



La fotografía en el cine

Un viaje a través de los ojos de Rodrigo Lalinde*

Son los pintores los primeros innovadores de la imagen, y es la pintura, la huella de un arte que maneja la luz y nos narra. El pintor como artesano y manipulador de pinceles, óleos o pinturas sobre superficies, visualiza y deja plasmada esa huella en su cuadro.

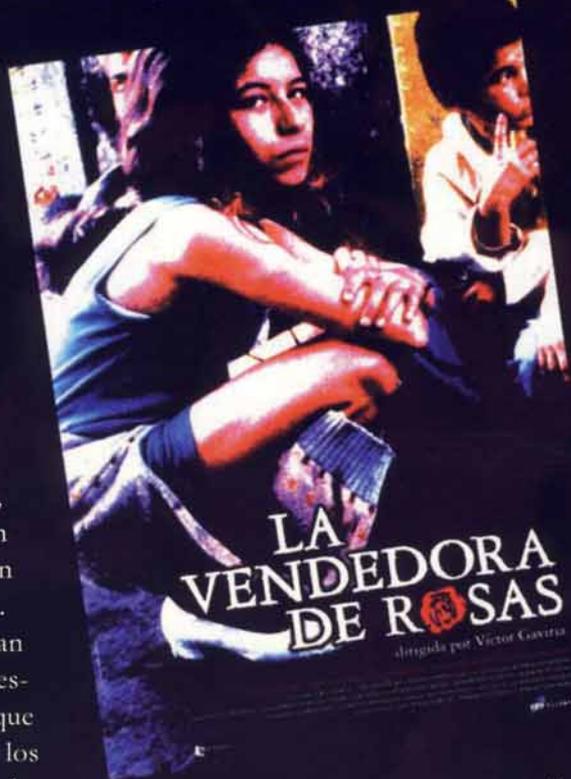
El fotógrafo con la cámara y la captación de la luz, compone y reproduce fragmentos de una realidad. El director de fotografía de cine, o de la imagen en movimiento, ha trascendido el estatus de técnico. En los primeros años del cine se consideraba un oficio sólo técnico y de maquinista, más adelante, se consideró su participación artística, con responsabilidad en los criterios requeridos, a la par con el director de la película. Hoy nos tocó a nuestras generaciones participar de un estatus que, por lo mismo, no podemos desmerecer sino por el contrario, trascender.

* Reconocido director de fotografía del Nuevo Cine Colombiano. Invitado al Simposio de Estética y Cine, "La Fábrica Audiovisual" y Festival de Cine Venezolano, Mérida 2008, ULA.

El trabajo cinematográfico es un conjunto de cerebros enfocados en un destino común: la película. Es increíble la sensación que se experimenta durante los procesos de rodaje, cuando uno ve que somos cuarenta, cincuenta o más personas que, como alienados convocados por ese deseo de crear una realidad pictórica, pero con la mayor intención de que parezca lo más verosímil posible, fusionamos todos los sentidos hasta la palabra corten. Y luego, escena tras escena, volver a alienarnos e ilusionarnos y volver a querer sentir el orgasmo de haber logrado una nueva. Durante días, como brigadas ilusionistas en una misión de juego fantástico, se conciben muchos momentos; lo real y lo irreal se quieren confundir en las vidas de quienes celebran la realización de un rodaje. Dormir, comer, y cada uno en su fusión tratando de aportar a esa gran mentira para que se vea verdad.

Las películas no se dan sin esos esfuerzos comunes, desde el cargo más simple del que reparte cafés o refrigerios, a los conductores, los eléctricos, los ambientadores, llegando a los camarógrafos, asistentes, sonidistas, los artistas de la dirección, donde nos encontramos los directores de fotografía. Carlos Mayolo, un director colombiano con quien trabajé en mi primer largometraje, *La mansión de Araucaima*, decía que el cine es un oficio de compinches. Siempre estuve de acuerdo con esa idea y siempre la he ejercido.

Llegué a la fotografía cinematográfica por instinto, en un país donde la fotografía era incipiente; actualmente lo es un poco menos, pero en los años setenta, cuando me fui acercando al cine con la viabilidad de ejercerlo, existían pocos directores de fotografía, de los cuales pudiera uno inspirarse o aprender de ellos. Estudié comunicación social en un momento donde esta carrera era nueva y empezaba a conformarse recién, cierta conciencia sobre los



medios de comunicación. Era una profesión que permitía la aproximación a las fuentes de información y, tangencialmente, a las diferentes disciplinas artísticas con las que sentía afinidad. En mi casa paterna se practicaban cotidianamente la música, y mi padre tenía relaciones con el mundo artístico, me había llevado a los estudios de televisión cuando yo era niño.

Mi abuelo -su padre- fue fotógrafo, años después me enteré que había sido foto fija en una de las primeras películas filmadas en Colombia en los años veinte del siglo pasado, *Bajo el cielo antioqueño*.

Como estudiantes empezamos a desarrollar un grupo de estudio con objetivos de profundizar en el cine. Nuestro maestro había estudiado en Italia, en una escuela de cine y era un enamorado de los grandes del *Cine Neorrealista* y de la *Nueva Ola*, que para nosotros eran las mejores referencias de un cine diferente al comúnmente conocido en el país, el cine norteamericano. Seminarios de apreciación cinematográfica, aproximaciones de análisis crítico, visiones de cinematografías y cine clubes desconocidos para unos ignorantes que pretendíamos dejar de serlo.

Los años setenta permitieron conocer las nuevas cinematografías, películas donde o pensabas o no entendías -Bergman-, pero lo que querías era entender, entonces había que tomar ciertas posiciones críticas. Nos llegaron películas latinoamericanas como *La sangre del cóndor*, de Jorge Sanjinés; *El chacal de Nabalito*, de Miguel Littín; una serie de películas cubanas, revolucionarias y antiamericanas y sobretodo, muy cubanas, autóctonas, con lenguaje común y personajes que hablaban el mismo idioma, cuestionaban y presentaban diferentes realidades. Historias como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea.



...el cine es un oficio de compinches. Siempre estuve de acuerdo con esa idea y siempre la he ejercido.

Aquellos años enriquecieron un crecimiento intelectual que despertó en mí un reto: *-por qué no, si se puede hacer*. Me inicié entonces en un cine que pretendía querer decir cosas, denunciar, cuestionar, criticar, pensar. A un lado con las fantasías del cine de la infancia, aunque hayan sido también referentes de la inmensa universalidad imaginativa que provoca este medio artístico.

Incluso las huelgas estudiantiles fueron una fuente de inspiración, particularmente una de un intercambio universitario donde tuve la oportunidad de ir a Maracaibo, y en donde a sorpresa mía y de mis compañeros, encontramos la colaboración de un profesor de aquella Universidad del Zulia. Nos contó que iba a haber una manifestación, alguna protesta por una política del petróleo, entre los años de 1972 ó 1973, no estoy seguro. Lo cierto es que este profesor, confiado en que nosotros éramos cineastas -teníamos conformado el grupo de estudio y apenas habíamos practicado con una camarita de súper 8- nos ofreció prestarnos durante nuestra estadía una cámara de 16 milímetros Bolex de cuerda, y nos dio dos o tres latas de 100 pies en blanco y negro para que filmáramos lo que quisiéramos durante nuestra estadía. Aparenté tener propiedad y conocimiento y asumí la responsabilidad de la cámara, las prevenciones e indicaciones sobre el enhebrado.

Recuerdo que ahí mismo tuve el primer contacto con un *exposímetro*; días o meses después entendí su mecanismo, pero nos aventuramos con mis compinches universitarios a rodar y meternos en el bollo de la manifestación. Filmé con atrevimiento entre los manifestantes

y filmé con cobardía detrás de los escudos de la PTJ, hasta que las lágrimas y los mocos nos hicieron encerrarnos en una droguería a la que alguien muy amablemente nos condujo; pañuelo con agua y olor a amoníaco, nos aliviaron. Pero con el éxtasis de creer que teníamos imágenes "hechas en vivo" de una manifestación.

La cámara manejada como instrumento de testimonio, como conductor de ideas o sensaciones, de provocaciones y evocaciones de sutilezas, o incluso para descartar lo obvio, fue encontrando en mí el entusiasmo de protagonizar esa participación y co-participación, sobretudo si estás generando tales imágenes. Es un ánimo que provoca pasión y se vuelve necesidad. La cámara al hombro siempre ha expresado esa participación orgánica del que ve, esto la hace participativa y a la vez perversa, voyerista. Son las sensaciones que seguramente me involucraron en el oficio, en el manejo de la imagen y posteriormente en su aplicación en las puestas en escena. En cada proyecto se va uno encontrando y se va empapando según el director con quien llegas a trabajar.

Nos revelaron el material y, la verdad por fortuna, salió casi todo bien. Aprendí a observar por primera vez un material filmado por mí, y empecé a entender la huella de la luz en la emulsión y así mismo, su efecto en la proyección y a descubrir cómo en la fotografía fija, los elementos de la composición, sugieren el movimiento.

El movimiento en la fotografía cinematográfica es una simbiosis: la coreografía puede dar el sentido de una escena, la sugerencia del tiempo se puede manipular



por una u otra forma de mover la cámara, o por líneas de luz y sombra, o la geografía de un rostro al que penetras en los ojos. La cámara nos ha permitido llevarnos a sueños remotos o a interiores en la mente de un actor, de un personaje que nos dice algo, nos pone a sentir, a pensar o incluso, sufrir o gozar para llevar las cosas a momentos que nos ubican en la dramaturgia, otra pasión y huella de la humanidad.

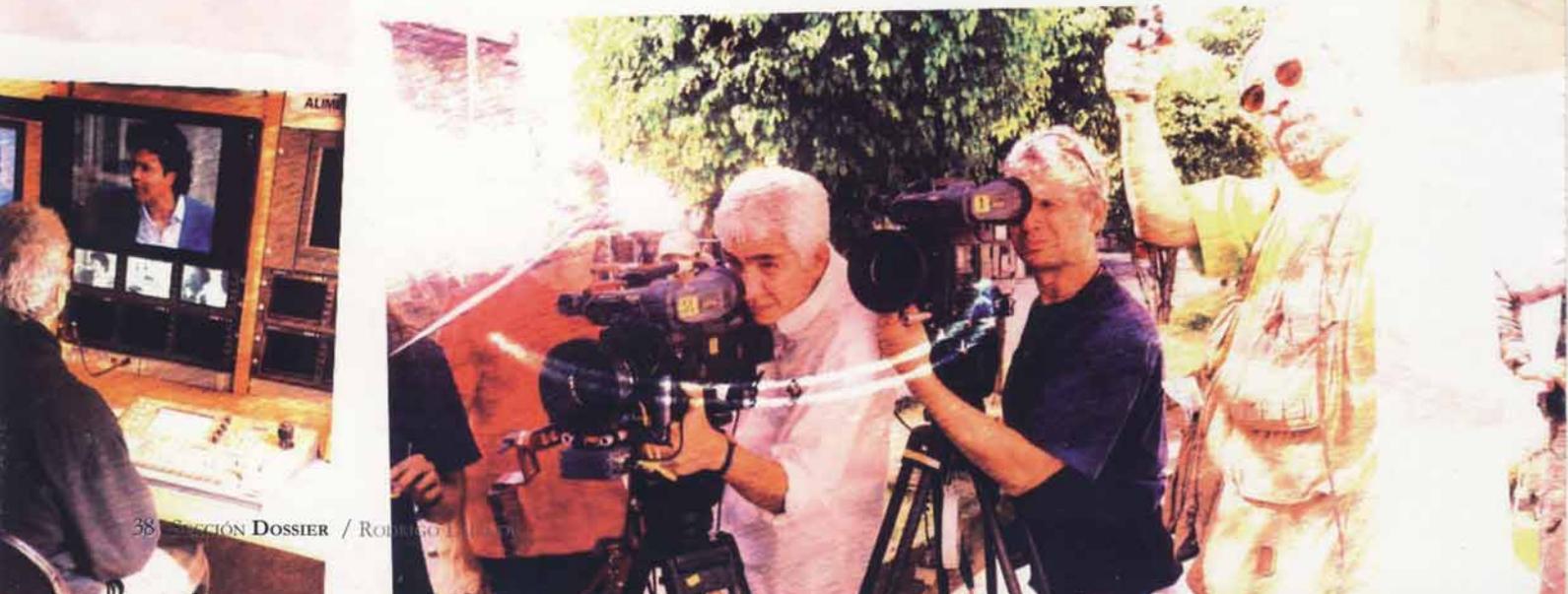
Después de hacer el primer largometraje con Mayo, tuve una larga temporada haciendo una serie de televisión que se llamó *Revivamos nuestra historia*. Eran episodios narrados por dramaturgos importantes en Colombia, dirigidos por Jorge Alí Triana, dramaturgo y director de teatro. Estudié obras de arte y material histórico. Por esa época, vimos *Los duelistas* de Ridley Scott, con fotografía de Frank Didy. Nos llegó como anillo al ojo, qué delicia la milicia vista con la exquisitez de la fotografía naturalista, con fuentes de luces evidentes y superlativas. Aunque fueran intensas, su resolución en las pieles era tersa, difusa; siempre he quedado con esa óptima impresión de los trabajos de Ridley Scott, para quien la imagen siempre ha sido una de sus fuentes narrativas.

Las pinturas de las guerras de secesión americanas; el romanticismo francés; la luz de Turner; los íconos de

nuestros próceres; Goya y todos los referentes de la historia de los siglos XVIII y XIX; poder trasladarse a tales épocas y estéticas y hacer pasar a las fuentes artificiales de luz como si fueran velas, candiles, hogueras, fueron definitivamente retos. Antes que la electricidad, esos retos fueron los que me enseñaron y me llevaron a recurrir, crear y evocar esas luces cálidas de interiores o claroscuros de exteriores donde sólo se supone que la luz o fuente de iluminación nocturna sea la luna.

Siempre se ha usado el azul para iluminar la oscuridad o la luz de luna, se convirtió en un código de significación para la visualización de la oscuridad, y sin embargo, siempre me disgustó el exceso de azul que solía verse en las películas mexicanas o de algunas cinematografías que interpretaban la noche, con excesos de luz. Entonces empecé a experimentar lo que sabemos de cómo es la luz de la luna, la cual es una luz refleja, no es fuente de luz sino una reflexión de luz. Fue justamente por esos años que aparecieron en el mercado de la fotografía los conocidos *flexi fills*, telas flexibles que reflejaban dorado o plateado.

Realizando *La mansión de Araucaíma*, experimenté esa luz. No se trabajaba todavía en el país con lámparas HMI, todo era *tungsteno*, por lo que arriesgué la capacidad de la película. En ese momento era la más rápida,





Kodak 250 Asa, tungsteno y rebo- te a una serie de pantallas doradas, lámparas de 2000w con gelatinas azules y medio azules para generar una base de luz "lunar" reflejada. El resultado, satisfactoriamente, aunque de escasa luminosidad, nos dio una atmósfera muy verosímil, lo que proporcionó un comentario halagador de parte del director Mayo: había logrado la luz de la luna del trópico. Fue para mí un reto de resultados riesgosos pero realistas, aunque escasos para la emulsión de aquella película, se llegó a un límite en la impresión del negativo. Sin embargo, logró un registro penum- broso apoyado por la piel clara de la actriz y el vestuario, luz comple- mentada con algunos INKYS, que sugerían lámparas procedentes del interior, y de cámara, un *flou* artísti- co rebotado a una semiesfera.

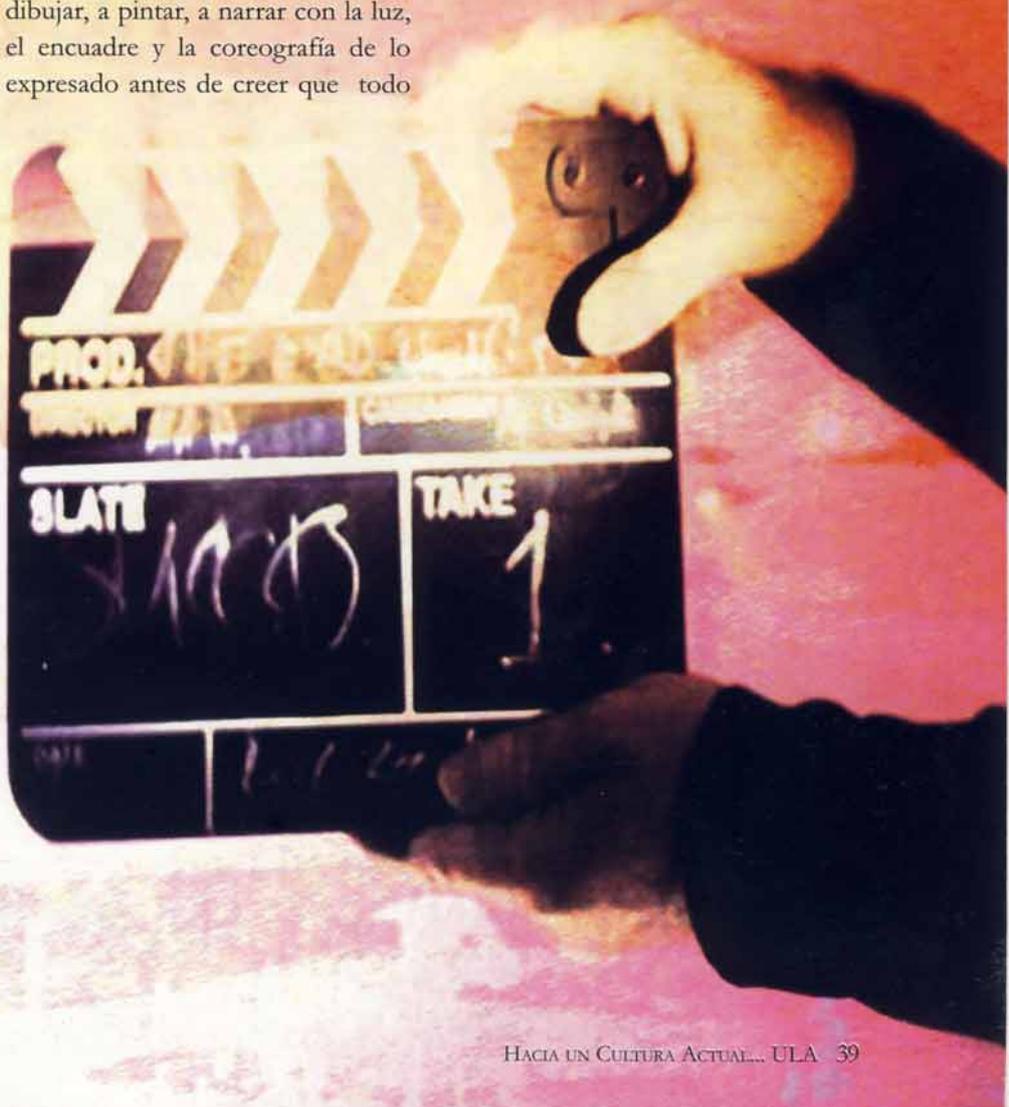
La publicidad, Mtv, y posterior- mente los videoclips, o clip musicales que vinieron a interrumpir el desarro- llo de las formas narrativas clásicas -digamos-, la metralla de planos, la

utilización de la fotografía *efectual*, la cámara "pepa" -como llamábamos a la cámara que no se fijaba en trípode-, irrumpían en la necesidad que nos imponíamos de hacer una cinematogra- fía depurada técnica y narrativamente. Siempre he buscado y en esa época también, la perfección, el pulirse, la aproximación a la correcta realización, requiera el esfuerzo que requiera.

Consideré siempre aprender a dibujar, a pintar, a narrar con la luz, el encuadre y la coreografía de lo expresado antes de creer que todo

lo podía subvertir. El len- guaje, con prosodia orto- grafía y sintaxis. Mi educa- ción visual no deja de ser la apreciación pictórica y

la aproximación fotográfica, no es fácil desprenderse de esto, y no ha sido fácil traducirlo a nuevos me- dios, pero la esencia es aplicable, y recurro en los actuales trabajos a los conocimientos que me formaron con las teorías del color, a la com- prensión del manejo de la luz como resultante de un efecto físico sobre superficies que delatan sus texturas,





de acuerdo a como incida o las invada una forma o cualidad de luz.

Básicamente, la luz y sus fuentes son las mismas, su traducción puede ser química o electrónica, donde se han generado inclusive nuevos colores, pero la luz es el elemento con el que juego y me permite escribir, dibujar o pintar para narrar. Cuando

me encontraba haciendo el *etalonaje* de luz para la película de *La mansión de Araucaíma*, en un laboratorio de Nueva York, entendí otro elemento clave y secreto del comportamiento de la luz.

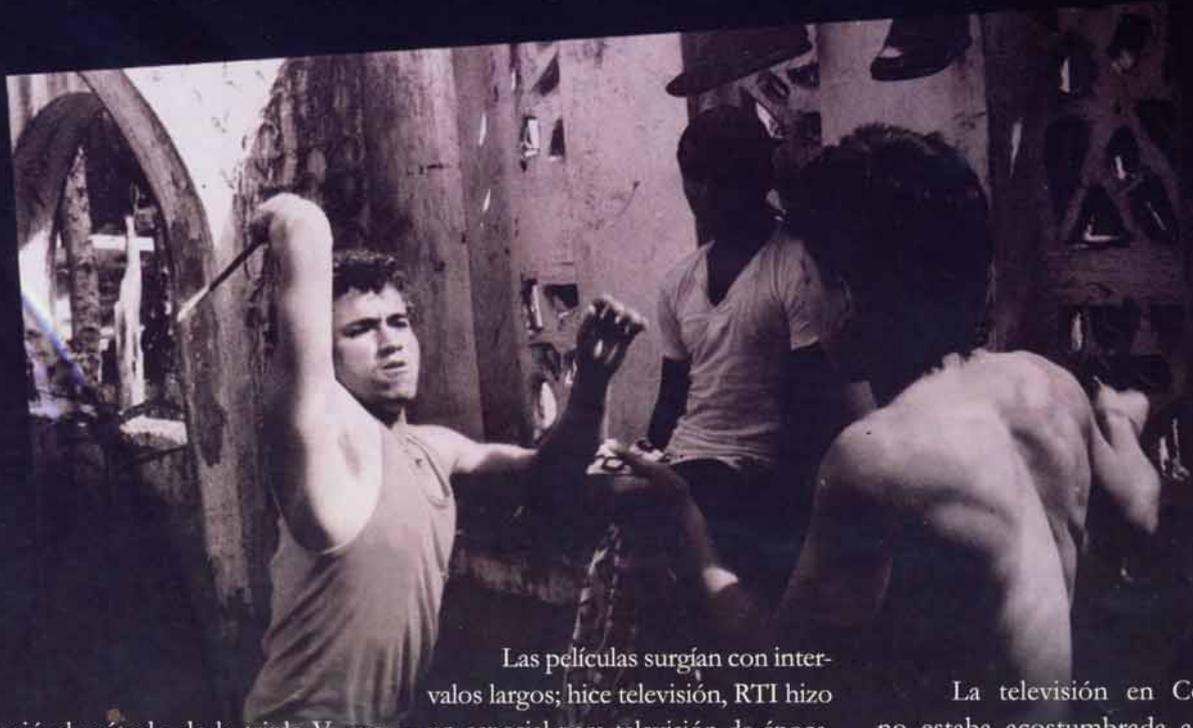
El técnico en el proceso de colorimetría del laboratorio me ofrecía unos tonos de luminosidad acordes con su apreciación y sentido de la luz, pero por alguna razón, sentía que la luminosidad de la película no daba la atmósfera de nuestro país. Esa atmósfera era un elemento clave en la historia, para el director que la describía como una película gótica tropical, gótica de tierra caliente. La latitud de Nueva York estaba lejos del tono cálido, diferente de la luminosidad del trópico de cáncer allí. La zona tórrida donde la luz cae perpendicular es diferente a la luz en los costados del planeta. El técnico supo interpretar y logramos un tono dorado que le proporcionó a la película la correspondencia atmosférica deseada. La película recibió un premio de fotografía en un festival de Brasil.

Recibí entonces la noticia que me confirmaba como director de fotografía de la película *Rodrigo D no futuro* de Víctor Gaviria. Nos habíamos conocido desde su primer medio metraje, *Los habitantes de la noche*, en donde hice el trabajo de ayudante de cámara y fotografía, rodada en 35 milímetros casi toda de noche. Era una película muy urbana de unos muchachos que roban bicicletas a unos celadores para visitar un amigo hospitalizado, recorren muchas calles de la ciudad pero van siendo rastreados a través de un programa radial nocturno, terminan atrapados por la policía frente a la reja del hospital donde estaba su amigo.

Me involucré tanto en la fotografía de esta película, que me llamaron para la siguiente ya como director de fotografía de *Melina*, de Juan Escobar y María Regina Pérez y luego otra con Víctor Gaviria, *La vieja guardia*. Allí experimenté otro tipo de película buscando otra coloración diferente a la de Kodak; usamos Fuji y también experimenté la iluminación natural con espejos, recordando a Néstor Almendros; reflejábamos muchos espejos a paneles y pantallas o al techo de locaciones interiores para subir niveles y aprovechar la ordenada del sol al 100%. El color me fascinó y la película, salvo un plano que nunca supe qué pasó, me gustó.

En adelante, hemos trabajado con Víctor en sus otros largos y ejercemos el viejo dicho de compinches, con Víctor tenemos una muy buena comunicación, él tiene una clara sensibilidad para narrar con la imagen y acepta propuestas. Tanto *Rodrigo D*, como la *Vendedora de rosas*, y *Sumas y restas*, son películas de carácter realista, aunque la última es algo diferente. Lo que las homogenizó fue el hecho de haber trabajado con actores naturales.

Las locaciones son de bajos recursos, como son las producciones por lo general, pareciera una ley del cine, *-tienes poco, haz mucho*. Las necesidades lo llevan a uno a ser muy recursivo, versátil, rápido en decisiones y ubicuo en la distribución del equipo de luces. De allí



surgió el método de la triple V, que consiste en que cada plano debe ser verosímil, vertiginoso y versátil.

El barrio de *Rodrigo D* era un barrio de loma de calles empinadas de construcciones de planchas, como en escalera; contamos con la colaboración de los habitantes para ubicar lámparas en los techos y balcones, con lo que lográbamos buenas alturas y las lámparas quedaban escondidas por alerones que pretendían ser la luz de los postes en barrios de poca iluminación pública. Era un barrio de personajes sombríos, malandros que compartían con el equipo técnico su corta presencia; de los actores que participaron en esta película, sólo queda uno vivo. Fue una experiencia fuerte, Víctor trabajó encontrándose con cada uno de ellos, adaptando su propia forma de ser, de decir las cosas o cómo hacerlas. El reto en la fotografía debía corresponder para que los actores no profesionales no estuvieran limitados por las condiciones técnicas. Comienzan allí mis inquietudes por las sombras; cada vez me atraen más. Si hay sombras, hay luz, si hay luz, hay sombras.

Las películas surgían con intervalos largos; hice televisión, RTI hizo un especial para televisión de época, sobre los siglos XVI y XVII, *Los pecados de Inés de Hinojosa*, que narra la historia de dos hermosas mujeres muy liberadas para su época. Allí trabajé mucha luz rebotada a *flexis*, que con un leve movimiento en la tela, daba una sensación de luz de vela. Mucha luz dorada, interiores cálidos y utilización de gelatinas que había venido aprendiendo a usar en las experiencias de teatro para el mismo Jorge Alf Triana. Durante varios años iluminé teatro y fue cobrando en mí una fascinación, pues entendí los valores del color en la luz y las transiciones de ésta con los cambios sincronizados de atmósferas con los que se podía hacer sentir el cambio de una a otra situación, simultáneamente. El ilusionismo que los *dimers* producían en esos cambios de iluminación frente a los ojos del espectador y que generan emociones, me enseñaron a crear atmósferas adecuadas y correspondientes a la condición psicológica de los personajes; en teatro se puede lograr un primer plano o un plano general sin moverse de la silla.

La televisión en Colombia no estaba acostumbrada a utilizar directores de fotografía, me tocó la época en la que la televisión comenzó a preocuparse por tener una imagen estéticamente aceptable. *Los pecados de Inés de Hinojosa*, *La vorágine*, *Mi alma se la dejo al Diablo*, producciones que se trabajaron con el concepto de especiales para televisión, tenían diseños de producción como en cine, una sola cámara, en locaciones y duración limitada (cuatro horas, seis horas). Dos de esas series se hicieron en las selvas del Amazonas, *Mi alma se la dejo al Diablo*, basada en la novela de Germán Castro Caicedo y, *La vorágine* de José Eustaquio Rivera. Recursividad para desenvolverse en condiciones mínimas; en la selva era muy difícil el trabajo con la electricidad, muchas veces imposible; por lo que volvió de nuevo la necesidad de exprimir el sol y utilizar espejos, pantallas reflectivas, cualquier tipo de elementos que sirvieran para reflejar.

En las noches, distribuir con mucha efectividad las escasas lámparas que no sobrepasaban los 2000w,

esconder toques de luz por las rendijas, me dio habilidad en el manejo del claroscuro. Los personajes recorren trayectos donde casualmente los cruzan haces de luz, contraluces, tramas de sombras, sombras, sombras y más sombras. Algunos productores temerosos de que las sombras en televisión generen cambios de canal, me han recriminado esta forma de iluminar. Pero los volúmenes son los que crean la tercera dimensión y doy la pelea por sentir la perspectiva y los volúmenes en los rostros y en los espacios.

En la iluminación de rostros he encontrado reglas para cumplir y reglas para romper; todo está en encontrar en cada rostro su ángulo favorable, muy pocos rostros femeninos permiten una cámara con un ángulo inferior; por lo general, y no sé en qué consiste; en el rostro de las mujeres el perfil izquierdo es el más favorable, de ahí el tres cuartos de perfil, detalles de los ojos, detalles de la boca, pero rara vez las orejas. Y hablando de orejas, tengo una apreciación que muy seguramente muchos personas no compartan, es casi una manía que tengo; en los primeros planos de rostros masculinos he encontrado que lo mejor es no dejarle mucho lugar a las orejas en lo posible cortarlas, inclusive el pelo. Un rostro masculino es más interesante si se evitan las orejas y se corta el encuadre sobre las cejas, algo de frente pero no mucha. Las orejas en primer plano le quitan la inteligencia al actor, llevé esta convicción desde que realicé una película con Luis Ospina, gran amigo y director, con quien aventuramos por el universo del cine negro.

Cuando filmamos *Soplo de vida*, una película que hacía referencia a varias películas clásicas del cine negro, con Luis, vimos una gran cantidad de ellas, casi todas en blanco y negro. Allí experimenté el blanco y negro del color: serían los colores opuestos, busqué trabajar sobre ese presupuesto en la paleta de tonos que debía usar; en el espectro, el rojo es el opuesto al verde, el morado el opuesto al amarillo, el azul prácticamente actuaba autónomo. Pero fue allí donde pequé y tuve unos errores lamentables al pretender convertir los azules en violetas, colores muy difíciles para exponer en luminotecnia, entonces, al pensar que la resolución era equivalente con su opuesto el amarillo, creo que lo subexpose y terminó sobrevalorándose en algunas escenas. El resultado general de la película me trajo muchas satisfacciones.

Bajo el reino de los cielos, una película filmada en 16 milímetros que resultó ser un agradable divertimento de luz. A principios del siglo XX, un anciano ciego recolector de agua es operado y recupera la vista, para el viejo es su perdición pues desde que pudo ver, se perdía para ir a los sitios a los que antes iba por tacto. Nos planteamos con la directora Patricia Cardozo la particularidad de contar la película con ópticas cerradas durante la ceguera del Viejo, y desde su recuperación, utilizar objetivos angulares para que el espacio se le abriera también al espectador y viera lo que no había visto durante los trayectos al tanteo del viejo. Es una sutileza en la que tal vez nadie cae en cuenta, pero creo que esas cosas inciden de alguna manera positiva en cómo el espectador va recibiendo lo narrado. Es la sintaxis lo que nos conduce a la comprensión de un tejido de imágenes y de las relaciones entre personajes y espacios, sus recorridos en un tiempo.

En toda película, los socios imprescindibles de un director son el director de arte y el director de fotografía -sin demeritar el sonido- porque los tres deben mancomunarse; y entre arte y fotografía debe existir la más estrecha interrelación, pues las decisiones de color, tanto en vestuario como en los decorados, así como las fuentes artificiales de luz, inclusive el maquillaje, le competen a los dos. Si el maquillaje es efectista, por ejemplo, las huellas de heridas en un rostro, se deben iluminar para favorecer la posibilidad de que se vea verosímil, puede ser buscándole una sombra o tal vez con la luz razante o en contra luz, favorecer las condiciones según el efecto; el maquillaje cosmético es importante, analizarlo y hacer pruebas que permitan su óptima percepción, las luces duras en los rostros femeninos pueden delatar defectos de piel o de los materiales utilizados. Existen filtros para la iluminación, clasificados como cosméticos, que suavizan la luz y dan tonos cálidos y diferentes para distintos tipos de piel; hay que estar atentos al maquillaje pues las temperaturas en las lámparas nos pueden cambiar tonos de un labial por ejemplo, o incrementar las sombra de ojos y pómulos.

Entre finales del año 1999 y principios del 2000, se rodó *La virgen de los sicarios*, del director Barbet Schroeder, con quien nos habíamos conocido veinte años atrás, por el año 1980 o 1981. Junto a Néstor Almendros, habían venido a Colombia a ver locaciones; nos encontrábamos en la edición de la película *La vieja guardia*, y por

casualidad, pasaron estos dos personajes por la moviola donde trabajábamos en la edición con Víctor Gaviria. Vieron parte del material, y sus apreciaciones sirvieron para recomendarme en Focine, para que fuera el director de fotografía del largo que se aproximaba a filmar, *La mansión de Araucaima*.

Almendros ponderó la fotografía de ese cortometraje y luego Barbet veinte años después, me contactó para proponerme la fotografía de *La virgen de los sicarios*. Él quería rodar la película no en cine sino en HD, estaba interesado en ese nuevo formato y en esa nueva tecnología para aprovechar las facilidades de los rodajes en video. Buscaba un realismo que da el video en las condiciones nocturnas, y él, como francés radicado en París, tenía un concepto de cine europeo donde se evita todo tipo de efectismos ópticos, como por ejemplo, la profundidad de campo. Si un personaje se encuentra en un exterior y es referencia de un interior, ambos deben tener presencia -cada uno en su nivel- de luz y de foco, gran parte de la película se sucede en un apartamento sin cortinas y la ciudad está presente permanentemente.

Era un catorceavo piso, Medellín es una ciudad muy luminosa con barrios muy poblados en los cerros que la rodean, y esto era lo que se veía por las ventanas del apartamento. Barbet vivía fascinado con este paisaje y obsesionado porque en los planos, desde el interior, no se perdiera ni el foco ni el nivel de luz. ¿Qué tocaba hacer en el tratamiento fotográfico? Subir los niveles entre el interior y el exterior; inicialmente, una opción era forrar las ventanas con gelatina ND, para desde adentro bajar algo al exterior, y otra, era subir el nivel de las pieles para encontrar el equilibrio con el exterior; para conseguir una profundidad de campo donde tanto el primer plano como el fondo estuvieran en foco, se necesitaba tener un buen diafragma, entre 16 y 22. Bueno, para el exterior bien, pero para el interior, ahí estaba la dificultad. En el video, las ópticas son por lo general lentes *zoom*, lentes que utilizan varios elementos en su interior, no son lentes que tienen muy buena definición para la ampliación en una pantalla de cine.

Películas rodadas en HD no había muchas, los equipos de HD se estaban experimentando recientemente; viajamos a Estados Unidos para asesorarnos con la Sony. Sólo había un ejemplo, una película de Wim Wenders, *Buena vista social club*, que fue rodada en HD y transferida al cine en 35 milímetros. Las cámaras de video trabajaban a 30 cuadros por segundo, todavía no existían las cámaras de *cine Alta*, de hecho dos meses después de terminar el rodaje de la película, salieron al mercado. El *transfer* de video a cine, sufría un desfase de seis cuadros, en la Sony y en Europa, trabajaban para no perder la sincronía. En la película trabajamos con dos cámaras gemelas, una en plano general y una en plano cerrado,



la ventaja del video era la economía del material. En las escenas de acción se trabajaban tres cámaras, óptica fija, lente de alta velocidad hecho para HD. En las noches, el problema era inverso, los fondos se oscurecían y el resplandor de los barrios nunca iba a ser registrado con un diafragma denso, por lo que recurrimos bajar al mínimo la iluminación interior, procurando que la ciudad generara un leve resplandor e iluminara a contraluz y contorno en los rostros. **a**