágenes se ha realizado en la sala de postproducción de Telson, trabajando con Nucoda Digital FilmMaster. Todo el proceso se ha realizado en formato HD.

Nuestra intención ha sido tener una amplia visión del comportamiento de la cámara, desde el punto de vista del director de fotografía, contemplando tanto elementos objetivos, como son los análisis de resolución, latitud o color mediante el programa Imatest, y elementos subjetivos que incluyen, una vez visionadas las imágenes, la valoración del ruido, la textura y la apariencia general de las mismas. Y en esta ocasión hemos podido rodar un cortometraje titulado Concierto para dos violines, dirigido por Elbia Álvarez y producido por Jazz Films, una fábula "Sueño de una noche de invierno" sobre cómo la música cubre los desencuentros y desconfianzas entre los seres humanos. Estas pruebas pueden considerarse como un acercamiento general al comportamiento de la cámara sirviendo éstas de punto de partida para realizar los ajustes que cada uno considere necesarios para su producción.

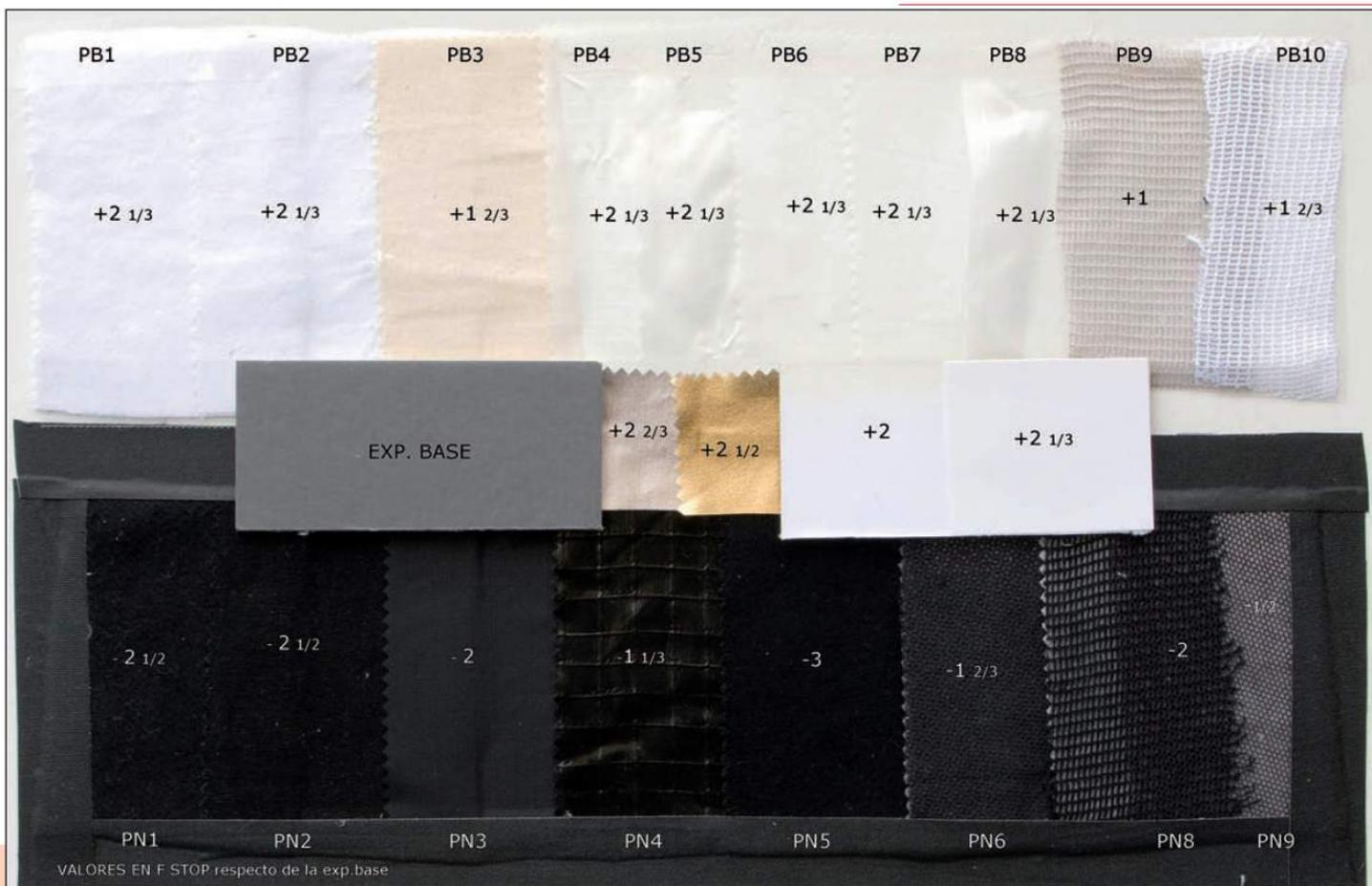
Las imágenes que aquí presentamos provienen de los fotogramas originales si bien convertidas al espacio CMYK, por lo que sirven de mera referencia comparativa.

We have used the camera with the firmware 2.1. when shooting. Although the firmware 3 will be able to install when this test were published (this new version incorporates very important new releases like the Wide space color). We are not able to evaluate cameras with the very last improvements; they are released continuously all of time. We have used UltraPrimes lenses; we recorded on SxS charts at Prores 4444, 1920x1080 fps and 180° shutter angle as usual. We have worked with the LogC curve because it gives more information for subsequent grading.

For lighting adjustment and evaluation of recorded images, we have used Cinetal monitor at room test, SekonicL-558/Cine light meter and Minolta Color meter IIIIF, all of them suitably calibrated. In addition, we have used beside HD monitor an Astro WfM/vectorscopio. We have done viewing, correction and evaluation of images in TELSON postproduction room; we have worked with Nucoda Digital FilmMaster. We used HD format for all of processing.

Our target was to get a wide vision of the behavior of the camera from the DoP point of view, taking into account both objective elements like resolution, latitude and color analysis from the Imatest software and, also subjective elements like noise evaluation, texture and general appearance of the images. This time we could shot "Concert for two violins" short film, directed by Elbia Álvarez and produced by Jazz Films: a "Midnight winter dream" fable about how music fills mistrust and splits among Man. These tests are a general approximation to the behavior of the camera and they can be used as a starting point for the necessary adjustments of your project.

Article images are from the original frames, but turned into CMYK color space. They should be used merely as a comparative reference.



Death Chart. Valores de luminancia en T stop respecto del gris medio 18%. Death Chart. Luminance values at T stops regarding 18% middle gray.

IE Nominal. Estudio de la imagen en modo lineal

Para esta evaluación usamos la posibilidad de observar la imagen de nuestra Death Chart en modo lineal, convirtiendo mediante una LUT la imagen logarítmica, y nos remitimos a los valores determinados por la norma ISO 12232:2006, que establece que un blanco de reflectancia del 100% representa un valor del 70% de saturación en la imagen captada, asumiendo la respuesta lineal, y el gris 18% genera un valor de saturación de salida en cámara del 12,7%. Los valores por encima del 70% se reservan para los reflejos especulares.

En nuestro caso hemos marcado el valor del 60% en los histogramas ya que el blanco de la carta no refleja el 100% sino alrededor del 90% de la luz que recibe.

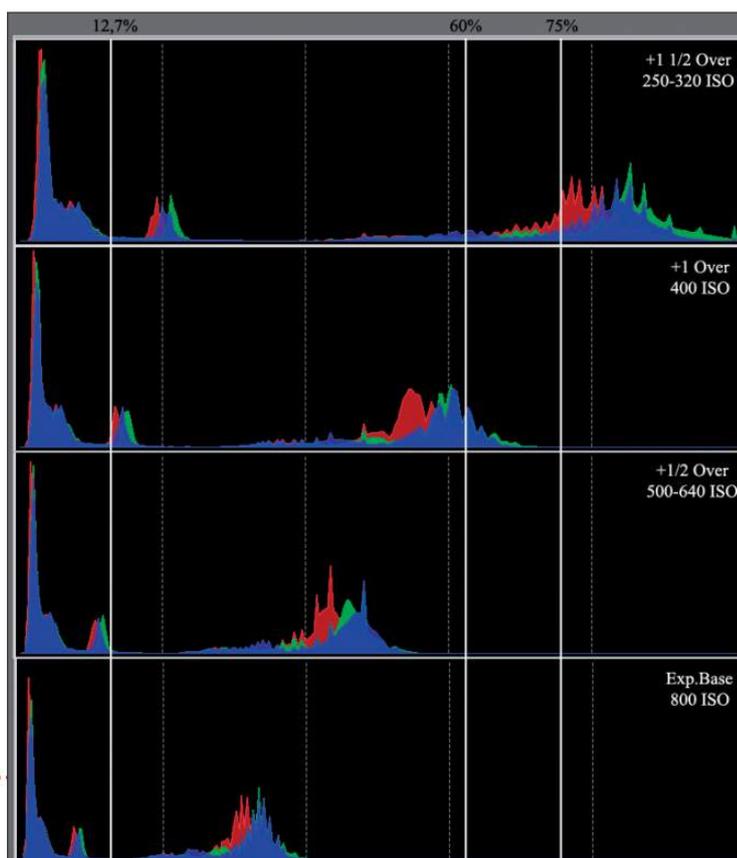
Comencemos por observar el histograma en modo lineal de nuestra exposición base (IE800). El valor del gris 18% se sitúa en un valor del 8% de salida y el blanco promediado está alrededor del 35% lo que ya nos indica que estamos subexponiendo como observamos en la imagen de los histogramas. Si modificamos la exposición en pasos de medio stop, veremos que en el histograma los valores que más se aproximan al estándar son con una exposición de +1, donde el gris cae ligeramente por encima del 12,7 y los blancos alrededor del 60%.

Nominal EI. Image evaluation at Linear mode

For evaluation purposes, we see our "Death Chart" image at linear mode because we have changed the Logarithmic image through a LUT. We are going to refer to determined values by ISO 12232:1998 standard. If the linear mode is assumed, this standard establishes that a white reflectation of 100% represents a 70% of captured image saturation, and that a 18% gray generates a 12.7% saturation value in camera output. Values above 70% are reserved to specular reflections.

We have considered 60% white value at histograms because white chart does not reflect 100% but nearly 90% of incident light.

Let us begin observing the histogram at linear mode from our indicated base exposure (IE800). The 18% gray value gives an 8% output value, and averaged white is nearly 35%. These data show us we underexpose the image as we can see in the histograms. If we change exposure through half stop steps, we see in the histogram, that closer values to the standard ones appear at +1 exposure, then gray is slightly above at 12,7 and white nearly 60%.



Histogramas de la carta en modo lineal. La carta se ha fotografiado con una lente 85mm. T 5.6. Curva LogC800. IE 800. ISO 3200° K. 25 fps. Obt. 180°. Histograms of the chart at linear mode. We have photographed chart with a 85mm lens. T 5.6. LogC800 curve. EI ISO800. 3200°K. 25fps. Obt 180°.

Modo Lineal LUT aplicada a LogC	Valor Histograma (%) Ref. gris 18% ISO12232:2006 (12.7%)	Valor promedio pixel 10 bits (Ref.Gris 18% 130)	Índice de Exposición (ISO)	Referencia T Stop	Linear Mode LUT applied to LogC	Histogram Value (%) Gray Ref. 18% ISO12232:2006 (12.7%)	Average pixel value 10 bits (Gray Ref.18% 130)	Exposure Index (ISO)	T Stop Reference
LogC BASE	8	82	800	5.6	LogC BASE	8	82	800	5.6
LOGC +1/2 Over	11	114	500-640	4.7	LOGC +1/2 Over	11	114	500-640	4.7
LOGC +1 Over	14	145	400	4	LOGC +1 Over	14	145	400	4
LOGC +1 1/2 Over	19	196	250-320	3.3	LOGC +1 1/2 Over	19	196	250-320	3.3

Comparemos estos resultados con los obtenidos al estudiar las imágenes de nuestra Death Chart, tomando como referencia el valor del LAD digital. La curva LogC con una exposición de +1 (IE 400 ISO) da un valor en el monitor de ondas para el gris medio alrededor del 42% y un valor de pixel de 431, cercano al LAD. Si consideramos que la curva LogC es muy parecida a la PanaLog y la Slog, y que dichas curvas están ajustadas para trabajar con los estándares Cineon, entonces el valor de gris 18% se sitúa en un valor alrededor del 36% aunque ARRI recomienda el valor del 39% con un valor de pixel de 400. Let us compare these results with the other ones from our Death Chart images evaluation (our reference is the LAD digital value). With +1 exposure (EI ISO 400), LogC curve in the waveform monitor shows that middle gray is nearly 42%, and pixel value is 431, close to the LAD one. If we consider to things: first, LogC curve is similar to PanLog and Slog ones; second, all of them are adjusted to work under the Cineon standard, then, 18% gray is nearly 36% value, although ARRI recommends 39% value with 400 pixel value.



Representación de los valores de la DeathChart en el monitor de ondas y el histograma. Representation of DeathChart values in waveform monitor and histogram.

Curva Gamma	Valor MO (%)	Valor promedio pixel 10 bits (Ref.LAD 445)	Índice de Exposición (ISO)	Referencia T Stop	Gamma Curve	WfM value (%)	Average pixel value 10 bits (LAD Ref.445)	Exposure Index (ISO)	T Stop Reference
LogC BASE	38	360	800	5.6	LogC BASE	38	360	800	5.6
LOGC +1/2 Over	40	400	500-640	4.7	LOGC +1/2 Over	40	400	500-640	4.7
LOGC +1 Over	43	431	400	4	LOGC +1 Over	43	431	400	4
LOGC +1 1/2 Over	47	471	250-320	3.3	LOGC +1 1/2 Over	47	471	250-320	3.3

En general podemos afirmar que tanto del estudio de la imagen en lineal como de su valores referidos al LAD digital de Kodak, el IE nominal se sitúa entre los 400 y los 500 ISO, valor similar al obtenido de forma teórica con la curva ITU 709. We can say generally that nominal EI is between ISO 400 and ISO 500, from both image at linear mode evaluation and values related to Kodak digital LAD. This value is similar to the theoretical one from ITU 709 curve.

Índice de exposición efectivo

El IE efectivo lo determinamos estudiando el ruido, las texturas y el detalle especialmente en la zona de sombras. Hemos fijado nuestra atención en un recorte de la carta que corresponde a los negros PN1, 2 y 3. Este recorte que mostramos corresponde al canal azul, canal que, como sabemos, siempre resulta más ruidoso que los otros dos. En conjunto, la exposición base a 800 ISO da una imagen aceptable con algo de ruido perfectamente asumible. Ahora bien, la textura de los negros es mucho mejor con una sobreexposición de al menos 1/2 stop y definitivamente estupenda con un punto de sobreexposición, esto es, como si usáramos un ISO de 400 o 500 ISO en lugar del ISO 800. Esto no quiere decir, como veremos más adelante, que necesitemos modificar el ISO en la cámara, sino más bien sobreexponer la curva LogC800 entre 1/2 y 1 stop para garantizamos unas buenas texturas en los negros. ¿Afecta esto a

las altas luces? Evidentemente sí, pero el comportamiento de Alexa en las altas luces es tan extraordinario que podemos sobreexponer en general sin perder detalle o textura en las altas luces.

Effective exposure index

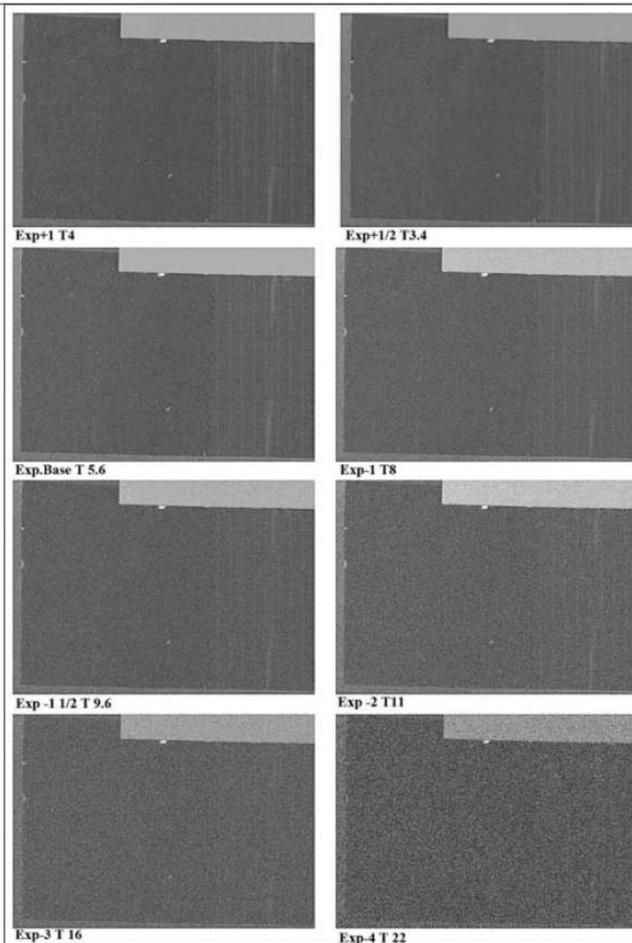
We obtain effective EI through evaluation of noise, textures and detail, above all at shadows. We have focused our attention in a chart part related to PN1, 2, 3 blacks. This part is at blue channel (we already know that blue channel is always noisier than other ones). Altogether, ISO 800 base exposure gives an acceptable image with a bit of tolerable noise. Nevertheless, blacks texture results much better with at least ½ stop overexposure, and definitely wonderful with 1 point of overexposure, i.e., as we use ISO 400 or ISO 500 instead of ISO 800. As we will see below, it does not mean that we have to change ISO in the camera, but we have to overexpose LogC800 between 1 and ½ stops. Thus, we can guarantee very good textures at blacks. Does it affect highlights? Yes, obviously, but ALEXA behavior at highlights is so outstanding that we can generally overexpose without losing detail or texture at highlights.

Con la exposición base distinguimos las telas negras y su textura, si bien en el PN1 la trama pierde algo de nitidez respecto de la sobreexposición +1; con esta, sin embargo, la trama se ve perfectamente.

Con un valor de -1 se ven todavía las texturas de las telas, aunque ya con cierto nivel de ruido. Si consideramos el valor nominal de 400 ISO entonces estamos subexponiendo nuestro gris dos stops. El detalle y la textura están muy perdidos con -2. Obsérvese que eso significa que los negros entre los 4 y 5 stop por debajo de la exposición base van a mostrar ruido y pérdida de detalle. Esto lo comprobaremos más adelante con los modelos y las distintas pruebas en exteriores.

We distinguish black background fabrics and their textures at base exposure; however, the weft loses some sharpness in PN1 regarding +1 overexposure (we can see perfectly the weft at +1 overexposure)

We can see also background fabrics at -1 value, but there is already some noise level. If we consider ISO 400 as nominal value, then, we underexposure our gray 2 stops. Detail and texture are lost at -2. Let us pay attention what it means: blacks between 4 and 5 stops below base exposure show noise and detail loss. Below, we are going to check it with models and several tests in outdoor locations.



VIDEO CINE IMPORT VCI

Tel: 91 663 64 66 • info@videocineimport.com • www.VIDEOCINEIMPORT.com



Shoot > Edit

ALEXA

EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN DIGITAL MÁS PODEROSO



PHANTOM

ALTA VELOCIDAD DIGITAL

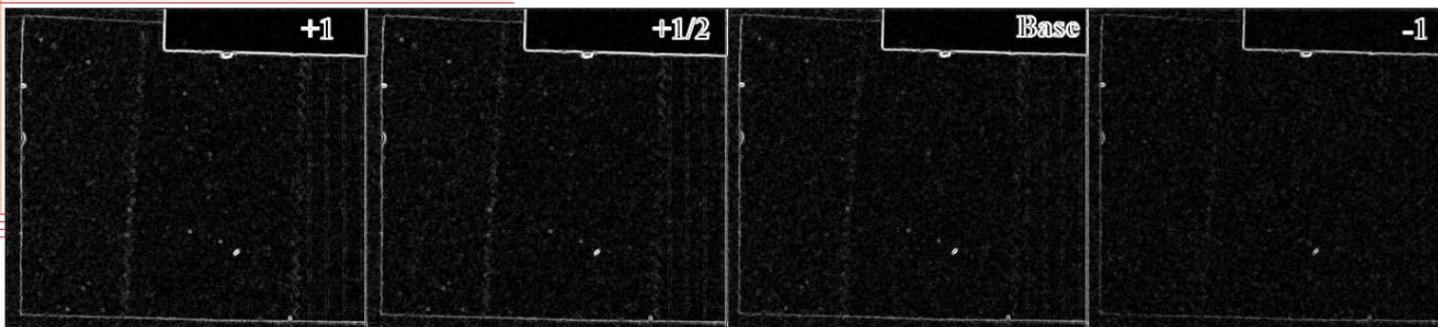


LAS MEJORES LENTES PARA HD & DIGITAL



BATERIAS MADE IN GERMANY BY bebob GmbH





Esta imagen, al igual que la anterior, corresponde al canal azul y la hemos pasado por un detector de bordes. Se puede ver, por ejemplo, cómo el borde entre las dos telas se va perdiendo, siendo claramente visible a +1 y ligeramente perdido con la exposición base aunque todavía suficiente.

Con lo que vamos viendo podemos concretar un IE "flotante" entre los 400 y los 1000 ISO, aceptando cierto nivel de ruido y pérdida de textura en los negros más profundos. En mi caso he optado por un IE efectivo de 500 ISO. Este IE efectivo es el que pongo en mis fotómetros para las preiluminaciones. Si embargo, no pongo en la cámara un ISO de 500, sino que sigo utilizando el valor 800. Como sabemos en las cámaras digitales el uso de distintos valores ISO no significa que la cámara cambie su sensibilidad sino que aplica a la señal del sensor más o menos amplificación (gain) para mostrar más o menos detalle de la imagen y por supuesto el ruido que esta lleva asociado. Y hay que señalar que los distintos valores ISO afectan a la distribución del rango dinámico de la escena como veremos más adelante. Por lo tanto es importante determinar por un lado un valor IE efectivo que nos sirva para seleccionar nuestro material de iluminación, así como establecer la cantidad de detalle/ruido que vamos a tener en nuestra imagen.

La impresión es que la sensibilidad nominal de la cámara ronda los 400 ISO y que dado el buen comportamiento del sensor, en lo que al ruido se refiere, podemos subexponer nuestro gris medio hasta un stop (800 ISO) más sin comprometer excesivamente el detalle en los negros, como muestra esta imagen del bodegón iluminado con velas y los exteriores noche que rodamos en Segovia.

This image, as the previous one, is related to blue channel. We have applied over it an edge detector. As an example, let us take how the two background fabrics edges are progressively losing; we can perfectly see them at +1, edges are slightly lost at base exposure, although it is still enough.

As we checked until now, we can specify a "floating" EI between ISO 400 and ISO 1000, but we have to accept some noise level and texture loss in the deepest blacks. We have chosen for an effective EI of ISO 500. I put this effective EI into my light meters for pre lightings. Nevertheless, I do not put ISO 500 in the camera, but I keep using 800 value. As we know, we can use different ISO values in digital cameras, although it does not mean that cameras change their sensitivity, but they apply more or less gain to sensor of signals. Thus, cameras show more or less image detail, and, of course, the related noise. It should be pointed out that different ISO values affect the dynamic range distribution of the scene as we are going to see below. Therefore, it is important to decide firstly, an useful effective EI for choosing our lighting tools; secondly, how many detail/noise we are going to allow in our image.

Our impression is that nominal sensitivity of the camera is nearly ISO 400. Since the sensor behaviour is very good regarding noise, we can underexpose our middle gray until one more stop (ISO 800). As a result of this, we do not risk too much detail at blacks, as we can see in the still life image and in the outdoor location. Candles light the still life and outdoor location were shot in Segovia (Spain) by night.



Original. Focal 50mm. T 2. Curva LogC800. IE 800ISO. 3200° K.
Original. Focal 50 mm. T 2. LogC800 curve. EI ISO800. 3200°K.



Etalonada.
Graded.



Original. Focal 40mm.T 2.8. Curva LogC800. IE 800 ISO. 3200° K.
Original. Focal 40 mm. T 2.8. LogC800 curve. EI ISO800. 3200°K.



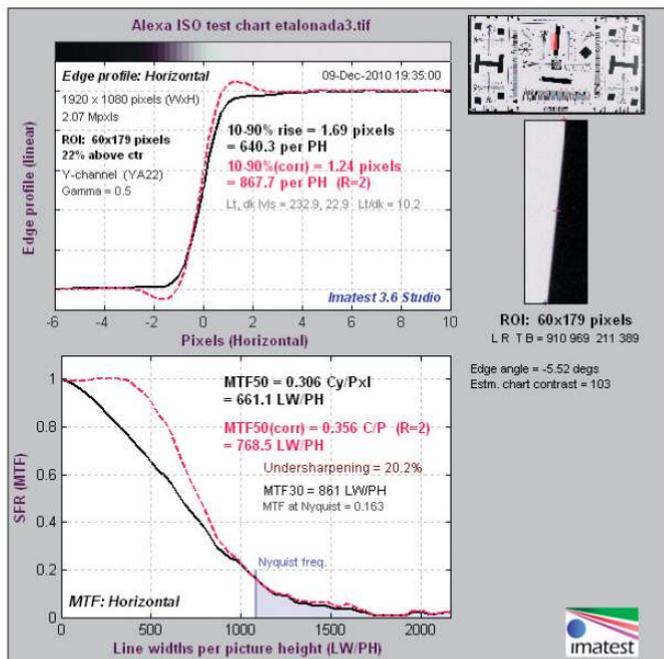
Etalonada.
Graded.

La resolución

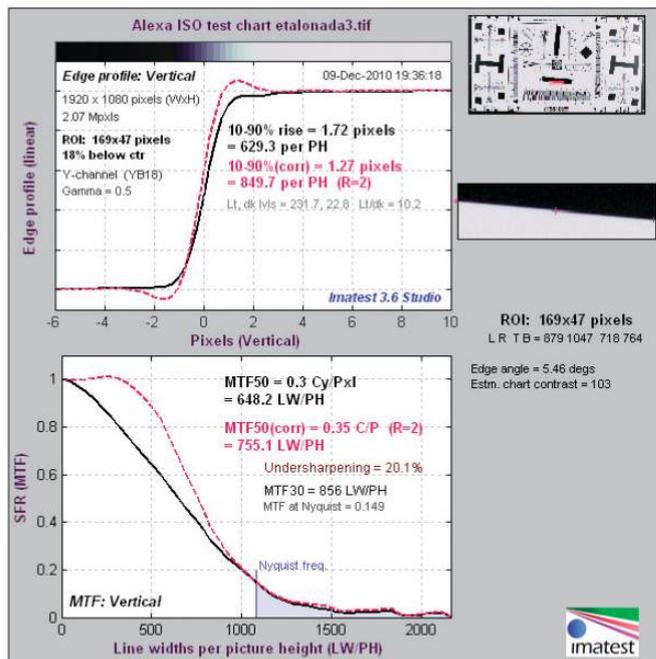
Hemos procedido a realizar las pruebas de resolución con nuestra carta ISO 12233, analizando los resultados con el programa Imatest así como la inspección visual en proyección durante los trabajos de posproducción. La resolución medida en Lw/ph nos da un valor normal dentro de los estándares HD 1920x1080 esto unas 661.1 Lw/ph (MTF 50%) de resolución horizontal en el centro de la imagen y con las lentes indicadas. La resolución vertical resulta ser muy parecida a la horizontal.

Resolution

We have made resolution tests with our ISO 12233 chart. We have evaluated results with Imatest program; moreover, we have made a visual inspection on screening during postproduction. Resolution (in Lw/ph) gives a normal value that is between HD 1920x1080 standards, i.e., nearly 661.1 Lw/ph (MTF 50%) at horizontal resolution in the center of the image and with proper lenses. Vertical resolution has similar value.



Resolución horizontal. Horizontal resolution.



Resolución vertical. Vertical resolution.

Estos valores están obtenidos de la carta sin utilizar ningún tipo de filtro. Si aplicamos una corrección estándar de "Sharpen" (línea roja punteada) entonces el valor se sitúa alrededor de los 770Lw/ph.

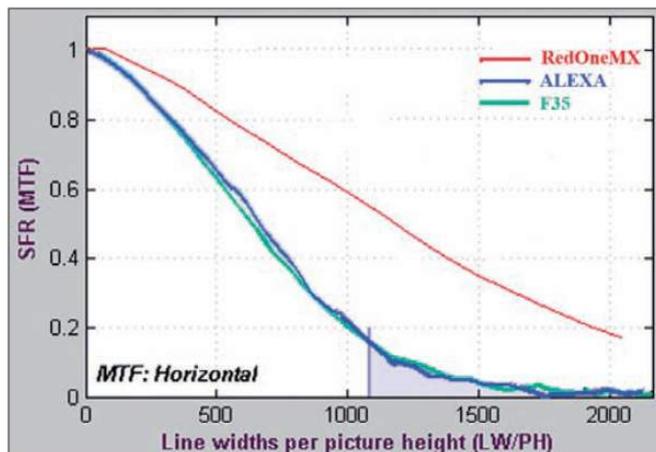
Si consideramos un valor MTF del 30% la resolución horizontal queda en 861 Lw/ph. Esta resolución, como hemos podido comprobar en proyección, es suficiente para mostrar el detalle y la textura, si bien la nitidez queda lejos por ejemplo de la que obtuvimos en las pruebas de la REDoneMX.

Veamos este gráfico comparativo de las tres curvas MTF correspondientes respectivamente al la cámara F35 de Sony, Alexa y Red One MX. Esta comparación es relativa en el sentido de que, por ejemplo, las lentes usadas con Alexa y F35 son las UltraPrimes, mientras que para la Red One usamos las MasterPrimes. En cualquier caso, se puede apreciar que tanto Alexa como la F35 muestran una curva MTF muy parecida, mientras que la curva Red One MX encierra un área mayor contra los ejes, lo que señala que no sólo tiene más poder de resolución sino que representa mejor las texturas.

We have obtained these values from the chart without using any kind of filter. If we apply a "Sharpen" correction standard (dotted red line), then, value is nearly 770 Lw/ph.

If we consider a 30% MTF value, then, horizontal resolution remains in 861 Lw/ph. As we could check on screening, this resolution is enough to show detail and texture; however, sharpness is far from the results that we obtained during the REDoneMX tests.

Let us see the comparative graph about the three MTF curves regarding cameras F35 of Sony, ALEXA and REDoneMX. This comparison is relative: we used Ultra primes lenses with ALEXA and F35, whereas, we used Master primes ones with REDoneMX. Anyway, we can appreciate that both ALEXA and F35 show a similar MTF curve, whereas, REDoneMX has a curve, which leaves a greater area below. It means not only that its resolution power is greater, but also it represents much better textures.

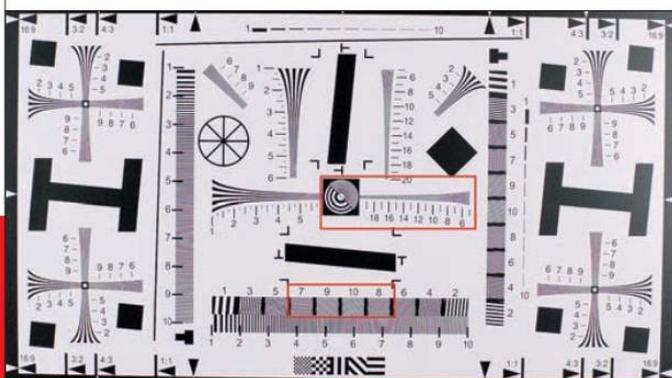


Comparación de las curvas MTF. MTF curves in comparison.

Contrastando las imágenes que hemos obtenido de Alexa con las de las otras

cámaras, salta a la vista la mayor nitidez de las de la Red One MX y también el asombroso parecido entre las imágenes de Sony y las de Arri.

Dicho de otra manera, la resolución horizontal es de algo más de 1.3K en el formato elegido, con las lentes usadas y en el centro de la imagen. Aunque pueda haber variaciones cambiando estos parámetros, esta prueba nos vale en cualquier caso para comprobar la suficiente resolución de la cámara tanto para proyectos de televisión como aquellos que van destinados a proyección cinematográfica.

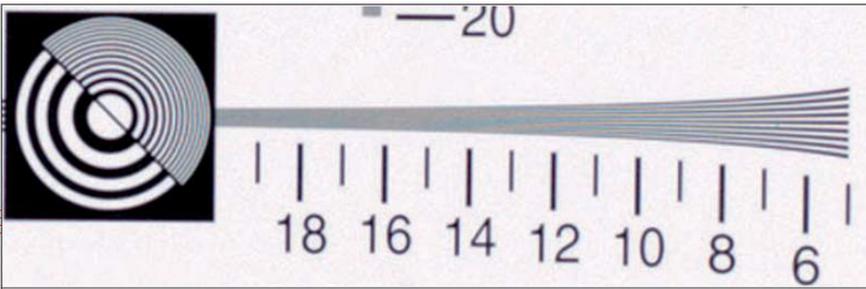


Si estudiamos más detenidamente nuestra carta veremos como aparece el tipo moiré de color en las altas frecuencias, efecto que también hemos observado en la F35 y en menor medida en la RedOne MX, independientemente de las aberraciones cromáticas.

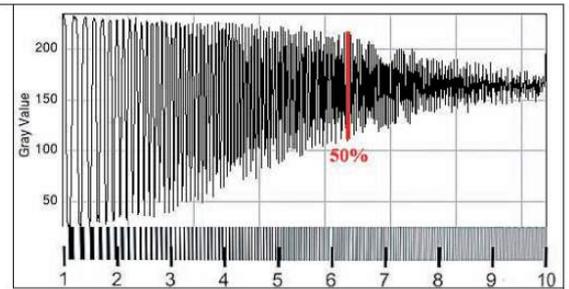
If we compare images from ALEXA with other ones, it is clear, firstly, REDoneMX images are sharper; secondly, Sony and ARRI images are amazingly similar.

In other words, horizontal resolution is slightly more than 1.3K, at chosen format, with lenses we have used and in the center of the image. Although the change of parameters lead to some variations, this test is still useful to check the camera resolution ability, both for TV projects and cinematographic ones.

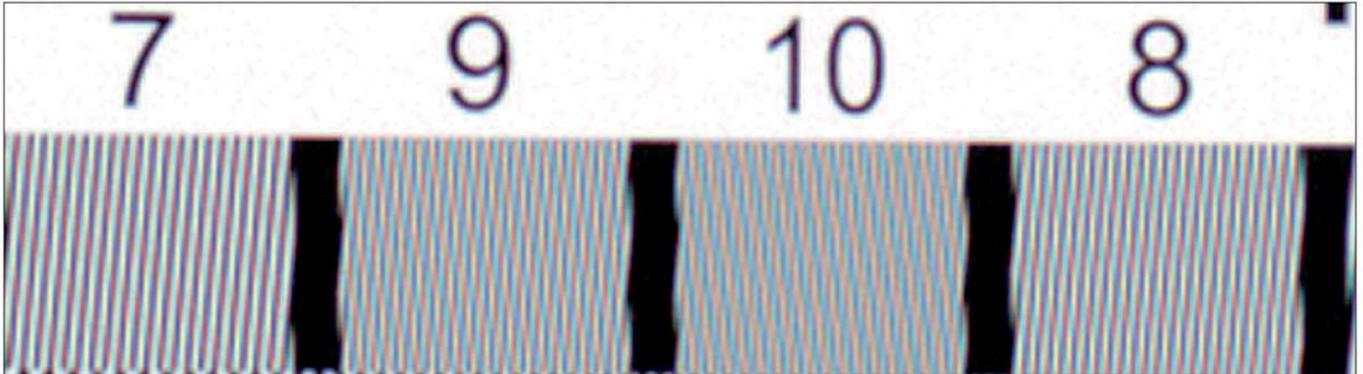
If we carefully focus on our chart, we see how the color Moiré appears at high frequencies. We have already seen this effect with the F35 camera, to a lesser extent with the REDoneMX one; regardless the chromatic aberrations.



Recorte de la carta ISO ampliada un 500% donde se ve el efecto de moiré de color así como una clara pérdida de contraste a partir de las 800Lph. También en el círculo se aprecia el típico efecto de interferencia. 500% enlargement of part of ISO chart. We can see Moiré of color effect and loss of contrast from 800Lph. We can see interference effect in the circle.



Otra forma de observar la resolución. Perfil de las líneas frecuencia de la carta ISO efectuado mediante ImageJ. Seeing resolution by other ways. Profile of frequency lines of ISO chart through ImageJ.



Esta imagen ampliada igualmente un 500% muestra los efectos moiré en las diagonales a partir de las 700 Lph, siendo muy notorio a partir de las 900 Lph. The enlarged image also shows 500% moiré effects in the end zone from the 700 Lph, being highly visible from the 900 Lph.

Más allá del mundo de las cartas mostramos estos fotogramas donde, como comprobamos en la sala de proyección, la nitidez y detalle eran suficientes para tener la sensación de una buena imagen.

Let us leave aside charts world and let us focus on theses frames. As we check in post-screening room. Sharpness and detail were enough to have a feeling of a good image.

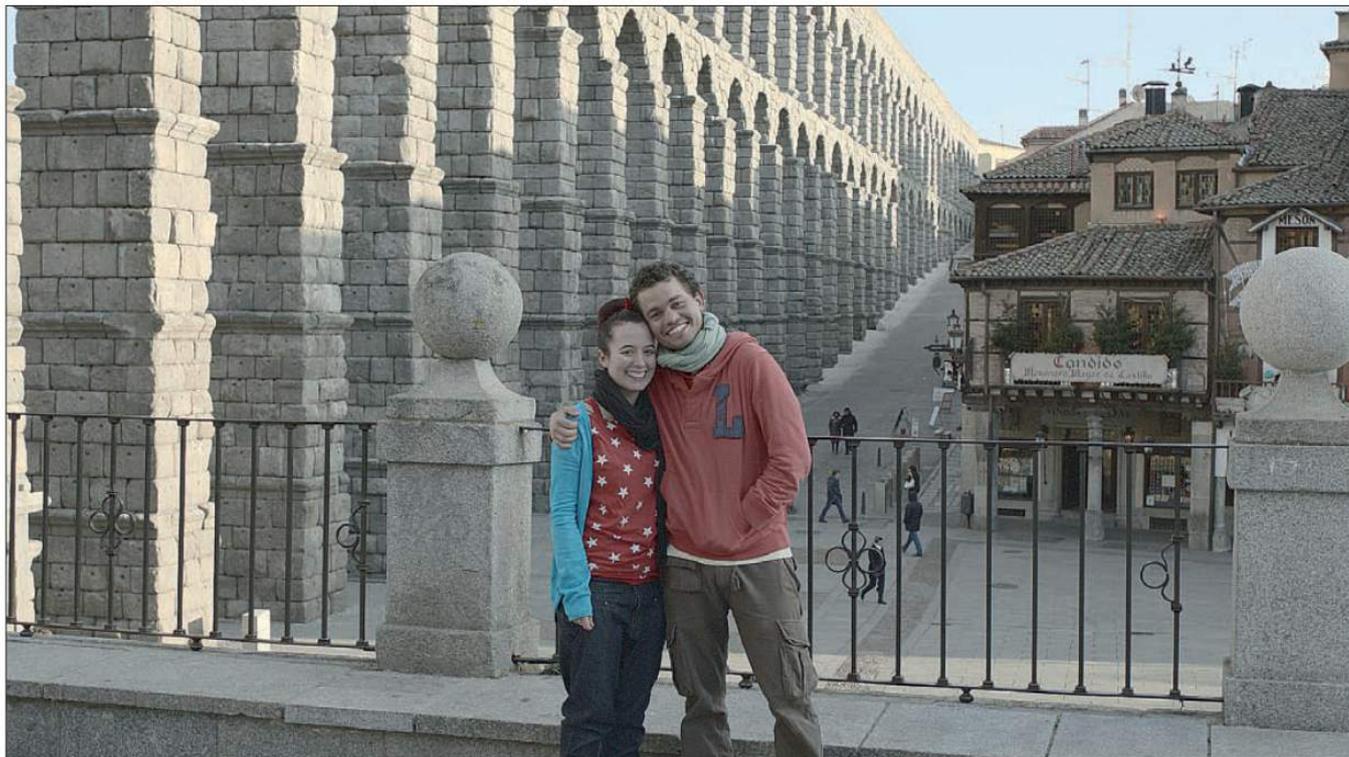


Focal 24mm.T 8. Curva LogC800. 5600° K. Filtro ND 0.9. Etalonada con una pequeña aplicación de detalle (Sharpen).
Focal 24 mm. T 8. LogC800 curve. 5600°K . Filter ND 0.9. Graded with a slight application of detail (Sharpen).

En este plano de La Pedriza y en el lugar en el que siempre amablemente nos visitan los guardias del parque, podemos ver cómo la cámara resuelve bien el entramado de árboles, así como los fondos de piedra, dando una imagen muy "natural" sin ninguna apariencia electrónica a pesar de que en este caso hemos aplicado un ligero "Sharpen" que ayuda a dar mayor sensación de nitidez, algo que ya comprobamos igualmente con la F35, al aplicarle un detalle de -60. En el caso de Alexa, este realce de detalle hay que hacerlo en posproducción, ya que la cámara no tiene menús para la aplicación de este tipo de modificaciones. En cualquier caso el detalle aplicado ronda el 5%.

La Pedriza (Spain) frame, a Natural Park where polite rangers usually visit us. We can see how camera solves very well both foliage and deep stones background. In spite of using a slight "Sharpen" to improve sharpness sensation; image is "natural", without electronic appearance. We checked this fact with

the F35 camera when we used a detail of -60. Since ALEXA has not menus for this kind of modifications, we have to make detail improvements at postproduction. Anyway, applied detail is nearly 5%.



Focal 32mm. T 6.8. Curva LogC800. 5600° K. Filtro ND 0.9. Etalonada con una pequeña aplicación de detalle (Sharpen).
 Focal 32 mm. T 6.8. LogC800 curve. 5600°K. Filter ND 0.9. Graded with a slight application of detail (Sharpen).

Para ver las texturas he seleccionado esta imagen por ser la piedra una superficie difícil de retratar. En este caso Alexa muestra una textura muy natural tanto en las partes directamente iluminadas por el sol como en las sombras, además de favorecer los tonos de piel de los enamorados. Y no hemos observado efecto moiré en las fugas del acueducto o sobre los tejados. Tampoco hemos visto "artefactos", propios de la compresión.

We selected this image to check textures, because stones surface are very difficult to imitate. ALEXA shows a very natural texture in both parts: directly lit by the sun and in the shadow. Moreover, it contributes to the skin tones of lovers. We do not have seen the Moiré effect, neither in vanishing points of the aqueduct, nor on the roofs. In spite of compression, we do not have seen "artifacts" either caused by compression.

Evaluación del Rango dinámico

Como en otras ocasiones, hemos evaluado el RD por diferentes vías para encontrar un valor que nos pueda servir de referencia a la hora de exponer con la cámara. Lo primero, hemos analizado la tira Stouffer mediante el programa Imatest.

En el análisis vemos que la cámara es capaz de ver por completo la tira de exposiciones con un bajísimo nivel de ruido (Y 0,36), por ejemplo, frente al que obteníamos con la F35 de 0,40; lo que implica un RD capturable de al menos 13.5 stop. El indicador de calidad RMS (High) de 10.6 stop nos permite prever que el RD recuperable será alrededor de 11 stops. Y lo más asombroso no está tan solo este magnífico rango dinámico sino que éste, como hemos podido comprobar, es igual en todos los valores ISO que utilizemos.

Por ejemplo, con un ISO 200 el total RMS es igual que a 800, 13.3, y el valor Med-High es de 12.2 stops. Igual sucede con el resto de ISO a la que hemos fotografiado la tira, incluido el ISO 1600.

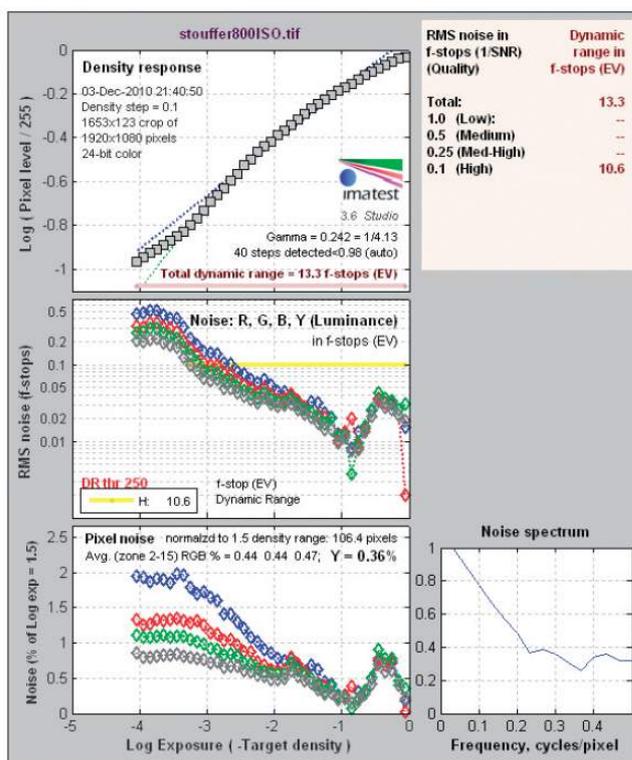
Entonces, ¿en qué forma afecta al RD el uso de valores ISO distintos? Pues que varía la capacidad de mostrar detalle en altas y bajas luces respecto del valor del gris medio. Arri señala que el ISO 800 es el valor donde el número de stop por encima de dicho gris es igual a los que hay por debajo del mismo.

Dynamic range evaluation

As we have checked on other occasions, we have conducted a test DR in different ways. We were trying to find a reference value when we expose with the camera. First, we have evaluated Stouffer strip with Imatest program. Evaluation shows that camera is able to see all of exposure strip with a very low level of noise (Y 0,36). It is opposed to 0,40 of the F35 camera, i.e., captured DR by ALEXA is at least 13.5 stops. RMS (High) quality indicator of 10.6 stops allows foreseeing that recoverable DR will be at least 11 stops. This great dynamic range is not only the most astonishing, but, as we have checked, it is always the same one, whichever ISO value we use.

Let us consider, for example, RMS total is the same with ISO 200 and ISO 800, Med-High is 12.2 stops. We have photographed the strip with the rest of ISO values, and we have similar results, even with ISO 1600.

Therefore, how do different ISO values affect DR? Ability to show detail at high lights and shadows change regarding middle gray value. ARRI points out that ISO 800 is the value where number of stops above middle gray is equal to the number of stops below.



ARRI proporciona la siguiente información: / ARRI gives the following information:

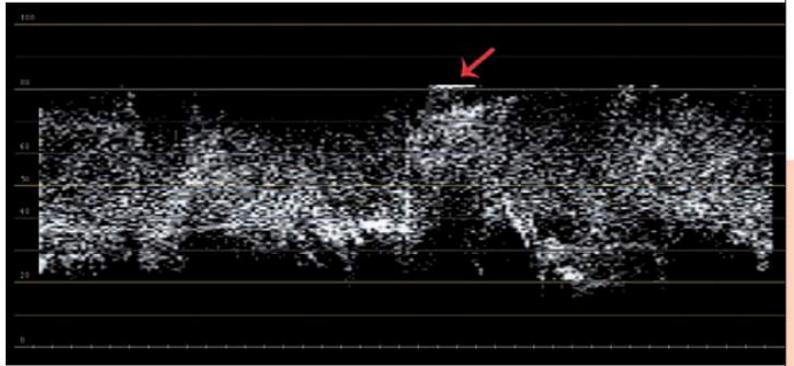
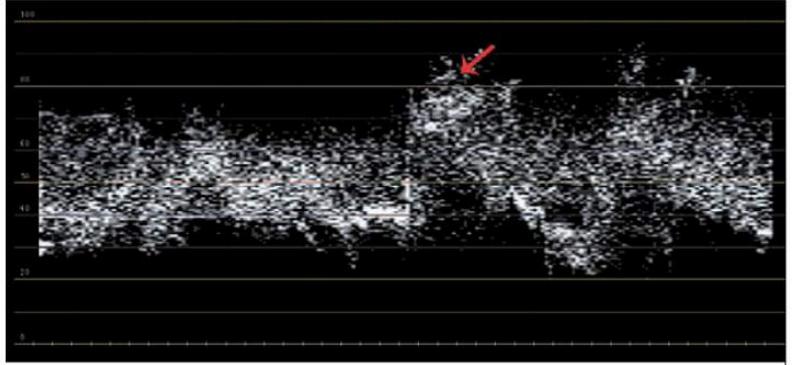
EI160⁺⁵₋₉ EI200^{+5.3}_{-8.7} EI400^{+5.3}_{-7.7} EI800⁺⁷ EI1600^{+8.4}_{-5.6}

Entendemos que el RD que se indica corresponde al RD capturable y nuestro test irá encaminado a conocer el RD recuperable y el visible, como ya hemos hecho en otras ocasiones.

Para ver el efecto que produce el uso de distintos valores ISO en el rango dinámico de la cámara hemos realizado esta prueba con nuestros modelos en el puente sobre el río Manzanares. En la imagen primera hemos utilizado el valor 800 ISO exponiendo para tener el valor del gris medio en la sombra en el 39%, y en la segunda imagen hemos utilizado el valor 160 ISO, también exponiendo para tener el gris medio en el mismo valor.

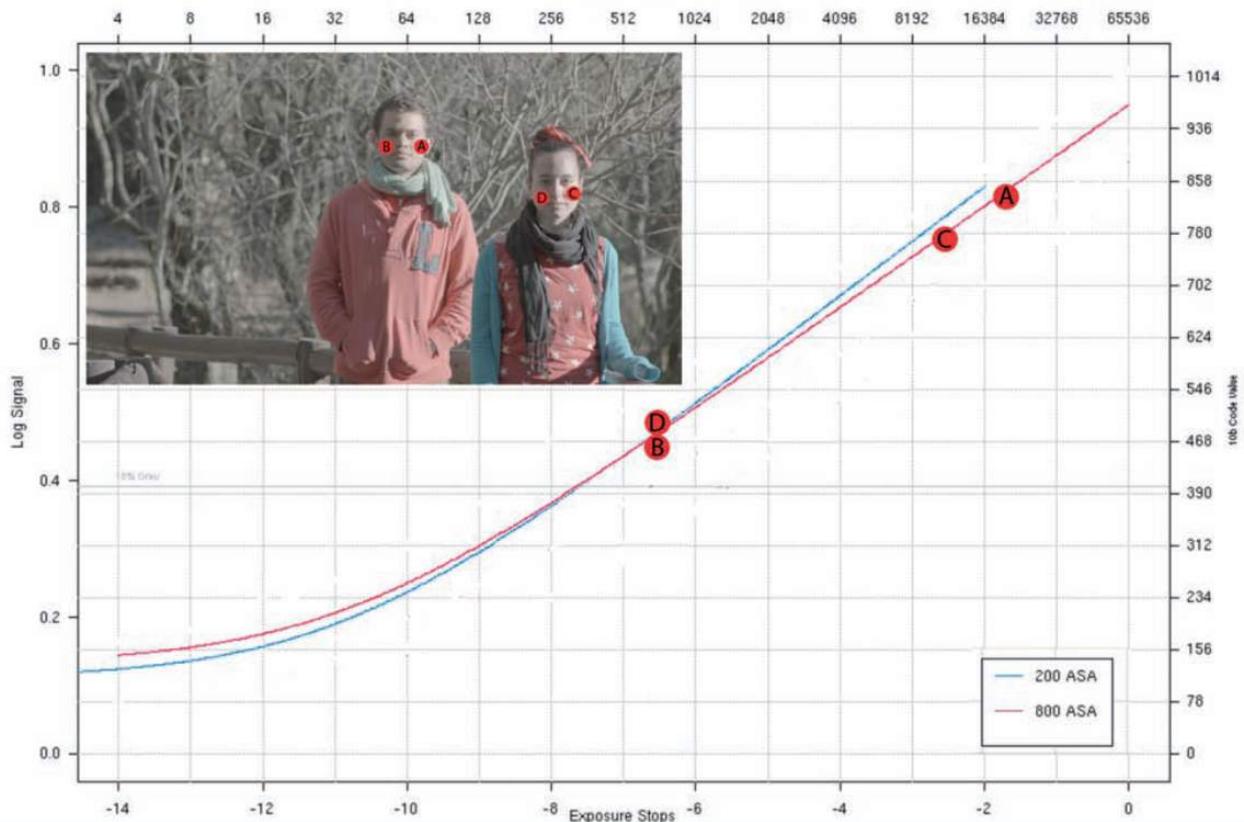
We believe that specified DR is the captured one. As we did on other occasions, we have conducted our test to know recoverable DR and visible one.

We have checked the effect of different ISO values over camera dynamic range. We have photographed our models on the bridge over the river Manzanares (Spain). First image: we have used ISO 800, we have exposed to get a 39% middle gray at shadow. Second image: ISO 160, 39% middle gray at shadow.



Alexa LogC

16b Code Values above Black



Se puede comprobar cómo esta última limita al 80% los valores de blanco, de tal suerte que la cara de Héctor iluminada por el sol se encuentra recortada al igual que la frente de Mari Cruz. No ocurre así con el valor ISO 800, que no recorta ningún blanco de la imagen. Esto concuerda con lo que podemos observar al estudiar la curva LogC a distintos ISO proporcionadas por Arri:

- Que el RD, o si se quiere en términos analógicos la latitud, es igual con todos los números ISO, algo que también hemos podido comprobar al analizar las tiras Stouffer con valores ISO distintos, como ya hemos comentado.
- Que los distintos valores ISO distribuyen de forma diferente el RD en lo que a la captación de altas luces y sombras respecto del gris medio se refiere, de tal suerte que los valores ISO más bajos recortan antes las altas luces que los valores ISO más altos. Y viceversa, los valores ISO más bajos muestran más valores de "densidad" en las sombras.
- Que los valores ISO más bajos dan una imagen más contrastada que los valores más altos, ya que las curvas muestran distintos valores de gamma.
- Que los valores ISO más bajos muestran un menor nivel de ruido.
- Que aunque los valores ISO más bajos muestran más valores de densidad en las sombras, éstos también resultan más oscuros y contrastados que los mostrados a ISO más altos.

Second image limit whites values to 80%. Thus, Hector's face is clipped (it is lit by the sun); occurs the same with Mari Cruz's forehead. Nevertheless, ISO 800 does not clip any white of the image. The results match the observations from the LogC curve evaluation with the different ISOs provided by ARRI:

- DR (or latitude in analogical terms) is the same with all of ISO values. We have been able to check it during Stouffer strips evaluation.
- The different ISO values distribute DR in different ways high lights and shadows regarding middle gray. The lowest ISO values clip high light rather than the highest ISO ones. Vice versa, the lowest ISO values show more "density" values at shadows.
- The lowest ISO values give a more contrasted image than the highest ones, because curves show different gamma values.
- The lowest ISO values show a lower noise level.
- In spite of the lower ISO values show more "density" values at shadows, these are darker and more contrasted than the higher ISO ones show.

En esta imagen del bodegón rodado

con diferentes valores ISO se puede apreciar que el menor ISO da una imagen más contrastada que el mayor, e igualmente en el MO se aprecia como también estos muestran menos ruido. Al estar todos los valores de luminancia dentro del rango de lo que la cámara puede ver con cualquier ISO, podemos elegir cualquiera de ellos para trabajar. Si queremos negros menos ruidosos, con más cuerpo, pues los valores más bajos; si necesitamos una imagen más suave que muestre más detalle en los negros, pues los valores más elevados.

Así la elección del valor ISO dependerá:

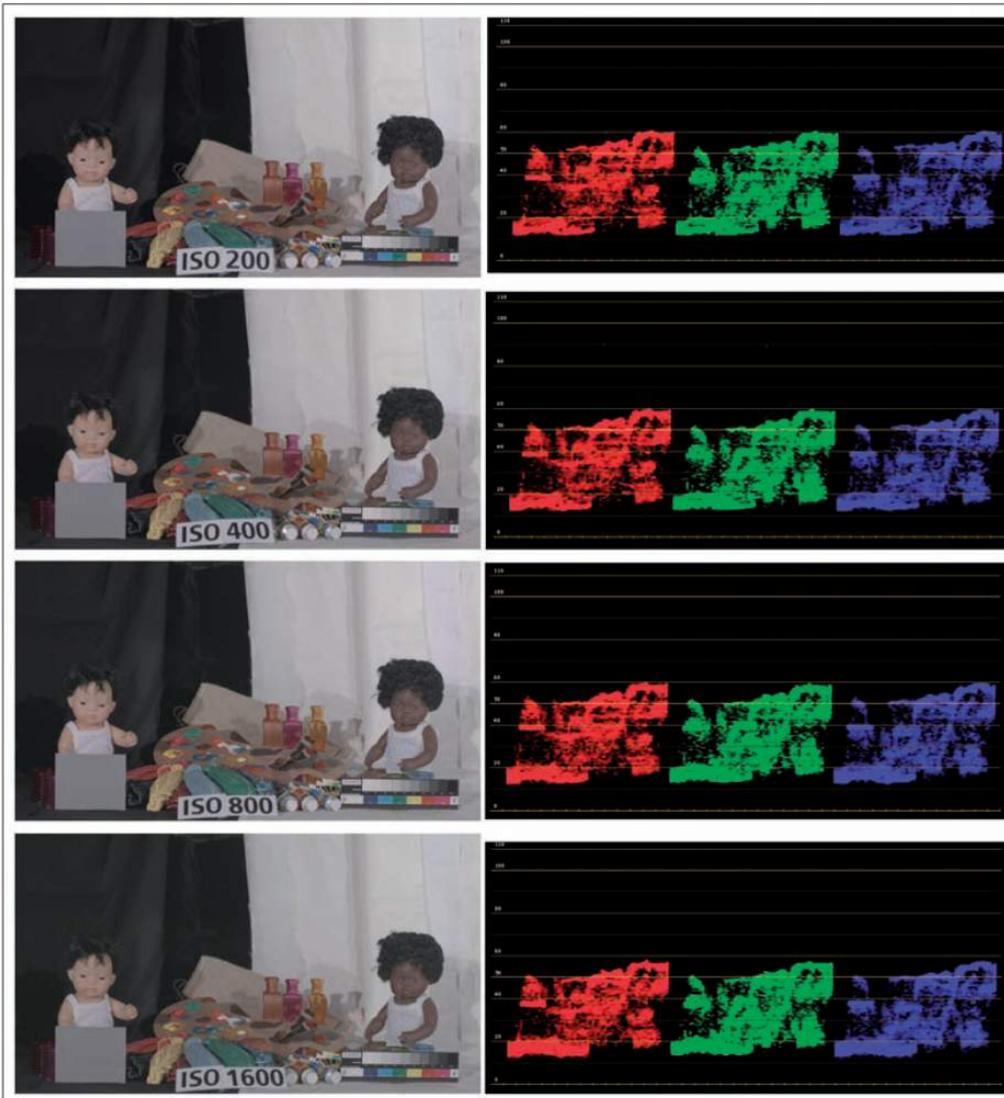
- Del rango dinámico de la escena.
- De las condiciones de iluminación que determinemos para cada producción.
- De la necesidad de considerar los niveles de ruido, por ejemplo, para el rodaje de efectos especiales, especialmente los chromas.
- Y en última instancia, del estilo que queremos para la imagen: contraste, detalle, nitidez, color, etc.

En la imagen en B/N de la página siguiente mostramos el canal azul de los diferentes ISO y también esa misma imagen procesada por un detector de bordes para visualizar mejor el ruido. Las diferencias se notan claramente en las zonas de telas negras, siendo el valor 1600 el más ruidoso frente a la limpieza del ISO 200. Nada sorprendente en esto si no fuera porque el ruido, cuando se ve, es realmente bajo, lo que nos permite elegir el ISO más adecuado, como ya vimos en el capítulo sobre la sensibilidad.

Below image: we have shot the still life with different ISO values. We can appreciate that the lowest ISO gives a more contrasted image than the highest one. We can also appreciate that both show less noise in WfM. Since luminance values are within visible camera range (whichever ISO is used), we can choose any of them to work. If we want to have stronger blacks with less noise, then we have to choose the lower ones. If we want to have a softer image that shows more details at blacks, then we have to choose the higher ones.

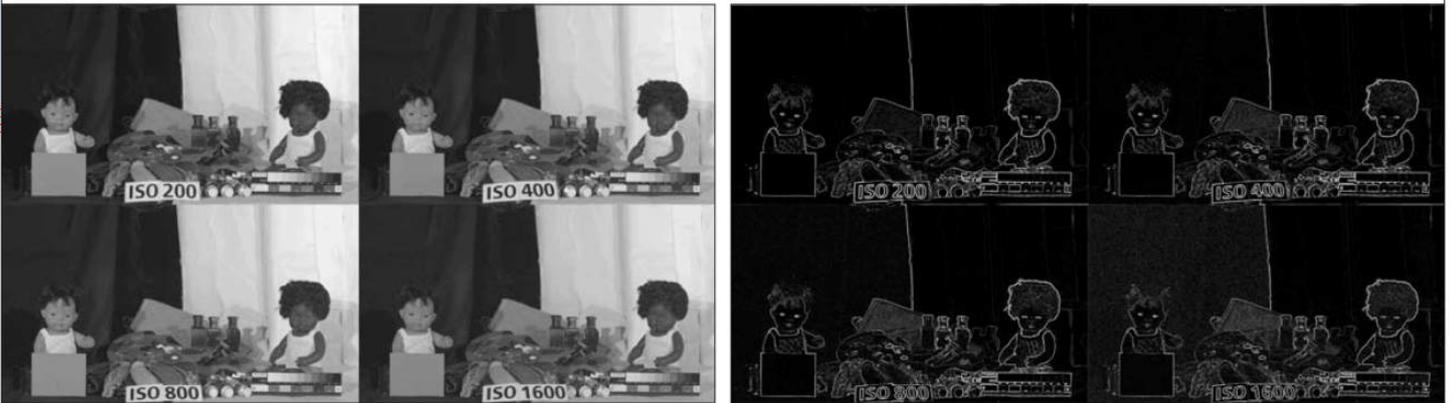
Therefore, ISO value election will depend on:

- Dynamic range of the scene.
- Lighting conditions of each production.
- Noise levels are taken into account, e.g., visual special effects, above all at chromes.
- What style we are looking for the image: contrast, detail, sharpness, color, etc.



Bodegón rodado con distintos valores ISO y la curva LogC.
Still life shot with different ISO values and LogC curve.

B/W image: we show the blue channel of the different ISOs. We also show processed image through an edge detector; thus, we can see better the noise. We can perfectly see the difference in black background fabrics: ISO 1600 value is noisier, ISO 200 is cleaner. It should not be a surprise, if it was not because noise is very low when appears, as has been said above when we were talking about sensitivity.



En la imagen que mostramos a continuación, hemos usado dos valores ISO distintos adecuando la exposición para cada uno de ellos. Se constata la diferencia de contraste y el ruido, y como indica el MO, ambas están correctamente expuestas.

Next image: we used two different ISO values; exposures are suitable for them. We can confirm difference of contrast and noise. We can appreciate that their exposures are right in WfM.

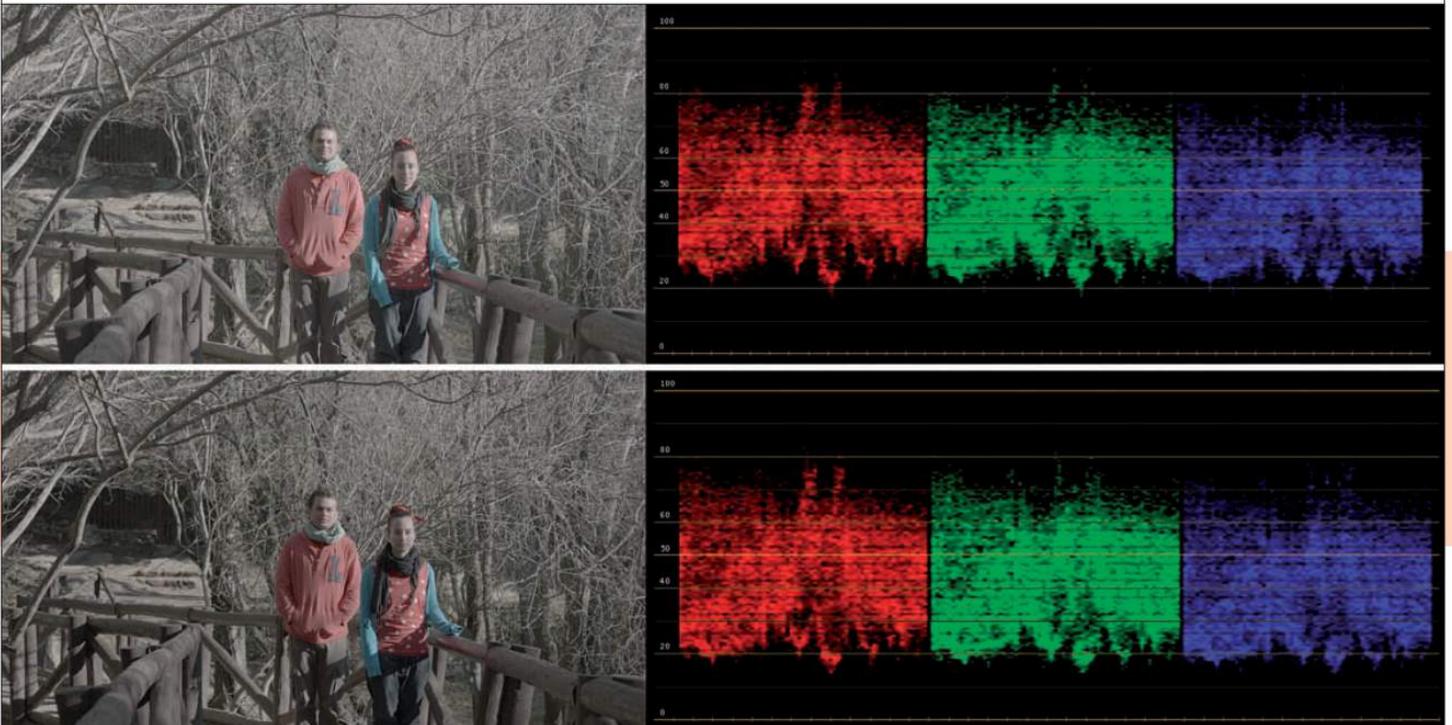


Imagen superior. Lente 40mm. T 5.6. LogC800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.6 / Imagen inferior. Lente 40mm.T 4. LogC200. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.6
Top image. 40mm lens. T 5.6. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.6 filter / Below top image. 40mm lens. T 4. LogC200. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.6 filter

En los siguientes fotogramas mostramos cómo una exposición promediada, favoreciendo las sombras y evitando el recorte en las altas luces, permite tener detalle tanto en unas como en otras. En este caso, la cara de Mari Cruz está a +5 stop 1/3 por encima de nuestro T y la zona más oscura en la zona de la base de los árboles a -2.

Below frames: we can see how an averaged exposure allows reaching details at both high lights and shadows (average exposure contributes to shadows and avoid clipping at high lights). Mari Cruz's face is +5 stops above T, the darker area around base of trees is -2.



Lente 24mm. T 6.3. LogC 800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.9. Original de cámara.
24mm lens. T 6.3. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.9 filter. Original of Camera.



Etalonada.
Graded.



Recuperación de las altas luces. **Recovering high lights.**

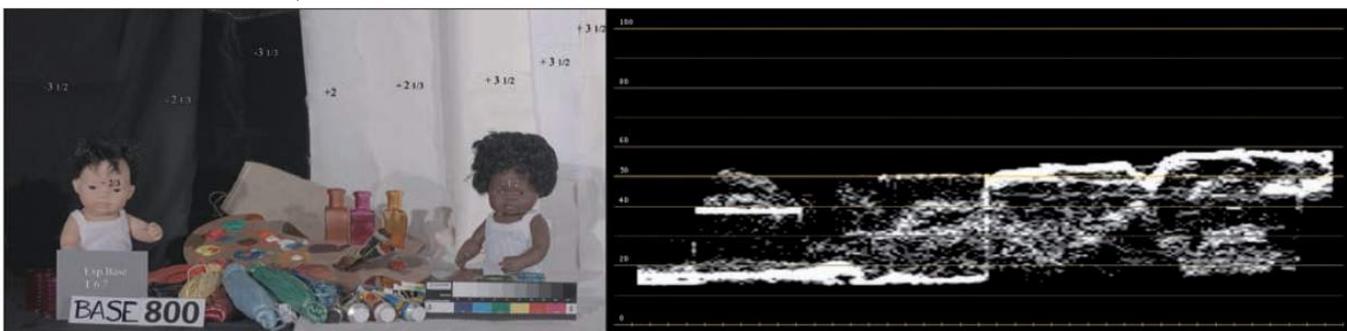


Recuperación de las sombras. **Recovering shadows.**

Al ver cómo están los detalles en las altas luces etalonando para ellas, observamos que no hay recorte alguno en la corteza de los árboles (el del primer término está a +4) y al mirar en las sombras, que todas tienen detalle con muy bajo nivel de ruido. Los brillos del agua, asimismo, no están recortados dando en general una sensación muy natural. Examinemos a continuación las multiexposiciones del bodegón.

We have checked how details are at high lights during grading. We have seen there is no clipping on trees barks (the closest tree is +4); shadows have detail with very low noise level. There is no clipping on water brightness either. In general terms, it gives a natural sensation.

Below, let us evaluate the multi exposures of still life.



Lente 50mm. T 6.8. LogC800. 5.000°K. 25fps. Obt.180°. Valores en T stop de luz reflejada respecto de la Exp. Base.
50mm lens. T 5.6. LogC800. 5000°K. 25fps. Obt 180°. T stops values from reflected light regarding Base Exp.

CUIDAMOS HASTA EL ÚLTIMO DETALLE



+34 911855868
+34 911855945
mail@redcam.es



CÁMARAS - CONFORMADO - ETALONAJE - FILMADO

www.redcam.es

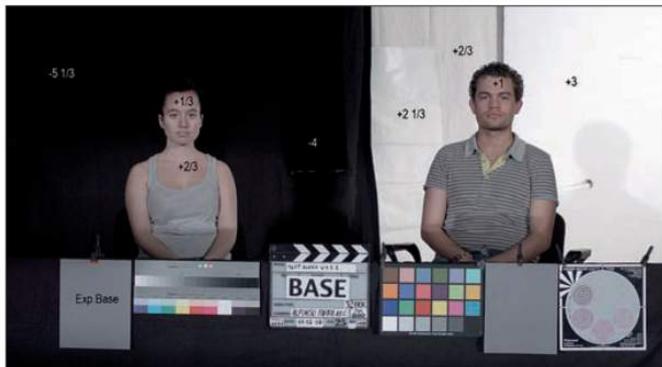


Original

A una luz / At one light graded

Etalonado / Graded

En las **Exp. etalonadas a una luz**, con la exp. base los blancos están a límite del recorte, si bien las telas blancas muestran todavía parte de su textura. Con +1 todos los valores de blanco se ven recortados perdiendo todo detalle. Podemos decir que la cantidad de detalle observable, condicionado por la capacidad de los displays, está en los 3 stops por encima del gris medio. Con -1 se puede distinguir la diferencia entre las telas negras que ahora están a -3 1/3 y 4 1/2, viéndose todavía la textura del terciopelo. Con -2 la textura ya no se aprecia, aunque sólo las diferencias entre las telas negras. Estimamos el detalle que podemos ver por debajo del gris medio en unos 4 1/3 stops. Por lo tanto, podemos situar el RD observable en algo más de los 7 stops. Hay que señalar la consistencia del color así como la ausencia de desviaciones notorias del mismo, tanto en las sombras como en las altas luces. Tampoco hemos observado "artefactos" debido a la comprensión: Banding, blurring, posterización, etc.



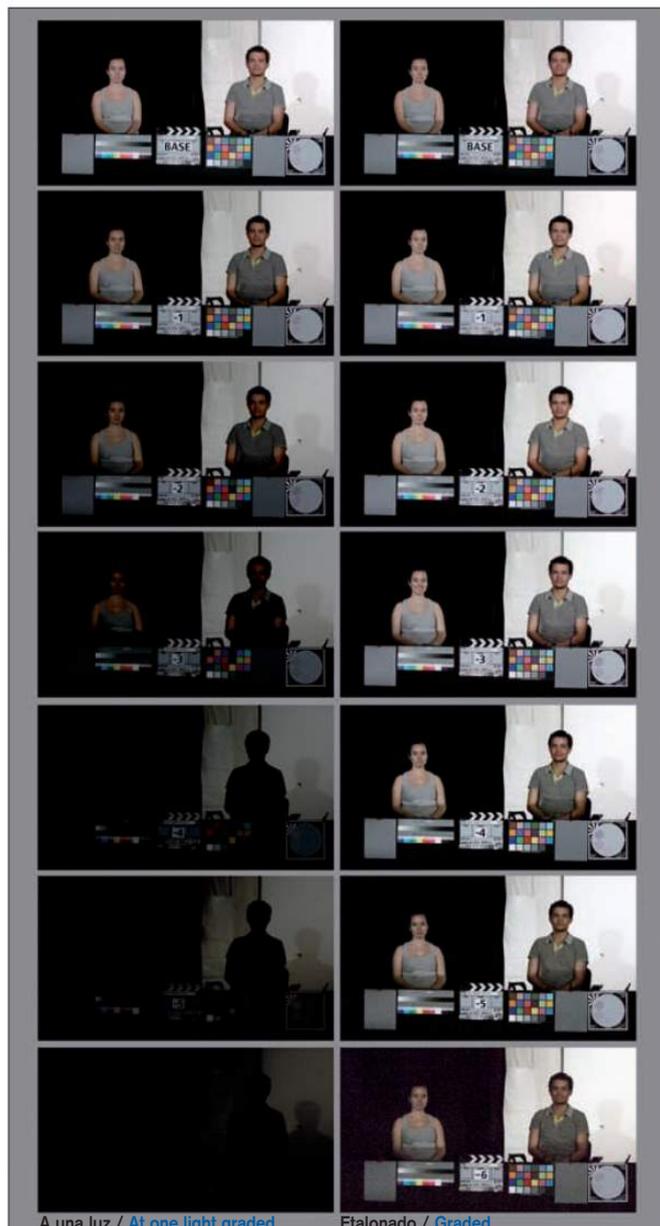
Valores en T stop de luz reflejada respecto de la Exp. base. Sobreexposiciones. Lente 40mm. T 11. LogC800. 3.200°K. 25fps. Obt.180°.
T stops values from reflected light regarding Base Exp. Overexposures. 40mm lens. T1.1. LogC800. 3200°K. 25fps. Obt 180°.



Valores en T stop de luz reflejada respecto de la Exp. base. Subexposiciones. Lente 40mm. T 11. LogC800. 3.200°K. 25fps. Obt.180°.
T stops values from reflected light regarding Base Exp. Underexposures. 40mm lens. T2.8. LogC800. 3200°K. 25fps. Obt 180°.



Sobreexposiciones. **Overexposures.**



Subexposiciones. **Underexposures.**

At one light graded exposures; with base exposure whites are nearly clipping limit, although white background fabrics still show part of their textures. With +1 all of the white values are clipping, they are losing details. We can say that quantity of *observable* detail is 3 stops above middle gray, this quantity depends on displays ability.

With -1 we can see difference among black background fabrics. They are between -3 1/3 stops and 4 1/2.; we can still see velvet texture.

With -2 we cannot already see texture of black background fabrics, although we can distinguish them. We estimate visible detail at nearly 4 1/3 stops below middle gray.

Therefore, we can place the observable DR a bit more than 7 stops.

It should be pointed out the color consistency and no significant deviations of it, at both high lights and shadows. In spite of compression, we have not seen "artifacts" either: banding, blurring, posterization, etc.

En las **exposiciones etalonadas.** Con +3 las telas blancas mantienen su textura sin recorte estando ahora en 6 1/2 por arriba.

Con -3 la textura del negro se pierde completamente estando las telas a -6 1/2. Incluso se pierde la que está a 5 1/3 y el ruido es elevado.

Con -2 ya se aprecia algo de ruido aunque todavía para nosotros aceptable y las telas negras han perdido la textura, tan solo se intuye ligeramente en la tela de valor -2 1/3 en la exp. base, que ahora está en -4 1/3.

Con -1 se aprecia la textura de los negros, si bien ya hay algo de ruido.

Los colores mantienen una buena entonación tanto en las sobrexposiciones como en las subexposiciones y tan solo se observa, como es de esperar, la desaturación en las subexposiciones extremas y el aumento de saturación en las sobrexposiciones corregidas.

Como conclusión podemos pensar que el RD extraíble está en -4 en los negros y en los blancos en los 7, en total algo más de 11 stops.

Precisemos más estos datos viendo a los modelos en el plató.

At graded exposures. With +3 white background fabrics keep their texture without clipping. They are 6 1/2 above.

With -3 black texture is completely lost; fabrics are -6 1/2. Even, it disappears at 5 1/3, in addition, noise is very high.

With -2 we can appreciate some noise, although we accept it. Black background fabrics have lost the texture. We can only appreciate it slightly when fabrics are -2 1/3 at Base exposure (it is now -4 1/3).

With -1 we can see black texture, but there is some noise.



Preparación del plano del Acueducto en Segovia. **Conducting test in Roman Aqueduct, Segovia (Spain).**



Colors keep a good tone, at both underexposures and overexposures. As was to be expected, we can only see saturation decrease at extreme underexposure and saturation increase at corrected overexposure.

As a conclusion, we can think that effective *extracted* DR is -4 at blacks and 7 at whites; the total is a bit more than 11 stops.

We have refined these data with models on the stage.

Con la exposición base, todos los valores se encuentran dentro del rango, mostrándose claramente tanto la textura de los negros como de los blancos.

La tira a una luz muestra prácticamente los mismos resultados que hemos visto en el bodegón.

En la tira etalonada de sobreexposiciones, vemos que la textura del estico se mantiene hasta +4, esto es, éste se encuentra entonces en +7. El blanco ya está recortado con +5.

Hasta +4 se puede recuperar todo el detalle en la imagen manteniendo un buen equilibrio de color en las distintas exposiciones. Lo único a señalar es que las sobreexposiciones más altas el tono de piel está ligeramente rojizo, etalonando para el gris medio.

En las subexposiciones, con -1 podemos recuperar toda la textura de los negros sin ruido notorio, lo que sitúa el negro de la tela de la derecha en -4 1/2.

Con -2 se pierde el detalle en las telas y ya hay un nivel de ruido apreciable, con esta subexposición la tela está a -5 1/2, con lo que para tener detalle estaremos alrededor de los 4 1/2.

Con -3 el ruido en la imagen ya es muy notorio y la textura y el detalle de las telas negras ha desaparecido.

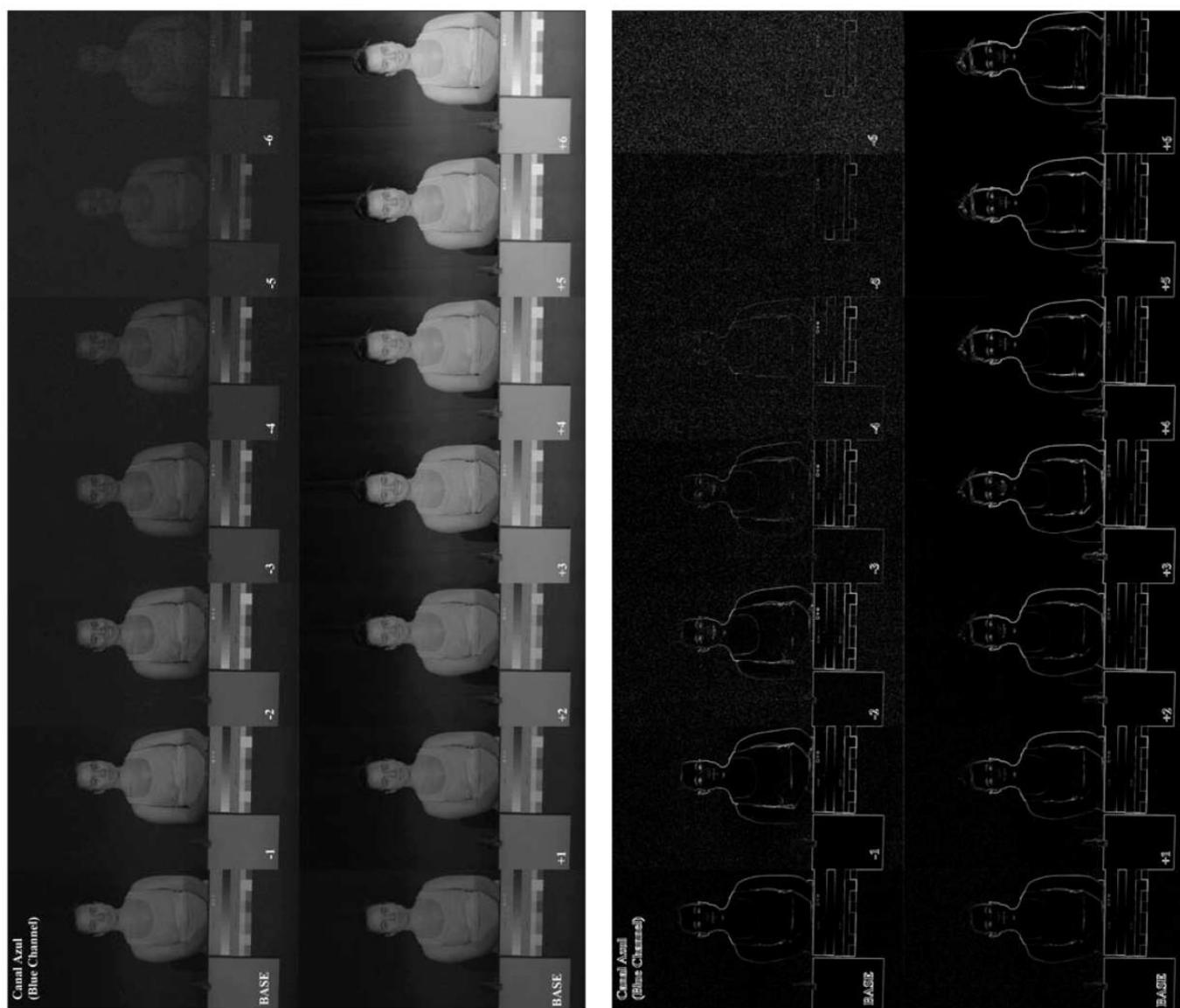
At base exposure, all of the values are within range; we can perfectly see textures of both blacks and whites. At one light, strip shows results, just like still life. In grading strip of *overexposures*, we see that the polystyrene texture keeps until +4, i.e., it is +7. White already was clipped at +5.

Until +4, we can still recover all of image detail, we can keep a good balanced color at every exposures. It should be pointed out that at higher overexposures, skin tones are slightly reddish when we are grading to middle gray.

At underexposures, with -1, we can recover blacks texture with no significance noise. On the right of the black background fabrics are -4 1/2.

With -2, black background fabrics loose detail and we can see noise. At this underexposure fabrics are -5 1/2, thus, if we want to have detail we must be around 4 1/2.

With -3, image noise is already significant. Black background fabrics texture and detail have disappeared.



Canal Azul tanto de las sobreexposiciones como de las subexposiciones y la misma imagen pasada por el detector de bordes para ver mejor el ruido.

Blue channel of both overexposures and underexposures. Same image through the edge detector for seeing better the noise.

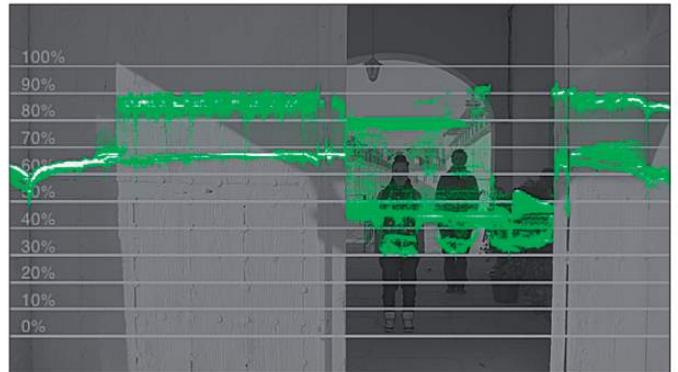
Todo este trabajo realizado en el plató, tanto con luz "día" como con tungsteno, nos ha dado una información excelente para poder enfrentarnos a los exteriores. A continuación vamos a mostrar algunos ejemplos de cómo se comporta la cámara con la luz natural. Como en otras ocasiones no hemos usado ninguna luz de apoyo.

We have extraordinary information from the test conducted on stage, from both at "day" lighting and tungsten one. This fact supports us to face up outdoor locations. Below, we are going to show through examples, how camera behaves with natural light. As we did earlier, we have not used any kind of support light.



A +6 1/3 B +5 1/2 C +7 D +1 E +1/3

Lente 24mm. T 5. LogC800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.9. 24mm lens. T 5. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.9 filter.



Fotograma original de cámara y su representación en el MO. La exposición se ha realizado para las sombras, llevando al límite del recorte los blancos.
Original frame from camera and its representation through WFM. Exposure was made at shadows, whites are near of clipping limit.



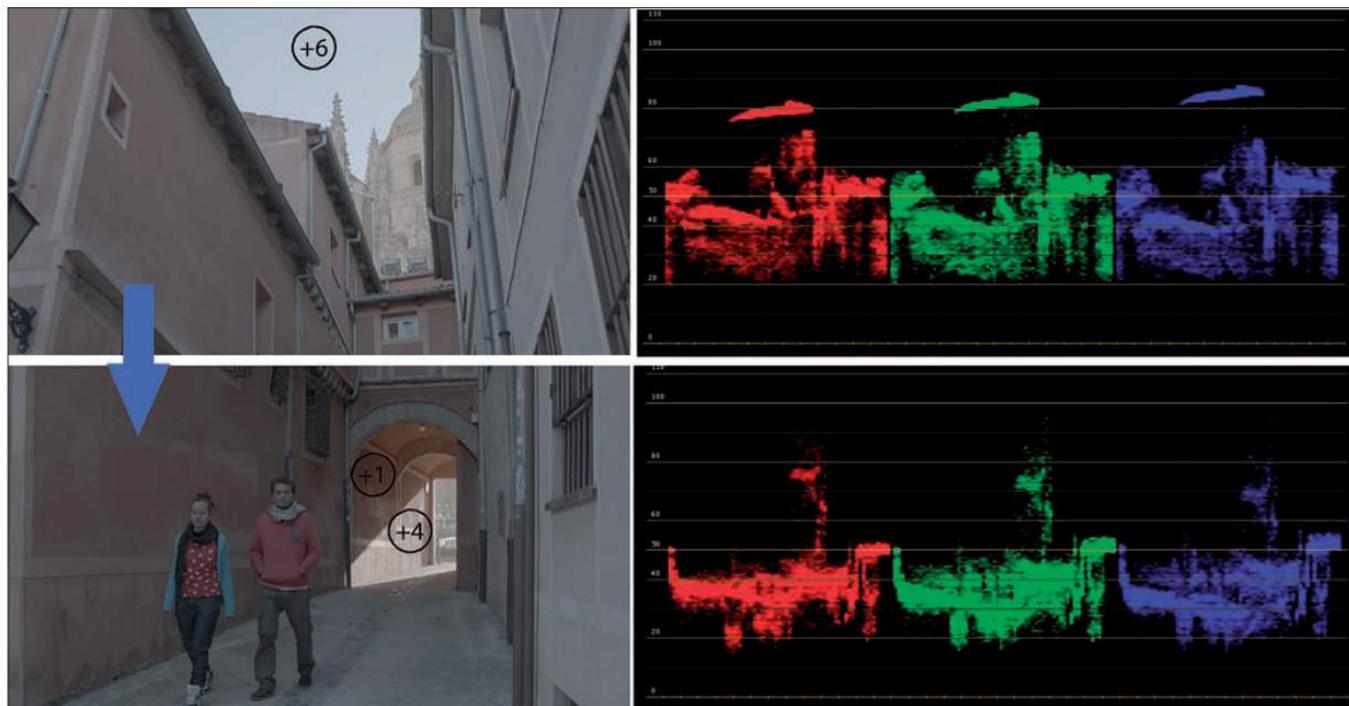
Fotograma etalonado. Graded frame.

Pocos comentarios hay que realizar viendo esta imagen. La cámara es capaz de mostrar gran cantidad de detalle en las sombras sin recortar los blancos en una situación donde la relación de contraste es de alrededor de 64:1 ¡y sin prácticamente ruido apreciable en las sombras!

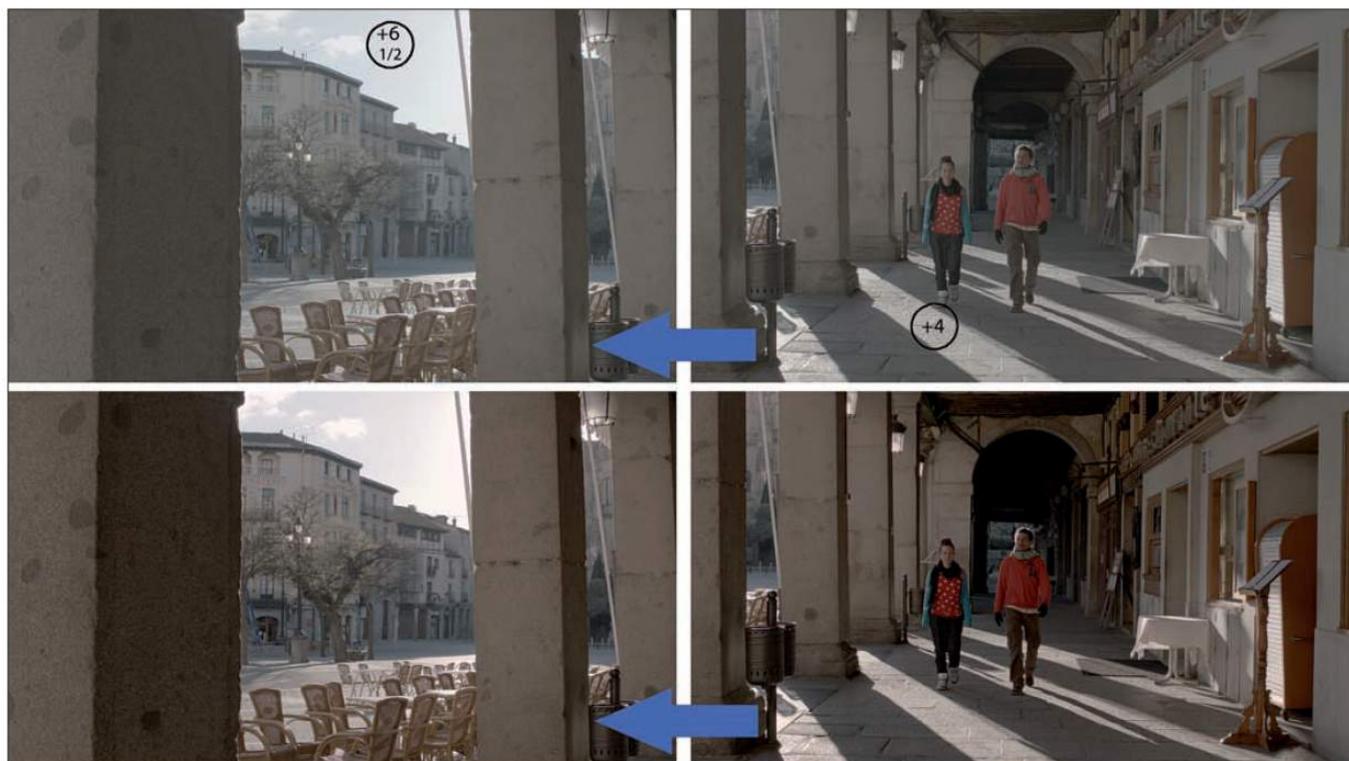
Veamos algunos ejemplos más en la misma dirección:

There is not much to say when we see this image. Camera is able to show a great quantity of detail at shadows, without clipping (contrast relation is around 64:1). There is no significant noise at shadows!

Let us see some more examples in the same way:



Panorámica vertical de arriba abajo. Fotogramas originales de cámara y su representación en el monitor de ondas. Lente 32mm. T 4.8. LogC800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.9. Exposición promediada. Vertical panoramic view from top to bottom. Original frames from camera and their representations in the waveform monitor. 32mm lens. T 4.8. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.9 filter. Averaged exposure.



Panorámica horizontal de derecha a izquierda. Fotogramas originales de cámara. Lente 32mm. T 8. LogC800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.9. Exposición promediada. Horizontal panoramic view from right to left. Original frames from camera. 32mm lens. T 8. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.9 filter. Averaged exposure.

Y un último ejemplo en la página siguiente:

En ese plano de la iglesia de San Martín, en Segovia, podemos apreciar la excepcional respuesta de Alexa en lo que se refiere al RD, ya que me permite sobreexponer hasta 4 stops sin perder información en las altas luces, ganando mucho detalle en las sombras y bajando todavía más, si cabe, el nivel de ruido.

Let us see a last example in the next page:

Frame of San Martin church, Segovia (Spain). We can see the exceptional response of ALEXA regarding DR. We can see until 4 stops without loss of information at high lights, we gain detail at shadows, and the noise level is even more lowered.

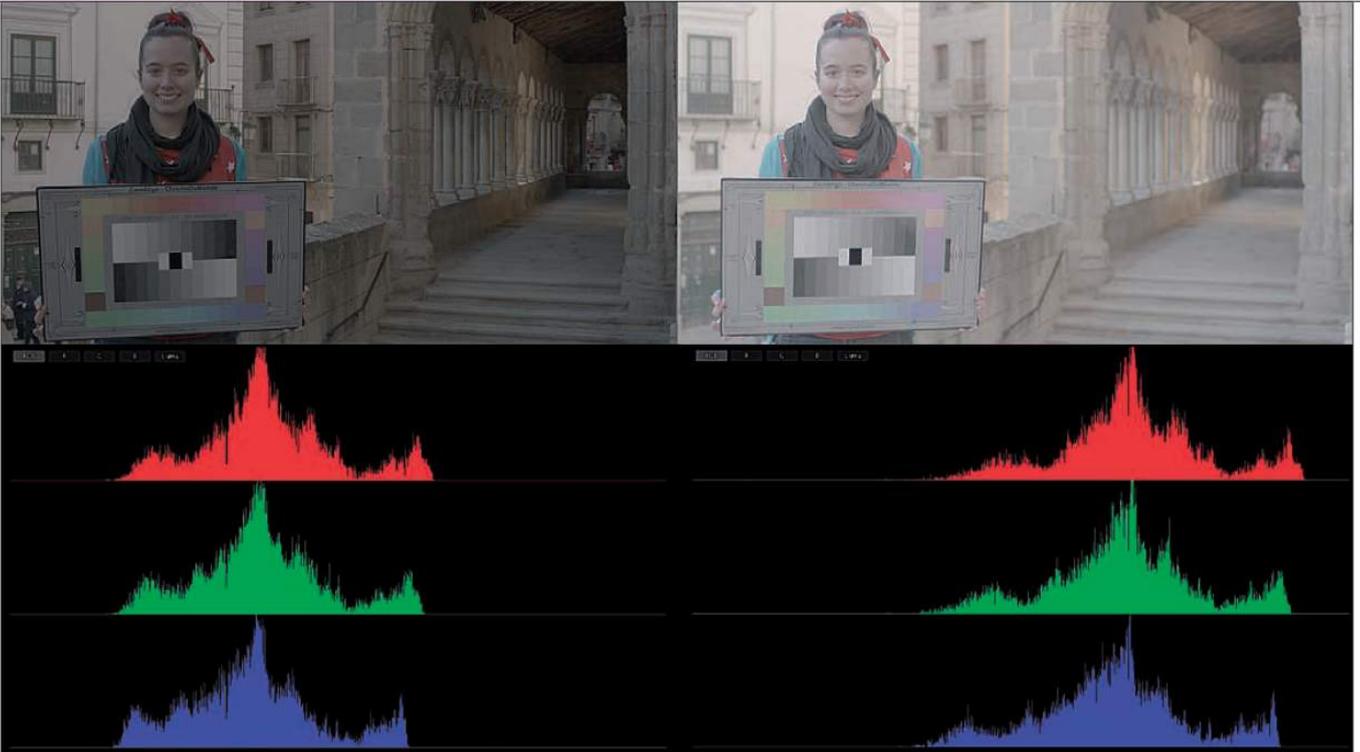
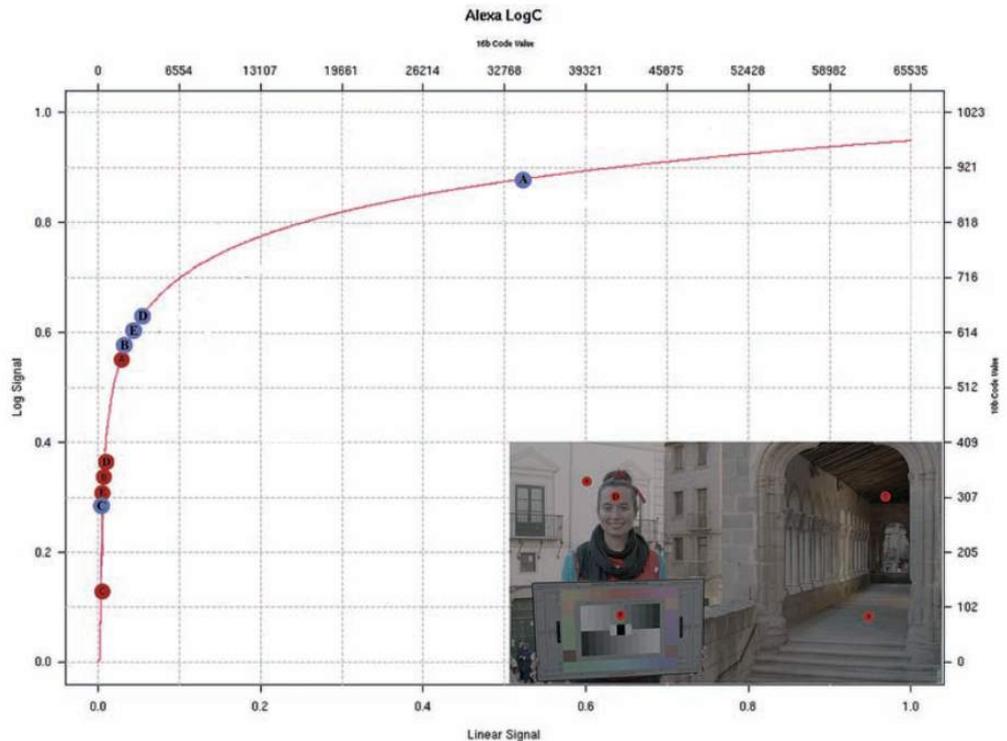


Imagen de la izquierda: Lente 32mm. T 11. LogC800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.3. **Left image. 32mm lens. T 11. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.3filter**
 Imagen de la derecha: Lente 32mm. T 2.8. LogC800. 5.600°K. 25fps. Obt.180°. Filtro ND 0.3. **Right image. 32mm lens. T 2.8. LogC800. 5600°K. 25fps. Obt 180°. ND 0.3filter**

Valores de bits sobre la curva LogC800. Los valores en rojo consideran el valor del gris medio de la carta al 39% en el MO. Los valores en azul corresponden a la imagen sobreexpuesta 4 stops.

Bit values on LogC curve. Red values regarding gray middle value at 39% in Wfm. Blue values regarding overexposed image at 4 stops.



Plano etalonado de la exp. gris sombra al 39%.
 Graded frame from gray exp shadow at 39%.



Etalonado sobreexponiendo hasta 4 stops.
 Graded overexposure until 4 stops.

Una vez etalonadas, las dos imágenes no muestran diferencia alguna en lo que a RD se refiere, si bien dado el uso de diafragmas tan distintos cambia la profundidad de campo así como el contraste y la nitidez. Considerando todo lo que vamos viendo sobre el comportamiento de la cámara, mi opción para trabajar en general es usar la curva LogC800 sobreexponiendo la imagen al menos 1 stop. En mis fotómetros pongo un IE de 500 y con ello hago las preiluminaciones, finalmente ajusto la exposición en el MO. Aquí muestro el resultado en el plano del interior/noche de la garita del cortometraje Concerto para dos violines y un plano "navideño" en la plaza Mayor de Segovia.

The two images do not show differences regarding DR when they are graded. Nevertheless, since we use so different diaphragms that field depth, contrast and sharpness change. Considering what we have seen about camera behavior, in general, I decided to use LogC800 curve at work, I overexpose image at least 1 stop. I adjust light meters with 500 EI to pre lighting; finally, I adjust exposure in WfM. Below frames: inside of the sentry box in "Concerto for two violins" short film, and the "Christmas" in Plaza Mayor of Segovia (Spain).



Original. Lente 40mm. T 8. LogC800. 3.200°K. 25fps. Obt.180°. IE 500 ISO.
Original. 40mm lens. T 8. LogC800. 3200°K. 25fps. Obt 180°. IE 500 ISO.



Fotograma etalonado.
Graded frame.



Original. Lente 32mm. T 2.8. LogC800. 3.200°K. 25fps. Obt.180°. IE 500 ISO.
Original. 32mm lens. T 2.8. LogC800. 3200°K. 25fps. Obt 180°. EI ISO 500.



Fotograma etalonado.
Graded frame.

En definitiva, con todo esto que venimos viendo podemos concluir:

- El **RD capturable** por el sensor ronda los 14 stops.
- El **RD recuperable** está entre los 11 y los 12 stops, siendo conservadores en lo que se refiere al detalle y textura en las sombras estaríamos en los 11 y si aceptamos cierto ruido y pérdida de nitidez entonces en algo más de 12. Dependiendo del ISO aplicado a la curva LogC, la distribución del RD, considerando el gris medio, varía. En nuestro caso y utilizando la curva LogC800, la hemos concretado en 7 sobre el gris y 4 ½ por debajo del mismo.
- El **rango visible** (sujeto a los distintos sistemas de visionado) ronda los 7.

Esto coloca a Alexa en la cámara con mayor RD de las que hasta ahora hemos probado, rompiendo una de las últimas barreras, sino la última, en la ya olvidada comparación con el analógico, la latitud del negativo. Nos parece realmente excepcional que una cámara digital reproduzca tal rango dinámico con muchos menos años de desarrollo que los sistemas analógicos, por lo que no nos sorprendería ver en el futuro auténticas maravillas como la que ya se anuncia por RED del proceso HDR.

All things considered, we can conclude:

- **Captured DR** by sensor is nearly 14 stops.
- **Recoverable DR** is between 11 stops and 12 stops. If we are conservative regarding detail and texture, we are 11 at shadows. If we tolerate a certain noise and loss of sharpness, we are a bit more than 12. DR distribution depends on ISO applied to LogC curve (taking into account middle gray). We have used LogC800, because of this; we have settled it at 7 above gray and 4 ½ below it.
- **Visual range** is nearly 7 (it depends on different viewing systems).

Therefore, we can say that ALEXA is the camera with the greatest DR, within camera (that we have tested). It breaks one of the last barriers (if not the last one) about the old fight against the analogical system: the latitude of negative. We think that it is exceptional that a digital camera reaches such dynamic range in such short period of time. Its development has taken less years than development of the analogical systems; as a result, we should not be surprised if we found real wonders in the future, as RED announce of the HDR process.

Créditos / Credits

Dirección de Fotografía / Cinematographer: Alfonso Parra AEC

Ayudantes de cámara / First Assistants: Juan Carlos Vázquez y David Panizo

Auxiliar / Second Assistant: Albatros Flández

Etalonador / Colorist: Gabriel de la Merced

Agradecimientos a Julio Paniagua, Carlo Rho, Neil Fanthom y Florian Martin, y a todos aquellos amigos que con paciencia se leen los borradores.

Acknowledgments to Julio Paniagua, Carlo Rho, Neil Fanthom and Florian Martin, and all those friends that patiently read the first drafts.

Webgrafía

www.arridigital.com

www.alfonsoparra.com

www.imatest.com



SGO

Presenta en NAB la última versión de Mistika

SGO presentará en NAB la última versión de Mistika, su software de posproducción, del 11 al 14 de abril en el stand SL 12116. La versión 5.5 de Mistika está centrada en optimizar el flujo de trabajo desde el principio hasta el final.

Los nuevos desarrollos de la solución de posproducción de SGO están centrados en potenciar la velocidad del sistema, que ahora también trabaja en tiempo real de forma nativa con los archivos raw de las cámaras del momento en el mercado: EPIC, Alexa, Phantom y Weisscam. Y no sólo esto, el flujo de trabajo es a tiempo real a 5K, con la información de ambos ojos si hablamos de estereoscopia 3D. Además, Mistika es el primer sistema que importa los ficheros de EPIC con metadatos y, gracias a la nueva herramienta Virtual Slate, se permite mantener la bidireccionalidad en la comunicación con todas las áreas de post producción, lo que se traduce en la posibilidad de trabajar en paralelo. Otro hito que esta nueva versión de Mistika marca es el play en estéreo a 48 fotogramas por segundo. La versión 5.5 permite también el reconformado contra el timeline de Mistika, manteniendo los efectos y trasladándolos a sus nuevas posiciones y duraciones.

Spot LG "Rare Butterflies". Imagen cortesía de Framestore.



Gala de The Prince's Trust en estéreo 3D realizada por On Sight con Mistika. Imágenes cortesía de The Prince's Trust.

Los codec raw de la cámara no serán ya un problema. Mistika puede leerlos en su mayoría, y el cliente puede preparar los ajustes de rodaje previamente y producir dailies con ellos, lo cual es vital en el control de calidad y en el trabajo con equipos offline, utilizando normalmente MXF DNxHD con soporte de timecode. Estas novedades son clave también en el nuevo producto de SGO, Mistika Live, presentado ya en IBC 2010. Herramienta imprescindible on set que permite ajustes de rodaje en tiempo real, creación de dailies y generación de MXF para offlines. Centrándonos en el mundo estereoscópico, entre otras novedades, se puede destacar la herramienta avanzada de Matching Colour en estéreo 3D. Ésta proporciona con total precisión, pixel a pixel, un ajuste del color entre ambos ojos. El nombre no debe dar a entender que se trata únicamente de una

herramienta de corrección de color; esta función no tiene los inconvenientes de un corrector de color al uso debido a que, entre otras cosas, corrige los problemas de polarización e iluminación automáticamente con un solo click.

Las nuevas herramientas estéreo 3D son clave en la solución de problemas prácticos como, por ejemplo, las diferencias de color entre los ojos cuando se emplean rigs con espejo o la detección de frames en los que el paralaje (positivo o negativo) es excesivo y provoca molestias en el espectador, así como la solución de este problema de profundidad gracias a la herramienta DepthMap.

Esto se complementa además con una velocidad inigualable gracias al render de la



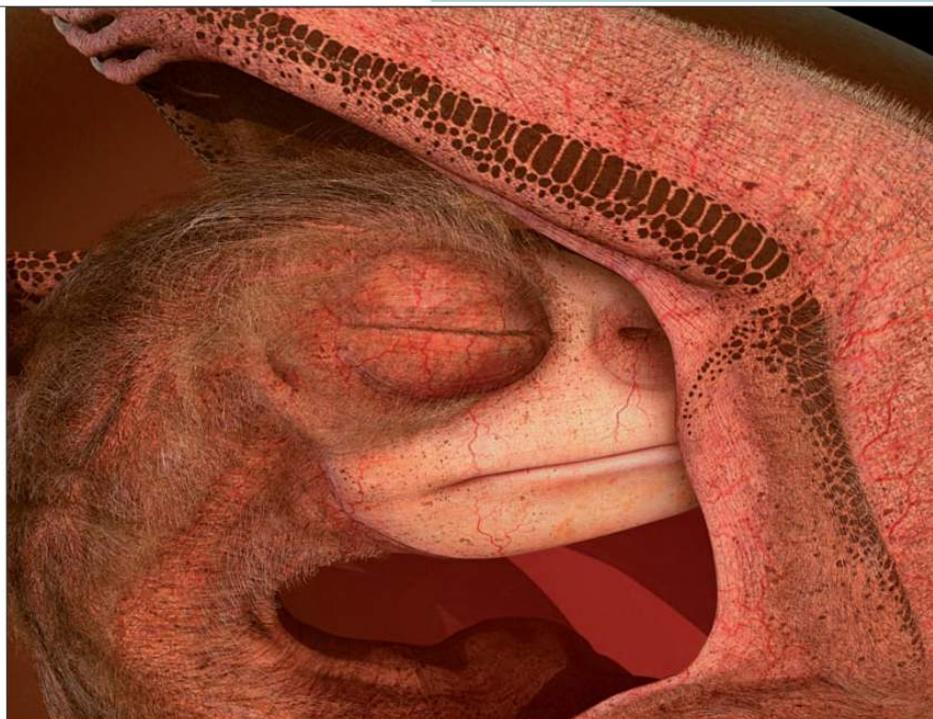
GPU, cientos de veces más rápido que las soluciones basadas en CPU. Mistika paraleliza el cálculo trabajando con las últimas GPUs de Nvidia, alcanzando así una rapidez nunca vista en ningún otro sistema. Otro factor clave en el aumento de la velocidad es el nuevo gestor de renderfarm con soporte para múltiples nodos de render por GPU y en arquitecturas S.A.N.

Con esta optimización del render de la GPU se han creado también nuevos efectos como son el OpticalMotionBlur, 3DLUTS/1DLUTS y Debayer, que ayudarán a crear una imagen RGB correcta, integrar imagen real y CG, así como aplicar LUTS3D o LUTS1D a tiempo real en los clips ajustando parámetros sin necesidad de hacer cálculos de forma manual.

La nueva versión de Mistika ofrece, de media, un 50% de incremento de prestaciones a tiempo real.

El tramo final en el flujo de trabajo se ve ahora simplificado gracias al nuevo módulo de output DCP. Dejando atrás un complejo proceso de conversiones y pérdidas de tiempo con renders, transportes e ingestas derivadas de utilizar un sistema DCP externo, Mistika crea ahora DCPs para dailies, posproducción y tests de entrega. Estos paquetes DCP pueden ser proyectados en salas de cine equipadas con proyectores DCI.

Entre los últimos proyectos en los que se han empleado estas herramientas destaca la película de Wim Wenders, *PINA*, primera película estéreo 3D de la Berlinale posproducida con Mistika en Pictorion das werk; *Flying Monsters*, de David Attenborough, y el rodaje de la gala de The Prince's Trust en estéreo 3D realizados por On Sight con Mistika, así como "The Foundling", para Philips hecho por Framestore, junto con un spot de LG. Especialmente destacable es el próximo proyecto que la neozelandesa Park Road Post Production hará con Mistika y con la cámara EPIC de RED: *El Hobbit*.



Flying Monsters 3D, de David Attenborough. Posproducción estéreo 3D en On Sight Londres con Mistika. Imágenes cortesía de Atlantic Productions.



Trailer de *PINA*, de Wim Wenders. Imágenes cortesía de Neue Road Movies.

Testimonios

“Lo que SGO ha creado es una herramienta realmente excitante, potente y creativa, que ha elevado las posibilidades de Park Road a un nivel superior (...). No hay duda de que Mistika tiene el mejor conjunto de herramientas estéreo 3D del planeta, pero es que además está complementado con unas herramientas de conformado y corrección de color de la misma calidad, que funcionan mucho más rápido de lo que podíamos haber imaginado en una workstation de almacenaje. La filosofía abierta de SGO nos permite integrar el sistema de forma natural en nuestras operaciones.”

– Phil Oatley, director de tecnología de Park Road Post Production, Nueva Zelanda.

“Ahora que Mistika ha integrado la tarjeta Red Rocket en su sistema, se ha convertido en una solución todavía más potente, aprovechando al máximo el rodaje con cámaras RED con la mayor calidad visual tanto en 2D como 3D, soportando los archivos 4K de RED ONE y también archivos de EPIC a 5K en tiempo real.”

– Ted Schilowitz, CEO de RED Digital Cinema.

“A medida que la estereoscopia 3D cobra fuerza, los clientes acuden a On Sight en busca de consejo, productos y soluciones. Mistika ha sido el sistema obvio para nosotros, ya que satisface las complejas y crecientes demandas que las producciones

estéreo 3D implican. Mistika constituye el centro clave de nuestro flujo de trabajo en cada proyecto de posproducción, demostrando con creces cómo contar con un Mistika aumenta la calidad de nuestro servicio gracias a su velocidad sin igual, funcionalidades de última tecnología, apertura y habilidad para integrarse de forma natural con otros sistemas.”

– Andy Shelley, director de desarrollo de On Sight, Londres.

“Desde el punto de vista de un productor, Mistika es el punto central. Mistika es fantástico y rápido. Por supuesto Mistika tiene sus funcionalidades 3D, de hecho Framestore ve el sistema como una herramienta 3D en estos momentos, pero es que desde mi punto de vista, si es capaz de hacer todo esto en 3D, obviamente puedes hacer absolutamente todo esto en 2D.”

– Tim Keene, productor ejecutivo de Framestore, Londres.

“Mis aspectos favoritos de Mistika son su velocidad y su potencia, así como su versatilidad. Tiene un conjunto de herramientas muy completo y a penas necesita renderizar. Otra gran cualidad es SGO en sí, cuentan con un pequeño equipo pero son muy rápidos en el desarrollo y la atención a nuevas ideas”.

– Jon Lee, director técnico de BTV, Londres.

El desarrollo y el compromiso de SGO y Mistika con sus clientes garantizan una constante inversión en mantener el software a la última en cuanto a desarrollos tecnológicos. El trabajo diario con los problemas y soluciones que la estereoscopia plantea ha hecho posible que los usuarios de Mistika sean el mejor

altavoz para dar a conocer un software que hasta hace poco algunos calificaban como “el mejor secreto de la industria”.

Resumen de novedades

- Soporte nativo 5K a tiempo real de EPIC y Alexa.

- Metadata y codec raw incluidos en el flujo de ingesta.
- Estéreo 3D en entrelazado y progresivo, para cine y TV.
- Nuevas herramientas estéreo 3D.
- Procesamiento de gráficos más rápido que nunca gracias a la paralelización del cálculo con GPU.
- Módulo de output en DCP para crear paquetes de cine digital.
- Reconformado contra el timeline de Mistika, manteniendo los efectos y llevándolos a sus nuevas posiciones y duraciones.
- Nuevo gestor de renderfarm con soporte para múltiples nodos de render por GPU y en arquitecturas S.A.N.
- Color Matching estéreo pixel a pixel.
- Nuevos efectos por GPU: OpticalMotionBlur, 3DLUTS/1DLUTS y Debayer.
- 50% de incremento de prestaciones de tiempo real (en media).
- Virtual Slate definible por el usuario para dailies.
- Nuevo módulo Mistika Live para ajustes de rodaje en tiempo real, creación de dailies y generación de MXF para offlines.

Más información: www.sgo.es

Philips Circus “The Foundling”. Imágenes cortesía de Framestore.



Es lo que suena



molinare

www.molinare.es



Rango legal y rango extendido para TV

En algunas ocasiones ocurre que vemos nuestras imágenes correctamente expuestas en set, postproducción, etc., y luego acaban viéndose sobreexpuestas o "clipeadas" en televisión, alteradas de contraste o con colores inadecuados. Aunque en muchas ocasiones pensamos que estos problemas provienen de un mal ajuste de emisión, no siempre es así, pues puede tratarse de una mala copia de nuestro master a otro formato, un error en postproducción o incluso un setting mal usado el mismo día de rodaje. En todos estos casos no se ha tenido en cuenta el concepto de "rango legal" y "rango extendido" para TV.

¿Imágenes clipeadas?

La mayoría de salidas de vídeo que encontramos en las cámaras digitales se ajustan a normas legales de emisión, por lo que, al visionarlas sobre monitor o un forma de onda, estas imágenes grabadas coinciden exactamente con lo que vimos en set y con lo que esperamos ver en emisión de TV, en un DVD, etc.

En otras ocasiones, y dependiendo del fabricante, estas salidas se pueden ajustar fuera del rango legal de vídeo, de forma que nos permiten ver o grabar una gradación tonal más ajustada a lo que la cámara está capturando en realidad. Esto es interesante cuando queremos tener un mayor control de la exposición y no queremos pagar el peaje que supone la reducción o pérdida de señal de una hipotética emisión analógica.

Al hacer esto, vamos a contar con algunos niveles de brillo extra –dentro del mismo rango dinámico–, pero, a su vez, si no entendemos lo que se está haciendo, puede llegar a condicionar que nuestra imagen acabe clipeada y no tenga nada que ver con lo que estábamos viendo en set o durante la corrección de color.

Por todo ello, es muy importante que durante todo el proceso de creación cinematográfica todas las partes implicadas entiendan el concepto que supone trabajar fuera de la norma legal de vídeo. Este tipo de ajuste no depende sólo de un técnico HD, ayudante de cámara o director de fotografía, sino que puede estar condicionado al tipo de codec, grabador usado, monitorización y toda la parte de postproducción implicada.



Izquierda: Imagen en rango legal clipeada.
Derecha: Imagen grabada con Extended Range, sin clipear.
Menú Rec Out en Alexa y menú White Clip en Sony F900.

Introducción técnica al rango legal y extendido

La señal útil del vídeo analógico (luminancia) viene limitada por dos valores de referencia, uno para el negro o base y otro para el blanco puro. Aunque



Gabi García empezó como ayudante de cámara de vídeo SD, convirtiéndose en uno de los primeros técnicos de HD de España. Entre su filmografía destaca el primer spot realizado en HD, así como las primeras series y largometrajes en este formato. Ha impartido clases sobre HD en centros formativos como ESCAC, EMAV o ITES, colaboraciones para TV3 o JVC, pasando por cursos específicos de cámaras como RED ONE. Actualmente compagina la formación con su trabajo como foquista especializado en HD tanto en cine como publicidad.

históricamente en Europa se han utilizado voltios como unidad de medición, actualmente usamos las unidades IRE. 0 IRE para el negro (pedestal) y 100 IRE, que se corresponde al límite para el blanco con detalle.

Cuando convertimos las ondas de amplitud analógica en una señal digital (o discreta), obtenemos una serie de valores codificados entre el negro y blanco que pasan por diversos tonos de gris. Así, en un sistema de 8 bits, convertidos de RGB a señal de componentes (YUV), contamos con 16-235 valores de gris digitalizados. Si los usamos mediante una curva o Lut dentro de la señal analógica y los analizamos en un monitor de forma de onda, estos valores se distribuirán en un rango, "pico a pico", de 0 a 100 IRE. El valor 16 sería 0 IRE, correspondiéndose con el negro absoluto o pedestal, mientras que el valor 235, blanco puro, se correspondería con 100 IRE. Podemos decir que estos valores están comprendidos dentro del "rango legal" de vídeo.

Actualmente para captación y grabación en cine digital usamos el sistema de RGB a 10 bits, donde encontramos codificados más valores extra; en concreto 0-1023 entre negro y blanco.

MENU>RECORDING>REC OUT	
Frame rate	24 fps
HD-SDI format	444 1.5G
Scan format	psf
Output range	Legal
Link sensor to REC OUT	Extended
SDI remote	Raw

<Knee>		?P6 TOP			
	[R]	[G]	[B]	[M]	
POINT	: 0	: 0	: 0	: -10	
SLOPE	: 0	: 0	: 20	: 20	
WHITE CLIP	: JJ	: JJ	: JJ	: JJ	
KNEE	: ON				
KNEE SAT	: OFF				
WHITE CLIP	: ON				
TEST	: OFF				ABS

Dentro de la opción de menú, Output range (vía Dual Link o Single Link) de Alexa o D21, encontramos los rangos Legal y Extended. Siempre vamos a grabar la totalidad del rango dinámico que nos dan estas salidas sin compresión a 10 bit, aunque si grabamos o monitorizamos usando el setting "Normal Range" la señal va a usar valores comprendidos entre 64 y 940, quedando representados entre 0 y 100 IRE (0IRE = 64 para negro, 100 IRE= 940 para blanco).

La distribución de la señal de vídeo, y consecuentemente la latitud, se van a adecuar dentro de los márgenes 100 IRE de vídeo legal, con lo que vamos a ver y grabar menos información de valores de grises sobre nuestro monitor u osciloscopio, independientemente de la curva usada, ya sea Log o Lineal. Si nos decidimos a usar "Extended Range", vamos a usar entre 4 y 1019 valores "mapeados" dentro de la señal analógica de la siguiente forma: -10 IRE = 4IRE para negro, y 110 IRE,= 1019 blanco. Haciendo esto vamos a tener un poco más de margen para ajustar nuestros niveles en posproducción y "más espacio" en el techo de la señal para que no nos 'clipeen' los blancos.

Como podemos observar en este gráfico de la D20, en un rango legal una correcta exposición de las altas luces estará representada sin llegar al nivel 100 IRE, asegurándonos una imagen correcta dentro de los márgenes de seguridad broadcast de vídeo. En cambio, en un rango extendido conseguimos un 20% más de margen (de -10IRE a 110 IRE), para que nuestras altas luces no se saturan y el nivel de negro tenga mayor



amplitud. Si no se tiene en cuenta esto en postproducción, o bien nuestro equipo de grabación no soporta este “Rango extendido”, ese margen, junto con el extra de información de altas luces, desaparecerá en cuanto apliquen el limitador o recorte de blancos en emisión (White Clip) al 100 IRE, para adecuarse dentro del rango legal de vídeo. Asimismo, también podemos encontrar problemas al hacer un conformado a otro archivo que no soporte un rango extendido, DVD...

Resumiendo, el rango legal, hace referencia al “mapeado” de la señal dentro de los márgenes de seguridad broadcast, mientras que el rango extendido excede estos márgenes de seguridad para conservar más detalle. Un símil bien podría ser el uso entre una curva Lineal 709 o Log. La 709 tiene menor latitud pero no vamos a tener problemas a la hora de emitirla y reproducirla correctamente en TV, en cuanto que con una Log-C o Log-S, vamos a tener que trabajarla para que se adapte al contraste típico de la señal 8 bit analógica de TV en su rango legal.

Consideraciones con el equipo

Esta decisiones no sólo son una cuestión puramente de entendimiento y ajuste de cámara, sino que van a estar condicionadas también por el tipo de grabador que usemos e incluso el tipo de monitor de referencia durante el rodaje. Aun exponiendo correctamente en “Extended range” podemos encontrar en posproducción con una señal clipeada o quemada, debido a limitaciones de equipo, falta del correspondiente hardware o un simple mal ajuste técnico. Esto se debe, en parte, a que muchos monitores, grabadores y codecs trabajan con flujos de trabajo entre 8 y 10 bits, con submuestreo de chroma a 4:2:2, y no todos aceptan un rango ilegal o “Extended”.

Por todo ello, hay que tener mucho cuidado a la hora de usar este setting en el menú de cámara, pues puede derivar en que el producto final no se ajuste a las condiciones de exposición y visionado del día de rodaje o durante la corrección de color. Normalmente “Normal Range” es la opción

ideal con grabadores que sólo admiten 4:2:2 vía Single Link, y que por lo tanto no aceptan un rango extendido. ARRI digital recomienda chequear que el grabador con el que trabajemos soporte el rango “Extended” ya que si ajustamos la cámara así, y el grabador sólo soporta el modo “Normal”, podemos encontrar con las imágenes clipeadas, incluso viéndolas correctamente en el monitor o el WFM. No vale la pena jugársela con una imagen clipeada para tener unos cuantos valores más de información si no tenemos claro cuál va a ser el workflow a seguir, con qué máquinas se va a trabajar o cuál va a ser nuestro destino final del producto. En esta tabla de Arri digital se pueden ver los grabadores que soportan el rango “Legal o Extended”.

En el caso de trabajar en Apple ProRes mediante tarjetas SxS o P2 con la D21, Apple especifica claramente que ProRes Quicktime es “Legal Range”, por lo que puede producirse ‘clipeo’ en programas como FCP si se usa el extendido. Aun así, sería posible hacer una conversión de los datos en rango extendido con aplicaciones como el mismo FCP, Nuke, Baselight o Avid MC5. Estas aplicaciones son capaces de leer todos los datos codificados, incluso tratándose de un rango Full / Extendido. Si se trabaja con Quicktime Player, Smoke, After Effects o Shake, vamos a encontrar con problemas pues es probable que se descarte aquella información que está codificada fuera de la señal legal (5-1019 a 64-940 valores).

Apuntes

- El rango extendido es ideal para conseguir un mejor control sobre las altas luces y detalle de nuestras imágenes. Es la mejor opción cuando vamos a acabar en 35mm, aunque está indicado para otro tipo de producciones (publicitarias, videoclip...) Siempre y cuando trabajemos con garantías en toda la cadena de creación de nuestro proyecto.
- En cámaras de HD “procesadas” encontramos el “White Clip”, el cual podemos ajustarlo por encima del nivel legal y situarlo en torno a 110 IRE, dándonos mayor margen para nuestras altas luces. Si no se resitúa lo grabado dentro de un rango normal de vídeo, lo que habíamos ganado lo perderemos. Está directamente relacionado con el “Extended Range” de Alexa o D21.
- Podemos grabar la señal en cámara “Extended range” mientras estamos viendo un monitor en “Legal range”. Si el monitor que tenemos no acepta 10 bits, (Cinetal y Sony BVM-L230 sí lo hacen) y “tan sólo” es de 8 bits, podemos encontrar con problemas similares.
- Cuando trabajamos On board con ProRes sobre tarjetas SxS en Alexa lo hacemos en rango legal o normal, ya que ésta es la especificación de Apple sobre su codec. La elección de rango es exclusivamente sobre la salida REC OUT.
- En cuanto a la salida MON OUT, es exclusivamente “Normal Range”, con ‘clipeo’ a 100 IRE, para asegurar así la compatibilidad de cualquier monitor en rodaje. Por lo tanto, cuidado con darle la misma prioridad de exposición a una y otra salida según para qué la estemos usando.
- Habiendo grabado en rango extendido, siempre vamos a poder volver atrás y recuperar el material sin necesidad de clipear mediante una sencilla compresión de los datos a rango legal nuevamente. El problema viene cuando esto no se detecta y es demasiado tarde, habiendo entregado al cliente el material, emitido o proyectado de forma inadecuada.
- En el caso de trabajar en “Extended Range” es recomendable fijarse en el WFM siempre y no en el monitor de rodaje, pues puede darse el caso de que estemos grabando en Extended pero el monitor no sea capaz de enseñarnos todo el detalle en las altas luces y negros. También en estos casos es posible usar un limitador de señal o un generador de Luts entre cámara y el monitor para verlo correctamente.

APPLICATIONS	Features			
	Television/Commercials			
RECORDER	Linear	LOG C	Micscope™	ARRIRAW™
Sony HDCam SR	4:2:2 YCbCr and 4:4:4 RGB Legal (Normal) or Extended Range		Twin 4:2:2 YCbCr	Not Supported
S.two DFR2KAR				ARRI T-Link
Codex				
Keisaku Giken				
SxS Pro Card	ProRes 422 & 4444	ProRes 4444 only	Not Supported	Not Supported
AJA Ki Pro	4:2:2 YCbCr Normal Range	4:2:2 YCbCr Normal Range	Not Supported	Not Supported
Panasonic P2	4:2:2 YCbCr Normal Range	4:2:2 YCbCr Normal Range	Not Supported	Not Supported

Disfruta de Cameraman en su edición digital

La suscripción a la edición digital te permitirá disfrutar de la revista **el día 1 de cada mes** (10 números al año). La revista es **idéntica a la versión en papel**. Una de las ventajas que conlleva la suscripción digital es que no tienes que esperar los 10 días, aproximadamente, que se precisan para los trabajos de imprenta y reparto por Correos. También **evita las contingencias del servicio**: retraso en el reparto, estancias dilatadas fuera del domicilio, robo de la revista del buzón...

Para saber cuándo está disponible, **no tienes que preocuparte de nada**. Recibirás un email que, con tu clave, te permitirá acceder directamente a la revista y disfrutarla en tu ordenador.

Mientras tu suscripción esté en vigor, **podrás acceder a todas las revistas publicadas hasta la fecha, desde el nº 1**.

Otras publicaciones sólo te dan opción a los números publicados durante el periodo de suscripción, con nuestra política de suscripción digital podrás consultar todo lo publicado hasta la fecha. Esto supone una gran ventaja, pues **si hay artículos antiguos que te interesen y no sabes cómo conseguirlos, de esta manera los tienes a tu disposición**.

Crea tu propia hemeroteca. La herramienta Doopaper, con la que se visualiza la publicación, te da la opción de **bajarte la revista en pdf**, de modo que puedes crear tu propia hemeroteca de Cameraman, y si en algún momento te encuentras en un lugar sin conexión a la red, puedes consultarla igualmente.

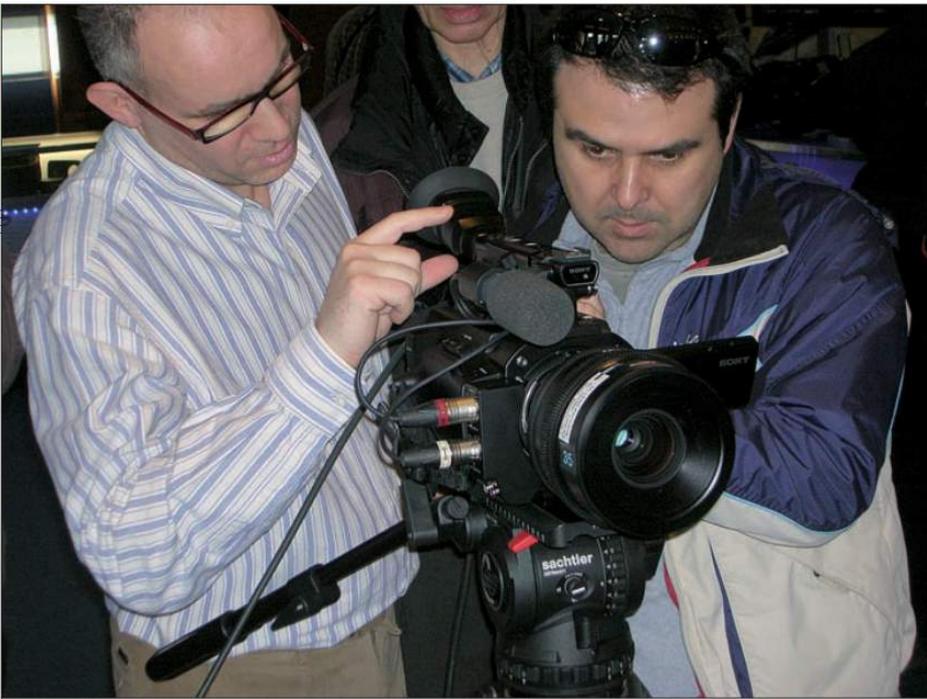
Precio realmente bajo. Consideramos que por sólo 20 euros poder disfrutar, en este momento, de **42 revistas publicadas** es un precio casi simbólico para una publicación profesional de esta calidad.

Cameraman en edición de papel



Si sigues apreciando el placer de la lectura en papel, la suscripción anual (10 números anuales) para España es de 60 euros y la bianual de 100 euros. Para el extranjero, la suscripción anual es de 100 euros y la bianual de 180 euros.

Para realizar la suscripción, bien sea en edición digital o en papel, entra en www.cameraman.es



Creatology

Road show de Sony en Madrid

El nuevo camcorder PMW-F3, el ya más conocido SRW-9000PL y el procesador estereoscópico MPE-200 fueron las estrellas para nuestro sector en el road show que Sony organizó en Madrid los días 8 y 9 de febrero. Para el mercado más televisivo, muy interesante el nuevo camcorder PMW-500 (XDCAM 4:2:2 de captación basada en memoria de estado sólido). Y tampoco hay que olvidarse de los nuevos monitores OLED.

PMW-F3

Una cámara con sensor de 35mm. La grabación interna es través de dos tarjetas SxS. Salida de serie 4:2:2 por HDSDI y a partir de abril habrá una actualización para RGB 4:4:4 con curvas gamma y S-log. Otra mejora que llegará en abril es un objetivo con zoom, porque en este momento únicamente se pueden usar ópticas fijas, a pesar de contar con zapata caliente.

La montura que lleva el cuerpo es F3 con el fin de desarrollar en el futuro lentes exclusivas para la cámara, pero se suministra con un adaptador de F3 a PL. Las dos configuraciones que se ofrecen en este momento son la L, que necesita lentes, y la K, en la que viene el cuerpo de cámara con tres ópticas: 35, 50 y 85mm En ambos casos incluye micrófono. Recordemos que a partir de abril tendremos una lente con zoom motorizado sobre la montura PL. En otoño llegará una con zoom manual que irá montada sobre la montura F3.

Hay ocho botones asignables. El cuerpo de cámara es muy simétrico, muy pensado para configuración 3D, tanto side by side como over-under. De hecho, otra de las actualizaciones de abril será el 3DLink para sincronizar dos cámaras entre sí y que permitirá integración total por ejemplo con el controlador MP200.

“Con este producto, Sony se dirige al mercado existente entre el formato DSLR y la RedOne. Es decir, ofrecer a los profesionales que vienen del mundo DSLR y la EX3 la opción de grabar en una cámara de vídeo con un sensor de cine, o bien para los cineastas acostumbrados a trabajar con cámaras de gama alta, y tener esta

herramienta como segunda cámara, pues es cómoda y su peso reducido (2,4 kg.). Ahora mismo para grabación tenemos las tarjetas SxS 4:2:0 a 8 bits. “Si incluyese 4:2:2 necesitaríamos un cuerpo más grande, simplemente por la refrigeración. Además, entre un 4:2:0 optimizado, como es este caso, y un 4:2:2 normal, la calidad percibida es prácticamente la misma. A partir de abril tendremos habilitada la salida Dual Link 444 RGB que permitirá grabar en el SRW-1. Esto en principio puede parecer una locura, pero si esta cámara ejerce como cámara secundaria en un set, tiene sentido que si tienes un grabador a la máxima calidad lo utilices para tener todo el material en el mismo formato. También se puede usar la salida HDSDI 4:2:2 y grabación en Nanoflash o dispositivos similares”, nos comenta Alvaro Ortiz, Product marketing de Sony.

El visor no está a la altura de la EX3. Hay una limitación física en caso de mantener el diseño para la configuración 3D: si lo colocamos a un lado se pierde la simetría. “De hecho una configuración que recomiendo es una F3 con un brazo mágico y a su lado, dado que a bajas luces da mucha resolución, colocar un monitor OLED, que también ofrece esas prestaciones, como pueda ser el PVM-740. El visor tiene control de peaking”, explica Alvaro.

Una de las características de este sensor es que se ha reducido el rolling shutter y Alvaro nos comentaba que cuando trabajamos a 18 dB prácticamente no aparece ruido. La duración de grabación con una sola tarjeta SxS de 64 Gb, a máxima calidad, es de 200 minutos.



Alvaro Ortiz, junto a la PMW-F3.

Coste: El precio de la versión L cuesta unos 14.000 y la versión K, con las tres ópticas, alrededor de 19.000 euros.

Monitores OLED

En la sección de monitores, Sony mostró PVM-L2300 y PVM-L1700 (Trimaster), LMD-1530, LMD-2110, LMD-2341 y LMD-1541. Tanto por su novedad como por la relación que mantiene con la F3, destacamos el nuevo PVM-740, un monitor portátil de alta resolución (960 x 540 píxeles) de 7,4" con sistema OLED (Organic Light Emitting Diode) con la exclusiva



tecnología Super Top Emission de Sony. Esta herramienta supone un gran salto respecto a los monitores LED, con un magnífico nivel de contraste y con reducción de brillos y efecto espejo.

Estereoscopia 3D

Lo más llamativo fue el MPE-200, que permiten convertir formato 2D en 3D, una innovadora aplicación de unión de imágenes por mosaico de imágenes (aplicación de "camera stitching") y un equipo de efectos de vídeo con capacidad 3D para la familia MVS-8000.

Arri Alexa

Disponible el nuevo firmware 3.0



Aunque no estará disponible oficialmente, los propietarios de Alexa ya pueden descargar y probar el nuevo firmware 3.0 que permite:

- Un modo "tropical" que controla las condiciones de humedad de la cámara en entornos húmedos.
- Posibilidad de hacer una doble back up paralela para el offline a través de ambas ranuras SxS.
- Ahora podemos hacer playback de los ProRes desde el visor o a través de las salidas. Además podemos capturar frames de éstos.
- Entrada de audio, embebido sobre la salida HDSDI e incrustado en los archivos ProRes.
- Posibilidad de trabajar con una curva y monitorizar con otra a salida de vídeo (REC709, Log...)
- Grabación vía Single Link (4:2:2) hasta 60 fps.
- Ajuste del ASA, entre 160 IE y 320 IE.

- False color y un mejorado refresco de monitor en el visor.
- Además, metadatos desde las salidas HDSDI, hasta el interfaz T-link pasando por los ProRes cuando los abres en FCP.

También está disponible el software online, que permite componer frame lines para crear markers personalizados en Alexa. Una vez creado, se puede cargar a cámara vía tarjeta SD. Más información en la página de descargas de Arri:

www.arridigital.com/technical/aflc



Arri frame line.

iLuz

Aplicación de Grau Luminotecnia para iPhone

Se trata de una aplicación para facilitar el trabajo a los directores de fotografía, gaffers, eléctricos y, en general, a todo el que necesite iluminación para su trabajo diario en cine y vídeo. iLuz es una herramienta muy sencilla aplicando la movilidad e inmediatez que nos aportan los teléfonos móviles.

Para poder trabajar con iLuz, lo primero que debes hacer es crear un trabajo, y a partir de ahí ya podrás añadir equipo, y pedir un presupuesto de alquiler o de compra a quién



tú quieras. Es importante destacar que esta aplicación es simplemente una herramienta gratuita que no te ata a trabajar con Grau Luminotecnia. Se han puesto nombres genéricos a los aparatos y sólo se han puesto marcas a los productos que no

tienen un equivalente, para hacer la aplicación lo más neutral posible; después tu alquilador o vendedor ya te pondrá la marca que le pidas o que pueda ofrecerte.

Asimismo, iLuz ha nacido con la idea de ser una aplicación colaborativa para todos los usuarios de habla hispana y como tal tiene un apartado de propuesta/modificación para que puedas proponer aparatos nuevos a añadir a la lista o pedir

modificaciones si ves errores. Todavía faltan algunos productos y familias que están en lista de espera: trípodes y grip, kits de iluminación, paneles LED's y proyectores móviles. El desarrollador de la aplicación es Xavi Tribó, de Apuntolapospo.



Contour HD

Cámara POV más que interesante

Aunque se pueda pensar que estamos ante una cámara más, lo cierto es que Contour HD es una impresionante cámara POV que graba 1920x1080, 60p a 720p. Incorpora una óptica de 135° y graba sobre tarjeta micro SD hasta 8 horas. A esto hay que añadir



que es sumergible hasta 10m, cuenta con micro incorporado y posicionador GPS. Así, permite saber en todo momento dónde se está rodando y hacer un seguimiento horario y de posición por cualquier lugar por donde hayamos pasado. Para completar las interesantes

características de Contour HD, es posible remotear vía Bluetooth la cámara con un iPhone ofreciendo

que la pantalla retina del Iphone se convierta en nuestro "Lcd" o monitor particular y también podremos dar motor, ajustar obturación y diafragma.

Bac Pac LCD

Para Go Pro Hero

Interesante, por fin, la opción con que cuenta ahora la cámara Go Pro Hero, ya que podemos colocarle un monitor adosable vía el puerto Hero de la cámara y nos va a permitir ver la imagen en directo, así como reproducirla atrás o adelante. El LCD Bac Pac cuesta unos 50 euros al cambio, y es de quita y pon, por lo que podemos usarla para seguir haciendo planos acuáticos con su carcasa y seguidamente chequear encuadre



o ajustes varios que nos ofrece la cámara. Tiene, además, un pequeño altavoz que nos permite escuchar el audio, y cuenta con varios complementos estancos para poder meter todo el conjunto dentro del agua.

Sony CLM-V55

Nuevo monitor

Sony acaba de anunciar el lanzamiento en España, para el próximo mes de abril, de su monitor de fotografía y vídeo CLM-V55. El dispositivo es una pantalla auxiliar de cinco pulgadas de diagonal que viene a echar una mano a los que necesitan ver con claridad lo que están grabando con su videocámara o cámara réflex de objetivos intercambiables. El Sony CLM-V55 se conecta a la cámara o videocámara mediante zapata auto-lock o ISO y se enchufa mediante cable HDMI por lo que, en principio, es compatible con más cámaras aparte de las de la serie Alpha de Sony. Con una diagonal de 5 pulgadas y resolución de 800 x 480 píxeles, el monitor incorpora un pequeño altavoz con el que oír las grabaciones en caso de que



estemos grabando vídeo. Asimismo, una rueda de control en el lateral permite seleccionar modos de vídeo 16:9 o 4:3, y ajustar a nuestra conveniencia el volumen, brillo, tono y temperatura de color.

Para usos de fotografía, el Sony CLM-V55 permite hacer zoom sobre áreas concretas de la imagen en píxeles reales de FullHD para ajustar al máximo el enfoque. Entre sus accesorios se encuentran un alimentador de corriente, un pack de baterías y un parasol para poder ver cómodamente la pantalla si nos encontramos en exteriores.

Su precio es de 400 euros. Con todo, tampoco es un accesorio pensado para el gran público precisamente, sino más bien para usuarios

Canon Speedlite 320 EX

Antorcha con LED

Canon presenta el Speedlite 320 EX, una antorcha que integra un Led y que es compatible con el modo vídeo. Esta se activa de forma automática según las condiciones de luz que haya.



No hace falta estar montado sobre la cámara para que funcione. Pesa 275 gramos y se alimenta con cuatro pilas del tipo AA. Tenemos "juego" para mover la cabeza de la antorcha y dirigirla entre 45 y 90° arriba y abajo, y entre 60 y 180° lateralmente. Su precio rondará los 200 euros.

Codex

Certificado por Arriraw

Codex, el fabricante de grabadores digitales y sistemas de almacenamiento, acaba de ser certificado por ARRI de forma que sus equipos garantizan la correcta grabación de su señal Arriraw vía T-link. Esta señal es la que ofrece las cámaras Alexa y D-21.

profesionales o muy avanzados que quieran una prestación adicional durante sus sesiones o grabaciones en estudio.

Impact Series 1080p

Liquidimage Company presenta un par de opciones para grabar 1080p en deportes de máximo riesgo, rodajes especiales, puntos de vista primera persona. Se trata de dos nuevas cámaras-gafas. Impact Series HD 1080p y Scuba Series 720p HD. Ambas cámaras cuentan con un sensor de aproximadamente 12Mp, interpolados (4000 x 3000), y cuenta con un par de modos de grabación: 1080p a



30fps y 720p a 60fps. La óptica integrada es un gran angular que cubre más o menos un campo visual de 136°. La

grabación se hace en compresión H.264 y sobre tarjetas micro SD/SDHC de una capacidad de hasta 32GB.

Quantel Pablo PA

Gestor de grandes flujos

Tras un periodo de pruebas tras el que usuarios de Quantel pudieron probar el software Pablo PA, Quantel lanza ahora este programa gestor de grandes flujos que es el complemento perfecto del eQ, iQ y Pablo. Este se ocupa de



preparar autónomamente todo el flujo de trabajo de forma que la suite principal se ocupe solamente de labores finales junto al cliente. Así, es posible usar herramientas de importación y exportación, archivos y conformado para que una vez hayamos acabado se transfiera al eQ, iQ y Pablo ahorrando tiempo y recursos.

Se añade el soporte de archivos nativos de RED y DPX. Está disponible antes de su compra con 30 días de prueba.



Okii y Viewfactor

Dos opciones USB Follow focus para Canon

Por un lado, tenemos Okii, el control remoto para las Canon EOS HD DSLR. Funciona a través del USB y permite hacer foco en modo vídeo. Además, puede dar motor, cambiar la obturación y otras funciones. Está construido en un chasis compacto, ligero (142g) y de pequeño tamaño: unos 7 cm. Se alimenta con dos pilas tipo AA.

En cuanto al seguimiento de foco, podemos memorizar hasta cuatro posiciones y se ajusta con una pequeña rueda,

alrededor de la cual se disponen hasta nueve botones para asignar funciones como diafragma, shutter o Rec start / Stop.

El uso a través de USB no afecta a la salida HDMI. Por otro lado, la empresa Viewfactor, especializada en dispositivos wireless de foco y zoom, presenta un par de

interesantes novedades para el control remoto de las Canon Eos 5D y 7D. Gracias al puerto USB, podemos mover el foco con



Viewfactor impero



Viewfactor Contineo

un mando con rueda incorporada, así como también hacer un potente zoom X10 para "coger" focos. Cuenta el dispositivo con la función de grabación remota. Este mando de foco inalámbrico puede ser además con cable, siendo evidentemente una opción mucho más económica (400 euros).

La misma empresa también presentó hace relativamente poco una especie de "celda", llamada Contineo 5D/ 7D, donde se puede colocar la cámara en múltiples situaciones. Lo mejor es que tiene varias entradas y salidas de video, alimentación, etc., que permiten no perder señal y una mayor robustez y fiabilidad de las conexiones.

En Múnich con Dedo Weigert

Del 28 al 31 de enero se celebró el Agent Meeting que Dedo Weigert Film ofrece en su sede de Múnich para todos sus agentes internacionales. Dedo Weigert Film es el fabricante de los instrumentos de precisión para iluminación con la marca Dedolight, pero también tiene la marca TecPro para accesorios de cámara e iluminación, económicos. Ambas marcas presentaron muchas novedades.

Estudio portátil

Se asistió una vez más a una presentación magistral de cómo iluminar con un equipo reducido pero al mismo tiempo completísimo. Dentro de la línea de Estudio portátil, Dedolight mostró cómo con sus pequeños aparatos de 150W de la serie clásica (serie 100) podemos iluminar profesionalmente en 15 minutos un set de entrevistas. ¿Dónde está el truco? En su sistema de doble lente esférica Aspherics2 con la cuál tenemos un aprovechamiento óptimo de la fuente de luz, consiguiendo además iluminar una superficie de forma homogénea y sin puntos calientes. Tal es el aprovechamiento, que un Dedolight de 150W emite más luz que un fresnel de 500W, y además nos da un ratio de haz de luz de 25:1 mientras que un fresnel tradicional ronda cerca de 3:1. Además tienen la opción de aplicarles una montura de proyección llamada Imager que nos permitirá transformarlo en un pequeño proyector de gobos. A estos proyectores se les suman los Softlight, también de Dedolight, y con todos estos elementos nos ofrecen varias versiones de kits de tres, cuatro, cinco e incluso seis aparatos. Atención a los fotógrafos y videógrafos que os tenéis que desplazar continuamente para realizar vuestros reportajes, el kit de cinco aparatos completo con un Imager, trípodes, muchos accesorios y bolsa acolchada pesa tan solo 20kg, pudiéndose facturar en el avión.

Proyectores de luz día

Dedolight también tiene proyectores de descarga tanto en bifocales Aspherics2 como softlights dedicados. Para proyectores pequeños tienen la serie 200, que son un poco más grandes que la serie clásica y van con lámpara de descarga de 200W de 5600K y también de 3200K; la serie 200 es ideal para kits de dos o tres aparatos; le sigue la serie 400 también con bifocales Aspheric2 y Softlights dedicados de 400/575W; pero la novedad de este año ha sido la serie 1200, encabezada por el DLH1200D, un proyector de descarga de 1200W con la misma tecnología bifocal Aspherics2 que deja a sus rivales fresnel y par fuera de combate por su luz totalmente homogénea y con un poder de concentración de haz en un ratio de 18:1. La doble lente esférica del proyector no sólo consigue una distribución homogénea de la luz, sino también una distribución homogénea del color en todas las posiciones de foco. Su diseño ligero y robusto tiene una alta eficiencia de ventilación por convección, con un alto índice IP (homologación en trámite) que le permite trabajar bajo la lluvia y un sistema de apertura generoso que da acceso a todas sus partes interiores para el mantenimiento;



Dedo Weigert junto a un PanAura7.

y muy importante para los proyectores de descarga, al igual que los otros proyectores de Dedolight, tienen el sistema de bloqueo de los rayos UV mejor del mercado con un valor de un 1/20 de emisión de UV con respecto a los proyectores de la competencia. Todo proyector de descarga tiene su balasto, en este caso es el DEB1200D, que como características principales podemos destacar su alto rango de regulación del 40 al 100%, selección de frecuencia 50, 60Hz y

Flicker free, sensor automático de entrada desde 90 hasta 260V, grado IP y facilidad de acceso para servicio igual que la cabeza; el ballast se puede montar en la pata o el mástil del trípode. Y como no, la cabeza DLH1200D también tiene su montura de proyección convirtiéndola en un cañón o proyector de gobos de alta intensidad; más que montura entera, lo que tiene es el condensador adaptador DP1200CON que acepta las mismas ópticas y accesorios que la serie 400.

PanAura7

Siguiendo la filosofía de Dedolight el PanAura7 es lo más económico, intercambiable, compacto y ligero posible, sin ninguna pérdida de calidad.

Basándose en la caja de luz Octodome para proyectores "open face" dedicados, ha nacido toda una familia de proyectores y cajas de luz, los PanAura. Las ventajas del PanAura en relación a las otras cajas de luz estándar con un fresnel son una proyección de luz de más del doble y la eliminación del "punto caliente", gracias a la posición de la lámpara en el punto focal. El PanAura lleva dos difusores internos para poder elegir el efecto deseado; el difusor estándar ofrece una distribución suave de la luz mientras que el difusor Rim-Aura crea un borde más intenso de luz ayudando a crear el efecto de luz envolvente.

La serie PanAura de cajas de luz incluye el PanAura7, el PanAura5 (conocido como Octodome) y el PanAura3, todos ellos son "ahorradores" de espacio, peso y potencia. Comparemos la profundidad del PanAura7 con su proyector dedicado, una caja de luz con un fresnel de 5kW, y una caja de luz con un fresnel de HMI 2'5kW. El PanAura7 tiene una profundidad de tan solo 60cm con un peso de 16kg, el fresnel de 5kW 144cm y 35kg, y el HMI2'5kW 162cm y 58kg (comparativa de conjuntos softbox + proyector + ballast). En un minuto le podemos añadir al PanAura un nido de abeja de tela de 40° para dirigir la luz proyectada. El proyector "open face" para el PanAura7 funciona con dos lámparas y dos ballast de 400/575W o dos lámparas de descarga cerámica intercambiables; también puede funcionar con los proyectores "open face" de 2 x 1000W ó 4 x 1000W.

Novedades de Tecpro

Dedo Weigert Film fabrica bajo su marca Dedolight proyectores de alta precisión para poder "pintar" con la luz. Con una alta inversión en I+D no quiere fabricar otros productos necesarios pero de no tanta precisión bajo la misma marca y es por ello que bajo la marca TecPro aglutina otros artículos de fabricación OEM fuera de su propia fábrica.

Felloni

De momento se comercializa el panel estándar Felloni de 324 LED's luz día y apertura de 50° pero existe una gama que irá saliendo durante este primer semestre, todos los modelos en versión de 15°, 30° y 50°. Así iremos presentando estas novedades con los estándar de luz día de 15° y 30°, los estándar de tungsteno, los estándar Bicolor (luz día y tungsteno), los Low Profile Standard de luz día, tungsteno y Bicolor y los High Output, éstos de 576 LED's, en luz día, tungsteno y Bicolor. En total 21 modelos diferentes para que elijamos el que más se acerca a nuestras necesidades. Todos ellos con las mismas características, un difusor, alimentador a 230V, dimmer integrado desmontable y cable para controlarlo remotamente e, integrado el su

parte trasera un adaptador para baterías NP-F de Sony y otro adaptador para baterías V-lock. Y además, como accesorio extra también ofrece un módulo DMX compatible con todos los paneles Felloni.

Pasolite

Este es un panel RGB+Amber que nos permite tener un control total del color con un IRC (CRI) rozando el 90. La temperatura de color se ajusta por pasos preseleccionados para que no nos volvamos locos; así obtenemos unas temperaturas de 2800, 3200, 4000, 4800, 5600 y 6500°K. Pero

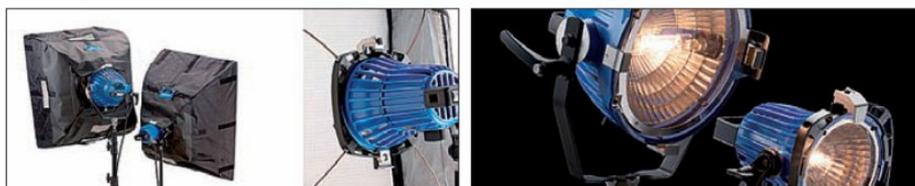
también podemos ajustar manualmente la combinación de colores para obtener el deseado; además tenemos seis memorias para poder conservar nuestras selecciones preferidas.

Minima

Esta es una antorcha similar a las Fillini pero con RGB que nos da una combinación de seis temperaturas preseleccionadas en 2800, 3200, 4000, 4800, 5600 y 6500°K; un IRC superior a 80, 800Lux a un metro con un consumo de tan solo 7W, lo que le permite alimentarla con seis pilas AA dándole una autonomía de tres horas; haz de 25° e incluye dimmer y rótula con zapata. Perfecta para camcorders y DSLR.



Arrilite 750 Plus y Arrilite Plus 2000



Debido a la continua popularidad en su gama Arrilite, Arri ha lanzado recientemente dos nuevos accesorios que representan la próxima generación de éstos. El compacto y ligero Arrilite 750 Plus y Arrilite Plus 2000 han sido completamente rediseñados, con una funcionalidad mejorada, simplificar el mantenimiento y ampliar su gran durabilidad.

Mejoras:

- El diseño del nuevo reflector. La extrapolación del Arrimax y del M18 han dotado al 750 con un nuevo diseño multifacético, el reflector parabólico elipsoidal. Esto permite una gama mucho más amplia. El nuevo diseño lo hace tan brillante como el Arrilite 1K, pero con una luz puntual más recortada y una intensidad mayor. Esto hace que la luz sea muy fácil de manejar.
- El Plus 750 es la luz perfecta para una entrevista después de haber incorporado el speeding (anillo adaptador para Chimera).

Tan pronto como se monta la luz en trípode está lista para ser dirigida. Si no se está utilizando, el anillo actúa cortando la luz derramada por el hueco de las palas.

- Una de las mejores características de la Arrilite 750 Plus es el sistema de reemplazo de la lámpara diseñada por Arri. ¡El viejo método de tener que quitar la pantalla de seguridad para sustituir una lámpara quemada ha desaparecido! Arri ha diseñado un nuevo método de reemplazo de la lámpara: girando la manija trasera del instrumento, la parte de atrás sale y da acceso directo a la toma de la lámpara. La lámpara de 750 vatios es fácilmente reemplazable en poco más de un minuto, un gran ahorro de tiempo en el set.
- El hecho de que la Arrilite 750 Plus utilice una lámpara de 750 vatios en lugar de una de 1.000 vatios es también muy útil en situaciones de distribución de energía.

Para más información visitar www.arri.com

DIGITAL REFLEX RENT

“Alquiler de equipos y accesorios para grabar vídeo HD con cámaras reflex.”

Canon, O'connor, Zacuto, Marshall, Denz Denz, Glidetrack, Vocas, Manfrotto, Secced, Cinemek, Tiffen, Apple.

www.digitalreflexrent.com
info@digitalreflexrent.com

PACK DRR HD + TÉCNICO

1día **474€+IVA** 2días **774€+IVA** 3días **974€+IVA**

- CANON EOS 6D MARK II O 7D
- ÓPTICA CANON EF 28 mm f/2.8 USM, EF 50 mm f/1.4 USM, EF 8-18 mm f/4L USM, EF 16-35 MM f/2.8L II USM, EF 24-70 mm f/2.8L II USM, EF 70-200 mm f/2.8L IS II USM
- LENS BABY MOUSE DOBLE CRISTAL EF
- VISOR ZACUTO Z-FINDER PRO 2.6X
- UNIVERSAL BASEPLATE ZACUTO Y Z-SPACER
- ESTATIVO DOUBLE BARREL ZACUTO
- FOLLOW FOCUS ZACUTO O FOLLOW FOCUS DENZ FFM
- MATTEBOX VOCAS MB-250 U O'CONNOR O-BOX WM
- EXTENSOR BARRAS DE 12"
- FILTRO SCHNEIDER 4X4 ND 3 DEG, ND 6 DEG, ND 9 DEG, POLARIZADOR
- MONITOR MARSHALL V-LCD70XP
- STEADICAM TIFFEN MERLIN HDV
- GLIDETRACK SDS-100
- TRIPODE MANFROTTO 626 O TRIPODE SECCED REACH 6
- 2 TARJETAS COMPACT FLASH 16GB/ LECTOR
- 2 BATERIA CANON LP-E6/ CARGADOR CANON LC-E6
- MONITOR SONY LCD 21" HDMI + CABLE HDMI 20 mts
- MACBOOK/ ROGSTOR ROCPRO 860 1,6TB
- MALETAS PLÁSTICO DURO HERMÉTICAS DE TRANSPORTE

NOTA 1: Jornada del técnico 0h + 1 de corrida. Estas tarifas no incluyen dietas ni desplazamientos del técnico DRR.

PACK RODAJE HD

1día **210€+IVA** 2días **380€+IVA** 3días **510€+IVA**

- CANON EOS 6D MARK II O 7D
- ÓPTICA CANON EF 24-70 mm f/2.8L II USM, EF 50 mm f/1.4 USM
- VISOR ZACUTO Z-FINDER PRO 2.6X
- UNIVERSAL BASEPLATE ZACUTO
- Z-SPACER
- ESTATIVO DOUBLE BARREL ZACUTO
- FOLLOW FOCUS ZACUTO O FOLLOW FOCUS DENZ FFM
- MATTEBOX VOCAS MB-250 U O'CONNOR O-BOX WM
- EXTENSOR BARRAS DE 12"
- FILTRO SCHNEIDER 4X4 ND 3 DEG, ND 6 DEG, ND 9 DEG, POLARIZADOR
- MONITOR MARSHALL V-LCD70XP
- TRIPODE MANFROTTO 626 O TRIPODE SECCED REACH 6
- 2 TARJETAS COMPACT FLASH 16GB/ LECTOR
- 2 BATERIA CANON LP-E6/ CARGADOR CANON LC-E6
- MALETAS PLÁSTICO DURO HERMÉTICAS DE TRANSPORTE

Skybot MK2

Este dispositivo volador/grabador que trabaja a 1920x1080 nos permite trabajar en 3D, gracias a sus dos minicámaras. La trayectoria de la compañía British Technical Films, como expertos en radiocontrol con helicópteros, han conseguido que Skybot tome imágenes realmente espectaculares. Gracias a que incorpora giroestabilizadores y acelerómetro, el vuelo es muy estable,



compensándose la altitud en todo momento. El aparato se controla con un mando especial que incluye un monitor para que en todo momento tengamos imagen para el operador y director.

Cuenta con varios modos en 16:9 y uno en 4:3. Llega hasta 60 fps en el modo 720p. Su peso es de aproximadamente 7 kg, se monta en menos de un minuto y puede volar a una altura de 20 a 40 metros.

www.britishtechnicalfilms.com

Image Film

Pasa a controlar completamente IFilm

Desde el pasado 4 de febrero Deluxe ha pasado a controlar el porcentaje de la compañía IFilm Intermediate Digital que hasta la fecha se encontraba en manos de Infinia. Como consecuencia de esta adquisición IFilm desaparecerá y todos sus



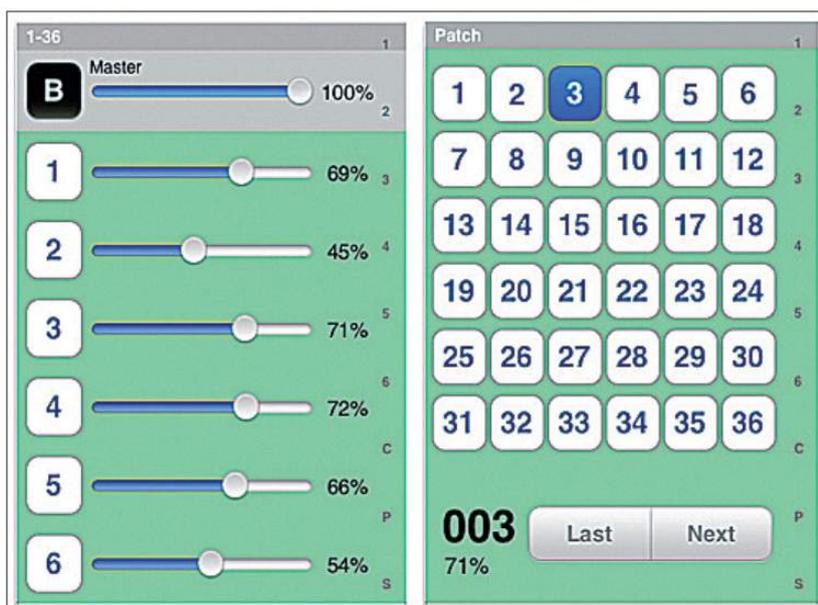
equipamientos y servicios de intermediate digital quedarán integrados en la estructura de Image Film.

“Los mayores beneficiarios de esta operación han de ser nuestros clientes, que verán mejoras considerables de nuestros servicios a corto plazo”, ha asegurado Ramón Martos y a continuación ha subrayado: “agradecemos a Infinia el apoyo a este proyecto, sobre todo en sus inicios, a la vez que consideramos esta operación como un punto y seguido en la estrategia de crecimiento de Deluxe en España”.

APP BCI Pocket DMX

Sistema de control asignable en tu mano

BCi Pocket DMX es una aplicación para el control en directo de sistemas que soporten DMX. Gracias a esta aplicación, cualquier dispositivo iOS, iPhone, iPod touch o iPad, conectado al BCI Pocket Console DMX NETport a través de un router inalámbrico estándar, se convierte en una sencilla herramienta que permite disponer de un sistema de control asignable en la palma de tu mano. Con la aplicación BCI Pocket DMX es posible disponer de hasta 36 canales asignables para controlar los niveles de iluminación, pudiendo asignar cada una de las direcciones DMX disponibles a uno de esos 36 canales. Es posible asignar todas las direcciones DMX a un canal, es decir, cada canal puede controlar las direcciones DMX de 0 a 512. También dispone de una función de dimmer y de comprobación de



canales con el nivel de salida seleccionable por el usuario. Por otro lado, el BCI Pocket Console DMX NETport permite mezclar los datos de cualquier consola con las entradas enviadas desde dispositivos iOS que dispongan de la app Pocket DMX, así como disponer de un puerto DMX pass-through. Esta mezcla de la que hablábamos en el párrafo anterior se realiza de forma HTP (highest takes precedence), que significa que el nivel más alto tiene preferencia. Resumiendo, el sistema inalámbrico WiFi Pocket Console DMX proporciona: Conexión automática al Pocket Console DMX NETport, 512 direcciones de DMX, 36 canales asignables, comprobación de dimmer y de canal con opción Solo, Gran master, canal Bump para el master,

botón de Blackout, mezclador y pass-through de DMX, etc. En cualquiera caso, es imprescindible disponer de una conexión inalámbrica y del Pocket Console DMX Newport para que el sistema funcione.

www.thepocketconsole.com

Panasonic

Novedades en la NAB 2011

Panasonic ha anunciado el lanzamiento de innovadores productos hardware y software tanto en audio como vídeo profesional.

Lector AJ-PCD30 P2

El nuevo P2 Drive AJ-PCD30 de Panasonic es un dispositivo P2 de tres ranuras P2 con una interfaz USB 3.0 ultrarrápida que ofrece la velocidad de transferencia más alta del mercado desde una fuente de estado sólido. El nuevo estándar USB 3.0 hace posibles tasas de transferencia de hasta 4.8Gbps, lo que permite la descarga de contenidos AVC-Intra 100 a una velocidad de 15x respecto al tiempo real de grabación. Ese ancho de banda también se puede utilizar para descargar el contenido de tres tarjetas P2 simultáneamente. El lector AJ-PCD30 P2 estará disponible este verano a un precio provisional de 2.030 € + IVA.



Deck AG-HPD24 con grabación 24P y prestaciones 3D

La nueva herramienta de flujo de trabajo incluye la interfaz ultrarrápida USB 3.0 y salida HDMI.

El nuevo deck P2 AG-HPD24 de Panasonic es un grabador/reproductor P2HD de media anchura de rack, que presenta características únicas como grabación y reproducción sincronizada en 3D, grabación nativa en 24P con velocidad de cuadro variable, interfaz USB 3.0 ultrarrápida y grabación de cuatro canales de audio a 24 bits en modo AVC-Intra 100/50. Con grabación y reproducción AVC-Intra 100/50Mbps, el HPD24 hace asequible y portátil la producción en calidad 10 bits



y formato 4:2:2. También soporta los formatos DVCPROHD, DVCPRO50, DVCPRO y DV, a través de dos ranuras

para tarjetas P2. Incorpora una pantalla LCD de 3,5" en la que se pueden revisar los clips. Dos unidades HPD24 pueden sincronizarse para grabar contenidos 3D con resolución completa tanto en la izquierda como en la derecha. El HPD24 incluye entradas y salidas HD-SDI, salida HDMI, entrada y salida de TC, entrada de referencia y control RS-422. El deck portátil P2 AG-HPD24 estará disponible este verano. Su PVPR es de 5.000 € + IVA.

Monitor de producción LCD BT-LH910 de altas prestaciones y 9 pulgadas (23cm)

Panasonic presenta el nuevo BT-LH910, un monitor LCD de 23 cm (9 pulgadas) para aplicaciones de campo y estudio. Destaca por su panel IPS de alto brillo y contraste que ofrece la mejor calidad de imagen de su clase; funciones de ayuda para 3D y entradas HDMI y 3G-SDI, además de dos entradas HD-SDI. El monitor ofrece ayudas para la grabación con rigs 3D, a partir de una visualización 2D. El BT-LH910 soporta los modos overlay y



side-by-side, y permite comprobar los ajustes de convergencia, parallax, color, luminancia, foco y zoom. Incorpora la visualización de un monitor forma de onda RGB, además de vectorscopio. Con entrada de alimentación XLR de 12V DC y adaptador para batería Anton/Bauer, el impresionante BT-LH910 se puede utilizar como visor electrónico de cámara, en entornos móviles o de producción en directo. El BT-LH910 estará disponible en abril con un precio de 3.000 € + IVA.

Sistema inalámbrico para el camcorder P2HD AJ-HPX3100

Ahora, se puede introducir metadatos y visualizar vídeo proxy a distancia desde iPads, iPhones y navegadores de PC. El versátil sistema inalámbrico de Panasonic para su camcorder P2HD AJ-HPX3100 simplifica el uso de metadatos personalizados por el usuario. Compuesto por el módulo inalámbrico AJ-WM30 y el software AJ-SFU3100, el nuevo sistema propone una transferencia de información crítica entre la cámara HPX3100 y una amplia cantidad de dispositivos portátiles, como PCs, iPads e iPhones. Se establece una conexión WLAN basada en el estándar IEEE 802.11b/g, a través de la cual se obtiene información de la cámara (formato de grabación, batería restante, vídeo proxy, etc.) o se envían datos desde el dispositivo portátil (text-memos, marcas de toma, metadatos...). El vídeo proxy requiere de la placa opcional AJ-YDX30.

El nuevo módulo inalámbrico AJ-WM30 inalámbrico y el software AJ-SFU3100 estarán disponibles en abril, con precios de 130 € + IVA y 1.300 € + IVA, respectivamente.

Software para archivar contenido P2

Panasonic presenta dos nuevas aplicaciones de software que facilitan el almacenamiento seguro y la fácil recuperación de contenidos P2. La aplicación principal es la AJ-SF100, que permite el archivo en cinta de datos LTO, además de en discos Blu-ray o en otros sistemas de almacenamiento. Esta aplicación soporta todas las tarjetas y todos los formatos P2, y dispone de creación de vídeo proxy y edición de metadatos. El usuario puede buscar contenidos que respondan a ciertos metadatos, y utilizar la visualización proxy para confirmarlos. También se puede reproducir un clip P2 en su calidad original desde la propia cinta LTO, y recuperar sólo una parte seleccionada. La base de datos está basada en SQL Server. El módulo AJ-SF110 para ingesta de vídeo a través de IEEE 1394 o SDI permite convertir las cintas de vídeo en contenido P2HD, ya sea en formato AVC-Intra 100/50, DVCPRO HD, DVCPRO 50, DVCPRO o DV. Tanto la aplicación de archivo AJ-SF100 como el módulo de ingesta AJ-SF110 estarán disponibles en mayo a un precio aproximado de 4.000 € + IVA y 2.000 € + IVA, respectivamente.

Software "AVCCAM Importer", que acelera y simplifica la importación de archivos AVCHD a Final Cut Pro

Panasonic también presenta el software "AVCCAM Importer", un plug-in de QuickTime gratuito que elimina la necesidad de convertir los archivos AVCHD a ProRes422 antes de editarlos en Final Cut Pro. AVCCAM Importer es un software para Final Cut Pro de Apple que permite la edición directa de archivos AVCHD ".mts" sin necesidad de convertirlos previamente. Dado que es un componente para QuickTime, el reproductor de QuickTime podrá reproducir también los clips ".mts" directamente, después de haber instalado "AVCCAM Importer" en el Mac. El AVCCAM Importer estará disponible este verano para descarga gratuita en la web de Panasonic.

Micrófono Schoeps SuperCMIT

Mayor direccionalidad y disminución del ruido ambiental sin pérdida de calidad de sonido

Estamos ante un nuevo tipo de micrófono de cañón con direccionalidad mayor basado en el modelo de gran éxito CMIT5 de Schoeps. El sonido ambiental se suprime de manera extraordinaria. Se basa sobre un principio completamente nuevo con dos transductores y usa algoritmos de procesamiento digital de Illusonic (pendiente de patentado). Tiene salidas de dos canales, con la señal SuperCMIT en canal 1 y la señal CMIT (directo de un solo transductor) en el canal 2. Mantiene la calidad reconocida de Schoeps y un sonido completamente transparente.



El micrófono SuperCMIT define una nueva clase de micrófonos de cañón con direccionalidad más allá de todo lo conocido y ofrece al técnico de grabación posibilidades totalmente nuevas.

¿Dónde utilizaría el SuperCMIT?

El SuperCMIT resuelve mejor los problemas donde ruidos ambientales (como ruido de la calle, de viento, de público o transeúntes y sonido de sala) interfieren con la grabación. Ruido ambiental no deseado se reduce más, incluso a frecuencias graves, sin colorear el sonido directo que llega de frente (en el eje de captación). Ni un micrófono de cañón largo puede hacer eso. Así el SuperCMIT es ideal para circunstancias complicadas en el rodaje de películas y acontecimientos deportivos. Con su direccionalidad, el SuperCMIT aumenta el "alcance" también en grabaciones interiores.

¿Cómo consigue tanta direccionalidad?

El procesamiento de señal digital en el SuperCMIT reconoce la energía que llega de varias direcciones y determina si un sonido viene de una dirección de manera continua o no. Utiliza esa información para suprimir el sonido ambiental y enfocarse en el sonido directo en eje. Esto permite que se aumente notablemente la direccionalidad sin causar los artefactos de coloración conocidos. El SuperCMIT es el primer micrófono del mundo en combinar tanta direccionalidad con sonido de alta calidad.

Illusonic, una nueva manera de conseguir alta directividad y sonido de alta calidad

El micrófono SuperCMIT utiliza tecnología de Illusonic (pendiente de patentado). En adición a la cápsula detrás del tubo de interferencia, contiene una segunda cápsula dirigida hacia atrás. El procesamiento de señal digital (DSP) puede analizar ambas señales y distinguir entre el sonido directo (discreto) y el sonido difuso que llega de todos ángulos. Entonces, las dos señales se combinan de una manera dependiente de energía y tiempo tal que se aumenta la energía directa y discreta mientras que reduce el nivel de sonido ambiental difuso. A frecuencias altas (por encima de 6 KHz.) se utiliza solamente la señal de la cápsula dirigida hacia delante, dado que el tubo de interferencia ya ofrece efectividad óptima en esa dirección. El SuperCMIT tiene tres pulsadores que controlan los dos filtros y presets del micrófono. Los dos filtros son idénticos a los del micrófono de cañón analógico de Schoeps CMIT5.

- Subida de altas frecuencias (+5 dB a 10kHz) para compensar la atenuación de las frecuencias agudas causadas por los zeppelines y otros filtros de vientos.
- Corte fuerte de graves (18 dB/octava por debajo de 80 Hz.) suprime ruidos de

frecuencias graves de viento y de vibración mecánica de las pértigas.

La salida del segundo canal siempre tiene la señal de cañón normal (el CMIT5). El botón de "Preset" controla la cantidad de direccionalidad en el canal 1 (SuperCMIT). Hay dos posiciones:

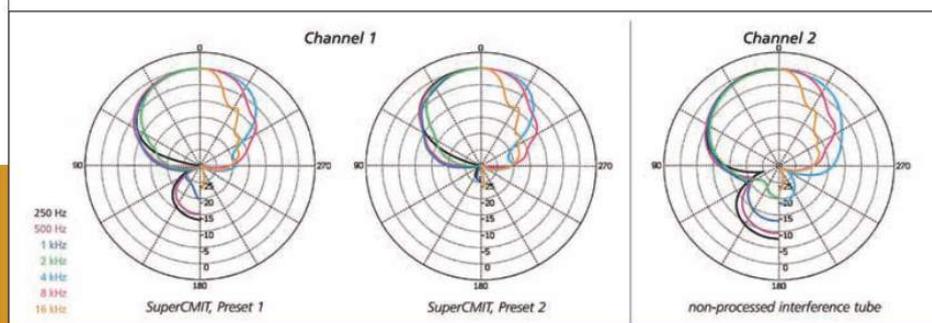
- Preset 1: un incremento moderado de direccionalidad (LED verde) con cerca de 11 dB de reducción de sonido ambiental (5 dB más que un micrófono CMIT5 de SCHOEPS o canal 2 del SuperCMIT).
- Preset 2: un incremento fuerte de direccionalidad (LED rojo), cerca de 15 dB de reducción de sonido ambiental. Este preset es para aplicaciones especiales dado que en algunas circunstancias puede haber artefactos sonoros de vez en cuando.

Accesorios incluidos: Estuche de madera, clip adaptador SG20 para pies de micrófonos, W170 filtro de viento de espuma para viento moderado y movimiento moderado de la pértiga. Otros accesorios disponibles:

- 1) PSD 2U: Caja de alimentación phantom digital de 10 voltios (DPP) con salidas XLR y RCA. Se incluye el adaptador de corriente alterna.
- 2) Softie-Mount: Soporte antivibratorio tipo pistola.
- 3) WSR: Pantalla antiviento CMIT (Zeppelin) con pelusa "Windjammer" (para vientos más fuertes).

La interfaz AES42

El SuperCMIT es un micrófono digital con la señal de salida AES42, modo 1. Esto quiere decir que funciona con su propio reloj (a 48 KHz.) y tiene que conectarse a una entrada AES42 con un convertidor de muestreo



Comentarios de Patrick Morvlyth en la revista Resolution en el nº de mayo/junio 2010

El micrófono parece una versión ligeramente alargada del CMIT5U original con el mismo color azul, con tres pulsadores primorosamente rebajados y con seis LED para mostrar sus estados. Siguen iguales los pulsadores, el de la subida de altas frecuencias y el de corte profundo de graves de 18 dB/octava, pero el tercer conmutador ya selecciona la cantidad de direccionalidad. El Preset 1 da un índice de direccionalidad de 11 dB y el Preset 2 de 15 dB. En comparación, un micrófono de cañón convencional da solamente 7 dB (un cardiode es de 5 dB.)

El micrófono digital SuperCMIT utiliza el formato de interfaz AES42 con un conector XLR3 pero no como lo conoce la mayoría de los técnicos de grabación. El micrófono requiere alimentación phantom digital (10 V 170 mA) y conectarse a una entrada digital a que puede acoplarse su señal de 48 kHz. Para esta evaluación utilicé el alimentador digital PSD 2U de SCHOEPS y una tarjeta de audio Marian Marc 2 en un PC y un amplificador de entrada conmutable para poder monitorear con unos auriculares. La conexión AES42 proporciona dos salidas con la señal procesada en el canal 1 y la señal directa de la cápsula CMIT5 en el canal 2. Esto permite mostrar lo efectivo que es este micrófono "direccionalizado". Muy impresionante es el único comentario posible. Sonidos fuera de eje sencillamente desaparecen y lo hacen a todas las frecuencias, no solamente en las frecuencias medias y agudas. A 250 Hz la sensibilidad está a menos 14 dB o a menos 25 dB según el preset que es mucho más allá de lo que puede hacer incluso el micrófono de cañón más largo (con todo su coloración manifiesta.)

La impresión principal es que, visualmente y en sonoridad, es de gran limpieza.

Schoeps siempre ha sido una empresa comedia y la única característica ostentosa es su pintura. Una comparación directa entre el canal procesado y el directo muestra un cambio en el ruido de fondo – en parte por la caída de 3 dB del ruido de fondo y en parte por la diferencia en el ruido de ambiente– y una aumento pronunciado del sonido "deseado".

Con el Preset 1 no pude descubrir ningún artefacto escuchando voz o música en un espacio reverberante. Después de ser guiado por los técnicos de Schoeps fui capaz de descubrir uno muy ligero con el Preset 2: algunos sonidos distantes pueden ser confundidos con sonido ambiental, que el software intenta anular. El resultado es una reducción en las frecuencias graves –las frecuencias medias y altas no se procesan– que solo podía encontrar después de comparaciones meticulosas A/B. El otro efecto notable es que el sonido del espacio tiende a desaparecer –no muy distinto al efecto de auriculares con anulación de ruido–, esto podría sentirse extraño, aunque es un producto inevitable de la alta direccionalidad que se busca en este micrófono.

El rango dinámico del micrófono es entre un SPL máximo de 125 dB (0 dBfs) y un fondo de ruido de 13 dBA en la salida procesada. Esto hace que la señal de un sonido típico puede aparecer muy bajo cuando se escucha con auriculares. Es posible que haga falta 50 dB de ganancia en el monitorado para escuchar una salida normal de una manera cómoda. Esto trae algunas cuestiones interesantes. Micrófonos de cañón son utilizados por todas partes para grabaciones exteriores pero muy pocos mezcladores portátiles y ENG tienen una opción de una entrada digital AES42.

("Sample Rate Converter" – SRC). Con el adaptador de alimentación PSD 2U opcional, también puede ser conectado a una entrada convencional AES3 que tenga incorporado un convertidor de muestreo.

El estándar AES42 define la interfaz para micrófonos digitales. En el caso más sencillo, AES42 sólo requiere una interfaz AES-3 más alimentación phantom digital de 10V (DPP). La interfaz AES42 se encuentra en algunos equipos como el grabador Sound Devices 788T que tiene también control de ganancia para los micrófonos digitales. Hay más información a www.schoeps.de/digital

Cables

Si se utiliza un cable XLR3 de la norma AES3 con una impedancia de 110 ohmios, es posible trabajar con distancias de hasta 300 metros.

Firmware

El SuperCMIT tiene "firmware" actualizable gratis por Schoeps. En la versión de firmware 1.33 presentada en septiembre de 2010, el SuperCMIT incorpora un estado con un aumento de ganancia de 30 dB en las salidas. Se activa y se desactiva apretando cada uno de los tres

conmutadores dos veces en sucesión en cualquier orden.

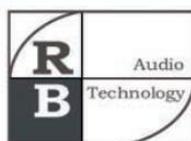
Ver especificaciones en www.schoeps.de

Guía rápida de uso del SuperCMIT: WEB CAST: 3 de febrero de 2011:

www.schoeps.de/en/news/74

Varias grabaciones comparativas con el SuperCMIT para comparar el sonido en varios ambientes con ruido de un río, un estadio de fútbol, un parque y una iglesia muy reverberante.

<http://digital.schoeps.de/en/products/supercmi/samples>



RB Audio Technology, S.L.

Tel.: 93 315 27 26 - Móvil: 605 251 396

rbaudiotec@gmail.com

Productos de la más alta calidad de audio profesional

Ambient Recording – Sincronizadores de cámara de video, pizarras electrónicas *Clockit*. Pértigas *Quickpole* hasta 10 metros, que según los usuarios nunca se rompen. Micrófonos miniaturizados para montar en la misma cámara. www.ambient.de

Cinela – Soporte de micrófono revolucionario que atenúa 40 db a 100hz. para Schoeps, Sennheiser, Neumann, etc. El mejor antiviento, el Zephyx atenúa mejor tanto el ruido del viento como el ruido de vibración mecánica y degrada menos la calidad de sonido. www.cinela.fr

Schoeps – Micrófonos de alta calidad, clase A transistores y válvula. **Nº 1 en el mundo de la música clásica y cine, y donde se busca la más alta calidad.** Serie Colette o Serie Compacto. Previo estéreo de grabación portátil. **Micrófonos 5.1.** Micrófono digital CMD 2U con conexión AES 42 - DPP. **Novedad: Disponible ya el micrófono de cañón digital SuperCMIT.** www.schoeps.de

Sound Devices – Mesas ENG (302, MixPre, MM1). Mezclador 5 canales / grabador 2 pistas (modelo 552) con salida digital. **Grabadores digitales 788T, 744T, 722, 702T, y 702** en HD, CF, DVD y CD, 2 a 64 pistas de la más alta calidad. www.sounddevices.com

10.000 noches en ninguna parte

RAMÓN SALAZAR

Ramón Salazar rueda *10.000 noches en ninguna parte*, producida por Elamedia, Skapada Films e Infinito Media. París, Berlín y Madrid son las tres ciudades donde se ha localizado el rodaje de la tercera película de Ramón Salazar, con más de doce semanas de filmación. El largometraje ha sido rodado con la cámara Canon 5D.

10.000 noches en ninguna parte se trata de una historia de miedos, de amor y de sueños, que cuenta con guión del propio Ramón Salazar. Cuenta la historia de "el Hijo", un hombre que ha madurado a la fuerza, que perdió su niñez y adolescencia por culpa de una situación familiar delicada. ¿A qué ciudad y a qué tipo de vida lleva el camino de su libertad? ¿París, Berlín o Madrid? ¿Cuál es la decisión correcta que debe tomar "el Hijo"? ¿Se puede optar por una vida mientras piensa a la vez que



la correcta es otra? ¿Hay algo malo en descubrir a los 40 años que no se quiere crecer más?

El reparto lo encabeza Andrés Gertrudis, le acompañan Lola Dueñas, Najwa Nimri, Rut Santamaría, Manuel Castillo y Paula Medina. En lo que respecta a la parte técnica del filme, incluye a Ricardo de Gracia como director de fotografía, y a Alejandro Prieto como director de arte.

Kënu

ARANTZA ÁLVAREZ

El 31 de enero se inició el rodaje en Senegal de la nueva producción de Jaleo Films. La película titulada *Kënu* está dirigida por Arantza Álvarez que, tras dirigir varios cortometrajes como *Escapada al Paraíso* y *Por derecho*, se pone al frente de la realización este largometraje.

Rodado íntegramente en francés, la directora y también guionista pretende reflejar las causas y consecuencias del estado en el que se encuentran la mayor parte del continente africano, de aquellos que van hacia las puertas de Europa en cayuco y de los que se quedan.

Kënu habla de la supervivencia en un barrio costero de Senegal donde Leo, un inquieto niño senegalés, y Bego, una joven



cooperante que huye de su pasado, se enfrentan a Mamadou, capo del negocio de los cayucos que parten hacia Europa, que se encarga de imponer su ley mientras negocia con los occidentales la venta de un viejo cañón portugués.

Kënu está protagonizada por Leticia Dolera y por los franceses Lannick Gautry y Nicolas Merlín, así como un gran elenco de actores y actrices senegales. El rodaje, de seis semanas de duración,

ha tenido lugar en la pequeña localidad costera de Palmarín y en la ciudad de Dakar. *Kënu* se ha rodado con la Arri Alexa. La producción corre a cargo de Jaleo Films en coproducción con Kiribati Productions, así como con la colaboración de la productora francesa La fábrica nocturna. En la parte técnica, destacar a David Tudela como director de fotografía, José Domínguez como director de arte, Manolo Limón como director de producción y Aliune Mbow en el sonido. *Kënu* cuenta con la participación de Canal Sur, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (ICAA).



Homenaje a Berlanga en la Ciudad de la Luz

CIUDAD
DE LA
LUZ

Acto de homenaje al director de cine valenciano, Luis García Berlanga, que ha acogido Ciudad de la Luz de Alicante y donde se ha proyectado el documental *Berlanga, plano personal*, que recorre su vida y obra.

El president de la Generalitat, Francisco Camps, ha destacado la genialidad del director de cine valenciano, Luis García Berlanga, y ha asegurado que su obra plasma el carácter y modelos de convivencia de la Comunitat Valenciana y de España.

El pasado 13 de noviembre de 2010 falleció en Madrid Luis García-Berlanga, uno de los más importantes cineastas de nuestro país y autor de películas fundamentales en la historia del cine español, como *Bienvenido Mister Marshall*, *El Verdugo* o *La Vaquilla*. Obtuvo premios y galardones internacionales en los festivales más importantes, como Cannes, Venecia, Montreal y Berlín. En el Festival de Karlovy Vary fue elegido como uno de los diez cineastas más relevantes del mundo. Además, recibió la Alta Distinción de la Generalitat en 1993 y la Gran Cruz de Jaume I en 2008. Francisco Camps ha subrayado que Luis García Berlanga es uno de los grandes artistas del siglo XX de España y ha reconocido su importancia en la historia de España y de la Comunitat por su labor en el cine y como "influencia social, política y, en cualquier caso, influencia en nuestro modo de entender la vida".

En este sentido, ha añadido que el director ha sabido "remarcar claramente nuestro carácter como país, como ciudadanos, como modelos convivencia".

Durante su intervención, Camps ha recordado la iniciativa que tuvo Berlanga por construir la Ciudad de la Luz. Al respecto, ha añadido que el cineasta entendió la relevancia de construir esta



infraestructura que produjese cine al más alto nivel, "que formase a las nuevas generaciones en cualquiera de las facetas que tienen que ver con este apasionante mundo de lo audiovisual, que le diese raíz en nuestra tierra a un proyecto complejo pero apasionante".

Asimismo, Francisco Camps ha indicado que el mejor tributo a Berlanga será que "cada vez que se filme una nueva producción, cada vez que de aquí salgan ideas y guiones, cada vez que de aquí salga una nominación a los Goya o a cualquier otro premio en el mundo, estaremos haciendo un homenaje a una idea, a un proyecto y a una intención al más alto nivel intelectual de Luis García Berlanga".

Desde su puesta en marcha se han realizado 55 producciones, que han supuesto un impacto en la Comunitat Valenciana de 174,24 millones de euros. Se han firmado 3.009 contratos con empresas valencianas y se han contratado a más de cuatro mil setecientas cincuenta personas.

Las películas rodadas el año pasado en Ciudad de la Luz han obtenido 19 nominaciones a los Goya en la edición de este año.

ciudadde.luz.es

SOM
acció

Somos unos estudios de cine tecnológicamente preparados para acoger todo tipo de producciones. Durante los últimos cuatro años en el complejo industrial cinematográfico se han rodado más de 40 producciones de gran proyección nacional e internacional: «Astérix en los juegos Olímpicos», «Mentiras y gordas», «Tetro», «Triage», «Di Di Hollywood» o «Balada triste de trompeta» son algunas de las más destacadas. **Somos acción. Somos Comunitat Valenciana.**



Complejo audiovisual Ciudad de la Luz Alicante



■ Lobos de Arga

JUAN MARTÍNEZ MORENO

Lobos de Arga, dirigida por Juan Martínez Moreno, se empezó a rodar el 31 de enero en los alrededores de Santiago de Compostela. La filmación se ha prolongado durante nueve semanas en Galicia y en Madrid. Las cinco primeras se rodaron en Galicia, en emblemáticas localizaciones compostelanas como el Pazo Caxcaside, el monasterio de Carboeiro o el cementerio de Boisaca, y después el equipo se trasladó a Silleda y Noia. La película se acabará de rodar la última semana de marzo en Madrid.

Lobos de Arga, cuyo guión ha sido escrito por el propio Juan Martínez Moreno, inicia su trama a principios de siglo, en Arga, un pequeño pueblecito del camino de Santiago, cayó una terrible maldición sobre la marquesa de Mariño, convirtiendo a su hijo en hombre lobo, justo el día que cumplió diez años. Cien años después, Tomás, escritor fracasado y último descendiente de los Mariño, regresa al pueblo para ser nombrado hijo adoptivo. La verdadera razón por la que ha sido

convocado es para que el pueblo se libere de la maldición que lleva todo ese tiempo aterrizando no sólo al pueblo, si no a toda la región.

El reparto está integrado por actores de la talla de Gorka Ochoa, Carlos Areces y Secun de la Rosa, también figuran Manuel Manquiña, Luis Zahera, Mabel Rivera, Xosé Manuel Oliveira "Pico" y Dorotea Bárcenas, entre otros.

La cámara utilizada para el rodaje es la Ari D21, y se ha utilizado un grabador externo Codex. Se ha hecho esta elección porque se pretendía rodar en HD formato scope y conseguir la máxima calidad de imagen dado que se trabajará con muchas capas y cromas en posproducción.

En la parte técnica, le acompañan Carlos Ferro en la dirección de fotografía, Sandra Frantz en la dirección de arte, Agustín Peinado como jefe de sonido y Pablo Ramírez como director de producción. El montador es Nacho Ruiz Capillas, y de la música se encargará Sergio Moure. El filme lo producen la empresa gallega Vaca Films y la madrileña Telespan 2000.

■ Red Lights

RODRIGO CORTÉS

Tras diez intensas semanas de preproducción en localizaciones de Barcelona y Toronto (Canadá), el 14 de febrero comenzó el rodaje de *Red lights*, el tercer largometraje del director Rodrigo Cortés, y su primera película después del éxito de *Buried*, cuya edición en DVD y Blu-ray salió a la venta el pasado 15 de febrero.

Red lights, que explorará los mecanismos de percepción del cerebro humano y las fronteras difusas entre creencias y ciencia, cuenta en su reparto con actores de la talla de Robert de Miro, Sigourney Weaver y Cillian Murphy, que dan vida, respectivamente, al más célebre psíquico de todos los tiempos, y a dos científicos que diseccionan el mundo de los fenómenos metapsíquicos. En el reparto también figuran actores como Elizabeth Olsen, Toby Jones, Joely Richardson y Leonardo Sbaraglia.

Dos investigadores de fraudes paranormales, la veterana doctora Margaret



Rodrigo Cortés.

Matheson (Sigourney Weaver) y su joven ayudante Tom Buckley (Cillian Murphy), estudian los más diversos fenómenos metapsíquicos con la intención de demostrar su origen fraudulento. Simon Silver (Robert De Niro), legendario psíquico, tal vez el dotado más célebre de todos los tiempos,

reaparece después de treinta años de enigmática ausencia para convertirse en el mayor desafío mundial para la ciencia ortodoxa y los escépticos profesionales. Tom comienza a desarrollar una densa obsesión por Silver, cuyo magnetismo se refuerza de forma peligrosa con cada nueva manifestación de oscuros fenómenos inexplicables...

Red lights, escrita y dirigida por Rodrigo Cortés, es una producción de Versus Entertainment en asociación con Cindy Cowan Entertainment, Antena 3 TV y Televisió de Catalunya, con la ayuda del ICIC y el ICAA.

Los productores son Adrián Guerra y Rodrigo Cortés. El director de fotografía es Xavi Giménez, y el director de arte, Antón Laguna. El montaje es del propio Cortés, el vestuario de Patricia Monné y la música de Víctor Reyes. Las cámaras utilizadas en el rodaje son la Arricam ST y la Arricam LT. La película se ha rodado con negativo Kodak Vision3 500T 5219 y Vision3 200T 5213. La película será distribuida en España por Warner Bros. Pictures.

Otros rodajes ya iniciados o pendientes de comenzar

Título	Productora	Director	Fecha de inicio*
La primavera	Oberon Cinematográfica S.A. / Wanda Vision S.A.	Christophe Farnarier	09/02/11
Efecto K. El montador de Stalin	Los sueños de la hormiga roja S.L.	Vanlenti Figueres Jorge	08/02/11
El sexo de los ángeles	Continental producciones S.L. / Oberon Cinematográfica S.A.	Xavier Villaverde	07/02/11
Arraianos	Artika Producciones Audiovisuales S.L. / Zeitun Films S.L.	Eloy Enciso Cachafeiro	02/02/11
Turnaround, el mundo sobre ruedas	Umbilical producciones S.L.	Marcel Barrera Capilla	01/02/11
L'Illa de Toth	Mago Audiovisual Production S.L.	Hector Morgan Felix	31/01/11
La voz dormida	Maestranza Films S.L. / Mirada sur S.L.	Benito Zambrano	17/01/11
La chispa de la vida	Trivision S.L.	Alex de la Iglesia	11/01/11

* Las fechas que aparecen en el listado son las previstas por las productoras, lo que no significa que luego se puedan producir alteraciones.



I+D+LIGHT



Z E F E R I N O

PROFESSIONAL LIGHTING RENTAL FACILITIES

Film & Television, Motion Pictures, Commercials, Music Videos and Still Shots

Pol. Ind. Can Buscarons de Baix. Passatge de la Industria, 1

08170 Montornès del Vallès (Barcelona)

Tel. (34) 93 264 9950 Fax (34) 93 264 9955

info@zeferino.com - www.zeferino.com

BARCELONA - VALÈNCIA - MÁLAGA



25 PREMIOS ANUALES
DE LA ACADEMIA DE CINE
Premio MEJOR DIRECCIÓN DE
FOTOGRAFÍA por PA NEGRE

ENHORABUENA ANTONIO,



**EN CINEMATOGRAFÍA TODO ES UN RIESGO
EXCEPTO CUANDO ELIGES EL MEJOR FORMATO**

Film. No Compromise. **Kodak**