La bicicleta. el reportaje





Una ciudad viva, en continua transformación de si misma y de los entornos que va devorando, sirve de fondo a tres historias en la película "La bicicleta" Por E. Guzmán
La Bicicleta segundo largometraje del director Sigrfrid Monleón y producido por Wanda, Índigo Media y Fénix PC narra tres historias con personajes situados en diferentes épocas de la vida: la niñez, la juventud y la vejez, todo ello en el marco de la ciudad de Valencia, siendo esta un personaje más de la película.
La dirección de fotografía ha corrido a cargo de Alfonso Parra (A.E.C.) quien ya trabajó con Monleón en su mediometraje "Lo del ojo no es nada", las primera conversaciones con Sigrif acerca de la bicicleta nos llevaron a referencias primordialmente en blanco y negro y en concreto a la película de De Sica El Ladrón de bicicletas.









Fotogramas del Ladrón de Bicicletas

Veíamos la ciudad como un espacio en blancos y negros, con pocos grises. Las grandes ciudades son en realidad monocromáticas y solo los anuncios publicitarios de las fachadas encubren y disimulan esta realidad, nosotros intentamos reducir al máximo esta interferencia del color, claro esta sin rodar la película en blanco y negro. Queríamos mostrar la ciudad viva y en continua transformación de si misma y de los entornos que va devorando, y como interacciona con los personajes creando los espacios donde se expresan y modifica la conducta de estos. La película trascurre en Valencia en más de cuarenta localizaciones, tanto de los barrios periféricos como el centro. Pero según nos cuenta Parra, no solo utilizó referencias de la película El ladrón de bicicletas, sino algunas otras como la pintura de Charris, por sus cuadros casi monocromáticos y también fue especialmente revelador la obra "Cruce junto al parque Schöneberg" de Ernst Ludwig Kirchner.



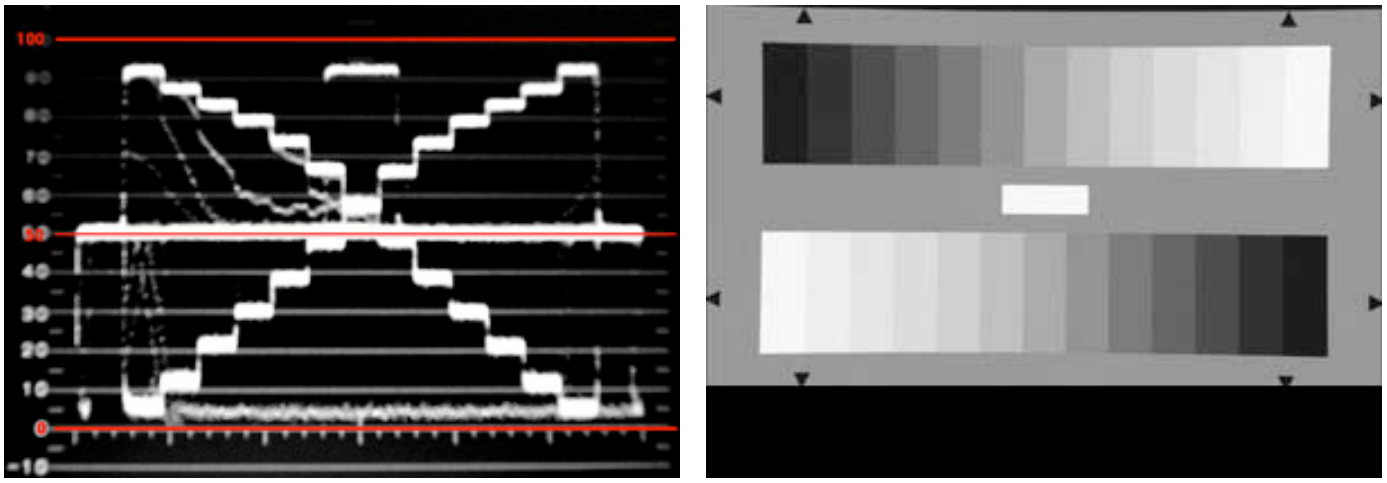
Obra del pintor Ángel Mateo Charris

Obra del pintor Ángel Mateo Charris

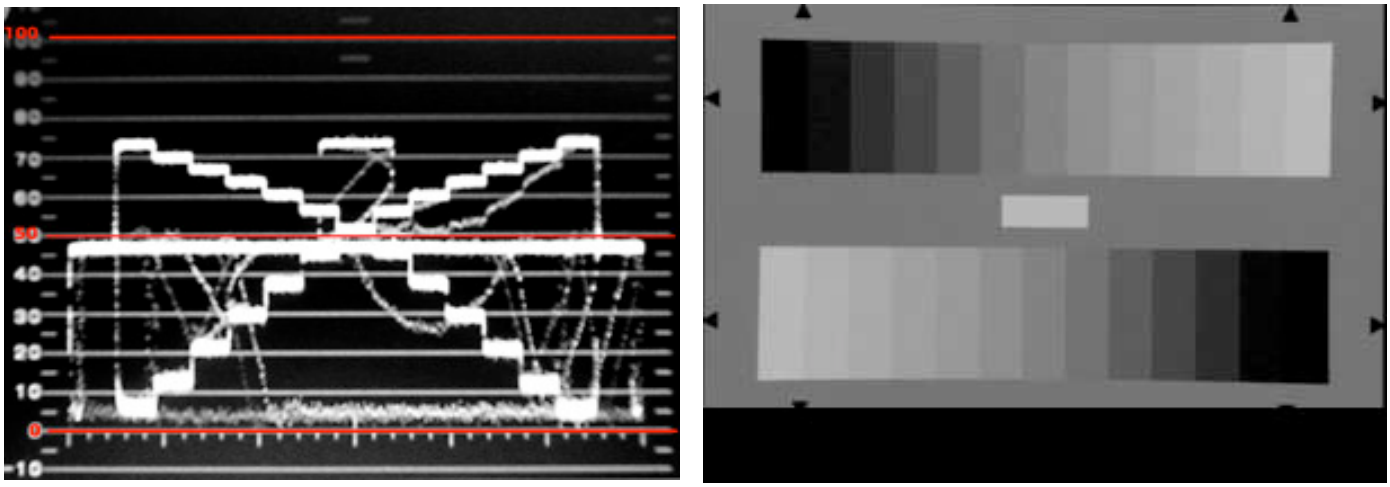


Para llevar a cabo el desarrollo fotográfico Parra buscó "una imagen contrastada, es decir que perdiera detalle en blancos y negros como aquellas emulsiones Kodachrome de los 50 que tenían poca latitud por lo que los blancos perdían detalle y los negros se volvían oscuros si no eran iluminados. Sin embargo no queríamos perder unos tonos de piel naturales, suaves y de alguna manera amables".
La película se ha rodado en HD, sistema que Alfonso Parra conoce y ha utilizado en otras películas. Los productores habían decidido rodar la película en sistemas digitales de alta definición, algo realmente complicado cuando la película transcurre casi en su totalidad en exteriores e interiores con grandes ventanales al exterior que desde luego queríamos ver. La ciudad existía fuera pero también queríamos que estuviera dentro de los espacios interiores.
La poca latitud de los sistemas accesibles en HD actuales y su poca resolución me obligaron a hacer un planteamiento fotográfico que llevo a la cámara de Sony F-900 a su limite de reproducción.
Para obtener los resultados deseados, Parra trabajó la fotografía en varias direcciones, de un lado estableciendo las bases de la misma en la cámara HD de Sony F-900 mediante la modificación de dos aspectos fundamentales: la curva de gamma y el matrix de color. De otra parte utilizo las lentes Digiprime de Zeiss "especialmente el 7 y el 10mm y eventualmente el 14mm, lentes muy angulares que me permitieran ver mucho espacio alrededor de los personajes con un diafragma alto para los exteriores, normalmente entre 5,6 y 8 para tener foco en los fondos de la ciudad y así traerlos más a primer término junto a los actores. En los interiores he procurado trabajar con diafragmas de 2,8 y 3,5." y finalmente el trabajo durante el etalonaje digital, que como nos cuenta Miguel Pérez etalonador de Fotofilm/Deluxe "comenzamos a trabajar un estilo, semanas antes del comienzo del rodaje. La desaturación iba a ser una tónica imperante para acercarnos a una imagen en la que imperaran los protagonistas: los propios personajes... y la bicicleta. Se pretendía obtener, así mismo, un contraste muy cinematográfico, huyendo de esos negros lavados que en ocasiones delatan al HD. Se planteó el uso de positivo Kodak Premier 2392, pero se dejó la decisión final para cuando estuviera la película acabada. Yo era más partidario de conseguir esa fuerza de negro en el etalonaje, rescatando toda la información posible en los mismos, que alterándola utilizando un material positivo más contrastado".
Las modificaciones que realizó Parra en la gamma de la cámara se basaron en probar las curvas diseñadas con el CVPfile editor de Sony por Digital Praxis "estas curvas has sido creadas transcribiendo los valores Cineon en distintas configuraciones de forma que capturan mas o menos detalle en altas luces y sombras" (un análisis detallado de las curvas se puede ver en www.alfonsoparra.com) "De las cinco curvas comenzamos por probar la nº 5 que es la que captura más detalle, una vez filmada la prueba pudimos comprobar que aparecían efectos de la compresión en las zonas luminosas medias de la imagen lo que la hacia inservible. Nuestras investigaciones nos llevaron

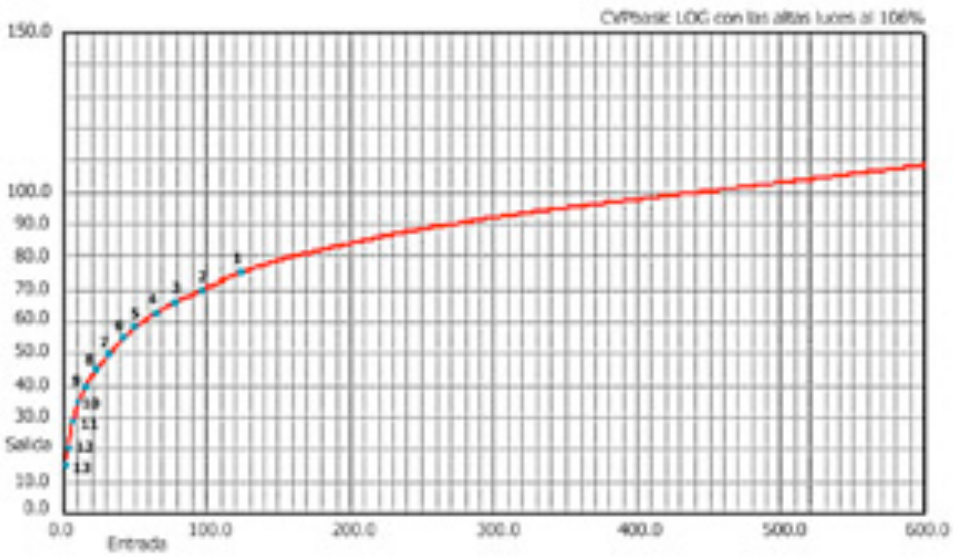
finalmente a Sony que dedujo que la curva generaba tanta información que los 8bits con los que trabaja la F-900 no podía contenerla, así que decidí usar otra curva, la n 2 que tiene menos detalle en los negros ya que esa parte de la curva responde al estándar 709 para HD. Con esta otra curva pudimos observar que solo cuando se forzaba en posproducción algún tipo de máscara se observaba los efectos de la compresión".



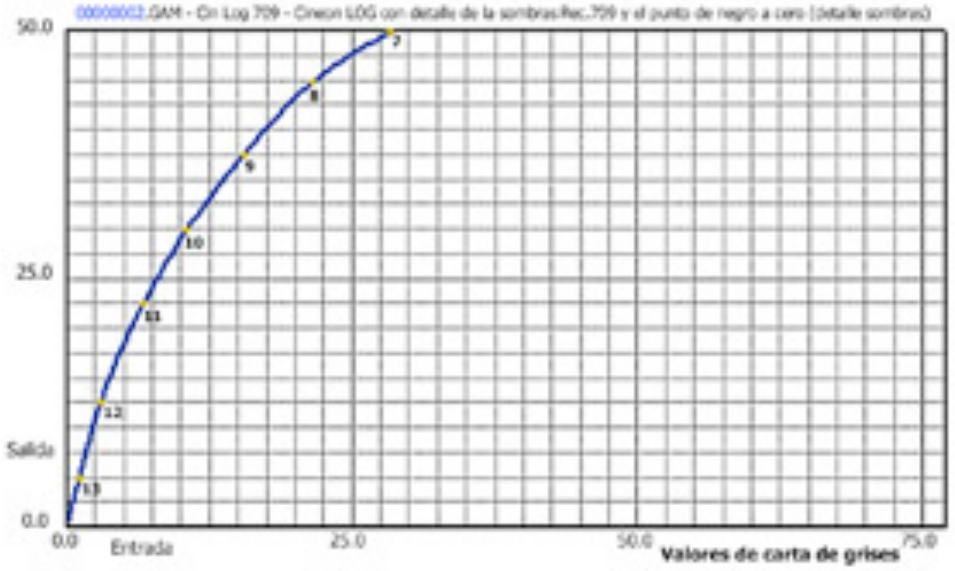
Escala de grises con la curva Estándar 4



Escala de grises con la curva CinLog2- 709



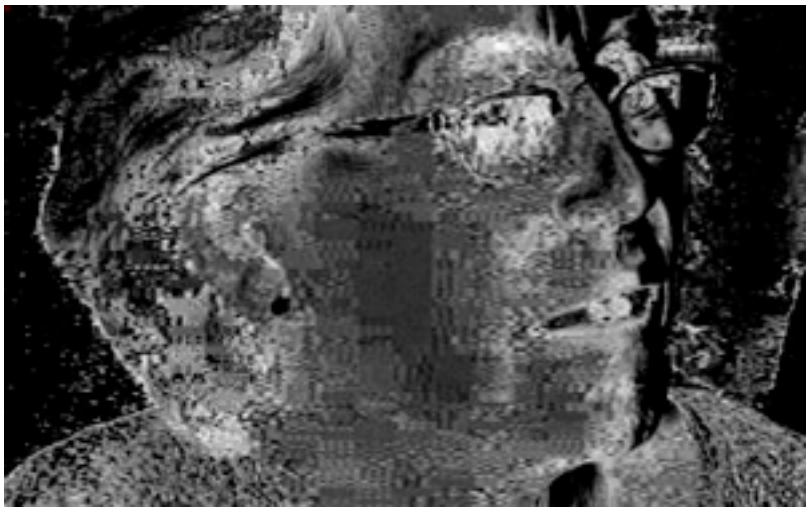
Curva generica CinLog1



Modificación de la curva generica en las sombras

Las especiales características de la curva utilizada llevo a Miguel Pérez a realizar distintas pruebas para el procesamiento del material "Cuando comenzamos las pruebas, dada la peculiaridad de las imágenes obtenidas por Alfonso, debido a las curvas específicas que utilizó, probé a engañar a mis sistema de etalonaje digital, el Lustre. Le hice creer que estaba trabajando con DP logarítmicos, de manera que el etalonaje se hiciera con los controles propios de este sistema y no del lineal. Los resultados fueron fantásticos. A Alfonso le encantaron, y a nosotros también. Entonces me planteé obtener el mismo resultado sin engañar a la máquina, para no forzar unas curvas registradas de forma lineal, y cuya naturaleza creo que ha de respetarse".
Y efectivamente, con esas mismas imágenes probamos un etalonaje partiendo de unas curvas lineales, con el fin de obtener el mismo resultado sin necesidad de confundir al sistema de etalonaje. Y no fue difícil conseguirlo, por lo que finalmente se optó por esta form









Efectos de la compresión en la cámara de Sony F-900 con la curva CinLog2 al forzar con máscaras. Detalles ampliados

Una vez decidida la curva y su manejo en posproducción Parra comprobó los efectos de la modificación sobre el color con la misma: "En una primera prueba y cambiando los valores del matrix hacia los antiguos valores de cinematografía digital que se usabamos para el Betacam Digital pudimos observar que la desaturación y especialmente la modificación de los rojos resultaba excesiva para trabajarla desde la cámara y aunque el resultado se aproximaba bastante al resultado final que deseábamos a instancias de producción decidimos no forzar tanto el material original, así que sobre estos valores primeros modifique los valores en RGB y luego los diferentes tonos para que sirvieran de base al etalonaje en la configuración final de la película. Sature ligeramente los azules que me los lleve hacia un tono más cyan, y modifiqué el amarillo y el verde. El rojo lo desaturé aunque no en exceso y lo hice ligeramente más frío, hacia el magenta. He podido comprobar que en HD los tonos de piel son mucho mejor etalonados con esta ligera dominante magenta de principio que sin ella. Por último cambié el detalle y algunos otros parámetros. La forma en que finalmente veía la cámara fue expuesta durante las pruebas tanto a vestuario como a maquillaje y decoración".



"Con mi portátil hice una aproximación de cómo iba a quedar la imagen una vez etalonada. Esto ha sido de suma importancia para finalmente tener la imagen que queríamos para la película. Durante el rodaje filmamos algunos planos para ver el resultado y comprobar que lo que habíamos diseñado funcionaba".
Para conseguir la atmósfera para la ciudad así como para el tono de piel, Parra decidió trabajar con una iluminación suave y de bajo contraste, especialmente en los interiores, intentando restringir el rango de contraste a lo que la cámara podía manejar, "algo más de ocho puntos de diafragma con las modificaciones realizadas en la cámara." Efectivamente como nos señala Salomón Lucas jefe de eléctricos "La luz de los exteriores día ha sido trabajada, con proyectores de H.M.I. flicker free en su mayoría Cinepares (6 Kw., 4 Kw., 2.5 Kw., 1.2 Kw., 575k, 200 Kw.) y un buen 12 Kw Fresnel, como complemento de una luz solar, tratada en muchos casos a través de diferentes difusiones, mediante palios de diferentes tamaños (6 x 6, 4 x 4, 2 x 2), telas, sedas, gasas, etc.





Durante el rodaje tuvieron gran importancia las preiluminaciones de algunos espacios como nos comenta Salomón: "Hemos realizado diferentes preiluminaciones, desde secuencias como la de la Plaza Redonda de Valencia en la que las necesidades han consistido únicamente en el cambio de bombillas de las farolas y guirnaldas (250 aprox.), así como la colocación de difusores en las mismas. Pasando por secuencias en las que colocamos Space ligths en el techo de una nave, filtrándolas a través de sedas y haciendo grandes reservas en los fondos con telones negros.
Hasta la secuencia más complicada desde el punto de vista técnico de iluminación, que fue la secuencia de la fiesta Rave en la playa, en la que construimos de un cubo de 3x3 m, con mecano tubo de duraluminio (poco peso y gran resistencia) cerrado con difusión Light grid cloth y filtros de color pale violet con una estructura interna, que permitía alojar los 60Kw. proporcionados por 30 Cuarzos de2 Kw. regulados por caras independientes, a una distancia razonable del filtraje.
Elevándolo a 20m mediante una grúa, con el fin de tener una buena base de trabajo, siendo este apoyado por otras dos grúas con Maxibrutos de 12 lámparas par 64 de 1 kw.. El aspecto final de la secuencia de la rave lo realizo Miguel Pérez durante el etalonaje "Una situación peculiar, fue una escena que se desarrolla de noche, en un descampado lleno de gente y de coches. Se evitaron totalmente los colores azules (tan ausentes en toda la película en general), consiguiendo unos tonos ligeramente dorados, sin llegar a una dominante cálida.
En consonancia con las necesidades de las secuencias, Parra filtró en cámara con white Promist, polas, neutros y classic soft en casí todas las secuencias y también con un entonces nuevo filtro de tiffen denominado glimmerglass que produce una difusión en la imagen distinta a la que realizan los promist o los FX, una difusión que suavizaba especialmente las altas luces en sus contornos".



Durante el proceso de etalonaje según nos cuenta Miguel "Alfonso me envío unas referencias que se había trabajado, tras hablarlo con el director, de los diferentes niveles de desaturación y contraste. Tras ver cuál era el "punto" que le venía bien a toda la película, le envié por correo electrónico varias propuestas a partir de cinco o seis planos. Le gustaron mucho, y seguí trabajando en esa línea. Alfonso me sugirió recuperar ligeramente la saturación en el rojo, algo que iba a favorecer enormemente los tonos piel de los personajes, del mismo modo iba a reforzar la presencia de la bicicleta.
El preetalonar toda la película siguiendo esas pautas, hizo que cuando llegó Alfonso a supervisar el etalonaje, las modificaciones fueran mínimas. Estaba todo prácticamente como él y el director se habían imaginado. Sin embargo, esa desaturación global, con una recuperación del color rojo, ofrecía un problema en algunos planos: si aparecía algún elemento rojo en cuadro, además de los personajes, cobraba demasiada atención. Por ello hubo que aislarlos, para reducir esa intensidad del rojo considerablemente y que se integraran de forma desapercibida con el resto de la escena.



Fotograma origina / Fotograma etalonado intermedio / Máscara / Fotograma Final



Fotograma origina / Fotograma etalonado intermedio / Dinámico para restaurar el detalle en el fondo / Fotograma Final

Efectivamente Alfonso Parra nos cuenta como desarrolla el trabajo con el etalonador al decirnos "siempre hago un pre-etalonaje en casa con mi ordenador, allí puedo aplicar los criterios finales del trabajo y así llegar a la posproducción con las ideas claras, algo que supone ahorro de tiempo y por tanto de coste para la producción".
El proceso de Filmación se realizo mediante Arri laser y "antes de filmar la primera bobina, lanzamos unas pruebas de 8 planos muy diferentes, para ver cómo respondían sobre la proyección tradicional. El resultado era muy fiel a lo que se había estado trabajando sobre la proyección digital, de manera que se decidió filmar la película completa sin modificar ningún parámetro. Lo único que si ajuste a partir del

visionado de esas pruebas, fueron algunos exteriores de la ciudad, en la que necesitaba un poco más de neutralidad por la frialdad que otorgaban los coche y el asfalto; frialdad que se transmitía en cierto modo de una forma quizá excesiva a los personajes", nos comenta Miguel Pérez. Finalmente la Película se positivo sobre material Kodak Vision con un mínimo ajuste de etalonaje analógico tradicional.

Parámetros técnicos

Cámara Sony F-900 con curva CinLog 2 de Digital Praxis y modificaciones en el matrix de color

Lentes Digiprime Soporte HDCAM formato 1:1,85 Intermediate Digital

Etalonaje: FotofilmDeluxe mediante Lustre Filmación FotofilmDelux mediante Arrilaser sobre Kodak 5242 Positivo Kodak Vision