

DE LO OCULTO A LA PANTALLA:
UNA APROXIMACIÓN EXPRESIONISTA A LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DE
“EL OCASO DE LOS DIOSES”

SARAI MARULANDA MARÍN

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Cine

ASESOR

David Rendón Peláez
Master en Creación y Estudios Audiovisuales

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
INSTITUTO TÉCNICO METROPOLITANO

MEDELLÍN

2024

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los profesores de la carrera que me acompañaron en este viaje de amor por el cine. En especial a Daniel Suárez, Sebastián Valencia y David Correa, quienes de manera directa conocieron el proyecto y me facilitaron todos sus conocimientos y experiencia.

A JuanPa por su ingenio, su apoyo y sobre todo por su compañía emocional. A Manu y a Cindy por su compromiso y amistad. A Paulo, Brahma, Rubi y Santi por ser el mejor equipo de foto, lo mejor que me ha dado el cine, ha sido hacerlo con amigos.

A mis padres Lucas y Dory por las conversaciones que me permitieron enriquecer el trabajo y con su apoyo me impulsan a continuar. A mis hermanos Lukas y Brenda por ser mi inspiración y mis actores por tantos años. A Kris, Naty y Avril por enseñarme que aun cuando todo parece caos, siempre hay esperanza. Finalmente, agradezco a Jesús, el Dios que me enseña cada día sobre el amor.

RESUMEN

Este trabajo de grado explora la influencia del expresionismo alemán, la iluminación naturalista y del cine contemporáneo en la dirección de fotografía del cortometraje *El Ocaso de los Dioses*, cuya trama se centra en los temas del fanatismo religioso y la dualidad de identidad dentro de una secta. A través de un estudio del lenguaje visual, las técnicas de iluminación como el claroscuro y el uso del subtexto a través de la imagen, esta investigación tiene como objetivo proponer un estilo fotográfico que encapsule la profundidad emocional y psicológica de los personajes. El trabajo examina los paralelismos entre la pintura y la cinematografía, centrándose en cómo las obras de arte clásicas influyen en la estética cinematográfica moderna, respondiendo a las preguntas que surgieron durante el desarrollo del proyecto sobre cómo iluminar cada set o si filmar a color o a blanco y negro, enfocándose en la creación de una narrativa visual que refleja la agitación interna y la dualidad de los personajes.

PALABRAS CLAVES

Dirección de Fotografía, Cinematografía, Narrativa visual, Expresionismo alemán, Claroscuro, Blanco y negro, Dualidad, Fanatismo religioso, Sectas, Emociones, Subtexto, Iluminación.

ABSTRACT

This thesis explores the influence of German Expressionism, naturalistic lighting and contemporary cinema on the cinematography of the short film *El Ocaso de los Dioses* [*Nightfall of Gods*], whose plot focuses on the themes of religious fanaticism and dual identity within a cult. Through a study of visual language, lighting techniques such as chiaroscuro and the use of subtext throughout the image, this research aims to propose a photographic style that encapsulates the emotional and psychological depth of the characters. The thesis examines the parallels between painting and cinematography, focusing on how classical works of art influence modern cinematic aesthetics, answering questions that arose during the development of the project about how to light each set or whether to film in color or black and white, focusing on the creation of a visual narrative that reflects the inner turmoil and duality of the characters.

KEYWORDS

Cinematography, Visual narrative, German expressionism, Chiaroscuro, Black and white, Duality, Religious fanaticism, Sects, Emotions, Subtext, Lighting

TABLA DE CONTENIDO

PRIMERA PÁGINA	8
Género cinematográfico	8
Storyline	8
Premisa	8
Sinopsis	8
INTRODUCCIÓN	10
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	15
OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	16
Objetivo General	16
Objetivos específicos	16
ESTADO DEL ARTE	17
MARCO TEÓRICO	27
Sobre sectas y la identidad: los enigmas de la devoción	28
Sobre el lenguaje visual: aspectos técnicos y artísticos	34
Definiciones para la composición cinematográfica	37
Objetivos y/o lentes	37
Encuadre y composición	38
Iluminación	39
Imagen a Color	42
Imagen a Blanco y negro	43
METODOLOGÍA	45
DESARROLLO DEL PROYECTO	47
El subtexto y el arte de la emoción	47
Los contrastes de semejanza	54
Distorsión: en la imagen como en los personajes	58
PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA POR LOCACIONES	66
INT. HABITACIÓN MUJERES	66

INT. DESPACHO DE BERNABÉ.....	67
Set durante la noche	67
Set durante la tarde	69
EXT. PATIO	71
Set en el día y tarde	71
Set en la noche.....	74
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	79
VIDEOGRAFÍA.....	80
ANEXOS	82
Anexo 1. <i>Enlace para la visualización del Cortometraje “El Ocaso de los Dioses”</i>	82
Anexo 2. <i>Guion Técnico. Propuesta de departamento de fotografía</i>	82
Anexo 3. <i>Guion Literario. Séptima Versión (Versión de Rodaje)</i>	92
Anexo 3. <i>Notas de dirección (Juan Pablo Rendón)</i>	104
Anexo 4. <i>Notas de producción (Manuela Jiménez)</i>	112

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. David con la Cabeza de Goliat. Caravaggio (1610).....	51
Ilustración 2. El retorno del hijo pródigo. Rembrandt (1662)	51
Ilustración 3. Fragmentos "El Ocaso de los Dioses". Rendón (2024)	52
Ilustración 4. Fragmentos A y B de "Colonia", Gallenberger (2015).....	54
Ilustración 5. Fragmentos de "El Conde". Larrain (2023).....	56
Ilustración 6. Cenizas, Munch (1894).....	59
Ilustración 7. Fragmento de "Das Cabinet des Dr. Caligari". Wiene (1920)	61
Ilustración 8. Fragmentos de "Saul Fia". Nemes (2015)	62
Ilustración 9. Fragmentos A y B de "Portrait de la Jeune Fille en Feu". Sciamma (2019).....	66
Ilustración 10. Fragmento de "Midsommar". Aster (2019)	68
Ilustración 11. Fragmento de "Barry Lyndon". Kubrick (1975).....	68
Ilustración 12. La infancia de Cristo. Honthorst (1620).....	68
Ilustración 13. Fragmento C de "Colonia". Gallenberger (2015).....	69
Ilustración 14. Fragmento de "The Taste of Things". Hùng Tràn (2023)	70
Ilustración 15. Fragmento de "The Amazing Mr. X". Vorhaus (1948).....	70
Ilustración 16. Fragmentos de "Nuestros Muertos", Toulemonde (2018)	71
Ilustración 17. Fragmentos de "El Club". Larrain (2016)	72
Ilustración 18. Fragmentos de "Melancholia". Von Trier (2011).....	73
Ilustración 19. Fragmentos de "1917". Mendes (2019).....	74
Ilustración 20. Fragmentos C y D de "Portrait de la Jeune fille en feu". Sciamma (2019)	75

PRIMERA PÁGINA

Género cinematográfico

Thriller y drama psicológico.

Storyline

Aurora vive en una secta religiosa con su mamá, tiene dudas sobre la veracidad del líder y al darse cuenta de la relación amorosa que él sostiene con su madre, decide destruirlo junto con el ídolo que representa su poder; pero en vez de liberar la secta, toma el lugar del líder.

Premisa

El fanatismo religioso destruye las relaciones familiares y la identidad individual, también puede de acabar con todo lo que eres y transformarte en algo que no deseas.

Sinopsis

Aurora, una joven de 23 años, vive dentro de un culto religioso de Medellín. Se encuentra allí por seguir a su madre y no por su propia convicción, pues ella fue atraída por las palabras de Bernabé, el líder.

Aurora comienza a ver extraños comportamientos en su madre, se está dando cuenta que ella no solo cree en Bernabé, sino que está enamorada de él. La joven comienza a buscar desesperadamente la atención y el amor maternal que ya no se le está brindando, al punto de que decide que la única forma de recuperar lo que cree se le fue quitado, es acabando con el líder. Aurora comienza a cuestionar la fe de los otros miembros hacia Bernabé, pero el líder se percata de esto y le solicita hablar en privado.

Allí Bernabé le cuestiona sus acciones ante el resto del grupo y hacia su propia madre. Aurora en un arrebato impulsivo comienza a herirlo gravemente con sus propias manos. Esa noche, los miembros de la comunidad esperaban ansiosos que el rito habitual comenzara, pero ven llegar a un Bernabé malherido. Aurora comienza a dar anuncio que ella es la elegida de la cual hablaba el líder en sus profecías y prende fuego al ídolo que alaban para deshacerse de él.

Bernabé trata de luchar para liberarse, pero Aurora recitando sus propias palabras, lo apuñala ocasionando su muerte. Aurora se acerca al grupo, quien la reciben como la nueva salvadora, sin embargo, su madre huye aterrorizada. Aurora trata de perseguirla, pero el grupo no se lo permite y queda allí mirando en el monstruo que se ha convertido y como todo lentamente se va prendiendo fuego.

INTRODUCCIÓN

Desde que tengo memoria, en mi hogar siempre se habló de Dios, y con el tiempo, he desarrollado mi propia relación con Él. Mi interés por las sectas surgió desde niña, cuando vi a algunas personas vestidas de forma lúgubre, casi que uniformados y con los mismos peinados, estaban intentando con mucha algidez, compartir su mensaje religioso con un panfleto en mano que enunciaba: *el fin de los tiempos está cerca*. Me pregunté cómo alguien puede involucrarse tan profundamente en una creencia y perder parte de su autonomía. Este interés creció, especialmente cuando comencé a compararlo con mi fe, lo que me llevó a cuestionar las diferencias entre mi cosmovisión y la que tienen algunos grupos religiosos.

Es por esto que, al asumir el cargo de directora de fotografía de *El Ocaso de los Dioses* considero necesario tener un contexto de las temáticas planteadas por el proyecto. La influencia del poder, la autoridad coercitiva, el adoctrinamiento sistemático, las identidades duras y el dualismo como personificación; y la forma en que el cine llegó a representarlas a través de sus formas visuales. Desde sus inicios, el cine ha sostenido una conversación en la que la psicología y las emociones de los personajes encuentran cada vez su propia forma de expresión.

Una de las formas que surgió a finales de la Primera Guerra Mundial fue el Expresionismo Alemán, en un contexto de vulnerabilidad política, social y económica alemana ante el fin del largo periodo de paz que habitó Europa desde final del siglo XIX, que se vio atravesado por la caída del Segundo Imperio Alemán y el establecimiento de la República de Weimar. Este entorno de crisis, desilusión y ansiedad colectiva se reflejó en el arte a través del pesimismo y el enfoque en la psicología oscura del ser humano. Este fenómeno funcionó como una estrategia autoritaria que cumple con las características mencionadas y que reflejó el caos social de la época. El expresionismo surge como un movimiento que redefine la forma visual al trascender la distancia

entre el lienzo y la pantalla, reconociendo a la pintura como una de las formas de arte más influyentes. Su enfoque en la exageración, la distorsión, y el claroscuro refleja cómo las diferentes identidades pueden ser moldeadas por fuerzas externas; el expresionismo, más allá de ser una corriente artística, se convirtió en un reflejo de las tensiones internas de una sociedad sumida en la desesperanza y el caos. En este sentido, uno de los puntos más fascinantes del expresionismo es en cómo utilizó lo visual para representar conceptos psicológicos profundos y complejos en películas como *Metrópolis* (1927) o *M* (1931) como la manipulación, el miedo y la pérdida de la individualidad como en *Nosferatu* (1922), todos temas que resuenan en el contexto de ***El Ocaso de los Dioses***: la capacidad del cine expresionista para transmitir estas emociones a través del claroscuro y la distorsión de los escenarios abre una puerta para explorar cómo las sectas y los grupos coercitivos imponen su visión del mundo sobre los individuos, absorbiendo su autonomía y controlando su identidad.

En este aspecto, como directora de fotografía, me resulta fundamental no solo apoyarme en estas ideas tradicionales del expresionismo alemán, sino también el poder adaptar estos principios a un enfoque moderno, aprovechando las posibilidades que ofrecen las cámaras digitales y los recursos tecnológicos actuales, que es la forma económicamente más viable, y accesible que tiene el cine de nuestros tiempos, esto nos permite no solo explorar nuevas formas de manipular la imagen, desde el color hasta el encuadre para enriquecer la capacidad de crear atmósferas visuales más profundas y precisas.

Al trasladar esta herencia visual al cine contemporáneo y digital, será posible integrar los avances tecnológicos para enriquecer estas concepciones antiguas con nuevas herramientas que permiten una mayor flexibilidad y precisión en la creación de atmósferas visuales. La cinematografía digital ha revolucionado la forma en que se capturan y manipulan las imágenes,

con cámaras capaces de registrar una mayor gama de contrastes lumínicos y de trabajar con detalles mucho más sutiles en la postproducción. El archivo en crudo permite un control sin precedentes sobre la imagen final que no tenían los cineastas alemanes de principio de siglo, ofreciendo al director de fotografía la posibilidad de ajustar la exposición, los niveles de color y la intensidad de las sombras de manera más refinada y detallada. Este desarrollo tecnológico no debe considerarse como una ruptura con el pasado, sino más bien como una extensión de las herramientas que los cineastas expresionistas utilizaron en su momento, pero ahora potenciadas por las posibilidades del cine digital.

A través del análisis de algunas películas, esta investigación está centrada en la forma expresionista que revela el subtexto de la historia, el adoctrinamiento y de qué manera a través de la luz y la sombra, se puede representar un sistema sectario en una narrativa visual, mi interés en el adoctrinamiento y las identidades duras encuentra en esta película una plataforma para representar visualmente cómo los sistemas de poder controlan y suprimen la libertad individual. A través del cine, podemos explorar cómo las técnicas expresionistas permiten retratar esta pérdida de individualidad, haciendo visible lo que normalmente es invisible: el proceso psicológico que lleva a una persona a someterse completamente a una autoridad.

Finalmente, este trabajo no solo pretende ser un viaje visual, sino también una exploración profunda de la psicología detrás del poder, la coerción y la identidad. A medida que el cine ha evolucionado, también lo ha hecho su capacidad para representar las emociones más intrincadas y las luchas internas de los personajes. El reto aquí no es simplemente recrear las técnicas visuales del expresionismo, sino utilizarlas como un medio para contar una historia contemporánea sobre la opresión, la fe y el poder, que resuene tanto en lo estético como en lo emocional.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Surge de mi interés por integrar algunos elementos visuales del expresionismo alemán y rescatar la influencia de la pintura para la dirección de fotografía de *El Ocaso de los Dioses*, pero sin desconocer las formas en las que el cine contemporáneo desarrolla estas inspiraciones a partir de las concepciones modernas. Teniendo presente el tipo de narrativa, el contexto en el que se rigen los hechos y la profundidad de la psicología de los personajes, guiarme por este movimiento expresionista, además de ser un gusto personal como directora de fotografía dentro de mi estilo, es también una relación conceptual que surge al relacionar los orígenes del movimiento, el trauma y las consecuencias en el individuo por una guerra liderada por los grupos coercitivos y las identidades duras.

Las formas filmicas del expresionismo cinematográfico no son exclusivas del cine alemán, pero es para esta investigación vital centrarse en este cine desarrollado entre la década de 1920 y 1933 en Alemania, posterior al final de la Primera Guerra Mundial y antes del ascenso de Hitler al poder, también conocido como el periodo de entreguerras, puesto que este movimiento supone un hito para la historia del cine y de mucha mayor relevancia que otras muestras expresionistas. Uno de los aspectos importantes de la imagen expresionista es el concepto del claroscuro, por lo que será importante establecer el origen de este concepto desde su aparición en el arte pictórico y su posterior desarrollo hasta llegar a la imagen cinematográfica.

Además de establecer el origen del claroscuro en la pintura, es esencial analizar cómo este concepto evoluciona dentro del ámbito cinematográfico, particularmente en el contexto del expresionismo alemán, donde la luz y la sombra no solo crean una atmósfera visual impactante, sino que se convierten en herramientas narrativas que revelan las emociones internas de los personajes y el subtexto de la historia.

Uno de los mayores desafíos que presenta esta integración y que deberá resolver la investigación es mantener la esencia del movimiento expresionista en un contexto contemporáneo, sin caer en una mera imitación o estilización vacía. Se trata de encontrar un equilibrio donde las técnicas modernas no diluyan el poder simbólico del claroscuro, sino que lo amplifiquen, permitiendo que las sombras y las luces sigan siendo portadoras de significados profundos. En *El Ocaso de los Dioses*, el uso del claroscuro podría tener una doble función: por un lado, representar la batalla interna de los personajes dentro de una comunidad coercitiva, y por otro, simbolizar la dualidad del poder y la identidad, temas centrales en la narrativa de la película.

Además, esta investigación no solo busca resaltar la influencia del expresionismo alemán en la dirección de fotografía, sino también examinar cómo los temas relacionados con las identidades duras y los grupos coercitivos, subyacen en la trama del cortometraje que pueden ser visualmente representados a través de las herramientas expresionistas. Estos grupos, que anulan la individualidad en favor de una identidad colectiva autoritaria, reflejan la atmósfera de alienación y manipulación que el expresionismo intentaba capturar. La lucha por el control, la búsqueda de poder y la desintegración de la identidad son conceptos que se prestan perfectamente para ser explorados mediante el lenguaje visual del claroscuro, la distorsión y la manipulación del espacio cinematográfico.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué elementos cinematográficos se pueden emplear desde las formas inspiradas por el expresionismo y el cine contemporáneo para plasmarlas en la dirección de fotografía de una película, a través de su planimetría e iluminación?

OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivo General

Proponer un estilo de dirección de fotografía que represente las emociones de los personajes, el subtexto y la narrativa visual de la película *El Ocaso de los Dioses*, a partir del estudio de la influencia y la relación entre la pintura y el cine, el concepto de dualidad en la identidad y la psicología, y las claves visuales que definen el expresionismo.

Objetivos específicos

1. Analizar la influencia de la pintura en las disciplinas artísticas de la fotografía, con el propósito de identificar las características distintivas que ofrece a partir de diferentes técnicas de iluminación como el claroscuro.
2. Explorar y comprender el lenguaje cinematográfico expresionista en películas clásicas y contemporáneas seleccionadas, identificando elementos visuales y narrativos que lo definen, y analizando cómo esta estética ha evolucionado y persiste en la cinematografía actual.
3. Componer, a partir de la investigación y el análisis, un esquema de planimetría, angulación e iluminación de dirección de fotografía para el cortometraje *El Ocaso de los Dioses*, que se enmarque dentro de las posibilidades y características estilísticas del expresionismo.

ESTADO DEL ARTE

El Ocaso de los Dioses es un cortometraje que desarrolla su trama alrededor de un grupo sectario y la coerción que ejercen las figuras de poder sobre sus seguidores. La narrativa visual, sus herramientas y demás conceptos asociados a la fotografía son vitales para el desarrollo del mismo, ya que se busca plasmar la personalidad de personajes con dichas características a través de la planimetría y la iluminación. La dirección de fotografía, en este contexto, se erige como el lente a través del cual se contempla el oscuro enfrentamiento de egos y deseos de los personajes. Cada encuadre y reflejo de luz se convierten en un medio para capturar los matices de la decadencia moral y el choque de voluntades que define esta narrativa.

La imagen cinematográfica es una forma de arte visual que combina técnicas de fotografía, composición, iluminación y edición para crear una experiencia estética y narrativa única; se caracteriza por contar historias, expresar emociones, explorar temas y provocar reacciones en el espectador. Andréi Tarkovsky, reconocido cineasta ruso de mediados del siglo XX, en su libro “Esculpir en el tiempo”, menciona que “en el cine, la imagen se basa en la habilidad para presentar nuestra propia percepción de un objeto como si fuera una observación” (Tarkovsky, 1985). Por otra parte, Maricel Araúz, profesora del pregrado de comunicación social de la Universidad de Panamá, se refiere a la imagen cinematográfica como un discurso fascinante:

Estriba en la forma particular de cómo se presentan los aspectos visuales y sonoros de una película; en el uso de estrategias narrativas en donde situaciones imaginarias o reales puedan cambiar la forma de pensar y actuar del espectador para transformar su forma de ver la vida (Araúz, 2021).

Una de las formas artísticas con más capacidad de inspiración en el cine es la pintura. Muchos cineastas en su ejercicio de observación; han utilizado la pintura como referente para sus

películas, acercándose a sus técnicas, usando la composición y el color para crear imágenes cinematográficas memorables en películas como *Passion* (1982) de Jean-Luc Godard que se basa en la obra de Jean-Auguste-Dominique nombrada “La petite Balgneuse” (1829); *Jamón Jamón* (1992) de Bigas Luna con “Duelo a garrotazos” (1823) de Francisco Goya; *The Truman Show* (1998) donde Peter Weir hace referencia a la obra de René Magritte, “Architecture au clair de lune” (1956); *The Cell* (2000) de Tarsem Singh, con la pintura “Dawn” (1989) de Odd Nerdrum; *There Will Be Blood* (2007) de Paul Thomas Anderson con la pintura “Jeune Homme Un Assis au Bord de la Mer” (1836) de Jean – Hippolyte Flandrin, donde el protagonista adopta una posición similar a la del personaje en la obra, ambos sentados frente al mar.

Otras referencias como *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola con la obra “Napoleon Croissing the Alps” (1801) de Jacques – Louis David y Wes Anderson en la película *Moonrise Kingdom* (2012) con la obra de Alex Colville, “To Prince Edward Island” (1965). Así mismo, el pintor Salvador Dalí influenció y trabajó de la mano con autores como Walt Disney, Alfred Hitchcock y Luis Buñuel. Se establece que, si bien existen diferencias significativas entre la imagen cinematográfica y la pintura, ambas formas de arte comparten un interés común en la creación de una experiencia visual impactante y emotiva para el espectador.

Uno de los autores más relevantes para la imagen cinematográfica es Rembrandt y su gran influencia en la historia del cine. Muchas películas han tratado de imitar su estilo para crear la base de diferentes esquemas de iluminación, crear ambientes dramáticos y transmitir emociones. Además, algunas películas han utilizado su obra como inspiración directa para sus argumentos y personajes. Por ejemplo, el director Peter Greenaway ha sido muy influenciado por la obra de Rembrandt en sus películas, como en *Nightwatching* (2007), que narra la historia detrás de la pintura "La ronda de noche" (1642). Otros autores reconocidos han realizado películas como "The

Godfather" (1972), "Amélie" (2001) o "Blade Runner 2049" (2017) influenciados por Rembrandt para crear ambientes y transmitir emociones relacionadas con el drama y el suspenso en sus películas.

La obra de Rembrandt está estrechamente relacionada con la religión judía. Vivió en una época en la que la religión tenía una gran influencia en la sociedad, por lo que no es sorprendente que su obra refleje este hecho. Thomas Sheehan, licenciado en filosofía y crítico en la revista española *Crítica*, en su artículo "Rembrandt: el pintor de los rabinos" menciona que "los historiadores del arte estiman que un tercio de las pinturas de Rembrandt o fueron representaciones de personajes judíos o trataron temas bíblicos, empleando como modelos judíos del barrio en que él vivía." (Sheehan, 2019)

A lo largo de su carrera, Rembrandt pintó numerosas escenas bíblicas, retratos de santos, así como autorretratos con elementos religiosos. Algunas de sus obras más famosas con esta temática son "El retorno del hijo pródigo" (1606), "La resurrección de Lázaro" (1633) y "La adoración de los pastores"(1646). Rembrandt utilizó la luz y la oscuridad en sus pinturas para simbolizar la presencia divina o la iluminación espiritual. En muchas de sus obras religiosas; se puede observar cómo la luz incide sobre la figura de Cristo o los santos, creando un efecto de resplandor que transmite la idea de la presencia divina.

Muchos pintores a lo largo de la historia han tenido un recorrido por la cosmovisión judeocristiana, gracias al mecenazgo y patrocinio de la iglesia católica durante la edad media y el renacimiento, como parte fundamental de la divulgación de las escenas bíblicas. Algunos de los pintores más destacados en este ámbito son: Leonardo da Vinci con "La Última cena" (1498) y la "Virgen de las Rocas" (1486); Rafael Sanzio aborda "La escuela de Atenas" (1511) y la "Madonna

Sixtina" (1514) contraponiendo en esta primera la imagen de los pensadores griegos con los apóstoles, Miguel Ángel reconocido por pintar la Capilla Sixtina; Caravaggio y su obra religiosa incluye "La vocación de San Mateo" (1601) y "La crucifixión de San Pedro" (1600); Diego Velázquez con "La adoración de los Magos" (1482) y "Cristo en la cruz" (1631), Peter Paul Rubens representa una de las formas de muerte constituidas en la época con "La elevación de la Cruz" (1611) y "Crucifixión de San Pedro" (1640) entre otros artistas que han explorado el tema de la religión a través de sus obras.

Otro artista reconocido por las inspiraciones que su obra ha generado en la iluminación cinematográfica es Johannes Vermeer, pintor neerlandés de finales del siglo XVII que abraza en sus pinturas encuadres intimistas y expresiones en sus personajes, que dan cuenta de todo aquello que no está propiamente dicho y sólo puede ser leído entre líneas. Juana Ugarte, escritora de varios artículos y profesora de la Universidad de Oviedo, en su artículo "Aproximación metodológica de la historia de los gestos: los lenguajes gestuales en la pintura de Jan Vermeer" comenta un concepto presente en la obra de Vermeer, a lo que ella se refiere como el ego, argumentando que este es "el espacio donde el cuerpo habla, en este territorio la cabeza constituye el elemento más importante en el sistema de sensibilidades y de representaciones construidas sobre la base de percepción del cuerpo" (Ugarte, 1989).

Por otro lado, las sectas han sido un tema recurrente en el cine, explorado tanto de forma directa como indirecta, ya sea como el foco central de la trama o como un elemento secundario que influye en el desarrollo de los personajes y la narrativa. Estas representaciones cinematográficas usualmente buscan ahondar en una serie de temas complejos y perturbadores que rodean a las sectas, tales como la manipulación psicológica, la coerción, el control mental y la pérdida de la identidad individual dentro de estructuras autoritarias. El cine, como séptimo arte,

ha demostrado ser un medio poderoso para explorar y reflexionar sobre las profundidades de la condición humana. A lo largo de los años los directores y guionistas han desarrollado una amplia gama de habilidades y técnicas para transmitir estas historias de manera efectiva y provocativa. Cada película que aborda el tema de las sectas puede ofrecer una perspectiva única sobre los aspectos psicológicos y emocionales involucrados en el reclutamiento y la participación en tales grupos.

Además de explorar los aspectos más oscuros de la religiosidad y la manipulación, las películas que tratan sobre sectas, a menudo se sumergen en un estudio profundo de las reacciones humanas frente a la influencia coercitiva y el lavado de cerebro. Se centran en los gestos, las expresiones y las revelaciones de los personajes, buscando capturar la complejidad de las relaciones y los conflictos internos que surgen en este contexto. Este tipo de cine no solo cuenta la historia de forma lineal, sino que también busca transmitir el subtexto emocional y psicológico que subyace en la trama, ofreciendo al espectador una experiencia cinematográfica que va más allá de la narrativa superficial. *El Ocaso de los Dioses* además de girar en torno a temas de religiosidad, comprende también un estudio de las reacciones humanas; el gesto y la revelación, buscando que la cinematografía hable sobre el subtexto de la historia.

De acuerdo con el estudio realizado por el antropólogo Hassan Rachik, la clasificación de las identidades colectivas en blandas y duras es un tema importante para entender la forma en que los seres humanos se definen y se relacionan entre sí. Las identidades duras pueden llevar a la exclusión y la discriminación, mientras que las identidades blandas no suelen generar conflictos significativos. *El Ocaso de los Dioses* contiene dentro de su trama, interacciones de la comunidad ante un líder que cumple como autoridad frente al establecimiento de la identidad, tal y como lo

menciona Hassan Rachik (2006) entre los rasgos de un grupo conformado e instrumentalizado. la ideología *identitaria autoritaria* como él la nombra comprende ciertas características:

La identidad dura estaría caracterizada por una clasificación unívoca y exclusiva y por la ausencia de conflicto de lealtad. Se presenta como algo natural, objetivo, externo y que trasciende de los miembros del grupo. Su ideal es no sólo la homogeneización del grupo en el plano social y cultural, sino la purificación cultural, lingüística, incluso étnica. La realización de estos ideales se hace en el marco de un concepto imperativo y totalitario de la identidad colectiva.” (Rachik, 2006, pg. 19)

La colectividad implica vernos mediante la segregación de los grupos sociales como una cuestión que nos permite encajar y nos hace ver como ciudadanos miembros de un algo más grande que nuestro punto de vista: La religión, la política, la etnia, el lenguaje, la nacionalidad, entre otras formas de clasificarnos, no son precisamente exclusivas ni unívocas, pero pueden llegar a ser muy restrictivas.

Una de las maneras de reconocer la identidad dura se encuentra en el tipo de clasificación de los grupos o personas que impone. La clasificación unívoca acoge un razonamiento único para delimitar el grupo e inmediatamente oponerlo a los otros. La exclusividad hacia el grupo se impone siendo objeto de una única ideología; los grupos conformados por identidades autoritarias no parten del reconocimiento del pensamiento subjetivo, por lo tanto, los elementos que definen la identidad del grupo son objetivos, no hay posibilidad de negociación.

Entonces, como la forma en la que se concibe la identidad colectiva son las condiciones impuestas, el partícipe adquiere únicamente las formas y conceptos que definen su identidad colectiva y no sus formas subjetivas, estas quedan automáticamente anuladas.

La película *Colonia* (2016), de Florian Gallenberger retrata un hecho real dentro de una historia de ficción, abordando al personaje de Paul Schaffer y una secta religiosa llamada Colonia Dignidad, ubicada en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet; esta película es un claro ejemplo de cómo funcionan los grupos coercitivos en relación al concepto de identidades duras de Hassan Rachik, puesto que ilustra todas las características presentadas.

Desde la clasificación unívoca presentando el estilo de vida ermitaño y aislado de la sociedad como la única razón correcta, la objetivación de la identidad nuevamente presentando al líder como único guía y salvador, aquel que posee la verdad absoluta, luego, con la homogeneización, se busca que todos los personajes mantengan vestimentas similares, pulcras e incluso de una paleta de colores compartida, llegando hasta la identidad imperativa, con el uso de la fuerza y la persecución, así como la reclusión forzada con enrejados eléctricos, que buscan la permanencia en el grupo así como la convicción por el mismo se refuerce. Finalmente, la purificación en *Colonia* se desarrolla a través de la eliminación forzosa de sentimientos e ideas que los miembros puedan traer desde el exterior, como la libertad sexual y la elección de parejas o las ideas políticas y demás sentidos comportamentales, sean suprimidos para adquirir un nuevo dogma.

Algunas películas que comparten temas como la identidad y las sectas pueden ser: *¡Humo sagrado!* (1999), película dirigida por Jane Campion, que presenta a una joven australiana que es manipulada por un gurú indio durante un viaje a la India; *Martha Marcy May Marlene* (2011), de Sean Durkin sigue a una joven que huye de una secta después de años de manipulación y control, en ella se evidencia la pérdida de la identidad individual y las cicatrices psicológicas que pueden dejar las experiencias traumáticas; *The Master* (2012), dirigida por Paul Thomas Anderson se centra en la relación entre un líder de secta carismático y uno de sus seguidores, explorando temas

como la manipulación, el control mental y la identidad; *The Sacrament* (2013), película dirigida por Ti West se inspira en la masacre de Jonestown de 1978 y sigue a un equipo de periodistas que viajan a una comunidad aislada que sigue a un líder. *Midsommar* (2019) es un thriller psicológico de terror dirigido por Ari Aster, que explora temas como el duelo, la comunidad, la cultura y la religión. Y, finalmente como ejemplo del cine colombiano, se encuentra *Los Conductos* (2020) de Camilo Restrepo, donde un hombre escapa de una secta a la que perteneció por muchos años para reintegrarse de nuevo a la sociedad donde su identidad se ve replanteada; *La Jauría* (2022) de Andrés Ramírez Pulido, retrata la historia de Eliú, un joven que cumple una condena en un centro experimental de rehabilitación juvenil en medio de la selva, el programa se basa en el trabajo forzado y la disciplina extrema, se evidencian momentos de aislamiento, autoritarismo y castigos físicos y *Damiana* (2017) del mismo director, que aborda la vida de una adolescente que se encuentra en un reformatorio en medio de la selva, también toca temas relacionados al aislamiento y la lucha por la libertad en un entorno opresivo. En las historias mencionadas se logra denotar un patrón de comportamiento de los personajes en dichos grupos y de una temática cruzada a través de estos filmes, y es la pérdida de identidad individual.

En el caso del cortometraje *El Ocaso de los Dioses*, el líder de la comunidad es de carácter autoritario y narcisista por idiosincrasia, por lo cual, no encuentra resistencia en su operación hasta que aparece una fuerza opuestamente proporcional a él, que puede subvertir su posición dentro del grupo y relegarlo como autoridad; esta dualidad entre el líder y esa nueva fuerza crea un conflicto central en la narrativa generando una exploración de temas como el poder y la transformación. La lucha entre ellos representa una guerra entre el orden esquemático y el inevitable cambio.

El dualismo es un tema que se relaciona con los personajes de la trama, el cual sugiere que la identidad de una persona no se puede reducir a su cuerpo físico, sino que también incluye su

mente o alma, que se considera una entidad separada y distinta del cuerpo. Esto puede tener implicaciones importantes para la forma en que entendemos la naturaleza de la persona y su relación con el mundo que lo rodea, desde una percepción mental y otras, a través de la personificación de su profundo deseo por un “yo” diferente y otras simplemente porque se ven reflejadas en el otro.

Enemy (2013), película dirigida por Denis Villeneuve, atraviesa el concepto desde un punto de vista psicológico, donde Adam Bell el protagonista se enfrenta a una guerra constante con su identidad y su realidad; traspasando la idea que tiene de sí mismo en una persona aparentemente ajena a él llamado Anthony, pero idéntico en términos fisiológicos, descubriendo finalmente que Anthony era una creación de su mente.

The Double (2013), dirigida por Richard Ayoade alude al tímido Simon James, quién mantiene una vida laboral y social absolutamente monótona hasta que, conoce a su nuevo compañero de trabajo, un hombre totalmente opuesto a lo que es él, con cualidades expresivas llamado James, quien además de tener su mismo nombre, como en *Enemy*, resulta ser idéntico a él, solo que él es el único que lo nota. En esta película, el papel de James parece ser el de sustituir a Simon y quitarle por completo su vida.

Un ejemplo de este cambio de suerte en cuanto a la posición de poder, se encuentra en la película *There Will Be Blood* (2009) de Paul Thomas Anderson, donde se evidencia a través de dos escenas particulares un tipo de dualismo que refleja una contraposición en la identidad de Daniel y Eli; siendo el primero, un minero que va en busca de la exploración de un mar de petróleo oculto bajo tierra en un pequeño pueblo, y el segundo, el pastor de la iglesia del pueblo y quien asume una posición de poder frente a Daniel buscando la “expiación” de sus pecados con tal de

permitirle explorar dichos terrenos, pero que busca humillarlo ante la comunidad. Luego del desarrollo de los eventos de la película, en los que se consolida el poder de Daniel y en el que la figura de Eli se volvió cada vez más pequeña, finalmente, esta escena se repite de manera inversa, pero esta vez con Daniel matando a Eli.

MARCO TEÓRICO

Para el desarrollo del cortometraje *El Ocaso de los Dioses*, desde la dirección de fotografía quiero relucir por medio de la planimetría y la iluminación los matices que el expresionismo alemán ha dejado como herencia a lo largo del tiempo. Esta decisión estilística se fundamenta en la adaptación de las identidades duras y la exploración del dualismo en una estética expresionista. El expresionismo alemán ha ejercido una influencia perdurable y profunda en el cine y su estética visual a lo largo de los años. La utilización de la luz y la sombra para crear contrastes dramáticos, así como la distorsión de la arquitectura y la creación de mundos oníricos influyeron en el lenguaje cinematográfico. Directores como F.W. Murnau en "Nosferatu" (1922) y Fritz Lang en "Metrópolis" (1927) incorporaron elementos expresionistas en la cinematografía, lo que dio lugar a una estética única y perturbadora que ha perdurado en el cine de terror, ciencia ficción y cine negro. Gracias a esta exploración la película encuentra su voz y su alma en la fotografía, al transformarse en el eje vertebral para la expresión del subtexto de la trama y el trasfondo emocional de sus personajes.

Tanto la protagonista de la historia, como su contraparte antagonista, son personajes que, en su esencia, se sitúan en el espectro que define las identidades duras; ellos son un reflejo de sí mismos, comparten una posición dualista en la que su impetuosa necesidad de ser alabados los lleva a someter a sus leyes a cualquiera, sin importar quién sea, para obtener la satisfacción de sus propios intereses.

Sobre sectas y la identidad: los enigmas de la devoción

La religión es un conjunto de creencias, prácticas, tradiciones y valores que se relacionan con la existencia de un ser supremo o seres sobrenaturales que se consideran sagrados. Las religiones se han practicado en todo el mundo desde tiempos antiguos y han desempeñado un papel ampliamente aceptado por una comunidad o sociedad. El diccionario de la universidad de Oxford define la religión como un “conjunto de creencias religiosas, de normas de comportamiento y de ceremonias de oración o sacrificio que son propias de un determinado grupo humano y con las que el creyente reconoce una relación con la divinidad (un dios o varios dioses).” (Oxford, 2022)

Según la RAE, la definición de doctrina es el “conjunto de ideas u opiniones religiosas, filosóficas, políticas, etc., sustentadas por una persona o grupo” (RAE, 2014). Cuando surge una disputa teológica o una diferencia de opinión sobre la interpretación de las enseñanzas religiosas en una religión establecida, surgen las denominadas sectas religiosas, término definido por la RAE como “comunidad cerrada, que promueve o aparenta promover fines de carácter espiritual, en la que los maestros ejercen un poder absoluto sobre los adeptos” (RAE, 2014). Por lo anterior, se entiende que el término “secta” no sólo se ha visto en términos religiosos, sino también, en todo aquello que comprenda una tendencia a aislarse de su entorno social, cultural y/o político.

El antropólogo Marroquí Hassan Rachik (2006) menciona en su artículo “Identidad dura e identidad blanda”, que la ideología como un régimen de ideas y valores que evidencia de manera explícita el deber ser como integrantes de un grupo abarcando formas de pensamiento como la jerarquización; el comportamiento que rige desde cómo me visto, cómo me comunico, cómo me debo expresar y el sentimiento enfocado en las situaciones que deberían ser felices o las que deberían ser motivo de tristeza y angustia.

Con la ideologización de la identidad como eje colectivo, esa homogeneización evoca un totalitarismo que asume reglas y normas de comportamiento que no se basan en espacios o momentos determinados, como usar prendas determinadas para eventos específicos como una boda o un evento religioso, sino que, se ponen de manifiesto para ser cumplidos todos los días, pretendiendo uniformizar la vida social de quienes hacen parte del colectivo, esto abarca tanto su vida pública, como la privada e incluso la íntima; dichos estándares comprenden las formas de relacionarse con los del grupo, las cuales crean límites y grandes diferencias cuando se trata del otro, este concepto de purificación se basa en la eliminación y expulsión de los intrusos que quieren cambiar y desestimar las costumbres impuestas.

Dentro del área del estudio del arte, Juan Mayol, en su artículo “El dualismo en la psicología y el arte como signo” comenta este concepto conectándolo como una expresión en las obras artísticas, argumentando que:

“En principio, y desde una mirada clásica, se supone que todo signo tiene un significante material (sonido, letra, obra de arte) y un significado al que refiere, remite o evoca (lo que representa eso, a lo que apunta, lo que significa). De modo tal que, pensado en clave dualista, usamos significantes que están “hechos” y existen en el plano material para significar cosas en el plano ideal.” (Mayol, 2016)

La definición descrita por la Real Academia Española acerca del dualismo expresa que es una “creencia religiosa de pueblos antiguos, que consistía en considerar el universo como formado y mantenido por el concurso de dos principios igualmente necesarios y eternos, y por consiguiente independientes uno de otro.” (RAE, 2014)

Además de estas definiciones, dentro de ciertas áreas de la teología, la doctrina dualista establece dos rasgos; la existencia del bien identificado con la luz y el espíritu y, el principio del mal asociado con el diablo o demonio. Pérez Porto & Merino (2009) sostienen que el dualismo se basa en la existencia de dos principios divinos opuestos, uno del bien y otro del mal, que luchan entre sí. En esta creencia, se atribuye a Dios la creación del bien y al diablo la responsabilidad del mal. De esta forma, el dualismo exime al hombre de la responsabilidad por la existencia del mal en el mundo. Tomando como base la definición de Mayol; en primer lugar, el líder de la secta de *El ocaso de los dioses* puede ser visto como un referente material, ya que su presencia física y sus acciones se imponen ejerciendo un efecto tangible en el mundo que lo rodea. Además, su posición de liderazgo le puede conferir cierta autoridad y poder simbólico que lo engrandece frente a sus seguidores.

Por otro lado, la protagonista al verse reflejada en el líder, lo ve como un significado que representa su propia identidad, por lo que su deseo de liderar se intensifica. Ella trae consigo una influencia manipuladora y adoctrinadora que usa para crear una oposición que termina con la autocracia del líder, pues su deseo es tomar su lugar, ya sea de forma literal o simplemente por la necesidad de saberse la nueva líder. Benedetto Vecchi, periodista y pensador italiano menciona dentro del libro “Identidad”, del sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman (2005) que:

La cuestión de la identidad también se asocia con la quiebra del estado del bienestar y el crecimiento posterior de una sensación de inseguridad con la “degradación del carácter” que la inseguridad y flexibilidad en el puesto de trabajo han producido en la sociedad. (Vecchi, 2005, como se citó en Bauman, 2005)

Desde un punto de vista antropológico, en un artículo del marroquí Hassan Rachik (2006), se centra el tema de las identidades colectivas y la clasificación de las mismas llamándolas identidades blandas e identidades duras. Con respecto a las identidades blandas, Rachik hace un esbozo introductorio refiriéndose a los grupos amplios, nombrándolos desde su categoría social, dicha identidad es reducida a estereotipos que afectan en una mínima parte en la interacción social entre quienes hacen parte. En su definición de identidades duras, siendo esta la más extensa, profunda y extrema, la ideología *identitaria autoritaria* como él la nombra comprende ciertas características:

La identidad dura estaría caracterizada por una clasificación unívoca y exclusiva y por la ausencia de conflicto de lealtad. Se presenta como algo natural, objetivo, externo y que trasciende de los miembros del grupo. Su ideal es no sólo la homogeneización del grupo en el plano social y cultural, sino la purificación cultural, lingüística, incluso étnica. La realización de estos ideales se hace en el marco de un concepto imperativo y totalitario de la identidad colectiva.” (Rachik, 2006, pg. 19).

Con base en lo anterior, se entiende que las identidades duras se basan en una visión rígida y represiva de la identidad personal, pero también sobre la identidad que se manifiesta a partir de las colectividades; lo que se desenvuelve en el desarrollo de una mentalidad binaria en la que se percibe a los demás como “nosotros” o “ellos”; cuando esto sucede, se puede llegar a una visión dualista, en la que el “otro” es el relegado y merece ser eliminado.

La psicología explora temas como el dualismo en cuanto a la percepción de la relación mente-cuerpo, el psicólogo Adrián Triglia menciona que existe una división constituida, definida y fundamental entre el cuerpo y la mente y que, de esta forma, “mientras que el cuerpo es material, la mente queda descrita como una entidad incorpórea, cuya naturaleza es independiente del cuerpo y que por consiguiente no depende de este para existir” (Triglia, 2017).

Requisito básico para tener una secta de carácter religioso: tener la habilidad de adoctrinar. El adoctrinamiento es el proceso de influir en el pensamiento y la creencia de una persona para que acepte una ideología o doctrina en particular, y de inculcar la abnegación cuya definición adoptada por la Universidad de Oxford es la “renuncia voluntaria a los propios deseos, afectos o intereses en beneficio de otras personas” (Oxford, 2024). Es decir, que no exista la opción de cuestionar la ideología de manera crítica. Se infiere entonces que, la educación formal, la propaganda, la persuasión emocional y la manipulación cognitiva pueden ser algunas de las vías por las cuales se llega a adoctrinar al individuo.

El adoctrinamiento a menudo se asocia con la política y la religión, donde los líderes buscan inculcar ciertas creencias y valores en sus seguidores para mantener el control y la lealtad. Sin embargo, también puede ocurrir en otros ámbitos, como en grupos de amigos, organizaciones sociales o incluso en la familia. Dialogando sobre sectas con Lucas Marulanda, quien además de ser mi padre es teólogo de la *California Christian University*, mencionó

El adoctrinamiento es una ideología que impone sus perspectivas, sus puntos de vista y no dan opción a otros escenarios, la enseñanza no. El adoctrinamiento no da la opción de que lo sigas o no, tiene que ser así y punto. Y el adoctrinamiento no utiliza historia, no utiliza datos, no utiliza hechos, utiliza sólo la concepción, el pensamiento y el sentimiento que tiene. La diferencia entre doctrina y adoctrinar es que doctrina es enseñar, adoctrinar es no enseñar correctamente. La doctrina se enseña con didascalía, la didascalía es el arte de la enseñanza; el adoctrinamiento no utiliza didascalía, utiliza coacción. (Marulanda, 2023)

Esto no sólo es una cuestión de masas, un gran ejemplo de coacción se puede ver a través de la película de Yorgos Lanthimos *Kynodontas* (2009), centrada en el control parental que se ejerce en una familia de cinco miembros, en la cual, los tres hijos han sido guiados a una

percepción de la vida totalmente inventada por sus padres, desde prohibirles salir a la calle pues es un lugar absolutamente peligroso, hasta cambiar todo su lenguaje cruzando definiciones de palabras para confundirlos y, sobre todo, el desdibujado de la línea de la identidad individual. Las interacciones con el exterior como el paso de aviones comerciales sobre la casa, la visita de personas ajenas al hogar o incluso la presencia de felinos en el patio de la casa, buscan ser suprimidas por el padre con la finalidad de que sus hijos adquieran miedo al exterior y jamás salgan de casa.

Los grupos sectarios tienen una tendencia a aislarse de su entorno social, cultural o religioso para incorporarse a un cuerpo absolutista que sigue directamente a una persona como su gran líder espiritual, facilitando así las capacidades de adoctrinamiento. El éxito y estabilidad de un grupo sectario dependen enteramente del éxito mismo del proceso de adoctrinamiento. De lo anterior, en su libro *Sectas*, Stephen Brauning expone ciertas características de los grupos sectarios donde afirma que

La secta enfatiza ciertas creencias particulares, las cuales se priorizan por encima de un cuerpo de creencias amplias y generales. También como efecto de su aislamiento e identidad, las sectas suelen utilizar prácticas negativas para proteger y controlar su identidad. En consecuencia, entendemos que una adecuada definición de secta debe incluir las ideas de *aseparación*, y la de *aseguir* a un maestro o corriente de doctrina o pensamiento en particular. (Brauning, 2022)

Algunas de las tendencias agresivas de los grupos sectarios se han convertido en la norma, esto produce un sistema coercitivo en la psicología de las personas, con ciertas características peligrosas como lo son: un liderazgo dictatorial organizado jerárquicamente donde el líder supremo enmascarado por el carisma, se presenta como el mesías autoproclamado por la necesidad de cumplir una misión especial, centrando la veneración de sus adeptos hacia su propia persona,

llegando incluso a hacerse dueño de la vida, el comportamiento y la economía de sus seguidores; la doble moral integra parte de sus características donde la verdad y la transparencia debe ser el pan de cada día del grupo, pero lo permitido para con los no miembros, es la manipulación y la mentira; la persona potencialmente conversa es convencida mediante una experiencia profética por parte del líder.

Sobre el lenguaje visual: aspectos técnicos y artísticos

El cine como séptimo arte, ha desarrollado a través de los años diferentes habilidades y maneras de transmitir masivamente historias que dan cuenta de la capacidad del ser humano por representar sus más profundos deseos que, por consiguiente, tienen para el espectador una serie de elementos que permiten la lectura y la posible interpretación de su lenguaje, cada director y guionista ha ido encontrando diferentes formas de trasladar lo escrito en el guion a la pantalla, con el objetivo de generar en el espectador diferentes sensaciones y lograr proyectar la historia como estos la imaginaban. Sven Nykvist, cinematógrafo predilecto de Ingmar Bergman, en su libro *Culto a la luz* menciona que “crear ambientes y atmósferas es lo más importante en el trabajo de un director de fotografía. El público no solo debe ver una película, sino recibir también un sentimiento.” (Nykvist, 1997, pp. 241)

La dirección de fotografía emerge pues, como una de las piedras angulares de la realización, y su misión es dar vida al escenario visual de una película, hacer una traducción de la visión del director en un lenguaje estilístico y visualmente evocador. El director de fotografía, cinematógrafo, o también llamado en el mundo anglosajón por sus siglas como *D.O.P*; es aquel que trabaja en estrecha colaboración con el director de la película para desarrollar la estética visual

que se erigirá como el alma de la obra. Esto incluye la elección de color, iluminación, una composición estructurada y estilo visual que se entretujan con el propósito de narrar la historia de manera efectiva.

La imagen tiende a buscar la reflexión de la belleza; desde las pinturas realizadas durante el renacimiento en las catedrales que ilustran relatos bíblicos retratados con el máximo detalle buscando captar la mayor semejanza a lo que ven nuestros ojos, pero siempre dibujando seres de facciones perfectas. El arte siguió este mismo camino pese a que a finales del milenio los artistas fueron abarcando métodos que distorsionaban cada vez más la escena, en comparación a las pinturas de Miguel Ángel Buonarroti en la capilla Sixtina y lo que pintaba Monet en sus cuadros; podría decir que el arte tiene una inflexión en la que comienza a alejarse cada vez más del realismo en el cuadro con la misma invención de la fotografía, pues coincide perfectamente entre el tiempo en que más se perfeccionaba la técnica fotográfica más se alejaban las pinturas de representar la realidad, esto porque la foto era una reproducción de la misma. De allí que la pintura quiera desaparecer más a la realidad, pues este acto de realismo le ha sido arrebatado por la fotografía y de forma subsecuente, por el cine.

Béla Balázs, influyente crítico y teórico húngaro del cine, en su obra *El hombre invisible* analiza y reflexiona sobre la naturaleza y el poder del cine como medio artístico y de comunicación. Aunque el título sugiere la idea de un hombre invisible, no se refiere a un personaje invisible en el sentido literal, sino más bien a la capacidad única del cine para representar y transmitir emociones, pensamientos y experiencias humanas de una manera única. Según Balázs, el cine puede revelar lo invisible en la vida cotidiana, capturando los pensamientos internos, las motivaciones ocultas y las emociones subyacentes que a menudo no son visibles en la superficie, comentando que “ahora, el cine intenta dar un giro radical a la cultura. Millones de personas se

sientan cada tarde y experimentan, a través de sus ojos, todo tipo de destinos, personajes, sentimientos y estados de ánimo humanos sin necesidad de palabras.” (Balázs, 1942, pp. 42)

El director de fotografía es quien toma las riendas de la iluminación en cada escena, esto no se limita a encender y apagar luces, sino que abarca la elección de un equipo lumínico preciso, la definición de la intensidad y orientación de las luces y la creación de la atmósfera visual que mejor encarne la esencia de cada toma; Vittorio Storaro, director de fotografía italiano afirma en conversación, en el libro “Maestros de la luz” de Dennis Schaefer y Larry Salvato que:

Intento describir la historia de la película a través de la luz. Intento crear una historia paralela a la principal, de forma que, a través de la luz y el color, uno pueda sentir y comprender más claramente, de forma consciente e inconsciente, muchas más cosas sobre la historia de la película. (Storaro, 1984, como se citó en Schaefer & Salvato, 1984, pp.190)

En su labor, el director de fotografía también debe escoger con minucia el tipo de cámara, objetivos o lentes y equipos técnicos que encajen con la visión de la película; su elección abarca las técnicas de cinematografía apropiadas como los movimientos de cámara, encuadres y velocidades de obturación, además de encargarse de supervisar y guiar a su equipo humano conformado por operadores de cámara, asistentes de cámara y técnicos de iluminación; asegurándose de tener un trabajo armonioso. Néstor Almendros, afirma en su libro *Días de una cámara* que, “para obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, a fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista.” (Almendros, 1982, pp. 17).

Definiciones para la composición cinematográfica

Basándome en lo comentado en el apartado anterior, me gustaría definir, a partir del libro de Almendros, algunos conceptos y aspectos relevantes de la dirección de fotografía que son necesarios para el análisis y la composición cinematográfica.

Objetivos y/o lentes

Representan un papel fundamental en la dirección de fotografía y se refieren a la elección y manipulación de las lentes de la cámara para lograr efectos visuales específicos. Existen varios tipos de lentes, cada uno diseñado para diferentes propósitos y efectos visuales.

Gran angular: (8mm – 24mm aprox.) tienen una distancia focal corta y un ángulo de visión amplio, tienden a distorsionar las líneas de los bordes, Almendros (1982) afirma que el gótico agradece estas deformaciones. Estos lentes se convierten en el espejo del alma de un personaje, revelando sus complicaciones emocionales y su perspectiva alterada del mundo. Cuando un personaje se adentra en la locura, fantasía o sueño, el gran angular, con sus rostros deformados, acerca la nariz y aleja los ojos, sumiéndonos en su caos interior.

Estándar/normal: (25mm – 85mm aprox.) tienen una distancia focal que se aproxima a la percepción visual humana, ofrecen una perspectiva natural por lo tanto se utilizan en situaciones objetivas y neutras que buscan representar la realidad de manera fiel.

Teleobjetivos: (86mm en adelante) tienen una distancia focal larga y un ángulo de visión estrecho. Comprimen la perspectiva y son utilizados para aislar personajes o detalles a distancia, produciendo una impresión de lentitud cuando el personaje se

acerca a la cámara, creando efectos visuales que evocan emociones intensas y experiencias sensoriales.

Encuadre y composición

Almendros (1982) menciona el encuadre como algo “indefinible”, pero sí que está dotado de algunas características plenamente identificables, y define la composición como un gusto por el arreglo; es la manera en que se disponen los personajes, objetos y escenarios en relación con el espacio de la pantalla. Cada elemento en el encuadre tiene un propósito, y su posición, tamaño y relación con otros elementos comunican información al espectador. La composición puede proponer jerarquías, relaciones entre personajes, estados emocionales o temas profundos.

El encuadre, por otro lado, establece lo que se incluye y lo que se excluye de la imagen, es como la ventana a otro mundo, y su forma y tamaño pueden influir en la forma en que percibimos ese mundo. Un encuadre cerrado puede hacer que nos sintamos más cerca de los personajes, mientras que un encuadre abierto puede enfatizar el espacio y el entorno. Podría decirse entonces que, el encuadre es el espacio delimitado por el cuadro y la composición el orden de los elementos que lo conforman, aún si se encuentran *fuera de campo* como decisión creativa, usado muchas veces en películas de suspenso donde, por ejemplo, es más interesante ver la figura del monstruo a manera de sombra pintada en la pared, que ver directamente al monstruo.

Los límites del cuadro son denominados “formato” o “relación de aspecto”, se tratan de la proporción entre el ancho y el alto de la pantalla, que es utilizado según el momento en el que se encuentra el personaje, como una forma visual de contar su historia, un formato más cuadrado puede crear una sensación de confinamiento o la representación de una época pasada, mientras que uno más panorámico puede evocar grandeza o absoluta soledad. Ricardo Aronovich (1997) en su libro “Exponer una historia” menciona que la tonalidad, el contraste, la profundidad de campo

y la definición de la imagen son elementos fundamentales que el director de fotografía utiliza para moldear la apariencia visual de la escena que está creando. Estos elementos son esenciales para transmitir el estado de ánimo, establecer la atmósfera y enfatizar los temas y mensajes de la película y que, para lograr un control preciso de estos aspectos visuales, la medición de la luz es una herramienta indispensable; permitiendo al director de fotografía evaluar con precisión los niveles de luminancia en diferentes áreas de la imagen, lo que le permite ajustar la iluminación de manera óptima para lograr el efecto visual deseado.

Iluminación

Siendo el pintar con luz el arte de la fotografía, Almendros considera la iluminación como el trabajo más importante y en su libro expone algunas de las técnicas comunes que se enseñaban para aprender a iluminar una escena:

En una película de gánsteres, la luz “tenía” que ser contrastada; si era una película de misterio, la luz “tenía” que venir de abajo para proyectar sombras largas; si se trataba de una comedia ligera, todo “tenía” que ser muy luminoso. Nos enseñaban convenciones tales como que la luz que llamaban el *contralucetto* tenía que venir siempre por detrás de los personajes para “despegarlos” de los fondos. (Almendros, 1985, pp. 35)

En los inicios del cine, la luz era considerada principalmente una necesidad técnica, ya que se requería una abundante iluminación para lograr una calidad de imagen adecuada en el celuloide. Por ende, se desarrollaron amplias fuentes de luz artificial que posibilitaron la filmación ininterrumpida durante todo el día, sin que las variaciones de luz solar afectaran el proceso, iluminación que, con el tiempo, dejó de ser simplemente técnica y comenzó a desempeñar un papel narrativo.

En lo que a iluminación respecta, un principio básico en mi trabajo es el de que las fuentes de luz estén justificadas. Creo que lo funcional es bello, que la luz funcional es bella. Aspiro a que mi luz sea más lógica que estética. (Almendros, 1985, pp. 13).

El enfoque pasó de "verse bien" a "tener sentido", lo que contribuyó a una cinematografía más significativa. Almendros fue un colaborador frecuente de directores como François Truffaut y Terrence Malick, y su enfoque en la luz natural dejó una influencia duradera en la cinematografía. Su estilo se caracteriza por la búsqueda de la luz más suave y su capacidad para capturar la atmósfera y la emoción de una escena de manera sutil y natural.

La luz natural como el aprovechamiento de la luz del espacio que generalmente es una fuente de luz que varía a lo largo del día dependiendo de las condiciones climáticas, lo que la convierte en una herramienta versátil en la dirección de fotografía, ya que puede crear una variedad de efectos visuales y atmósferas en una escena, desde tonos cálidos y suaves en un atardecer hasta una luz dura y contrastante en un día soleado. Algunas de sus películas más conocidas, como *Días del Cielo* (1978), dirigida por Terrence Malick, y *El Último Metro* (1980), de François Truffaut, son ejemplos notables de su habilidad para trabajar con la luz natural. En *Días del Cielo*, la película fue filmada principalmente en exteriores con luz natural, lo que contribuyó a crear una belleza visual en la película.

Luz artificial: se refiere a la iluminación generada por fuentes de luz artificiales, como lámparas, reflectores y proyectores, en lugar de depender de la luz natural del sol. A lo largo de la historia del cine, la luz artificial ha sido esencial para controlar y crear la estética visual en películas.

Un ejemplo destacado de la utilización creativa de la luz artificial en el cine es *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott y fotografiada por Jordan Cronenweth. Esta película de ciencia ficción distópica es conocida por su juego de luces y sombras, donde la luz artificial contribuye a crear una visión futurista y opresiva de Los Ángeles en el año 2019.

La luz artificial también se emplea para crear atmósferas de suspenso y terror en películas de género. Un ejemplo es *The Silence of the Lambs* (1991), dirigida por Jonathan Demme y fotografiada por Tak Fujimoto. En esta película, la luz artificial es utilizada para resaltar los aspectos más oscuros y psicológicamente inquietantes de la trama.

El claroscuro es la técnica de iluminación que se caracteriza por la fuerte utilización del contraste entre luces y sombras, su uso en el cine se ha inspirado en gran medida en la pintura, particularmente en el arte barroco y renacentista. Durante el Renacimiento y el período barroco, artistas como Caravaggio, Rembrandt y Vermeer utilizaron el claroscuro de manera destacada en sus obras. Esta técnica se utilizaba para crear una iluminación dramática y resaltar aspectos específicos en la pintura, lo que añadía profundidad y emoción a las escenas.

Los cineastas comenzaron a adoptar muchas de esas técnicas de la pintura. *Nosferatu* (1922), dirigida por F.W. Murnau y fotografiada por Fritz Arno Wagner, es una película muda de horror y es uno de los primeros ejemplos de claroscuro en el cine. La interpretación de Max Schreck como el conde Orlok se beneficia enormemente de la iluminación expresiva que crea un ambiente aterrador. Otro ejemplo rodado en filmico es *Ciudadano Kane* (1941), dirigida por Orson Welles y fotografiada por Gregg Toland, es un ejemplo clásico de claroscuro en el cine. La iluminación expresiva se utiliza para resaltar las emociones y los conflictos de los personajes, especialmente en las secuencias en la mansión Xanadú.

Imagen a Color

En el campo de la dirección de fotografía, el uso del color es una herramienta representativa que se manifiesta a través de la luz, y las diferentes fuentes de iluminación tienen sus propios matices. La interpretación de un color en una película en particular depende de su contexto y de cómo se relaciona con otros colores en la paleta general, esto se determina en consonancia con el director de arte, por lo que “el director de fotografía intentará que el proceso de grabación sea perfecto, mantendrá los niveles de exposición y temperatura.” (Medina, 2019, pp. 38)

La corrección de color, la cual se originó en el proceso químico del revelado de películas, se ha vuelto digital y mucho más relevante en el cine de la actualidad, a través de los softwares especializados que se ajustan los parámetros para lograr una imagen uniforme, permitiendo que los colores se vean naturales y fieles a la visión original. *El etalonaje* es un proceso más artístico y creativo, donde se realizan ajustes estéticos para influir en la percepción del espectador y que puede transformar el aspecto de una escena, cambiar el día a noche, y tiene un poder mucho más expresivo.

La temperatura de color es un concepto esencial en la dirección de fotografía. Se refiere a la característica cromática de la luz, que puede ser cálida (amarilla o roja) o fría (azul). Esta temperatura se mide en grados Kelvin (K°) y se usa fundamentalmente para la creación de la estética visual y en muchos casos puede ser un transmisor de emociones en una película.

El uso del color en el cine se puede apreciar desde dos enfoques; el primero es el uso asociativo con personajes, es decir, donde un personaje específico se vincula particularmente a un color y este varía según su estado de ánimo. Por ejemplo, si un personaje que solía vestir en tonos claros e iluminados cambia a tonos oscuros al final de la película, este cambio de color comunica

el cambio en su carácter y su papel en la trama. Mientras que el segundo enfoque es el uso asociado a las ideas, con la elección de la temperatura de color; esta se utiliza estratégicamente para establecer la atmósfera de una escena o una película en general. Por ejemplo, los tonos cálidos pueden dar una sensación de comodidad y familiaridad, mientras que los tonos fríos pueden sugerir un ambiente más distante y melancólico. La temperatura de color también se utiliza para simbolizar cambios en el tiempo y el espacio, como la luz cálida de la tarde frente a la luz fría de la noche.

Imagen a Blanco y negro

Inicialmente, durante la época del cine mudo, las películas eran exclusivamente en blanco y negro debido a las limitaciones tecnológicas. Sin embargo, esto no fue por mucho y la transición al cine en color no fue muy tardía. A pesar de eso, el blanco y negro más allá de una limitación, se convirtió en una elección artística y estilística válida para muchos cineastas. Varios directores optaron por utilizar el blanco y negro por diversas razones. Algunos lo hicieron por razones económicas, ya que filmar en blanco y negro era menos costoso que en color. Otros lo hicieron por motivos estilísticos, ya que el blanco y negro permite un mayor control sobre la iluminación, el contraste y la composición, lo que puede ser esencial para contar ciertas historias.

Esta estética, puede transmitir a una película un aire clásico y atemporal, lo que lo hace especialmente adecuado para contar historias de época o para homenajear a los cineastas pioneros. También es una herramienta efectiva para resaltar la luz y la sombra, lo que permite una exploración más profunda del contraste. Los cineastas expresionistas a menudo solían utilizar el blanco y negro para dar énfasis en la expresión y la exageración emocional, creando entornos oscuros y distorsionados. Uno de los momentos más emblemáticos en el que el blanco y negro

alcanzó su máxima expresión artística fue durante el auge del expresionismo alemán en la década de 1920. Este movimiento no solo influyó en la estética visual y la narrativa de muchas películas de esa época, sino que también dio un nuevo significado al blanco y negro como una herramienta poderosa para la expresión emocional y la representación de mundos surrealistas y perturbadores.

METODOLOGÍA

Este trabajo adopta un enfoque comparativo, centrado en el análisis de obras pictóricas y cinematográficas, con el fin de explorar la influencia del expresionismo alemán en la dirección de fotografía en el cine y su relación con la pintura. La metodología de investigación se estructura en varias etapas, permitiendo un análisis integral que no solo aborde el contexto histórico y técnico, sino que profundice en las conexiones estéticas y temáticas entre ambos campos artísticos.

A través de una selección específica de películas con las que paralelamente, se estudian las pinturas representativas que comparten principios técnicos y estéticos que las hacen converger no sólo en sus formas de realización, sino también en lo temático. Las películas seleccionadas destacan por su uso del claroscuro, técnicas de iluminación dramática, encuadres poco convencionales y distorsión visual, todos ellos elementos clave en la representación del poder, el control y la psicología de los personajes, aludiendo al tema principal que me une a estas estéticas, donde se identifican patrones de dualidad, distorsión de realidad y subtexto; estas obras filmicas se ponen en diálogo con pinturas representativas de artistas como Caravaggio, Rembrandt y Vermeer, cuyas composiciones y uso de la luz también han influido en el desarrollo del lenguaje visual cinematográfico.

Para contextualizar y fundamentar el análisis, se lleva a cabo una revisión de literatura relevante en los campos del arte, el cine y la dirección de fotografía. Textos como *La pantalla demoníaca* de Lotte Eisner proporcionan un marco histórico y cultural para entender el surgimiento del expresionismo alemán en su contexto más artístico y visual, mientras que otros como Néstor Almendros aporta una mirada técnica y creativa desde su experiencia como director de fotografía, que ofrecen una comprensión profunda de las decisiones detrás del uso de la luz y la sombra en la creación de atmósferas dramáticas y la construcción visual sin ignorar los términos

técnicos para su realización. Por otra parte, el enfoque crítico de la literatura se complementa con teorías sobre la identidad y el poder, como las desarrolladas por el antropólogo Hassan Rachik, que aportan una dimensión sociológica sobre la aparición, desarrollo y operación de los grupos del tipo coercitivo, permitiendo explorar cómo el cine y la pintura pueden visualizar dinámicas de control y sumisión a través de la estética.

Finalmente, la investigación culmina con los procesos que llevaron mis otros compañeros durante desarrollo del cortometraje, Juan Pablo Rendón y Manuela Jiménez, quienes desde sus respectivas áreas de Dirección y Producción aportaron significativamente al proyecto. Ambos procesos son abordados de manera individual en sus trabajos de tesis, los cuales incluyen elementos compartidos como memorias de producción (cronogramas, planes de financiación, presupuesto, entre otros), que provienen del trabajo de tesis de Manuela Jiménez, quien se desempeñó como productora general. De igual manera, las notas de dirección y el guion derivadas del trabajo de Juan Pablo Rendón se incluirán en el apartado de **Anexos**.

DESARROLLO DEL PROYECTO

El subtexto y el arte de la emoción

Los cineastas desde los inicios han estudiado diferentes maneras de transmitir emociones, conflictos y temas profundos a través de sus películas. Por ejemplo, los actores solían utilizar expresiones faciales y gestos físicos para comunicar los rasgos emocionales y el subtexto de una escena. Los directores de fotografía experimentaban con la iluminación, el encuadre y la composición para transmitir significados más profundos a través de la imagen visual. Como señala Robert McKee, "El subtexto es la vida que se oculta bajo la superficie los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras el comportamiento." (2002) Este concepto es fundamental en la cinematografía, ya que permite a los cineastas crear una capa adicional de significado que enriquece la narrativa. Al combinar la actuación con técnicas visuales, el autor puede sugerir lo que no se dice explícitamente.

Al pasar de los años, los cineastas comenzaron a utilizar simbolismos, metáforas y técnicas de montaje para proponer significados ocultos, temáticas y conflictos. Además, pensaron en narrativas más complejas y personajes que de manera concurrente tienen motivaciones implícitas. Según Arriaga Benítez (2021), el subtexto es fundamental en la narrativa, ya que condiciona la interpretación del espectador a través de la intención del autor. Dicho enfoque permite que los cineastas transmitan mensajes profundos y complejos sin recurrir a la exposición directa y explícita, esto permite enriquecer la experiencia cinematográfica. La capacidad de tejer subtextos dentro de la narrativa no solo eleva la profundidad del argumento, sino que también extiende una invitación al espectador a que participe directamente en la interpretación del significado.

La narración implícita es inevitable, por lo que, en el cortometraje *El Ocaso de los Dioses*, los personajes principales sostienen una conversación constante con el espectador a través del subtexto que sus acciones revelan mediante técnicas cinematográficas utilizadas para ello, pero antes de hablar de las mismas, mencionaré a grandes rasgos de qué se trata ese subtexto que envuelve a estos dos personajes.

Bernabé es un hombre de avanzada edad, su posición jerárquica ante la comunidad está por encima de todos y se presenta como el único líder portador de la verdad, su verdad. Frente a sus seguidores que también son habitantes de la comunidad, Bernabé muestra ser un hombre sencillo, dispuesto a ofrecer amor y abrazar a sus discípulos como si de un tesoro se tratase; se ve amable, paciente y sobre todo un gran maestro. Pero, a pesar de esa apariencia carismática y compasiva, el subtexto detrás de las acciones de Bernabé nos revela una complejidad más oscura en su ser, pues a medida que la historia avanza, se demuestra que detrás de su aparente bondad, se esconde un deseo desmedido de control, autoritarismo y manipulación. Su falsa amabilidad y disposición para ofrecer amor se pueden interpretar como fachadas de manipulación para mantener la jerarquía sobre la comunidad y con ello, atraer nuevos seguidores a su secta.

Aurora, es una joven que principalmente se encuentra allí para mantenerse cerca de su madre, sus acciones y gestos muestran una cierta comodidad con el lugar y sus habitantes, aunque su presencia en la comunidad parece estar motivada por un sentido de deber familiar más que por una verdadera convicción en las enseñanzas de Bernabé. A pesar de que interactúa con los demás seguidores y muestra estar integrada en la vida cotidiana de la comunidad, se puede percibir un hilo de duda tejiéndose en su mirada. Este tinte de incertidumbre en las expresiones de Aurora podría interpretarse de diversas maneras. Por un lado, podría reflejar un cuestionamiento interno sobre las enseñanzas de Bernabé y prácticas de la secta, advirtiendo que no está completamente

convencida de la verdad proclamada por el líder. Por otro lado, también podría interpretarse como una señal de miedo o sometimiento ante la autoridad y la influencia de este hombre, tanto por lo que predica, como por mantener en tranquilidad la relación con su madre.

El expresionismo alemán tuvo un impacto importante en la forma en que la cinematografía abordó el subtexto en sus narrativas. Siendo un movimiento artístico surgido a principios del siglo XX, principalmente en las artes pictóricas, pero que también impactó significativamente a la literatura, el cine, la arquitectura y las otras bellas artes, se caracteriza por representar la realidad de maneras exageradas y subjetivas, enfatizando directamente las emociones, las experiencias personales y los aspectos psicológicos de la obra, en lugar de hacer una representación objetiva, de esto habla Anton Kaes (2006) en su artículo *The Cabinet of Dr. Caligari: Expressionism and Cinema*, donde expresa cómo esta película de Robert Wiene representa todos estos conceptos expresionistas de manera magistral y analiza cómo la película refleja el trauma de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial. En las obras expresionistas, se suelen desdibujar los límites de la realidad, donde se busca transmitir una sensación de angustia, las representaciones humanas con sus siluetas deformes y rasgos exagerados, decorados que aparentan distorsión y profundidad y objetos desfigurados que pueden deformarse o exagerarse para crear una realidad que visual que expresa de manera explícita, el subtexto de la historia.

El teórico Kasimir Edschmid citado por Lotte Eisner en el libro *La pantalla demoniaca* argumenta que el expresionismo se contrapone al enfoque del impresionismo, que tiende a descomponer la realidad en pequeños detalles y capturar los matices cambiantes de la naturaleza y la vida cotidiana. Se opone a la representación naturalista de la vida cotidiana, que Edschmid describe como "calcomanía burguesa"

El uso de la luz y la sombra para crear contrastes dramáticos de claroscuro, así como la distorsión de la arquitectura y la creación de mundos oníricos del expresionismo, influyeron de manera importante en el lenguaje cinematográfico de la época. Directores como F.W. Murnau, en *Nosferatu* y Fritz Lang, en *Metrópolis* (1927) utilizaron estos elementos del expresionismo en su cinematografía con los que se permitieron abordar los temas oscuros y perturbadores como la inestabilidad, la angustia existencial, el miedo y la deshumanización que reflejaban su realidad social y política; estos temas reflejaron la preocupación que los autores tenían por la condición humana en un mundo en constante cambio y a menudo caótico, lo que dio lugar a una estética única en el cine de terror, ciencia ficción y cine negro.

Lotte Eisner, nuevamente en su libro, describe también la época en Alemania después de la Primera Guerra Mundial, marcada por una atmósfera turbia que acarreó el surgimiento del cine expresionista alemán. Este entorno de crisis y desasosiego dio pie a la atracción hacia lo oscuro, lo indeterminado y cómo estas fuerzas encontraron su expresión en el estilo apocalíptico del cine expresionista. Eisner en su libro, menciona específicamente la producción de la película *El Golem* (1920) como un ejemplo de cómo Max Reinhardt aplicó técnicas de creación de efectos visuales dramáticos mediante la interacción de luces y sombras en sus producciones teatrales.

También se hace referencia a la película *La crónica de Grieshuus* de Arthur Von Gerlach, que utiliza la naturaleza y el paisaje nórdico para crear un ambiente melancólico y poético similar a las películas suecas de la época. Tras el auge del expresionismo alemán y la era del celuloide, la industria cinematográfica experimentó una revolución con la transición al cine en video digital. Este cambio tecnológico no solo transformó la forma en que se realizaban y se distribuían las películas, sino que también abrió nuevas puertas para cineastas de todo el mundo, incluyendo a América Latina.

La pintura ha tenido una influencia importante en los procesos artísticos de la fotografía, artistas como Leo Matiz, Nereo López y Fernel Franco han adaptado y aplicado en su composición fotográfica técnicas utilizadas por pintores famosos como Rembrandt, y Caravaggio, quienes fueron maestros del claroscuro.



Ilustración 2. *El retorno del hijo pródigo*. Rembrandt (1662)

Ilustración 1. *David con la Cabeza de Goliat*. Caravaggio (1610)

Esta técnica que implica un fuerte contraste entre luces y sombras, ha influido, dentro de la dirección de fotografía, en la forma en que los fotógrafos utilizan la luz y la sombra para remarcar tonos y sensaciones que permitan al espectador percibir lo que no se puede ver directamente. Pensando en una forma de poner en evidencia el subtexto que se presenta en *El Ocaso de los Dioses*, un lugar de aparente calma y espiritualidad en la que claramente existe una comunidad relegada a Bernabé; a través del claroscuro se revela la realidad siniestra que rodea ese lugar. Tomando como referencia obras como *El retorno del hijo pródigo* (1662) de Rembrandt y *David con la Cabeza de Goliat* (1610) de Caravaggio.

Por una parte, Rembrandt resalta mediante una luz que incide al padre y a su esperado hijo, permitiendo que las sombras cedan el protagonismo a lo realmente importante, el entorno se puede seguir notando entre las sombras, pero toda la atención se centra en el dramatismo que ofrece el sentimiento de un padre que se reencuentra con su hijo; el Ocaso por su parte, representa una situación de provocación de Bernabé hacia Aurora, en un contexto totalmente diferente al de la obra de Rembrandt. En este caso, el dramatismo se centra en una posición sexual que simboliza hasta qué punto puede llegar un acto de manipulación.



Ilustración 3. Fragmentos "El Ocaso de los Dioses". Rendón (2024)

Por otro lado, Caravaggio a través de este retrato, retrata sin censura la forma sombría en la que David quien era sólo un joven, sostiene la cabeza de lo que se ha descrito como un gigante a quien acaba de degollar, en este sentido, el claroscuro que divide el rostro de David, pone en evidencia una dualidad a la que también se ve enfrentada Aurora, quien sostiene de rodillas a un Bernabé derrotado, permitiendo que las sombras remarquen su expresión.

Continuando con la revelación del subtexto en *El Ocaso de los Dioses*, se establece que la relación dualista entre Bernabé y Aurora se desarrolla no solo a través de la narrativa y el desarrollo de los personajes, sino también mediante un estilo de iluminación que refleja su conexión

simbólica. La progresión visual de Aurora hacia una versión de Bernabé se refleja en el cambio gradual en la iluminación que le acompaña, es decir, parte de un contraste suave y un rostro más iluminado y avanzando hacia una reproducción más fiel de la iluminación característica de Bernabé, manteniendo siempre presente la intención del claroscuro con el fin de resaltar el subtexto de la personalidad de los personajes.

Si bien, el expresionismo alemán como movimiento artístico surgió como una reacción a las condiciones sociales, políticas y culturales de la época, y está temporalmente distante del período Barroco al que pertenecen Rembrandt y Caravaggio, hay algunas relaciones en temas y estilo que pueden dibujarse entre ambos como el uso del claroscuro, que si bien, no se usa de la misma manera que los pintores barrocos, pues estos lo utilizaban para resaltar figuras y crear un sentido de profundidad a través de la representación de escenas religiosas, mitológicas o cotidianas, en el Expresionismo alemán se buscaban revelar las emociones internas y la angustia de la condición humana en un mundo desequilibrado.

Los contrastes de semejanza

Como se mencionó anteriormente, Bernabé se caracteriza dentro de las identidades duras según la definición de Rachik (2006). Este hombre ejerce un control autoritario sobre su grupo, imponiendo sus creencias y valores de manera transigente, pero rechazando a aquellos que no se ajustan a su visión del mundo, es por esto que siempre se le ve incómodo con Aurora. En el cortometraje, la iluminación que lo acompaña a lo largo de la historia divide su rostro en dos a través de un marcado contraste de sombras al estilo claroscuro, un término que se refiere a un esquema de iluminación específico utilizado por Rembrandt en muchos de sus retratos, que consiste en iluminar al sujeto desde un ángulo ligeramente elevado y lateral, de modo que una de las mejillas del personaje reciba luz mientras que la otra está en sombra, esto con el fin de revelar que detrás de la apariencia del hombre espiritual se esconde un lado oscuro y autoritario.



Ilustración 4. Fragmentos A y B de "Colonia", Gallenberger (2015)

Al igual que Bernabé, Aurora se encuentra en el espectro de las identidades duras. Su objetivo inicial de querer salir huyendo de allí con su madre, se desdibuja cuando su instinto autoritario se comienza a reflejar casi como un espejo en Bernabé, por consiguiente, sus acciones hacia la comunidad y hacia el líder, trazan a una Aurora sedienta de poder. Es por eso que la iluminación de Aurora es progresiva, permitiendo que el espectador camine con ella en ese tránsito de pensarse sometida y homogeneizada mediante una iluminación tenue y una suavidad en el

contraste a presentarse con intereses coercitivos que terminan en un claroscuro en semejanza con la iluminación de Bernabé.

El Conde (2023), de Pablo Larraín, presentada como una sátira que representa a Augusto Pinochet, quien fue dictador de Chile. Larraín representa a este hombre como un vampiro que finalmente busca su muerte. Este personaje vampírico es un recurso metafórico que utiliza Larraín para representar la manera en que representa a Pinochet no solo como un dictador, sino como un vampiro inmortal que ha drenado los recursos y la vitalidad de su país, perpetuándose en el poder autoritario por medio del terror. El uso del blanco y negro y el tipo de iluminación de esta película refuerzan una atmósfera que viene del movimiento expresionista. La figura del vampiro es un recurso expresionista que se toma de la fantasía y la exageración para hablar y criticar de alguna forma la realidad. Así, el blanco y negro da una sensación de antigüedad por la época de la que se habla, pero también de atemporalidad representando situaciones que pueden seguirse presentando actualmente. Esta es una película que constantemente recurre a la distorsión para ofrecer una sensación de irrealidad, que además de hacerla por medio de lentes angulares, se destaca por la forma en que la luz direccional crea un contraste fuerte de sombras y claroscuro.

Larraín utiliza el recurso del vampirismo para ilustrar cómo Pinochet y su junta militar se alimentaron del miedo, la riqueza y las vidas de los chilenos, dejando un país debilitado y marcado por la injusticia y la desigualdad. El vampiro, como figura mitológica, representa la muerte en vida, la eterna explotación, y el perpetuo dominio sobre los demás para la propia supervivencia. Nuevamente, el uso del blanco y negro en *El Conde* es otro aspecto fundamental que refuerza la atmósfera oscura y opresiva de la película.



Ilustración 5. Fragmentos de "El Conde". Larraín (2023)

Esta elección estética no solo evoca la época en que ocurrieron los hechos, sugiriendo un regreso al pasado, sino que también crea una sensación de atemporalidad. Al despojar al filme de color, Larraín acentúa los contrastes y las sombras, aportando una cualidad expresionista que hace eco de los clásicos del cine de terror, particularmente aquellos del movimiento expresionista alemán como "Nosferatu" (1922) de F.W. Murnau. Este estilo visual resalta la distorsión y la irrealidad, elementos clave para subrayar la naturaleza grotesca y surrealista de la narrativa. La distorsión en "El Conde" no se limita solo al uso de la figura del vampiro, sino que permea la cinematografía en su totalidad. Larraín utiliza lentes angulares y una iluminación direccional marcada por el claroscuro para crear imágenes que parecen salidas de una pesadilla. Las perspectivas exageradas y los ángulos inusuales contribuyen a una sensación de desconcierto y desequilibrio, reflejando el impacto desorientador que tuvo la dictadura de Pinochet en la sociedad chilena. Este uso de la distorsión y la irrealidad no es solo una elección estilística, sino que también

actúa como una forma de criticar y comentar sobre la naturaleza monstruosa de los regímenes autoritarios que, como vampiros, se alimentan de la vida de sus ciudadanos.

Además, la elección de representar a Pinochet como un ser que busca la muerte añade una dimensión trágica al relato. En lugar de simplemente ser una figura del mal absoluto, este Pinochet vampírico es un ser que ha vivido demasiado tiempo, que ha visto el fruto de sus acciones y, en un giro irónico, desea liberarse de la existencia que ha creado. Esto puede interpretarse como una reflexión sobre la imposibilidad de escapar del propio legado, especialmente cuando ese legado está construido sobre la sangre y el sufrimiento de otros. La sátira de Larraín es, por tanto, un medio para abordar temas más profundos, como la culpa, el arrepentimiento, y el ciclo interminable de violencia que los dictadores imponen tanto a sus víctimas como a sí mismos.

Distorsión: en la imagen como en los personajes

El Ocaso de los Dioses en un sentido metafórico representa la caída de figuras de autoridad y la disolución de estructuras de poder establecidas. La distorsión visual no solo condensa la inestabilidad emocional y psicológica de los personajes, sino que también refleja una visión del mundo que se alinea con los planteamientos expresionistas de representar lo real a través de un lente deformado.

Sabemos que existen diferentes formas de arte que pueden influirse mutuamente para expresar estados emocionales. La distorsión pictórica, especialmente evidente en el expresionismo, representa la realidad de una manera que enfatiza las emociones subjetivas del artista sobre una representación objetiva del mundo. En la pintura expresionista, se deforman las figuras y paisajes de maneras deliberadas para reflejar la ansiedad, el miedo o la alienación del autor. Algunos ejemplos reconocidos por este estilo vienen de artistas como Edvard Munch y Egon Schiele, donde el manejo de los colores intensos, las líneas retorcidas y las formas exageradas crean esa atmósfera emotiva. El cine expresionista alemán, siendo otra de las formas, adopta estas técnicas pictóricas y las traslada al medio cinematográfico. En películas como *El gabinete del doctor Caligari*, (1920) y *Nosferatu* (1922) utilizan la distorsión en sus escenarios, iluminaciones con alta carga dramática y encuadres inusuales para crear una sensación de inquietud y desorientación.

Los objetivos gran angulares conectan de forma íntima con la historia a pesar de la distorsión irreal del rostro humano que genera a la vista, pero ofrece una cercanía a la cámara que termina siendo la del personaje con el espectador, el uso de este tipo de lentes, en ocasiones, distorsiona los rostros de los protagonistas, lo que puede interpretarse como una representación

visual más directa de la evolución de Aurora y el autoritarismo de Bernabé. Martín Bintaned Ara, PhD en Literatura comparada, expresa en su tesis *Ecos y Raíces del Expresionismo*, lo siguiente:

En todo caso, esta distorsión servirá para enfatizar las emociones del sujeto, pero no para mostrar la verdad de lo que rodea al artista. El uso de recursos ópticos como la iluminación para obtener líneas de fuga irreales, los focos luminosos desde diferentes ángulos, las distorsiones visuales – lo mismo con el uso de gran angular –, la abundante presencia de espejos curvos, la profundidad de foco, el proceso de Schuffman, el primer plano o la profundidad de campo. (Bintaned Ara, 2017, pp. 346)



Ilustración 6. Cenizas, Munch (1894)

Aurora vive en una constante necesidad por diluir la estructura de poder establecida por Bernabé y la distorsión permitidos por el gran angular simboliza el colapso de las creencias que vienen afectando su visión del mundo, haciendo partícipe al espectador de la desintegración y el caos que representa el objetivo de Aurora y sobre todo la caída de Bernabé. La obra *Cenizas* (1894) de Munch, observa a una mujer con el cabello suelto, de apariencia deshecha, con las manos en la

cabeza, mientras un hombre en una esquina del cuadro, parece sumergido en la desesperación, las formas se alargan y distorsionan ligeramente, reforzando la sensación de una realidad que se ha vuelto inquietante y perturbadora. Me lleva a pensar en esa escena final de *El ocaso de los dioses*, con la diferencia de encontrar una reacción diferente y más placentera en el rostro de Aurora, pero que, queda en evidencia la derrota de un Bernabé completamente en el suelo y una aurora iluminada por el fuego que puede representar el cabello rojo en la obra de Münch.

La dualidad por naturaleza de Bernabé, además de verse representada a través de la iluminación que divide su rostro en dos mediante un contraste de sombras, se le suma la distorsión angular que puede revelar las facetas contradictorias de su personalidad, tanto su lado oscuro controlador como su aparente espiritualidad, esto realza la idea de Aurora de que la narrativa de este hombre se hace irreal y que hay unas implicaciones profundas en su estado mental.

Bernabé me recuerda al Doctor Caligari en la clásica película expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (1920), dirigida por Robert Wiene, donde la historia se desarrolla en torno a Francis, quien narra cómo él y su amigo Alan asistieron a una feria donde conocieron al enigmático Dr. Caligari y su sonámbulo Cesare. Caligari usa a Cesare para cometer asesinatos mientras duerme bajo su control hipnótico. Al igual que Caligari, Bernabé ejerce un control sobre sus seguidores como si de una hipnosis se tratara, manipulándolos para que sigan sus órdenes sin ningún tipo de cuestionamiento, reflejando una objetivación de la identidad descrita por Hassan Rachik, en la que Bernabé es el único líder y su verdad es absoluta.

Ambos personajes utilizan su carisma y aparente sabiduría para ocultar sus verdaderos intereses, mientras el Doctor Caligari utiliza a su sonámbulo como un instrumento para cometer sus asesinatos. Bernabé, aunque más cauteloso, busca recibir ovación y adoración de un grupo

selecto, posicionando su control y sometimiento de manera más sutil. La forma en la que *El gabinete del doctor Caligari* utiliza la distorsión, es a través del alto contraste en sus luces, sus decorados en la escenografía, trazando líneas oscuras que representan no sólo las sombras características del movimiento, sino también generando profundidad en la deformación de los espacios. El uso de objetivos gran angulares para distorsionar las imágenes en el cine contemporáneo puede verse como una continuación de esta tradición, donde la realidad se presenta no tal como es, sino como se siente.



Ilustración 7. Fragmento de "Das Cabinet des Dr. Caligari". Wiene (1920)

Una de las formas en que se emplea la distorsión en *El Ocaso de los Dioses* es en la escena donde Aurora, al fumar mirando al ídolo percibe como este adquiere una forma humana y se le acerca. Para lograr este efecto, se utilizó un gran angular (7.5 mm) popularmente llamado “ojo de pez”, lo que sugiere que este suceso ocurre únicamente en la mente de Aurora, reforzando la idea de la subjetividad y la distorsión de la realidad.

Para continuar con la forma cinematográfica, se establece que, según se aborda el tema espiritual y oculto que hay dentro de la comunidad de *El Ocaso de los Dioses*, la cámara no

pretende manejar una estabilidad en sus movimientos, por el contrario, mantener una cámara en mano que pueda hacer visible la inestabilidad que realmente se vive en aquel lugar. Sin embargo, esto es progresivo, es decir, la película inicia con una cámara en mano sostenida y suave creando una falsa sensación de normalidad, y este movimiento se va distorsionando mientras se desencadenan los hechos en ella, finalizando con unos movimientos más fuertes y bruscos, sacando a relucir la intensidad del caos que empunta el clímax.



Ilustración 8. Fragmentos de "Saul Fia". Nemes (2015)

La ganadora del Premio de la Academia a Mejor Película Internacional, *El hijo de Saúl* (2015), dirigida por László Nemes, sigue la historia de Saúl, un prisionero judío en los campos de concentración de Auschwitz, cuya labor siendo miembro de los *Sonderkommando* es quemar los cadáveres de los prisioneros judíos gaseados y hacer la limpieza de las cámaras de gas, pero, al reconocer el cuerpo de un joven que aparenta ser su hijo, comienza a buscar la manera de evitar las llamas y ofrecerle un entierro digno.

La forma en que esta película utiliza la cámara en mano es muy cercana y así hace que como espectador te involucres tanto en ella que te sientes encerrado como si tuvieras una crisis de claustrofobia. La cámara constantemente sigue al protagonista bien sea desde su espalda, o su

rostro desde un primer plano, lo que limita el campo visual del espectador, el movimiento y la poca profundidad de campo nos centra a tener una inmersión en las emociones de Saúl.

En el caso de nuestro cortometraje, hay dos escenas clave en las que se utiliza esta técnica de seguimiento con cámara en mano, una en Bernabé y la otra en Aurora, esto por unos motivos específicos que refuerzan la caracterización de ambos. En la primera escena en la que se presenta este seguimiento, Aurora se percató de que en uno de los momentos comunes de ágape entre la comunidad, Helena y Bernabé desaparecen de la celebración. Ella en medio de sus sospechas por la cercanía entre ellos dos, sale también del ágape y busca a su madre por los pasillos del lugar, la cámara en mano sigue a Aurora desde su espalda impidiendo ver al espectador más allá, por lo que la ansiedad de Aurora y el suspenso, se notan más intensos. Lo que viene después es que los encuentra en un acto sexual en el despacho de Bernabé. En la siguiente escena; vemos a un Bernabé derrotado, después de haber sido enfrentado y golpeado por una Aurora celosa y ansiosa por arrebatarle su posición dentro de la comunidad. La cámara sigue a Bernabé mientras camina hacia el patio central donde están todos sus seguidores reunidos, observándole en esa penosa situación. Esta técnica de seguimiento nos permite experimentar de cerca la vulnerabilidad y humillación de Bernabé.

De ahí viene el motivo por el que se decide emplear la técnica de seguimiento utilizada en la película *El hijo de Saúl*, la inmersión en la que nos sumamos al seguir a estos dos personajes de cerca representa el cambio de suerte y el punto de quiebre en las personalidades de Aurora y Bernabé. Al seguirles de cerca en estos momentos críticos, la cámara no sólo nos permite percibir sus emociones, sino que también simboliza un choque entre sus “yo” internos y marca una transformación significativa en cada uno.

Etalonaje: Color vs Blanco y negro

La manera en la que se utiliza el color en el cine ha permitido una variedad inmensa del uso de la paleta de colores, abriendo paso a interpretaciones que ofrecen diferentes sentires y sensaciones basadas en el mismo. Esto se puede notar en películas que abarcan temas referentes a las religiones, sectas y de poder autoritario.

Midsommar (2019) siendo una película que se centra en un arte místico y ritualista, resalta aspectos muy interesantes respecto al color. La mayoría de la historia ocurre en el día y utiliza colores pasteles como el verde, el amarillo y el azul. Pero, también un tono rojizo saturado que se evidencia sobre todo en la sangre, siendo un elemento altamente narrativo y significativo para el desarrollo de la película, y el blanco que permanece predominante entre sus ropas aportando esa apariencia de serenidad y pureza. La película utiliza en gran parte la luz natural con tonos cálidos que evidencian una época veraniega, esto se utiliza como un recurso para dar énfasis a la belleza superficial que sobreabunda en el entorno, creando un contraste perturbador con la apariencia de estar en un paraíso y la pesadilla que realmente se vive allí adentro.

Por otra parte, el blanco y negro apela a la sencillez, y naturalidad para intensificar el dramatismo a través de un juego entre luces y sombras. Con una intención más abierta a la exploración de la psicología, uno de los directores de fotografía más reconocido por el uso del blanco y negro, es Sven Nykvist quien trabajó de la mano del director Ingmar Bergman en películas como *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1968). Son obras que destilan las emociones de sus personajes al despojarlos del color, haciendo un claro énfasis en las texturas y las sombras que ofrece la iluminación naturalista.

Gunnar Fischer también fue un cineasta que acompañó a Bergman, especialmente para este caso, en la película *El séptimo sello* (1957), que, además explora temas como la vida, la muerte y la fe, abre una conversación cinematográfica frente al uso del blanco y negro como un enfrentamiento directo entre la luz y la oscuridad, con un tono sombrío y sombras profundas que hablan de una insignificancia de la vida frente a una constante conversación con la muerte.

Cuando comencé a conversar con el director sobre lo que sería el tono, el color y la atmósfera de *El Ocaso de los Dioses*, todo pasaba por mi mente a blanco y negro. Mis primeros pasos en la investigación me encaminaron al dualismo como el enfrentamiento entre dos fuerzas que se han visto definidas en el bien y el mal; la luz y la oscuridad; el yin y el yang; la vida y la muerte; el orden y el caos; la razón y la emoción; el cielo y el infierno; el blanco y el negro. Eso precisamente, me habla de Aurora y Bernabé. El uso del blanco y negro en el cortometraje no solo refuerza el contraste visual, sino que da fuerza al simbolismo inherente a la historia. Esta decisión estética permite que las emociones de los personajes trasciendan las limitaciones del color, dando énfasis al claroscuro que representa su verdadero yo. La ausencia de color me permite crear una atmósfera dramática que subraya la tensión entre las dos partes duales personificadas en Aurora y Bernabé.

El blanco y negro también ofrece atemporalidad, teniendo en cuenta que es una historia que pudo ocurrir en el pasado, puede estar ocurriendo en el presente y no nos exime de pensar que en un futuro pueda seguir sucediendo; lo veo como una forma de eliminar distracciones visuales, permitiendo que el espectador se enfoque en lo esencial de la narrativa.

PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA POR LOCACIONES

El Ocaso de los Dioses se desarrolla en una única locación ubicada en un colegio construido a principios de los 1970, el patio central del mismo se pondera como el set principal y algunos salones de clase utilizados para ambientar los interiores de la comunidad. La dirección de fotografía de algunos de los momentos más determinantes en algunas escenas, se define de la siguiente manera:

INT. HABITACIÓN MUJERES

Este espacio se centra en una escena absolutamente íntima entre Aurora y su madre Helena, con quien mantiene una conversación que pone en duda la fidelidad de Aurora hacia Bernabé, la iluminación se basa en las luces prácticas que ofrece una habitación común, pero también alguna luz dura ubicada desde el exterior atravesando las ventanas y ofreciendo una apariencia a la luz de la luna. La luz tenue de las velas resalta los rostros de Aurora y Helena, dando énfasis a la intimidad del momento, mientras que las sombras profundas evocan una sensación de opresión y duda, simbolizando también la dualidad y el conflicto interno de Aurora.



Ilustración 9. Fragmentos A y B de "Portrait de la Jeune Fille en Feu". Sciamma (2019)

Retrato de una mujer en llamas (2019), dirigida por Céline Sciamma, a pesar de no tener una relación directa con *El Ocaso de los Dioses*, en su forma, desde la iluminación y la cinematografía la relaciono con este espacio íntimo entre dos mujeres que se aprecian, en el caso

de Aurora y Helena, es un amor fraternal entre madre e hija. La *ilustración 9a* es un referente de la iluminación y el contraste con las sombras, es un espacio nocturno en el que la atención está puesta únicamente en los personajes. Mientras que la *ilustración 9b*, el ángulo de cámara permite que podamos ver únicamente la mitad de su rostro. El hecho de que esto suceda con Aurora pone en evidencia la división interna que tiene entre seguir allí por amor a su madre y el desprecio que siente tanto por Bernabé como por la comunidad.

INT. DESPACHO DE BERNABÉ

Set durante la noche

En la oficina de Bernabé se establece un ambiente misterioso y pasional, donde la iluminación juega un papel significativo, ya que, las velas con su luz suave y parpadeante, tienen un protagonismo sombrío característico de Bernabé y destacan detalles notables en la penumbra. La intención de este tipo de iluminación inmersa en velas crea un ambiente íntimo que evoca la sensación de estar sumergido en una pintura barroca o una escena expresionista, donde se logra transmitir una carga emocional intensa, pues se trata de una escena crucial en la que, se le es revelado a Aurora la relación sentimental que existe entre su madre y el líder.

Este escenario es particularmente relevante ya que en él se revela a Aurora la relación sentimental entre su madre y el líder. Para lograr este efecto, se utilizan luces artificiales y filtros de temperatura cálida que añaden una fuerza notable a la composición.



Ilustración 10. Fragmento de "Midsommar". Aster (2019)



Ilustración 11. Fragmento de "Barry Lyndon". Kubrick (1975)

Algunos referentes para esta escena se centran en la luz del fuego proveniente de las velas que son parte de este espacio. La obra de Gerrit van Honthorst, *La infancia de Cristo* (1620) remarca el contraste del espacio con los rostros de los personajes, dando énfasis a las expresiones que ofrece la situación. Con las películas *Midsommar* (2019) de Ari Aster y *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, como referentes, quiero resaltar el tono místico que ofrece tanto la composición como su iluminación, en la que también es protagonista el fuego.



Ilustración 12. La infancia de Cristo. Honthorst (1620)

Mientras que en *Midsommar* la escena es fundamentalmente ritualista y está cargada de simbolismo, el fuego representa purificación y la culminación del viaje dramático del personaje; en *Barry Lyndon* los personajes se encuentran en un lujoso salón, donde la luz suave de las velas destaca una atmósfera de elegancia del siglo XVIII, en esta película Kubrick utilizó lentes especiales para capturar la luz de las velas con una fidelidad impresionante. Es por eso que, *El ocaso de los dioses* por su parte, requiere del apoyo de luces artificiales que refuerzan la iluminación de las velas y crean un contraste fiel a la situación pasional que se presenta.

Set durante la tarde

En contraste con lo anterior, la escena que ocurre en este espacio representa el primer enfrentamiento entre Aurora y Bernabé, marcando un punto de inflexión en la narrativa. Aquí, por primera vez, Bernabé se siente amenazado, mientras que Aurora comienza a experimentar la sensación de poder asociada al líder. La luz natural que ingresa a través de la ventana lateral del salón es fundamental, ya que permite crear un contraste fuerte de claroscuro en los rostros de ambos personajes, dando facilidad a potenciar con luces artificiales suaves, en este momento, el concepto dualista se manifiesta plenamente en la película, subrayando la complejidad interna de ambos y su lucha por el control y la autoridad.



Ilustración 13. Fragmento C de "Colonia". Gallenberger (2015)

En *Colonia*, mencionada anteriormente, la atmósfera de poder y manipulación se hace palpable en esta escena en particular. Schäfer utiliza su posición de autoridad y su carisma para intimidar y someter a Lena (*Véase. Ilustración 13*). De manera similar, en la oficina de Bernabé, Aurora decide enfrentarlo, cuestionando su liderazgo y las verdaderas intenciones detrás de sus enseñanzas. La iluminación tenue que entra por las ventanas crea un contraste de sombras que divide el rostro del líder en dos, simbolizando la dualidad entre su aparente carisma y su naturaleza controladora. Este uso de la luz y la sombra no solo intensifica la tensión, sino que también revela el conflicto interno y la lucha de poder entre Aurora y Bernabé, haciendo visible la opresión que Aurora intenta superar.



Ilustración 15. Fragmento de "The Amazing Mr. X". Vorhaus (1948) *Ilustración 14. Fragmento de "The Taste of Things". Hùng Trần (2023)*

En *The Amazing Mr. X* (1948), dirigida por Bernard Vorhaus presenta un fuerte contraste entre luces y sombras, la luz que entra por la ventana proyecta sombras profundas que dividen el espacio y los personajes, simbolizando el contraste entre lo visible y lo oculto. Algo parecido a lo que sucede en *El Sabor de las Cosas* (2023) de Anh Hùng Trần, que a pesar de que presenta una atmósfera más cálida, puede ser utilizada para resaltar ciertos aspectos de ese encuentro entre Aurora y Bernabé, donde inicialmente puede sugerir una apariencia de calma y sinceridad. Sin embargo, a medida que la conversación avanza, se revelan las verdaderas intenciones.

En cuanto a la planimetría, se puede ver en la *ilustración 4* en sus fragmentos A y B, la inspiración para la decisión de esta conversación. La intención es ubicar a los personajes en el extremo del cuadro hacia dónde va dirigida su mirada, esto para revelar el proceso interno por el que están pasando Aurora y Bernabé, él está siendo confrontado por primera vez y en este caso, sus dotes de manipulación no están funcionando y no encuentra salida; y ella a pesar de verse valiente, se está convirtiendo en una parte de él de la cual no tiene escapatoria.

EXT. PATIO

Set en el día y tarde

Las escenas que se ubican en este espacio muestran diferentes situaciones como la cotidianidad del lugar, las actividades de limpieza que suelen realizar allí, el cuidado meticuloso por el ídolo, la veneración a Bernabé e incluso momentos de reflexión y los pensamientos de duda evidentes en Aurora. Es por eso que la iluminación es opaca, con una luz suave y difusa que evidencia un ambiente controlado, pero sin perder la sombra que caracteriza el tono de la película.



Ilustración 16. Fragmentos de "Nuestros Muertos", Toulemonde (2018)

La principal fuente de iluminación será la luz natural del día, pero se busca mantener las sombras y el contraste que existe entre Aurora y Bernabé. Para lograr esto, se usan luces artificiales, difusores y filtros de densidad neutra que permiten un mejor control sobre la luz

natural, resaltando un ambiente dualista. Nuestros Muertos (2018), cortometraje dirigido por el cineasta colombiano Jacques Toulemonde, presenta una narrativa altamente contemplativa que se desenvuelve entre los recuerdos y los sueños de alias Karina, la única mujer guerrillera que comandó un frente. Es un referente por la forma en la que las sombras, el contraluz y el contraste persisten en la imagen, utilizando la luz natural para remarcar las emociones de los personajes.



Ilustración 17. Fragmentos de "El Club". Larraín (2016)

Así mismo, los exteriores opacos y sombríos que ofrece El Club (2015), nuevamente del chileno Pablo Larraín, son un claro ejemplo de cómo el entorno y la iluminación influyen en el subtexto de una historia, en una entrevista hecha en un programa radial para Cooperativa Radio Santiago (25 de mayo de 2015), su director afirma que el tono y la atmósfera creados a partir de la luz natural, junto con el uso de algunos filtros y óptica antigua, permiten una narrativa emocional que se siente como si entrara por los *poros*.

La apariencia nublada y húmeda, evoca un frío permanente y hace que el espectador perciba de manera más intensa esa turbia tensión que gira constantemente en torno a las cuestionables acciones de estos hombres exiliados. Este referente es muy importante para el desarrollo de *El Ocaso de los Dioses*, ya que, esta técnica de iluminación opaca y difusa se emplea para acentuar la sensación de opresión y control dentro de la secta, la luz natural destaca la

dualidad, el conflicto interno de Aurora y mantiene la sensación de desequilibrio incluso en la cotidianidad.

La cámara lenta en algunas escenas es fundamental, ya que son momentos que representan la veneración y sublevación de los miembros de la comunidad hacia Bernabé. Por ejemplo, en una escena simbólica donde Bernabé aparece mientras todos ordenan el altar y decoran al ídolo para su culto e inmediatamente todos corren a su encuentro con mucha emoción. Pero también, crean una atmósfera de irrealidad y ensoñación. Por ejemplo, la primera escena en la que se encuentra Aurora recibiendo una lluvia de cenizas mientras su mano es entrelazada por otra cubierta en cenizas, transmite una sensación de suspensión temporal, como una especie de revelación de algo que va a suceder o que existe en los deseos profundos de Aurora. Esto se relaciona en *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier, sobre todo en su inicio, que funciona similar a una obertura de una ópera, resumiendo a grandes rasgos lo que ocurrirá en la totalidad de la trama; donde la sensación de ensoñación se refleja también en una tragedia visualmente bella, enfatizando el estado emocional del personaje mientras de manera poética sucede una catástrofe. El ritmo lento permite al espectador sumergirse en un espacio donde lo trágico y lo bello coexisten.



Ilustración 18. Fragmentos de "Melancholia". Von Trier (2011)

Set en la noche

Las escenas que ocurren en este espacio tienen una carga dramática intensificada. Teniendo en cuenta que allí se llevan a cabo las reuniones oficiales de la secta y sus rituales correspondientes, el fuego es uno de los elementos más significativos para la conceptualización de este entorno nocturno; el uso de luces prácticas como antorchas y fogatas, simbolizan la influencia del líder sobre los miembros de la comunidad y sugieren una presencia mística nocturna. La luz del fuego actúa como un reflejo de la pasión y el fanatismo de los seguidores hacia el mensaje del líder. Finalmente, cuando Aurora incendia el ídolo en un acto de revelación contra Bernabé, el fuego se convierte en un símbolo de la transformación y la liberación, marcando un punto crucial en la narrativa donde el poder y la verdad del líder son cuestionados y desafiados.



Ilustración 19. Fragmentos de "1917". Mendes (2019)

En *1917* (2019), dirigida por Sam Mendes, las escenas de fuego crean un ambiente de caos y destrucción, con el uso del contraluz para destacar las siluetas de los personajes en momentos tensionantes. La producción utilizó un sinnúmero de técnicas para iluminar las escenas, que deben ser muy consistentes por el tipo de película que es: un plano secuencia que aparenta no tener cortes, en las escenas nocturnas y las secuencias de la ciudad quemándose el uso de luces de alta potencia se utiliza para simular el fuego cuando no es necesario que se vea en escena, esto es un aporte importante a esta investigación, puesto que por temas prácticos y presupuestales, no es posible permitirnos la filmación de más de una toma de los planos donde el fuego deben verse

explícitamente. Por lo que los esquemas de iluminación aquí presentados serán de vital importancia para poder construir a partir de luces artificiales, la apariencia de fuego en el cortometraje.



Ilustración 20. Fragmentos C y D de "Portrait de la Jeune fille en feu". Sciamma (2019)

El momento culminante en *El Ocaso de los Dioses* cuando Aurora incendia el ídolo, utiliza el fuego como símbolo de rebeldía, pero también del poder y la autoridad que ahora tiene en sus manos, esto se enfatiza a través del contraluz, destacando la silueta de Aurora en contraste con el ídolo en llamas. Así como en *1917*, se genera relleno de luz cálida a través de luces artificiales y las luces prácticas que ofrece el ritual.

En *Retrato de una mujer en llamas*, las escenas nocturnas iluminadas con fuego, como la reconocida escena en la que Marianne observa a Héloïse en llamas durante una reunión nocturna alrededor de una fogata, utilizan la luz del fuego para crear un ambiente íntimo; el fuego ilumina los rostros de los personajes y realza sus expresiones mientras las sombras y el movimiento de las llamas bailan al ritmo de la emoción del ritual.

CONCLUSIONES

Al culminar con este trabajo, puedo afirmar que esta experiencia ha sido inspiradora tanto en lo personal como en lo profesional, he podido reflexionar sobre el camino recorrido y afirmar, a pesar de mis inseguridades, la capacidad que he adquirido de integrar la teoría y la práctica en la dirección de fotografía. En el proceso, me adentré inicialmente en la influencia que tuvo, tiene y continuará teniendo las artes pictóricas en el cine, lo que me llevó a reconocer a artistas como Rembrandt y Caravaggio quienes exploraron no sólo la temática religiosa que apaña este cortometraje, sino también la técnica del claroscuro, la cual fue fundamental. Y de los cuáles, junto al director, pudimos destacar su influencia a partir de la puesta en escena y el esquema de iluminación en situaciones similares a algunas de sus obras.

Reconocer y entender cómo funcionan las identidades duras, el comportamiento de grupos adoctrinados y el dualismo, me permitió entrar en el análisis del expresionismo alemán, no sólo desde sus técnicas visuales y la influencia del claroscuro, sino también desde el paralelismo que atrae la similitud de las temáticas y lo que logró el expresionismo en aquella época en una sociedad traumada por la guerra. Puedo entonces afirmar que ha sido clave explorar este movimiento para lograr una propuesta de dirección de fotografía que representa el subtexto que ofrece el conflicto interno de los personajes y el comportamiento de un grupo con vestigios de coerción para *El Ocaso de los Dioses*. Al aplicar el manejo del claroscuro se logra capturar la dualidad de los personajes principales y la atmósfera turbia que amerita una comunidad sectaria. Esta investigación me permitió reconocer más profundamente cómo la dirección de fotografía puede convertirse en una extensión de la psicología de los personajes, a través de la contextualización recorrida por los antecedentes artísticos.

El uso del blanco y negro no sólo ha sido una decisión estética, sino una herramienta para amplificar el simbolismo de la historia, intensificando la atmósfera sombría que en comparativa es un reflejo de la realidad de este lugar. Realmente no puedo concebir este cortometraje con colores diferentes a la escala de grises, considero que, en definitiva, cumple con el propósito de evidenciar el conflicto constante que hay entre dos fuerzas dualistas personificadas en Aurora y Bernabé. Pero también en todo lo que supone el arco central de la historia, una lucha constante por lo que parece bueno y lo que es realmente malo. El blanco y negro entonces en *El Ocaso de los Dioses* es un reflejo de la ilusión de una verdad llena de matices, Aurora y Bernabé son dos almas entrelazadas en un mundo de grises que luchan por definir lo que es correcto.

Este proyecto me permitió tener un equipo de trabajo muy comprometido en el departamento de fotografía, lo que me permitió cumplir en gran medida con los objetivos planteados en la propuesta en términos de iluminación, encuadres y ángulos. Pero también, tuvimos la capacidad de resolver problemas técnicos y tomar decisiones creativas bajo presión. Si bien tuvimos algunas dificultades debido a las condiciones climáticas como las lluvias y los vientos que se presentaron algunos días de grabación, tuvimos la capacidad de adaptarnos. En algunas escenas que requerían fogatas, tomamos la decisión de eliminar el fuego y enfocarnos en planos cerrados que se centraran específicamente en las reacciones de los personajes. En otra ocasión, recurrimos a recrear la luz del fuego a través de la iluminación artificial.

Finalmente, uno de los mayores retos fue la escena en la que el ídolo es incendiado, ya que sólo contábamos con un modelo del mismo, es por eso que utilizamos también iluminación artificial para simular el fuego, prendiendo el ídolo únicamente para el contraluz de la toma final. Nos encontrábamos en contra del tiempo antes de que llegara la hora de entregar la locación y de que las lluvias volvieran; por lo tanto, optamos por realizar dos planos secuencia que finalmente

en montaje cumplieron su función al ser cortados estratégicamente para resolver la historia de manera efectiva. Para la primera secuencia, con el uso de iluminación artificial, diseñamos un *blocking* o coreografía como prefiero llamarle, con el fin de que todas las partes, tanto Aurora y Bernabé, como los extras, junto a la cámara lográramos capturar toda la secuencia en una sola toma.

Una vez asegurada esa secuencia, recurrimos al contraluz para todo lo que dependía de ver al ídolo incendiado. Como sólo teníamos una oportunidad para grabar esa toma, junto al director coordinamos una coreografía que permitiera la facilidad de los planos y la fluidez del equipo. Todo esto lo grabamos con cámara en mano, buscando la flexibilidad y movilidad necesarias para reflejar no sólo la urgencia del momento, sino también para rescatar la necesidad de evidenciar la inestabilidad, el colapso y el desmoronamiento que sufría la comunidad.

La distorsión en los planos del ídolo convertido en el hombre de ceniza, la cámara en mano, el plano largo de seguimiento de Aurora, el contraluz y la inestabilidad en los encuadres son decisiones tomadas con la intención de dar énfasis a la sensación de caos y la pérdida del control que ofrece el lugar. La cámara en mano transmite un desequilibrio que conecta al espectador con la decadencia visible en los personajes. Y por su parte, el contraluz refuerza la lucha interna que sucede entre lo divino y lo mundano.

Concluyendo este proceso, puedo afirmar que la dirección de fotografía se convierte en una extensión del alma misma de la narrativa, más que un mero soporte visual. Me ha permitido entender mejor la transformación de la imagen y el poder de las decisiones visuales en la construcción de una narrativa cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriaga Benítez, J. M. (2021). Cine: imagen y manifestación de las ideas a través de sus subtextos. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, 8(1), pp. 95–108. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v8.2865>
- Barrios, M. J. (Productora). (2015, 25 mayo). *Pablo Larraín y los detalles de la película «El club» previo a su estreno* [Grabación radial]. Cooperativa Radio. Disponible en: https://youtu.be/ZHCMH1Ad_w0
- Bauman, Z., & Vecchi, B. (2005). *Identidad: Conversaciones con Benedetto Vecchi*. (1ra ed.) (D. Sarasola, Trans.). Losada.
- Brauning, S. (2022). *Sectas* (1ra ed., Vol. 6, Ser. 1). The Christian Reformed Church in North America.
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: The Cabinet of Dr. Caligari: Expressionism and Cinema*. Princeton University Press. <https://visualisingpeace.wp.st-andrews.ac.uk/2022/04/12/kaes-anton-2006-the-cabinet-of-dr-caligari-expressionism-and-cinema-na/>
- Marulanda, S., & Marulanda, L. (2023, 13 de Marzo). Conversaciones sobre Adoctrinamiento y Doctrina. Entrevista Personal.
- Mayol, J. (2016). El dualismo en la psicología y el arte como signo. *StudyLib*. Recuperado el 11 de Marzo de 2023, de <https://studylib.es/doc/9186376/el-dualismo-en-la-psicología-y-el-arte-como-signo>
- Medina, D. (2018). *El color como elemento enunciativo en el audiovisual de ficción: Drive (2011)* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Extremadura]. https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/9133/1/TFGUEx_2019_Medina_Molero.pdf
- Oxford. (2022). Adoctrinamiento. *Oxford Languages Dictionary*. Oxford University.
- Oxford. (2022). Religión. *Oxford Languages Dictionary*. Oxford University.
- Rachik, H. (2006). Identidad dura e Identidad blanda [Identité dure et identité molle]. *CIDOB d'Afers Internacionals*, (73), 9–20. <http://www.jstor.org/stable/40586224>
- Real Academia Española. (2014). Doctrina. *Diccionario de la Real Academia Española* (23ava ed.). RAE.

Real Academia Española. (2014). Dualismo. *Diccionario de la Real Academia Española* (23eva ed.). RAE.

Real Academia Española. (2014). Secta. *Diccionario de la Real Academia Española* (23eva ed.). RAE.

Tarkovsky, A. (1986). *Esculpir en el tiempo* (3rd ed.). ENAC.

Triglia, A. (2017, 2 de Enero) *El dualismo en la psicología*. Psicología y Mente. Recuperado el 15 de Marzo de 2023, de <https://psicologiaymente.com/psicologia/dualismo>

Ugarte, J. (1989). Aproximación metodológica a la Historia de los gestos: los lenguajes gestuales en la pintura de Jan Vermeer. *Liño: Revista Anual De Historia Del Arte*, (8), 161–170. ISSN 0211-2574. Disponible en: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/download/1904/1776>

VIDEOGRAFÍA

Anderson, P. T., Ellison, M., Lupi, D. & Sellar, J. (2012). *The Master* [Film]. Estados Unidos; The Weinstein Company & Annapurna Pictures.

Anderson, P. T., Lupi, D. & Sellar, J. (2007). *There Will Be Blood* [Film]. Estados Unidos; Paramount & Miramax.

Aster, A., Andersson, P. & Knudsen, L. (2019). *Midsommar* [Film]. Estados Unidos & Suecia; A24.

Bertier, M., Guerrero, F., Olive, H. & Restrepo, C. (2020). *Los Conductos* [Film]. Francia & Colombia; 5à 7 Films.

Campos, A., Cunningham, P., Maybach, C., Mond, J., & Durkin, S. (2011). *Martha Marcy May Marlene* [Film]. Estados Unidos; Searchlight Pictures.

Caravaggio, M. (1610). David con la Cabeza de Goliat [*Davide con la testa di Golia*]. Galleria Borghese; Roma.

Dasmal, A., Fox, L., Fox, R. C., & R, Ayoade. (2013) *The Double* [Film]. Alcove Entertainment & British Film Institute (BFI).

Gallenberger, F. & Herrmann, B. (2019). *Colonia* [Film]. Alemania; Majestic Filmproduktion

- Lanthimos, Y., & Tsourgiannis, Y. (2009). *Kynodontas* [Film]. Grecia; Greek Film Centre
- Larraín, P., & Larraín, J. D. (2015). *El Club* [Film]. Chile; Fábula.
- Larraín, P., Jadue, R., & Larraín, J. D. (2023). *El Conde* [Film]. Chile; Fábula.
- László, N., Rajna, G. & Sipos, G. (2015). *Saul Fia [El hijo de Saúl]* [Film]. Hungría; Laokoon Filmgroup.
- Mendes, S., Harris, P., McDougall, C., Oliver, B & Tenggren, J-A. (2019) *1917* [Film]. Reino Unido; Amblin.
- Munch, E. (1895). *Cenizas o La caída del hombre [Akse]*. Nasjonalmuseet; Oslo.
- Kubrick, S. (1975). *Barry Lyndon* [Film]. Reino Unido; Warner Bros. Company
- Rembrandt. (1662). *El retorno del hijo pródigo [Terugkeer van de Verloren Zoon]*. Museo del Hermitage; San Petersburgo.
- Sciamma, C., & Couvreur, B. (2019). *Portrait de la jeune fille en feu [Retrato de una mujer en llamas]* [Film]. Francia; Lilies Films.
- Tran, A. H., & Delbosc, O. (2023). *La passion de Dodin Bouffant [The Taste of Things]* [Film]. Francia; Curiosa Films.
- Toulemonde, J. & Ramos, D. (2018). *Nuestros Muertos* [Cortometraje]. Colombia; Noodles Production
- Villeneuve, D., Faura, M. A., & Fichman, N. (2013). *Enemy* [Film]. Canadá, España & Francia; Pathé.
- Vorhaus, B., & Stoloff, B. (1948). *The Amazing Mr. X* [Film]. Estados Unidos; Ben Stoloff Productions.
- Weine, R., Meinert, R. & Pommer, E. (1920) *Das Cabinet des Dr. Caligari [El Gabinete del Dr. Caligari]* [Film]. Alemania; Decla-Bioscop AG
- West, T., Connors, M., Jaffke, J., Phok, P., Roth, E., & Woodrow, C. (2013) *The Sacrament* [Film]. Estados Unidos; Arcade Pictures.

ANEXOS

Anexo 1. Enlace para la visualización del Cortometraje “El Ocaso de los Dioses”

* Publicado inicialmente en FilmFreeway, plataforma para distribución de películas a fecha de Octubre de 2024.

Enlace: <https://filmfreeway.com/elocasodelosdioses>

Contraseña: *divididoscolectivo*

Anexo 2. Guion Técnico. Propuesta de departamento de fotografía

Cortometraje	EL OCASO DE LOS DIOSSES					
Dirección	Juan Pablo Rendón					
AD	Samanta Ibarra					
Prod. Ejecu.	Manuela Jiménez					
DOP	Sarai Marulanda					
Duración	25 min. Aprox.					
VER. GUIÓN	7					
VER. G. TECNICO	3					
ESC. 1 // EXT. PATIO - AMANE CER						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO MEDIO	LEVE CONTRAPICADO		Una entrada al interior de la locación, el espacio es un tanto inquietante, las paredes desteñidas y agrietadas	60 fps. Trípode. Balance de Blancos frío, imitar amanecer.	24mm
2	PLANO MEDIO	FRONTAL		Grietas en las paredes, derruidas, envejecidas.	60 fps. Trípode. Balance de Blancos frío, imitar amanecer.	24mm
3	PLANO MEDIO	FRONTAL		Un gran patio de cemento sin muchos ornamentos, árboles,	60 fps. Trípode.	24mm

				pasto alto, arquitectura de mediados de siglo XX, como si antes esto hubiera sido un colegio, su estado es el abandono.	Balance de Blancos frío, imitar amanecer.	
5	PLANO MEDIO CORTO // PLANO MEDIO	FRONTAL	TRAVELLING OUT	AURORA de espaldas, no se ve su rostro. Está en el centro del patio, mira al cielo.	60 fps. C. MANO. Balance de Blancos frío, imitar amanecer.	50mm
6	PRIMER PLANO	LEVE CONTRAPICADO HOLANDES. 3/4		AURORA tiene los brazos levantados al cielo. Luego, como serpiente, la mano de un HOMBRE, cubierta de cenizas empieza escalar por su brazo, hasta su palma, se cruzan sus dedos.	60 fps. C. MANO. Balance de Blancos frío, imitar amanecer.	50mm

ESC. 2 // EXT. PATIO - ATARDECER

PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO MEDIO	PICADO 3/4		A) La mirada de Aurora está viendo hacia en frente, no luce muy atenta, no escucha. B) Aurora, con sus ojos puestos en su madre, le sonríe, aunque su madre no se entera de esto. C) Aurora pasa a una mirada más tosca y de disgusto	Tripode. POV de donde está HELENA.	85mm
2	PLANO MEDIO // AMERICANO	LEVE CONTRAPICADO	PAN. SEGUIR A BERNABÉ	BERNABE habla de sus profecías a sus seguidores, va caminando a su alrededor. EL IDOLO se ve todo el tiempo en la parte de atrás. BERNABE habla de sus profecías a sus seguidores, va caminando a su alrededor. PARTE FINAL DEL DISCURSO	C. MANO	24mm
3	PLANO MEDIO	FRONTAL 3/4		A) HELENA observa directamente a Bernabé, dulce y tranquila, con los ojos fijos en él. B) BERNABE le acaricia el rostro a Helena y ella asiente. OTRAS PERSONAS se acercan hacia Bernabé	Tripode. POV.	85mm
4	PLANO MEDIO	FRONTAL 3/4		Reacciones de los miembros del grupo al discurso de Bernabé.	Tripode. Rodar el mismo plano con diferentes extras.	24mm

ESC 3. INT. /EXT. CORREDOR/PATIO - DÍA

PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
-------	--	--	--	-------------	------------------	--------

#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO GENERAL	FRONTAL		Hay una puerta enrejada que da al exterior. Su vista da a la calle.	Trípode	24mm
2	PLANO MEDIO	CONTRAPICADO		Aurora está trapeando. Cerca hay otras personas hablando. Aurora mira hacia la puerta. Y LUEGO VA HACIA ELLA.	C. MANO. ND	24mm
3	PLANO MEDIO	FRONTAL		DESDE AFUERA. Aurora llega a la puerta. Toca el pasador de la puerta y juega con él, cierra sus ojos y respira profundo. Helena llama a Aurora, ella devuelve su mirada atrás, sin discutir, regresa.	Trípode. ND Foco permanece.	50mm
4	PLANO DETALLE	LATERAL		Toca el pasador de la puerta y juega con él, LA PUERTA NO TIENE CANDADO.	C. MANO. ND	50mm

ESC 4. INT. HABITACIÓN - NOCHE

PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO ENTERO	FRONTAL		Varias colchonetas y mantas por el lugar. Las mujeres del grupo duermen en el mismo sitio.	Trípode. Foco en Aurora y Helena.	24mm
2	PRIMER PLANO	FRONTAL CONTRAPLANO		AURORA. MASTER DE CONVERSACIÓN.	Soporte para colocar cámara a nivel del suelo.	24mm
3	PRIMER PLANO	FRONTAL CONTRAPLANO		HELENA. MASTER DE CONVERSACIÓN.	Soporte para colocar cámara a nivel del suelo.	24mm
4	PLANO MEDIO	CENIT		AURORA y HELENA. CONVERSACIÓN	Trípode.	24mm

ESC 5. EXT. PATIO - NOCHE

PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO MEDIO	FRONTAL		A) AURORA está sentada frente al ídolo. B) Un fósforo se enciende. Aurora lo sostiene en su mano izquierda junto con una caja arrugada de fósforos que mantiene oculta. C) Aurora le regresa la mirada con odio al IDOLO	Trípode	24mm

2	PLANO ENTERO	SCORZO		Aurora sigue de espaldas, el ídolo ha sido reemplazado por el HOMBRE cubierto de cenizas.	Trípode. Ajustas distancia según altura del ídolo.	7.5m m
3	PRIMER PLANO	FRONTAL		Aurora se asusta y retrocede un poco. No grita.	Trípode. FOLLOW FOCUS	24mm
ESC 6. EXT. PATIO - ATARDECER						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO GENERAL	FRONTAL	TRVLLNG. IN	FOGATA ENCENDIDA. TODOS sostienen una vela. Bernabé habla en una lengua que Aurora no puede comprender. Hay una persona en particular al frente al lado de Bernabé, es alguien nuevo. Bernabé coloca sus manos sobre esta persona.	C. MANO Atrás	35mm
2	PLANO MEDIO	LEVE CONTRAPICADO		AURORA está incomoda por su ropa. Uno de los MIEMBROS pasa a su lado hacia el ALTAR --		35mm
3	PLANO MEDIO	PICADO - LATERAL		Uno a uno, van pasando a dejar la vela sobre el altar. Al pasar, sobre la mesa, hay una copa de plata y un cuchillo. PASA AURORA. Toma el cuchillo con su mano izquierda, toma su palma derecha y la corta.		18mm
4	PLANO DETALLE	LATERAL O CENTRAL		La sangre se deja escurrir sobre la copa. Aurora también lo hace, muestra dolor. Queda teñida de rojo.	DET. Mano, Herida, Copa. (No es obligatorio)	18mm
5	PLANO ENTERO	LATERAL		Los miembros del grupo están sentados en círculo. La cámara está centrada en la fogata. Bernabé al lado izq. Junto al altar. Aurora. Lado dere. Junto al grupo. Se pasan la copa uno a uno hasta llegar a Aurora.		18mm
6	PLANO ENTERO	FRONTAL		(A) La copa llega a AURORA. Va a beber, pero primero mira a su madre, al hacerlo para - - (B) Con desilusión, Aurora procede y bebe.		18mm
7	PLANO BUSTO	FRONTAL		A) HELENA Y BERNABÈ. Hay un juego entre sus manos, tímido, casi de adolescentes. Con una venda, Helena le cubre la herida a Bernabé y luego él se la cubre a ella.	POV. Desde Aurora.	85mm

				B) Grabar el mismo plano y espacio sin los actores.		
ESC 7. EXT. PATIO - NOCHE (MÁS TARDE)						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO MEDIO	CONTRAPICADO	PAN.	Con la luz de la fogata, riendo, un Ágape en cierto modo. CANTAN UNA ALABANZA.	SHOT 1.	75mm
2	PLANO MEDIO	CONTRAPICADO	PAN.	Con la luz de la fogata, riendo, un Ágape en cierto modo. CANTAN UNA ALABANZA.	SHOT 2.	75mm
3	PLANO MEDIO	FRONTAL.		AURORA trata de integrarse. Busca a HELENA con su mirada, pero no la ve. Se pone de pie y se aleja de donde estaba sentada. EL PLANO SE QUEDA AHÍ. Al irse Aurora, los otros se corren para llenar su espacio.		50mm
ESC 8. INT. CORREDOR - NOCHE						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO BUSTO	DE ESPALDAS. FRONTAL.	TRAVELLING.	AURORA pasa al corredor del patio, mientras busca donde se ha metido su madre. AL FONDO DEL CORREDOR, UNA PUERTA ENTREABIERTA Y UNA LUZ DE VELAS QUE SE ESCURRE HACIA EL EXTERIOR.	PLANO SECUENCIA.	24mm
ESC 9. INT. DESPACHO - NOCHE						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO ENTERO	FRONTAL		Bernabé y Helena, desde lejos. Ella de rodillas frente a él. (Felación)	POV. Iluminación desde el interior de la habitación	50mm
2	PRIMER PLANO	3/4 FRONTAL		AURORA DESDE AFUERA. Observa horrorizada, cubre su boca con su mano vendada. Sus ojos abiertos y un temblor en su rostro, paralizada. Su	AURORA DESDE LA PUERTA. Iluminación desde el interior de	50mm

				tristeza se va transformando en visible rabia.	la habitación	
ESC 10. EXT. PATIO - DÍA						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO AMERICANO	CONTRAPICADO		Plano del IDOLO, lleno de flores marchitas. Luego, entra uno de los MIEMBROS y luego otro, a cuidar el IDOLO	120 FPS.	24mm
2	PLANO DETALLE // PLANO MEDIO	3/4 FRONTAL		Varios miembros recogen las flores del IDOLO, y las reemplazan por nuevas. Detalles FLORES.	120 FPS. C. MANO. Grabar varios miembros para cortar en montaje.	24mm
3	PLANO AMERICANO	3/4 FRONTAL		BERNABÉ SE ACERCA A LOS MIEMBROS. Ellos van a su recibimiento, lo abrazan, le besan.	120 FPS.	24mm
4	PLANO MEDIO	3/4 FRONTAL		Reacciones de los miembros con Bernabé.	120 FPS.	24mm
5	PLANO MEDIO CORTO	3/4 PICADO		HELENA se postra a sus pies y los besa.	120 FPS.	24mm
6	PRIMER PLANO	PICADO		AURORA observa a todos desde un punto de vista alejado de los demás, los juzga. Sentada en el suelo como una niña pequeña. Mientras Aurora sigue en el suelo, parece tener una idea, y sonríe.	60 FPS.	24mm
ESC 11. EXT. PATIO - ATARDECER						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO GENERAL	LEVE CONTRAPICADO		AURORA está hablando con OTRAS PERSONAS, las más jóvenes del grupo, sentadas a su alrededor como en un sermón. Detrás de ella, el gran IDOLO		50mm
2	PLANO MEDIO	3/4 FRONTAL		Reacciones de las personas que están sentadas con Aurora (mismas reacciones que con Bernabé)		50mm
3	PLANO MEDIO	CONTRAPICADO		AURORA atiende al llamado de Bernabé y se pone de pie.	CAM. VE A AURORA hasta dorso de B.	24mm
ESC 12. INT. DESPACHO - ATARDECER						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			

1	PLANO MEDIO	FRONTAL	PAN.	Ambos entran al despacho, primero BERNABÉ, luego AURORA; vistos desde el reflejo de un espejo para después revelar el resto del espacio.	PAN. Desde el espejo hacia el resto de la oficina.	35mm
2	PLANO BUSTO	LATERAL		Conversación Bernabé. Master.	Encuadrar al contrario de la regla de tercios. Bernabé habla con Aurora hasta que decide pegarle.	35mm
3	PLANO BUSTO	LATERAL		Conversación Aurora. Master.	Encuadrar al contrario de la regla de tercios. Aurora se queda en el plano hasta que Bernabé discute con ella. Y se sulfura, para que él la agarre y pasen al P4	35mm
4	PLANO MEDIO PRIMER PLANO	FRONTAL	TRVLLNG. IN	FINAL Conversación Aurora y Bernabé. AURORA DEBE INICIAR LA ACCION DE BUSCAR EN EL ESCRITORIO, PARA PODER CONECTAR EN MONTAJE.	C. MANO Aurora termina de revelar sus intenciones y él la toma, girándola contra el escritorio. B. queda de lado, y A. frente a la CAM. Hasta que Aurora va a golpear a Bernabé.	24mm
5	PLANO DETALLE	LATERAL		Aurora busca en el escritorio con que golpear a Bernabé. Encuentra el objeto y PUM!	Objetos en el escritorio. El plano se queda hasta cuando toma el objeto.	35mm
6	PLANO MEDIO	3/4 CASI SCORZO PICADO		Aurora golpea rápidamente a Bernabé. Seguido sin parar. Bernabé queda en el suelo. Tratando de defenderse.	Aurora debe llevar al suelo a Bernabé, para que en montaje no se vea falso	35mm

7	PLANO BUSTO	3/4 CONTRAPICADO		Golpes de Aurora hacia Bernabé con el candelabro.	CORTE EN SECO//SMASH CUT	35mm
ESC 13. EXT. PATIO - ATARDECER/NOCHE						
PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO ENTERO	LEVE CONTRAPICADO	ZOOM OUT LEVE.	<p>Todos los miembros están reunidos. El ambiente está en calma.</p> <p>Todos están vestidos un poco más formales.</p> <p>CANTAN</p> <p>LUEGO --</p> <p>Aurora habla y todos dejan de cantar.</p> <p>Al Aurora terminar de hablar.</p>	Condiciones lumínicas diferentes. Ambiente más sepulcral y sin fogata.	35mm
2	PLANO AMERICANO	SCORZO.	TRVLLING.	<p>El plano sigue a Bernabé que entra en escena.</p> <p>Malherido. Va hasta la mitad del espacio. Los MIEMBROS se acercan para abrazarlo, pero ven su estado y van a auxiliarlo --</p> <p>Los MIEMBROS recuestan a BERNABE en el suelo. HELENA le revisa preocupada.</p>		35mm
3	PLANO MEDIO CORTO // AMERICANO	LATERAL	TRVLLING.	<p>Los pies descalzos de Aurora y alguna parte de su ropa manchada de sangre se alcanzan a ver. Mientras deja caer gasolina.</p> <p>AURORA entra a la escena caminando con su ropa mojada en sangre. Termina de bañar con gasolina el IDOLO y con el bidón ahora vacío. Lo suelta.</p>		35mm
4	PLANO ENTERO	3/4 LEVE PICADA		Al ver a Aurora, los MIEMBROS abandonan a BERNABE, excepto HELENA, aunque los otros miembros la separan forzada.		35mm
5	PLANO MEDIO	PICADO CASI CENTAL - BREVE HOLANDES		Aurora queda frente a Bernabé, ella lo agarra como para levantarlo, pero primero le dice algo --	Aurora está detrás de Bernabé, agarrándolo del cuello.	24mm
6	PLANO ENTERO	CONTRAPICADO		AURORA habla al pueblo. Sin soltar a Bernabé del cuello.	Luego, lo hala hacia atrás desde el cuello. Él está arrodillado frente a la comunidad.	24mm

7	PLANO MEDIO	FRONTAL		BERNABE. Reacción al discurso de Aurora -- Aurora baja al plano, y le dice a B. el D42. Luego vuelve a subir, y continua la reacción de B. hacia A.		
8	PLANO AMERICANO	3/4 CONTRAPICADO		A) Reacción del pueblo al discurso de Aurora. Uno de los más grandes protege a uno de los más pequeños. B) Reacción de Helena al discurso de Aurora.		
9	PLANO MEDIO	CONTRAPICADO		Final de discurso de Aurora antes de asesinar a Bernabé. AURORA mira brevemente hacia atrás, al ALTAR y toma EL CUCHILLO DE LOS RITUALES. Y LEVANTA EL CUCHILLO AL AIRE.	ENCUADRAR. A toda la izquierda del plano.	
10	PRIMER PLANO	FRONTAL		BERNABE recibe el puñal en un costado. ABRE FUERTE LOS OJOS Y DA UN RESPIRO AHOGADO.	ENCUADRAR. A toda la derecha del plano. Acción de puñalada fuera de campo.	
11	PLANO MEDIO	CONTRAPICADO	TRVLLING. SEGUIMIENTO.	SEGUIR A AURORA -- En éxtasis, Aurora ignora el cuerpo de Bernabé y se regresa hacia el IDOLO aún con el cuchillo en la mano. Con mucho esfuerzo, saca los fósforos que guarda consigo, y lo enciende. LO DEJA CAER. Parece que el fuego inicia.	Seguimiento de Aurora. C. MANO.	

ESC 14. EXT. PATIO - NOCHE (EN LLAMAS)

PLANO				DESCRIPCIÓN	ESPECIFICACIONES	OPTICA
#	ESCALA	ANGULACIÓN	MOVIMIENTO			
1	PLANO MEDIO	FRONTAL		MASTER. Encendido del ÍDOLO y progreso INICIAL del fuego.	FUEGO REAL. C. MANO	24mm
2	PLANO AMERICANO	LATERAL		A) HELENA está en la parte más atrás del grupo, asustada, en medio de un ataque de pánico. B) AURORA llega para reconciliar con su madre, pero Helena hace un pequeño gesto de NO, suelta lentamente la mano de Aurora de su antebrazo. C) HELENA SALE CORRIENDO,	FALSEABLE. Luz más tenue	50mm

				ATERORIZADA, ABRE LA PUERTA DEL LUGAR Y SE VA		
3	PLANO AMERICANO	3/4 FRONTAL		AURORA SE ACERCA A LOS MIEMBROS. Ellos van a su recibimiento, lo abrazan, le besan. Aurora va hasta donde Bernabé, mira sus manos llenas de sangre, luego al ÍDOLO.	FALSEABLE. C.MANO.	24mm
4	PLANO AMERICANO	3/4 FRONTAL		A) El HOMBRE de ceniza aparece a lo lejos, detrás del fuego. Voltea a mirar directamente a Aurora. B) El espacio en el que debería estar el hombre ahora está vacío.	FALSEABLE. POCA LUZ.	85mm
5	PLANO ENTERO	CENITAL		Cuerpo de Bernabé, rodeado de sangre.	FALSEABLE.	24mm
6	PLANO GENERAL.	FRONTAL		La estructura de madera ahora cubierta de fuego, el crepitar de los leños y el vehemente calor la reciben, viéndose rodeada de sus seguidores, su rostro solo puede sentir el calor y las tonalidades de color naranja del incendio. La silueta de Aurora se dibuja por entre el fuego, como una sombra, observa estática, como todo es consumido por él.	FUEGO REAL. El plano está atrás del todo, se ven a la sombra los miembros y el IDOLO EN LLAMAS.	24mm

Anexo 3. Guion Literario. Séptima Versión (Versión de Rodaje)

EL OCASO DE LOS DIOSES

CORTOMETRAJE DE FICCIÓN

Guion por
Juan Pablo Rendón

Historia Original de
Juan Pablo Rendón & Sarai Marulanda

04/11/2022. Primera Versión
(...)

13/04/2023. Sexta Versión

6/05/2024. Séptima Versión

2022-2024 © Todos los derechos reservados.

Registro DNDA: 10-1091-496

1. EXT. PATIO - AMANECER

Un gran patio de cemento sin muchos ornamentos, árboles, pasto alto, arquitectura de mediados de siglo XX, como si antes esto hubiera sido un colegio, su estado es el abandono.

El espacio es un tanto inquietante, como si estuviera deshabitado. Paredes desteñidas y agrietadas.

Los restos de una fogata extinta respira sus últimas bocanadas.

Un muro de alambrada separa el lugar del resto del mundo, donde termina el techo del lugar se alcanzan a ver otros edificios.

Mientras el panorama crece, aparece una joven de unos 23 años, de espaldas, no vemos su rostro. (AURORA)

Está en el centro de todo el lugar, contempla el cielo.

De pronto, --

ELEVA SUS MANOS HACIA EL CIELO.

Su mano se ve tierna, delicada.

Lentamente, como asemejando a una serpiente, otra MANO, la de un HOMBRE, cubierta de cenizas empieza escalar por su brazo, hasta su palma, se cruzan sus dedos.

MÚSICA INVADE LA ATMÓSFERA.

CORTE A:

2. EXT. PATIO - ATARDECER

AURORA (23) observa hacia el frente --

Escucha hablar a un hombre, de voz adulta, ronco, pero con una templanza en su forma de hablar.

El hombre que habla es BERNABÉ (65), el líder.

Un hombre de apariencia amable, carismático, pero con una cierta incomodidad siniestra que otorga su presencia, de cabello desordenado y barba de tres días sin afeitarse, su vestimenta se asemeja a la imagen de Dalai Lama, pero de un color grisáceo en lugar del naranja budista.

Aunque la mirada de Aurora está viendo hacia en frente, no luce muy atenta, no escucha.

1: BERNABÉ
(fuerte)
EL REINO DE LOS DIOSES ESTÁ CADA VEZ ESTÁ MÁS
CERCA. Debemos prepararnos para lo que viene;
tenemos que deshacernos de los impíos..

El gran fuego de una fogata ilumina todo el lugar. Hay un grupo de al menos 10 personas, todos sentados en el suelo; sobre sábanas o sobre el cemento.

Desde la vista de Aurora --

UNA SEÑORA ADULTA ESCUCHA ATENTAMENTE.

HELENA (55) observa directamente al hombre que habla, dulce y tranquila, con los ojos fijos en él, no parece respirar. Aquella mujer es la madre de Aurora.

Aurora, con sus ojos puestos en su madre, le sonríe, aunque su madre no se entera de esto.

2: BERNABÉ (CONT.)
...de aquellos que no están en el camino de la
salvación, aquellos desgraciados morirán por no
aceptar y creer en MI PALABRA, pero ese fuego no
vendrá como ustedes piensan.
(pausa)
No, no. No vendrá en llamaradas desde los cielos,
no lloverá sobre nosotros, sino, un ángel, un ángel
redentor será quien lo porte... Y ESE FUEGO,
destruirá el mal terrenal, ténganlo por seguro.

Bernabé continúa hablando, Aurora no parece interesarse y se ve que le molesta estar allí. El grupo escucha pacientemente. Todos son muy distintos, de diferentes edades.

3: BERNABÉ (CONT.)
Y ese, hijos míos, será realmente el último de los
enviados que los dioses traerán al mundo. Ustedes

lo reconocerán, será pues, como la fuerza que mueve el universo, y aquel el último elegido llegará un día a sacrificarme.

Algunas personas del grupo se indignan ante el mensaje de Bernabé. Detrás de él, más allá de la fogata: una especie de altar con un mantel blanco, algunos artilugios sobre él y un ÍDOLO construido en madera, como un tótem; parece asemejar la forma de una cabra con grandes cuernos que se retuercen, pero con aspecto humanizado, muy rústica.

4: BERNABÉ (CONT.)

Tranquilos, así me lo ha dicho el mensaje que me han dictado para ustedes, deben mantener la calma mis hermanos. Porque ese... ese será el signo que deben escuchar ¡Mis hermanos! ¡Y AUNQUE YO, BERNABÉ, TENDRÉ QUE MORIR POR LOS PECADOS DEL MUNDO¡, NUNCA LOS DEJARÉ SOLOS HIJOS MÍOS.

En su último gesto, fija su mirada en Helena, poniendo su mano sobre su rostro. Ella asiente.

Otros se acercan, extendiendo su mano, para tratar de tocarle. (**Ref. *Día de los muertos, Batman v. Superman, Zack Snyder*)

AURORA DESDE SU LUGAR, PASA DE UN ROSTRO INEXPRESIVO, LENTAMENTE, A UNA MIRADA MÁS TOSCA Y DE MOLESTIA.

3. INT./EXT. CORREDOR/PATIO - DÍA

Al fondo, a unos quince metros de la estructura principal, hay una puerta enrejada que da al exterior. Su vista da a la calle, algunas personas pasan, miran curiosas al interior, pero evitan detenerse.

AURORA tiene a su lado una cubeta de plástico con agua y una trapera, va limpiando el suelo a su paso.

Detrás de ella, HELENA está encargándose de otra zona.

Aurora no puede evitar dirigir su mirada al exterior. A pesar de parecer una salida, la calle y la entrada están divididas solo por un enrejado.

Otros miembros parecen realizar tareas también.

Aurora durante sus tareas, se acerca al portón, observa el exterior.

Toca el pasador de la puerta y juega con él, cierra sus ojos y respira profundo.

5: HELENA

(desde atrás)

¡Aurora!

Aurora devuelve su mirada atrás, sin discutir, regresa.

4. INT. HABITACIÓN - NOCHE

Varias colchonetas y mantas por el lugar. Las MUJERES del grupo duermen en el mismo sitio.

Aurora está recostada mirando al techo. Su madre se prepara para dormir al lado izquierdo. Se recuesta y ambas quedan al mismo nivel.

6: HELENA
(en voz baja)
¿Porque hiciste eso?

7: AURORA
¿Qué?

8: HELENA
Tratar de irte.

9: AURORA
Yo no me iba a ir... Quería ver como estaban las cosas afuera.

10: HELENA
Afuera no te vas a salvar, Aurora. Solo aquí...

11: AURORA
(sin esfuerzo)
...está la salvación.

Su madre no le responde. Aurora no cambia de posición.

12: HELENA
(Con voz suave)
Aurora, mi niña, sé que es difícil de entender. Pero este lugar, este grupo, es lo que necesitamos. Bernabé nos ha mostrado la verdad. La calle está llena de pecado y caos.

13: AURORA
¿No extrañas nada de lo que teníamos afuera?
¿Ver a tus amigas, ver telenovelas, tu familia... ¿A papá?

Su madre no responde nada.

Aurora se gira para mirar a su madre con un gesto de incredulidad.

14: AURORA (CONT.)
¿Tú crees que Bernabé es la respuesta? ¿Que si es un enviado de Dios?

15: HELENA
Obviamente. Si él ha iluminado mi camino, y sé que, si confías en él, también iluminará el tuyo. Debes dejar de buscar respuestas afuera y abrazar la verdad que tenemos aquí.

Desde su posición, Aurora extiende su mano para agarrar la de su madre, pero ella la esquiva y se gira para darle la espalda.

Aurora se gira para el lado contrario y le da la espalda.

CORTE A:

5. EXT. PATIO - NOCHE

AURORA está sola a un costado del gran patio. Al frente, el ÍDOLO. Está más o menos oculta, sentada en el suelo, cautelosa ante cualquiera que pueda verla.

Un fósforo se enciende. Aurora lo sostiene en su mano izquierda junto con una caja arrugada de fósforos que mantiene oculta.

En la otra enciende un cigarrillo, también maltratado, le quedan dos.

La luz en el sitio es casi nula y entra por el exterior. El fósforo ilumina el rostro de Aurora, pero al apagarse todo queda oscuro, luego, mira hacia el ídolo.

EL ÍDOLO ES COMO SI LA MIRASE --

Ella le regresa la mirada con odio.

DE PRONTO, APARECE UN HOMBRE -

Como un espectro, no es una de las personas que pertenece al culto, tiene una apariencia extraña: sus brazos están llenas de cenizas al igual que su cuerpo, y su cabeza carece de humanidad, se asemeja a la figura del ídolo, como una réplica.
(Ref. Parasite, Ghost)**

Ambos se comparten miradas, Aurora se asusta al pensar que es uno de los miembros, pero luego se percata de que no es así, ninguno menciona palabra.

6. EXT. PATIO - ATARDECER

Fogata encendida.

Ahora todos visten igual, una prenda ceremonial. Una prenda blanca de pieza única y una estola roja. Todos sostienen una vela.

BERNABÉ también viste algo parecido a una casolla.

Bernabé habla en una lengua que Aurora no puede comprender.

Hay una persona en particular al frente al lado de Bernabé, es alguien nuevo. Bernabé coloca sus manos sobre esta persona.

16: BERNABÉ

Damos la bienvenida a este nuevo hijo del rebaño,
que ha decidido buscar la salvación.

AURORA también está vestida como todos, no está cómoda, se comporta como si la ropa le molestara.

Luego, uno a uno, van pasando a dejar la vela sobre el altar. Al pasar, sobre la mesa, hay una copa de plata y un cuchillo.

Cada persona toma el cuchillo con su mano izquierda, toma su palma derecha y la corta.

La sangre se deja escurrir sobre la copa.

Aurora también lo hace, muestra dolor. Su mano queda teñida de rojo.

DESPUÉS --

BERNABÉ MEZCLA LA SANGRE DE TODOS CON UN VINO.

En la misma taza da a todos de beber.

Al llegar a Aurora, se percata que todos la observan mientras lo hace, excepto dos. Su

madre y Bernabé.

Ambos se miran y conversan al fondo, hay un juego entre sus manos, tímido, casi de adolescentes. Con una venda, Helena le cubre la herida a Bernabé y luego él se la cubre a ella.

Aurora respira profundo y bebe.

CORTE A:

7. EXT. PATIO - NOCHE (MÁS TARDE)

Con la luz de la fogata, riendo, un Ágape en cierto modo.

CANTAN UNA ALABANZA --

La mano de AURORA ahora tiene una venda, como todos, aunque continúa sucia por la sangre.

Mientras esto pasa, Aurora busca con la mirada a su madre, pero no la encuentra, tampoco a Bernabé.

Aurora se aleja y se dirige hacia -

8. INT. CORREDOR - NOCHE

AURORA pasa al corredor del patio, mientras busca donde se ha metido su madre.

AL FONDO DEL CORREDOR, UNA PUERTA ENTREABIERTA Y UNA LUZ DE VELAS QUE SE ESCURRE HACIA EL EXTERIOR.

Se dirige hacia allá, cubierta entre la oscuridad.

AL LLEGAR A LA PUERTA, MIRA LENTAMENTE HACIA ADENTRO --

9. INT. DESPACHO - NOCHE

Su MADRE está de rodillas, frente a BERNABÉ.

Bernabé, parece que reza, pero no realmente. El movimiento de la cabeza de Helena de adelante hacia atrás, el rostro de satisfacción de Bernabé y su breve gemido.

AURORA DESDE FUERA --

Observa horrorizada, cubre su boca con su mano vendada. Sus ojos abiertos y un temblor en su rostro, paralizada. Su tristeza se va transformando en visible rabia.

CORTE A:

10. EXT. PATIO - DÍA

EL ÍDOLO está allí con flores marchitas, del rito anterior.

Luego, todos los miembros se acercan con flores nuevas, cambiando las que ya están marchitas, lo organizan y lo cuidan.

LEJOS, APARECE BERNABÉ -

Las personas lo rodean, lo miran como un padre, todos dejan su quehacer y caminan

hacia él, como muertos vivientes. Bernabé abraza a los que puede. (**Ref. *Prólogo, Melancholia, Lars Von Trier*)

HELENA corre a su encuentro, cae de rodillas y lo abraza casi a los pies.

AURORA LE OBSERVA CON ODIO -

El apóstol no parece un hombre malo, solo un loco que logró juntar a otros en su pequeño reino. PERO QUE LE ESTÁ ROBANDO A SU MADRE, Y DE PASO, SU VIDA.

Todos lo rodean, tratando de tocar su breve ropaje. (**Ref. *José se presenta a sus hermanos, Peter Von Cornelius*)

Mientras Aurora sigue en el suelo, parece tener una idea, se pone de pie. Y sonríe.

17: AURORA (V.O.)

Les pido que se concentren en su interior y encuentren el valor para deshacerse de todo lo que les impide alcanzar la paz. Sepan que no están solos en este camino...

CORTE A:

11. EXT. PATIO - ATARDECER

AURORA está hablando con otras personas, las más jóvenes del grupo, sentadas a su alrededor como en un sermón. Detrás de ella, el gran ídolo.

Todo está en calma.

Demasiada calma.

Poco a poco, alguien se acerca por detrás, de forma inesperada -

18: AURORA (CONT.)

Nos tenemos entre nosotros, no necesitamos a nadie que nos libere de nuestros demonios, la paz está en cada uno de nosotros. Somos valiosos y capaces de encontrar el camino hacia la verdad.

19: BERNABÉ (O.C.)

Hijos míos.

Aurora gira inmediatamente hacia atrás --

20: BERNABÉ (CONT.)

Aurora... Acompáñame, por favor.

Aurora se nota nerviosa, pero aun así se levanta.

Va con Bernabé hacia --

12. INT. DESPACHO - ATARDECER

Ambos entran al despacho, primero BERNABÉ, luego AURORA; vistos desde el reflejo de un espejo para después revelar el resto del espacio.

Hay un escritorio, un espejo, poca luz que se filtra por una ventana, algunas decoraciones que se nota eran de los anteriores ocupantes del sitio. Varias cosas dispersas por el suelo, cajones, candelabros, entre otros estorban en el suelo.

Ella permanece donde se quedó, en la mitad de la habitación.

21: BERNABÉ
Quisiera pensar que lo que sale de tu boca es una
indicación iluminada y no una invención tuya.

22: AURORA
¿Cree que miento, mi señor?

Bernabé no responde, solo trata de mirarla a los ojos. Mientras habla, camina y encuentra algo cerca de un escritorio: un tablón de madera. Lo toma, amenazante.

23: BERNABÉ
La creación les da buenos padres a los malos hijos.
Buena mujer la hermana Helena y... Luego, estás tú.

24: AURORA
A mí también me llegan mensajes desde los cielos,
Bernabé.

25: BERNABÉ
(señalando)
Tus manos.

Aurora no responde. El ambiente se silencia por un momento. Bernabé lo solicita de nuevo, pero solo con sus ojos está vez.

Aurora pone sus manos sobre una mesa. Su mano ahora no tiene una venda, sino una curita.

UN SONIDO SECO. RÁPIDO.

Aurora cierra sus ojos fuertemente y evita gritar. Sus manos están ahora rojas.

26: AURORA
No escondo nada, Bernabé. En esta oscuridad que has
tejido, solo busco la verdad.

27: BERNABÉ
La verdad... ¿Qué es la verdad? Es un concepto
elusivo. Cada uno de los seres de esta tierra cree
que tiene la verdad, todos creen ser sus propios
dioses, su propia salvación, pero...
(pausa)
Solo yo puedo salvarlos.

OTRO SONIDO SECO. RÁPIDO.

LOS OJOS DE BERNABÉ ESTÁ CLAVADOS EN AURORA --

28: AURORA
Los mensajeros me dicen algo en lo que ambos
concordamos

Silencio.

29: AURORA (CONT.)
En que usted ha de morir por los pecados del mundo.

30: BERNABÉ
Comprendo que me odies por creer que tengo a tu
madre aquí presa.

31: AURORA
(con ironía)
Yo solo quiero seguir su profecía, señor.

Aurora se acerca a él, suavemente, como insinuándose.
Lo va llevando sin que él se entere a otra posición dentro de la habitación

32: AURORA (CONT.)
Escucho su mensaje señor, yo no pienso dividir a
nuestros hermanos, pienso unirlos... Bajo su palabra.
(pausa)
Estamos preparando el camino para un nuevo mundo,
un mundo libre de pecado y sufrimiento.

Aurora está ahora muy cerca, le mira dulcemente, toca sus brazos y sube a su rostro.
Bernabé teme.

33: AURORA (CONT.)
(serena)
La verdad siempre encuentra su camino, Bernabé.

En un arrebató impulsivo, Aurora estrella su cabeza contra la de Bernabé. Detrás suyo,
un cajón lo hace tropezar

Bernabé cae al suelo, Aurora queda con una herida en su ceja derecha y su nariz
sangra, pero --

Rápidamente, Aurora se va sobre e él, aunque aturdida, le impide pararse y comienza a
golpearlo una y otra vez, con sus puños y tomando el tablón con el que él le pegó.

34: BERNABÉ (O.C.)
¡Aurora!

Pero Aurora no se detiene, llena de una determinación feroz, vehemente. Golpe tras
golpe, solo se oyen los quejidos de Bernabé. (**Ref. 1923, Paramount. Temp. 1, Cap. 1)
CORTE A:

13. EXT. PATIO - NOCHE

Todos los miembros están reunidos. El ambiente está en calma, un canto suena entre la
gente. (**Ref. *Willkommen ungetreuer mann, Tannhäuser, R. Wagner//B. Large*)

Sobre UN MESÓN que funciona como altar cubierto de una manta blanca; hay algunos
elementos del culto: un manuscrito viejo, algunos elementos corto punzantes afilados,
y una tinaja con agua. Todo el lugar está iluminado con velas y con antorchas. No hay
presencia de la fogata que hemos visto antes. Todos están vestidos un poco más
formales.

Están sentados sobre el suelo, sobre sus rodillas. El ambiente está apto para un
ritual.

35: AURORA (O.S.)
Hermanos.
(respira profundo)
Los mensajeros me han traído algo para decirles.

Escuchamos a Aurora, pero no la vemos.

DE REPENTE, BERNABÉ ENTRA ARRASTRÁNDOSE -

Está herido, y cada esfuerzo lo acompaña en un quejido. El rostro de Bernabé, derrama sangre como lágrimas, moretones, hematomas. LOS MIEMBROS DE LA COMUNIDAD se acercan a auxiliarlo, en especial HELENA.

Aurora entra a la escena, pero está fuera de nuestra vista. Se escucha como si algo se vertiera en suelo.

Aurora aparece. Un bidón de gasolina en su mano y cubierta de una sangre que no es la suya. (**Ref. *Lucia di Lammermoor, G. Donizetti*)

Aurora sonríe con una expresión de venganza y de soberbia - como poseída -, camina entre ellos, con mucha tranquilidad, lento, paso seguro. Moja el ÍDOLO y su alrededor con gasolina, al terminar suelta el bidón.

Al verla cubierta de sangre, los miembros de la comunidad dejan a Bernabé a medida que Aurora se le acerca, Helena se resiste a soltar a Bernabé, pero es alejada por uno de los miembros.

Aurora queda frente a Bernabé, ella lo agarra del cuello como para levantarlo, pero primero le dice algo -

36: BERNABÉ
(a Aurora)
¿Me vas a matar ahora?

37: AURORA
(en voz baja)
Los dioses me han ordenado que espere.

BERNABÉ parece confundido.

38: BERNABÉ
¿Confías en Dios?

39: AURORA
(al oído de Bernabé)
Dios soy yo.

Bernabé frunce el ceño al escuchar las palabras de Aurora.

Aurora habla con voz suave y tranquilizadora.

40: AURORA (CONT.)
(hacia el público)
He sido elegida por Dios para llevar a cabo su voluntad. Y en este momento, su voluntad es que te dé una oportunidad de redimirte.

Aurora sonríe mientras le ahorca, como si supiera algo que Bernabé no.

41: AURORA (CONT.)
Dios me ha elegido para liderar a la humanidad hacia una nueva era de luz y esperanza. Está escrito, Bernabé mismo lo ha predicho hace dos noches. ÉL NO ES EL ÚLTIMO ENVIADO.

HELENA mira horrorizada.

Bernabé comienza a luchar para liberarse del agarre de Aurora, pero es inútil. La mirada de Aurora es fría y parece estar disfrutando del sufrimiento de Bernabé.

Aurora se agacha y se acerca al oído de Bernabé.

42: AURORA (CONT.)
(solo a Bernabé)
Tenías razón sobre una cosa.

Ella ya no le sonríe. Y vuelve a subir a su nivel.

43: AURORA (CONT.)
(Citando a Bernabé)
"Será pues, la fuerza que mueve el universo--

44: BERNABÉ
(interrumpiendo)
Los dioses son amor, no egoísmo y opresión--

45: AURORA (CONT.)
(citando)
Y el último elegido llegará un día a sacrificarme,
y ese será el signo que deben escuchar ¡Mis
hermanos!

46: BERNABÉ (CONT.)
No crean en esta tentación, en esta sierva del
malig--

Mientras Bernabé responde y trata soltarse de Aurora, sin éxito, rápidamente Aurora toma uno de los elementos cortopunzantes de la mesa, un puñal: bien pulido, cuidado, brillante, similar a un pica hielo.

47: AURORA
(Furiosa)
¡Y YO, BERNABÉ, TENDRÉ QUE MORIR --

AURORA ATRAVIESA EL COSTADO DE BERNABÉ.

48: AURORA (CONT.)
-- POR LOS PECADOS DEL MUNDO.

BERNABÉ CAE AL SUELO.

Su última expresión es de miedo. Ojos abiertos, sin mirada alguna, se desvanece.

Aurora observa su obra, un charco de sangre se extiende hasta sus pies, Bernabé respira con fuerza, cada vez con más dificultad.

Aurora suelta el cuchillo, saca los fósforos de sus cigarrillos, lo lanza al suelo.

14. EXT. PATIO - NOCHE (EN LLAMAS)

AURORA observa al ÍDOLO convertiste en fuego, su figura resulta imponente ahora, con sus vestidos teñidos de manchas rojas, con sus manos heridas.

Un crepitar de leños comienza a subir en volumen, la gasolina se convierte en fuego y se extiende hacia todos los lugares mojados por esta. Aurora empieza lentamente a ponerse a contraluz.

Todo está en silencio. Comienza a recobrar un poco de conciencia luego del éxtasis.

Aurora se aleja del cuerpo de Bernabé y va a donde está su mamá, que está en la parte más atrás del grupo, asustada, en medio de un ataque de pánico.

49: AURORA

Mamá...

Helena hace un pequeño gesto de NO, suelta lentamente la mano de Aurora de su antebrazo.

HELENA SALE CORRIENDO, ATERRORIZADA, ABRE LA PUERTA DEL LUGAR Y SE VA --

Aurora va a alcanzarla, pero varios de los miembros del grupo le impiden su paso: lento, uno de ellos se acerca para tocarla, similar como lo hacían con Bernabé.

Ella se detiene al sentir el tacto en su ropa, y aunque amaga el soltarse, no lo hace, todo lo contrario, presta atención a la mano que la toca.

Aurora vuelve a mirar hacia el portón --

AHORA ABIERTO, SU MADRE YA NO ESTÁ.

El ÍDOLO arde en medio del patio. Iluminándolo todo.

Aurora regresa sus pasos y dirige su mirada a Bernabé, inerte en suelo, luego -

Observa sus manos llenas de sangre, después, alza su mirada al frente.

Al fondo, después del fuego del ídolo, está el HOMBRE de manos de ceniza. Le mira fijamente, sin moverse -

AURORA OBSERVA, PERO -

Al volver a ver, el espacio está vacío.

La estructura de madera ahora cubierta de fuego, el crepitar de los leños y el vehemente calor la reciben, viéndose rodeada de sus seguidores, su rostro solo puede sentir el calor y las tonalidades de color naranja del incendio.

Rodeando a Aurora, los miembros del grupo tratan de besar su cuerpo, se arrodillan ante ella.

Ella les asiente a su cariño.

50: AURORA (CONT.)

¿Ustedes... quién creen que soy yo?

Mirándolos a cada uno y al notar la ausencia de su madre, reconoce el monstruo en el que se ha convertido y en su nuevo propósito, mientras sus ojos reflejan el color del fuego.

La silueta de Aurora se dibuja por entre el fuego, como una sombra, observa estática, como todo es consumido por él.

CORTE A CRÉDITOS.

Anexo 3. Notas de dirección (Juan Pablo Rendón).

* Tomado del trabajo de grado de Juan Pablo Rendón, director y guionista del proyecto.

[Cortometraje «El Ocaso de los Dioses»: Construcción de personajes y formas filmicas en una narrativa de antagonistas y sectas]

Motivaciones

En una fiesta de navidad hace años, la policía irrumpió en casa de mi abuela paterna para resolver un altercado familiar: el motivo no fue una borrachera o disputa por herencias, que es lo típico por aquellas fechas y lo más recurrente en este país de intolerancias, pero no, en este caso fue una discusión religiosa, un arrebato de fanáticos que confunden sus creencias con sus propios deseos de ser idolatrados. En mi responsabilidad de primo y nieto mayor, aquella noche tuve que escapar del lugar con un niño más pequeño que yo y sin tener la suficiente madurez para saber que hacer, mientras mi padre y mi tío se ahorcaban mutuamente hasta de uno de los dos quedo morado.

Razón del conflicto: negarse a continuar con unas oraciones que se habían prolongado por más de cuatro horas. Esto no es un hecho aislado, ni es la única vez que el fanatismo religioso termino por dividir la familia.

¿Si la fe supone una decisión de convicción para encontrar la paz personal, porque me daría un peligro de muerte? ¿En qué creemos? Considero que el ser humano es un individuo desarrollado en base a las creencias: morales, políticas, pasionales, religiosas y demás. Decir que un ser humano no tiene creencias sería negar su propia existencia, por lo menos en eso cree, en su lugar en la tierra. Colombia es un país infestado de creencias: equipos de fútbol, apuestas, chances, pseudociencias para predecir el estado del clima, la iglesia a la cual se asiste, el gobierno de turno, las velas de San Dinero, mero macho, entre otras. Muchas que componen el folclore y sostienen la existencia del país del Sagrado Corazón, como bien le llama Dago García en sus películas cada que tiene oportunidad.

Mis familias, paternas y maternas, son producto de férreas tradiciones judeocristianas católicas, cada una a su manera eso sí, pero sin abdicar a las casas llenas de figuras de santos, el rosario sin falta y el ángelus puntual. Crecí en este ambiente que, por mucho tiempo, tenía normalizado, y aclaro, no tengo nada en contra de las creencias de índole judeocristianas, estoy en contra de los extremismos, pero más aún, estoy en contra de las obligaciones contractuales.

En su obra, “Tratado sobre la tolerancia”, Voltaire argumentó que la intolerancia religiosa era una fuente de conflicto y violencia en la sociedad, y que la libertad religiosa era esencial para mantener la paz y la armonía. Él escribió: “La tolerancia es necesaria en todas las cosas en las que la razón no está de acuerdo con la autoridad” (Voltaire, 1763). La fe y las creencias son un asunto personal, en el que ni el Estado ni otra persona debería indicarte que hacer. El núcleo de mi familia paterna está compuesto por un individuo con complejo de emperador (o de mesías, hay presencia de ataques psicóticos) y narcisismo sin diagnosticar, y los demás como personas a educar. Grave, si, peor, que esta persona de la que hablamos y que bien podría ser un candidato a líder de secta, forma parte del sistema educativo de este país, donde frustra a preadolescentes tratando de adoctrinarlos tal como lo hace en su hogar.

Por esto, es por lo que decidí buscar como operan estos grupos, como funcionan sus líderes para entender porque hemos dejado que este círculo vicioso destruya nuestra familia a pesar de haber prometido tantas veces, que lo que sucedió aquella noche no volvería a pasar, pero sigue ocurriendo. *El Ocaso de los Dioses* nace entonces como una respuesta de rebeldía; la discusión religiosa sigue funcionando en este país como un segregador, tal como apartheid, donde sigue siendo de disgusto para muchas familias las relaciones entre personas que no son del mismo

grupo religioso, o donde si un miembro de la familia decide no seguir con aquello establecido termina siendo excluido, o en últimas, agredido. Lo primero que me surge en la serie de preguntas sobre mi familia y, sobre todo, de mí mismo, es como definir a una secta; además del concepto colectivo definido por el cine que ofrece connotaciones cada vez más negativas y un tanto inexactas, estos grupos existen y han afectado generaciones de familias por años.

Referentes: películas, obras y otras inspiraciones

Gran parte de este cortometraje será rodado en un exterior y condiciones de luz escasas, eso sin dejar de estar dentro de la casona, por lo tanto, haremos uso de la luz natural, controlando la misma por medio de algunas luces artificiales, reflectores y difusores que nos permitan continuar con el aspecto que pretendemos, aun cuando el sol no esté a conveniencia. Lo importante es generar este efecto de remarco sobre los personajes y que el ambiente continúe sombrío, como mencionaba esto aplica para las escenas nocturnas, pero puede bien adaptarse al día no bajo el mismo modelo de esquema, pero tratar de transmitir las mismas sensaciones.

Como referente, tomamos la obra de Rembrandt y Caravaggio que, a pesar de ser muy distintas entre sí en términos de estilo y técnica, ambas son grandemente reconocidas por su habilidad para expresar emociones y narrativas poderosas a través de la luz y el impacto de esta en los personajes, con esto pretendemos dar una familiaridad también, con los esquemas de iluminación del cine del expresionismo alemán. Este cortometraje estará mayormente ambientado en un espacio abierto, semejante a una casona o colegio en desuso, podemos entender que estamos en Medellín. La paleta de colores opacos y fríos, junto con la luz natural controlada con luces artificiales, reflectores y difusores, busca reflejar la realidad cruda de las comunidades bajo liderazgo rígido.

El uso de la luz se asemeja al naturalismo, pero, a la vez, al gran contraste por sombras, dado por técnicas expresionistas. La mayoría del cortometraje se desarrolla en planos fijos sin movimiento, a excepción de algunos momentos que puedan ser llevados a un movimiento de cámara al hombro para remitir a la crisis emocional que el conflicto causa en Aurora.

La idea de usar lentes gran angulares (por debajo de los 35mm) no busca bajo ninguna circunstancia buscar la amplitud en los espacios, sino ofrecer una cercanía a la cámara que termina siendo la del personaje con el espectador, y que de cierta forma es antinatural, pero que hace sentir todas las interacciones más estridentes. Sobre la relación de aspecto aún se debate entre dos opciones: de 2.35:1 para remarcar los espacios y las formaciones grupales o 1.66:1 para dar un entorno más claustrofóbico, sobre todo a la hora de los primeros planos. Será filmado en digital y conscientes de que estamos en una época presente y de que esta historia podría estar sucediendo cerca de tu casa ahora mismo.



Fotogramas, El Club, P. Larrain (2015)



La dirección de arte es esencial para transmitir la atmósfera opresiva y claustrofóbica de los grupos sectarios. La elección de tonos oscuros y apagados se sumará a la sensación de austeridad y rigidez que caracteriza la vida dentro de la secta. Los escenarios se compondrán de muebles y espacios simples, guiados por un enfoque minimalista que refleje la renuncia a los placeres mundanos. Las sectas y los grupos coercitivos se ven divinos en el cine, mismos vestidos, todo pulcro y sobre todo un sentido de uniformidad, como en *Midsommar*, de Ari Aster. Pero lo cierto es, que lo más probable es que en menos de seis calles a la redonda de tu casa exista un grupo que cumpla con todas estas características. Los miembros de las sectas son gente igual que nosotros.



Fotograma, *Riverdale*, R. Aguirre-Sacasa (2017/2023)



Fotograma, *Sound of my Voice*, Z. Batmanglij (2011)

El vestuario debe ser sencillo y acorde a la paleta de colores, pero nada extravagante y mucho menos *Midsommar* (2019), las prendas del tipo clásico que se asemejan a los grupos más tradicionales del mormonismo pueden ser una mejor opción. Atuendos que, aunque son modernos, reflejan ideas ortodoxas; los miembros del grupo usan este tipo de prendas, incluida Aurora, excepto Bernabé, cuyo manejo del vestuario es diferente.

Como referencia, *The Sound of my Voice* (2011) de muy bajo presupuesto, pero con un arte convincente. La creación de una narrativa propia para el culto religioso, debe alejarse de la representación de alguna creencia judeocristiana o de otra índole, es mejor generar una cosmovisión propia que, además, pueda sustentarse en la existencia del ídolo, estas personas creen en un dios creado por Bernabé y todo su imaginario, terminología y demás, gira en torno a eso, alejarse de una representación específica abarca mejor la crítica a la coerción religiosa en general, no de una sola fe.

En aspectos de paletas de colores y maquillaje se mantendrá una apariencia sobria y austera. Esto subrayará el contraste entre su individualidad y la uniformidad que predomina en la comunidad sectaria. Los colores predominantes serán de tonos fríos y apagados, como grises y azules, que evocan una sensación de austeridad y rigidez. La locación desempeñará un papel esencial, ya que se seleccionarán espacios simples y desprovistos de lujos, sino más bien abandonado. Los muebles y los espacios serán minimalistas, lo que subrayará la renuncia de los miembros a los placeres mundanos. Este contraste visual entre Aurora y la comunidad se irá aseverando a medida que avanza la trama por medio de su maquillaje y peinado.

La construcción de un monumento que sirve como objeto central de adoración en el cortometraje será la pieza fundamental de la locación, empleando líneas y formas geométricas simples, tomando inspiraciones de tótems y similares usados en cine; acercándose a las estéticas *darkcore*: lo antropomorfo de la naturaleza con lo sombrío de la humanidad. El escultor italiano Aron Demetz y su trabajo con madera es un gran referente para esto, puesto que dota de humanidad a figuras rústicas y desperfectos que están al límite de la incomodidad. La elección de la madera facilita su quema al final del cortometraje, el monumento servirá como un símbolo tangible de la autoridad y el poder de Bernabé y es por esto que al final arde en llamas. A través de su diseño visual, el monumento contribuirá a de manera significativa a la atmósfera opresiva y de culto religioso que impregna la narrativa del cortometraje, y lo más

importante: dar a entender que Aurora no comprende los límites de lo que acaba de hacer, porque a pesar de la muerte del ídolo, los demás la idolatran ahora a ella como una representación de un reemplazo por otro, pero no de un cambio circunstancial.

Lucia di Lammermoor (1835), de Gaetano Donizetti; aunque este dentro de este apartado, es más sobre el personaje de Aurora que sobre la música en sí, Lucia es una figura central en la historia y encarna la tragedia y la lucha interna. Es retratada como una mujer joven y vulnerable, atrapada en un mundo de políticas familiares y expectativas sociales. A lo largo de la ópera, Lucia experimenta una serie de eventos desafortunados que la llevan a su trágico destino.



Fotografía, *Lucia di Lammermoor*, Teatro Real de Madrid (2017)

El clímax de la ópera se desata cuando Lucia, en un estado de delirio, asesina a su prometido (con el que le estaba obligando a casarse) en su noche de bodas, en medio de la profunda angustia emocional y la desesperación de Lucia, quien está completamente destrozada por la traición y el sufrimiento. Joan Matabosch, crítico musical y director artístico del Teatro Real de Madrid, escribe sobre la ópera, comentando a la escritora Hélène Seydoux, en su libro “Las mujeres y la ópera”, donde argumenta que:

Su dolor, violenta hasta tal extremo su frágil naturaleza que la razón no lo soporta y enloquece. En la escena de la locura el canto deja de ser un artificio gratuito pensando para suscitar admiración por el mérito del cantante, para convertirse en expresión de unos sentimientos que quieren, sobre todo, conmover. “La locura de Lucia di Lammermoor, de Anna Bolena, de Linda di Chamounix y tantas otras es aquella locura de mujeres abandonadas” escribe Hélène Seydoux (2004). “Eso es lo que perturba: en una época circunscrita completamente en el tiempo, alrededores de los años 1830, los compositores nos describían a mujeres a las que el abandono del hombre amada desencadenara, casi sin duda alguna, la locura”. Al ser la insania vista como una pérdida del control sobre las propias acciones, una escena de locura ofrecía una oportunidad única para representar una emotividad sin trabas liberada incluso de los límites de la razón. (Seydoux, 2004, como se citó en Matabosch, 2018)

Ambos personajes son jóvenes mujeres enfrentadas a circunstancias difíciles y a luchas internas. Lucia se ve atrapada en un matrimonio forzado por motivos políticos, mientras que Aurora se embarca en una búsqueda desesperada para encontrar a su madre, quien está atrapada en un culto religioso y ambos personajes experimentan un viaje emocional intenso, confrontando sus propias creencias y valores en el proceso. Sin embargo, Aurora se diferencia de Lucia en su carácter y personalidad que exhibe un grado de egocentrismo y despotismo, en contraste, con Lucia es retratada como una figura más pasiva y resignada, cuya tragedia es principalmente el resultado de fuerzas externas. ¿En qué se parecen entonces? En que ambas resuelven su problema de la misma forma, y que a fin de cuentas las hace iguales, personajes que creen ser héroes porque su tragedia no les concede nada más.

Anotaciones para la dirección de actores

La construcción de personajes dentro de las teorías planteadas por Joseph Campbell dentro de su obra más reconocida “El héroe de las mil caras” es, por decirlo de cierta forma, una certeza narrativa, como fórmula probada por los estudios de cine en la estructura de la mayoría del cine mainstream estadounidense desde el final de la Segunda Guerra Mundial; por lo que trabajar sobre estas bases resulta, más que en una comodidad, en una constancia de la satisfacción y entendimiento de un espectador común al momento de ver la película; pero que no es el caso de esta historia, puesto que desarrollar esta historia dentro del canon de la estructura clásica, o también conocida como aristotélica, es intrínsecamente necesario el desarrollo de la historia de un héroe: un personaje con un propósito innato o adquirido de solucionar un problema que es más grande que su propia individualidad

En principio, se podría establecer que Aurora se acomoda a una transformación del héroe: una heroína que busca redimir el mundo de su mal pero, como sabemos, el cambio que está generando Aurora para los demás personajes, la derrota del mal por sobre la bondad o cualquiera de estos adjetivos; lo cierto es que, aunque Aurora se pueda percibir de esta forma de manera interna, esto no es así, y considero que una parte importante del desarrollo de la trama y la empatía o simpatía que ella tendrá con el espectador, depende mucho de la relación de los personajes con la moral. Es desde este lugar que debe partir la construcción del personaje, que el espectador no debe empatizar con ellos, más bien, sentir pena, lástima o en el último de los casos, temor. Es ciertamente complicado mantener la acción en una trama donde la mayor parte del subtexto se desarrolla a través de miradas; un concepto tan ambiguo tanto dentro como fuera del cine, como lo es la expresión facial y lo ínfimo de sus gestos al reaccionar, que no está atada al pensamiento precavido sino al inconsciente.

Una mirada convincente tiene que venir acompañada de una construcción interna, entender que Aurora cree que hace el bien (aunque sabemos que no es así) y Bernabé creer que realmente todo lo que pasa allí es real. Esto es lo que Stanislavsky llama “el sentido de la verdad”, el actor siempre tenía que diferenciar entre lo orgánico y lo artificial, y en los ensayos tenía que vivir en su piel lo mismo que vivía el personaje, intentado eliminar todo lo superfluo y así quedándose con lo verdaderamente esencial de la emoción y la vivencia.

Particularmente, no me reconozco como un director que le agrade el ensayo meticuloso ni repetitivo como lo haría Coppola, sino más bien, concentrarse en las escenas más importantes y lo demás trabajarlo ante la espontaneidad del set. Entiendo que esto puede no funcionar siempre, pero creo que es el mejor caso para un cortometraje como este, donde hay dos personajes con propósitos tan individuales y a pesar de su enemistad no interactúan directamente hasta el final del segundo acto. Creo que los esfuerzos de un ensayo y preparación de escena, deberían ir enfocados solo a dos escenas en particular, y más bien, dedicar el tiempo a dialogar con los actores para que sean ellos quien puedan jugar con su personaje y construir algo a partir del guion, pues creo que el aporte creativo del actor es vital para la creación de un personaje convincente.



Fotograma, *Tarde para morir joven*, D. Sotomayor (2020)



Fotograma, *Hijo de Saul*, L. Nemes (2015)

La acción debe ir enfocada en la sutileza y en la acción contenida, más que en el histrionismo o en una trama de acción, a pesar de que está pudiese estar dentro del cortometraje, la coreografía no sobrepasa a la importancia de la mirada. Películas como *El hijo de Saúl (2015)* desarrollan una especial importancia en el uso del desenfoco y la expresión en la mirada que generar subtexto en el personaje, buscando explorar relaciones de personajes en las que se mida la importancia de la relación individual contra la grupal, como es el caso de la relación entre Helena y Aurora, mediada por el grupo en el que se encuentran (o por el mismo Bernabé), como en *Tarde para morir joven (2020)* o *Kynodontas (2009)*, donde es la relación grupal quien hace las mediaciones ante la individual. El ensayo de las escenas del cortometraje busca facilitar los procesos de producción y poder construir de forma adecuada y verosímil a unos personajes tan psicológicamente complejos como los de esta historia; así mismo, se busca revisar temáticas de seguridad entre actores y ensayos para la aplicación de efectos especiales prácticos.

Es importante tener en cuenta que el cortometraje emplea una emocionalidad y unas necesidades psicológicas por parte del actor que requieren un trabajo consiente y acompañado para que el desarrollo de los papeles pueda ser llevado correctamente sin afectar la integridad de los mismos; de la misma manera, la presencia de escenas con combate escénico, uso de maquillaje especial y efectos especiales deberán ser tenidos en cuenta para el desarrollo. A continuación, unos breves comentarios sobre las escenas más puntuales y las cuales se deben priorizar a la hora de ensayar: (*Ver. Pág. Siguiende*)

Escena 2. EXT. PATIO – ATARDECER

La presentación del personaje de Bernabé. A mi parecer es la escena que requiere de su mayor despliegue actoral, contiene un discurso que presenta no solo la psicología del personaje, sino que es un presagio de los actos que ocurrirán en el desenlace de la historia. No busco la exactitud en los diálogos escritos en el guion, sino más bien desde el aporte y la improvisación del actor llegar a su propia interpretación de lo que él considera que es Bernabé, lo cual ciertamente es el primer paso para una comprensión del personaje y para que el actor tenga la libertad de construir a partir de estos diálogos. De la misma forma, la muestra de interacciones entre él y su comunidad, así como del juego de miradas y tacto que hay entre Helena y Bernabé, es la presentación del conflicto de Aurora.

Escena 6 a la 9. EXT. PATIO – NOCHE / INT. DESPACHO – NOCHE

Es la mitad del cortometraje y la crisis del personaje de Aurora según una estructura aristotélica; estas escenas son una secuencia y requieren de la presencia de los figurantes que participan como miembros de la secta, hay presencia de un maquillaje de efectos y es una escena bastante larga en la que todos los personajes actúan entre sí, es importante ser claros en lo que se desea aquí, puesto que los figurantes no son actores formados y el tiempo es corto para prepararlos a todos para la extensión de estas escenas, por lo que una dirección coral y concisa acompañada de una buena armonía en set es la clave para que estas escenas puedan ser rodadas de la forma más orgánica posible.

Escena 12. INT. DESPACHO – TARDE

Es una escena bastante extensa y de alta carga emocional entre Aurora y Bernabé, es importante declarar que el despliegue dramático y los vectores de la acción van más de Bernabé hacia Aurora que viceversa, esto porque él está incauto de lo que va a pasar y sólo pretende corregir a Aurora. Esta escena contiene un golpe en la cabeza que debe ser probado antes con él fin de proteger la integridad del actor de Bernabé, además de ser prueba para la veracidad en cámara; lo más probable es que dicha acción se filme desde un plano general o con elementos del fuera de campo.

Escena 13 y 14. EXT. PATIO – NOCHE (EN LLAMAS)

El clímax de la película es la escena más complicada, tanto dramáticamente como en temas de efectos especiales, maquillaje y otros temas importantes de producción; Aurora prende fuego al *ídolo*, su madre abandona el lugar al ver morir a Bernabé y Aurora se autoproclama líder.

Como se expresaba anteriormente, no solo los actores deben llevar al máximo sus interpretaciones, sino que, además, por temas de producción, la escena tiene que ser lograda en una sola toma; se ensayará con los actores todas sus acciones y desarrollo de emociones para que al momento de rodaje todo pueda salir de manera muy orgánica. De la misma forma, se probarán maquillajes y vestuarios para que puedan usarse de forma segura en la escena junto con los efectos especiales que implican iluminación muy puntual y uso de fuego en la locación.

Diseño sonoro y montaje

El Ocaso de los Dioses, como se menciona en “*Desarrollo: Símbolos y conceptualizaciones: Götterdämmerung*”, es un término extraído de una ópera de Richard Wagner, la cuarta y última parte de una misma unidad narrativa: trata sobre el colapso del mundo de los dioses y la ascensión de los mortales. La ópera aborda temas de poder, corrupción, traición y redención, culminando con la destrucción del Valhalla y la restauración de un mundo más equitativo y justo.



*Fragmento de "Tannhäuser" de la Orquesta Estatal de Baviera.
R. Wagner, Z. Mehta, B. Large (1845, 1994)*

Es una obra maestra del género operístico y una epopeya musical de gran envergadura que ha dejado una marca duradera en la historia de la música clásica. "Götterdämmerung", de cuyo nombre en español toma por título este corto, no obstante, de las obras de Wagner, debido a la grandilocuencia y magnitud del hilo musical y narrativo del anillo del nibelungo y de esta en particular. Tannhäuser es la principal referencia a usar, la ópera culmina con un final trágico en el que Tannhäuser regresa de Roma, pero es rechazado por el Papa, quien le dice que es más probable que su cetro florezca que reciba el perdón divino. Desesperado, Tannhäuser regresa a la gruta de Venus en busca de redención, mientras que Elisabeth, incapaz de soportar su ausencia, muere de pena. La ópera concluye con la muerte de Tannhäuser y una sugerencia de redención a través del amor divino.

La música de Wagner es conocida por su dramatismo y su capacidad para transmitir emociones poderosas y la base fundacional de en lo que décadas más tarde se transformaría en las bandas sonoras del cine, encaja perfectamente con la atmósfera que queremos crear en el cortometraje, aportando con el sonido la dimensión de que la cámara no alcanza a cubrir. Mientras tanto, el montaje del cortometraje debe capturar la tensión creciente y la complejidad emocional de los personajes, particularmente de Aurora y Bernabé, mientras la historia avanza hacia su inevitable clímax. Inspirándose en la precisión y el control del ritmo de películas como *Parasite* (2019), de Bong Joon Ho y *El Club* (2015) de Pablo Larraín, se busca un montaje que acompañe la emocionalidad del espectador con la contención de las acciones y evitando la expresión desenfrenada de la acción.

Por ende, al inicio se establecerá un ritmo más pausado, permitiendo que el espectador se adentre en la atmósfera opresiva del culto y las dinámicas que hay en él, para que de esta forma pueda sentirse “oprimido” también por la narración, y de alguna manera se sienta incómodo. A medida que Aurora se vuelve más consciente de la situación, el ritmo se acelerará gradualmente, reflejando su creciente angustia y desesperación, y preparando al

espectador para el clímax del cortometraje, por lo que la tensión debe escalar progresivamente, similar al uso del suspenso que le da Bong Joon Ho y su montajista a *Parasite*, donde cada escena se construye sobre la anterior, incrementando la sensación de claustrofobia y peligro. No se espera el uso de disoluciones cruzadas, sino un montaje de corte por corte, y en ciertos momentos puntuales, cortes a negro directos que van acompañados de transiciones a través del sonido

El montaje debe centrarse en las reacciones de los personajes y sus interacciones, utilizando primeros planos y planos detalle para capturar las sutilezas de sus emociones y pensamientos internos. La edición debe destacar la lucha interna de Aurora mientras navega por su relación con su madre y Bernabé, y su eventual despertar y rebelión, cada corte debe reflejar la intensidad de sus conflictos internos y externos. El diseño sonoro será clave para amplificar la atmósfera inquietante del cortometraje. Los momentos de silencio o sonidos ambientales discretos se contrastan con un uso muy puntual de música para momentos claves y que pueden no hacer parte del plano de la realidad sino de los deseos de Aurora. El montaje de *El Ocaso de los Dioses* debe ser una experiencia visceral que sumerge al espectador en la realidad de una secta religiosa y la lucha interna de los personajes. Debemos aspirar a una edición que sea tanto precisa como evocadora, manejando la tensión y la emoción con maestría, para contar una historia que sea cautivante y perturbadora a la vez. Este enfoque nos permitirá crear una narrativa que no solo entretenga, sino que también provoque una reflexión profunda sobre el fanatismo y la manipulación.

Anexo 4. Notas de producción (Manuela Jiménez).

* Tomado del trabajo de grado de Manuela Jiménez Mendoza, productora general del proyecto.

[Las características de la producción creativa: El Ocaso de los Dioses]

Nota de la productora

El Ocaso de los Dioses es un cortometraje de ficción dirigido, producido y creado cinematográficamente por estudiantes de cine provenientes de Medellín, nace tanto para culminar nuestros estudios como para abrirnos un camino en esta industria nueva para los tres involucrados en la película.

Toda mi vida me ha llamado la atención las historias sobre encierros psicológicos, siempre me ha parecido bastante curioso el ver historias de personajes que se encuentran encerrados, muchas veces por su propia voluntad, ya que es muy probable que se encuentren allí bajo la manipulación e influencia de alguien al cual ven como un ser superior o quien tiene “la verdad absoluta”. Esto es lo que puede pasar en una secta, por ejemplo, cuando este tipo de víctimas van de manera “voluntaria” donde el líder o maestro, creyéndole que estando cerca de él y sus enseñanzas conseguirán el perdón y la salvación de cualquier Dios al que este hombre de poder les dicte que crean.

El Ocaso de los Dioses es un corto ficcional que trata de mostrar las conductas extrañas que pueden albergar algunas de estas sectas, y la manipulación que ejercen sobre sus seguidores para que realicen cualquier petición sin ningún tipo de cuestionamiento. En este filme también queremos mostrar los apegos ansiosos que muchas personas pueden sufrir, ya sea hacia familiares o personas que admiran; como Helena, la madre de Aurora, quien al pasar tanto tiempo en la secta termina enamorada de Bernabé, o incluso la misma Aurora quien está desesperada porque su madre la vuelva amar.

Siento que este tipo de historias tienen mucho que contar, sea ficcional o no, ya que igualmente ciertos testimonios de personas que se han retirado de sectas cuentan el horror que allí pudieron vivir; y me parece muy interesante todo el daño psicológico que se puede mostrar en pantalla o al menos sugerirlo de alguna u otra manera. También que podemos hacer una clara comparación, donde existen momentos de nuestra vida cotidiana que pueden asemejarse a una secta, por ejemplo, alguna persona toxica en nuestra vida; que por más cosas malas que haga seguimos perdonándola o justificando sus comportamientos porque nos hizo creer que eso que hacía era lo “mejor” para nosotros.

Es por ello que *El Ocaso de los Dioses* nace para poder explorar ese aspecto psicológico del ser humano, de siempre tener que seguir a un “líder” para lograr ser parte de algo y no sentirse excluido. Además, de querer mostrar que pasaría cuando alguien se revela ante las normas de seguir a los otros.

El público objetivo al cual queremos llegar está compuesto por jóvenes adultos y adolescentes que estén aproximadamente entre 16 y 28 años, que disfruten del cine comercial y estén interesados en temas polémicos y debatibles. También que muestren interés en autores nacionales, sean susceptibles a campañas virales y cuenten con acceso a internet.

Para esto utilizaremos estrategias de marketing digital, como la creación de una página web y perfiles en diferentes redes sociales, estos medios se utilizarán para compartir contenido relacionado con el cortometraje, como adelantos, detrás de cámaras y noticias sobre la producción. Además, consideramos crear una campaña viral, que se centre en la trama y los símbolos de la película, esto con el fin de llegar a una audiencia amplia y segmentada, teniendo en cuenta los intereses y comportamientos de nuestro público objetivo.

Siempre he considerado que una de las características más notorias de nuestro cortometraje es la inclusión de mujeres en roles principales en los departamentos claves del proyecto; por ejemplo, los cargos como la producción y la dirección de fotografía fueron desempeñados por mujeres, este enfoque se extendió en la composición de nuestro equipo humano, tanto en cargos técnicos como en los artísticos. Incluso, contamos con un elenco mayoritariamente femenino, tanto en personajes principales (Aurora y Helena) como en figurantes (Mujeres pertenecientes a la secta); gracias a esto pudimos reflejar nuestro compromiso con la igualdad de género, enriqueciendo la diversidad de perspectivas y habilidades aportadas al proyecto.

Otra de las características destacadas de nuestro proyecto cinematográfico fue el amplio personal perteneciente al ámbito estudiantil, todo el crew estuvo conformados por futuras generaciones de cineastas, ayudando así tanto nuestro cortometraje como su experiencia. Además, reconocemos la importancia de representar una amplia gama de edades en nuestra narrativa; por lo tanto, contratamos a un actor adulto mayor para el papel de *Bernabé* y seleccionamos figurantes que abarcaban diferentes grupos de edades, desde jóvenes hasta adultos mayores. Esto nos permitió enriquecer nuestra historia al incorporar variedad de experiencias de vida y perspectivas.

Plan de financiación

PLAN DE FINANCIACIÓN "EL OCASO DE LOS DIOS"			
APORTANTE	VALOR	ESTADO	OBSERVACIONES
Crowdfunding o aportes voluntarios	\$ 4.200.000	Confirmado	
Rifas realizadas	\$ 850.000	Confirmado	
Bazares realizados	\$ 337.000	Confirmado	
Venta de comida	\$ 300.000	Confirmado	
Realización de nuevas rifas	\$ 957.000	Pendiente de realizar	Se piensa realizar para noviembre
Realización de nuevos crowdfunding o con aportes voluntarios	\$ 957.000	Pendiente de realizar	Se busca para la realización de la distribución, por lo que queremos empezar en enero
Total	\$ 7.601.000		

Cronograma

ACTIVIDAD																														
	Año 2022		Año 2023										enero 2024				febrero 2024				marzo 2024				abril 2024					
	Nov	Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Dic	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	
DESARROLLO																														
Primera versión del guion																														
Re-escritura del guion																														
Sexta versión del guion																														
Financiación poco convencional																														
Financiación tradicional																														
Entrega de la versión final del guion																														
PREPRODUCCIÓN																														
Primer casting (Aurora y Lucía)																														
Teaser																														
Segundo casting (Aurora, Lucia, Bernabé y Helena)																														
Presupuesto y cronograma de actividades																														
Busqueda del crew																														
Contratos con el crew																														
Primera reunión con el crew																														
Desgloses por departamento																														
Ultimo casting (Aurora y Bernabé)																														
Contratos con los actores																														
Busqueda de locaciones																														

CRONOGRAMA EL OCASO DE LOS DIOSSES																																
ACTIVIDAD	marzo 2024				abril 2024				mayo 2024				junio 2024				julio 2024				agosto 2024				septiembre 2024							
	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4				
Contrato con locación																																
Creación del idolo																																
Prueba de vestuario y maquillaje																																
Compra de elementos para vestuario y escenografía																																
Plan de rodaje																																
Ensayo con actores																																
Prueba de sonido y cámara																																
PRODUCCIÓN																																
RODAJE																																
POSTPRODUCCIÓN																																
Montaje																																
Primer versión																																
Segunda versión																																
Tercera versión																																

ACTIVIDAD	octubre 2024				noviembre 2024				diciembre 2024				enero 2025				febrero 2025				marzo 2025				abril 2025							
	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4	SEM 1	SEM 2	SEM 3	SEM 4				
Colorización																																
Postproducción de sonido																																
Subtitulación																																
Traducción																																
Finalización del montaje																																
PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN																																
Nacionalización del cortometraje																																
Creación de materiales promocionales																																
Ruta de festivales																																
Envío a festivales																																

Presupuesto

RESUMEN	
DESARROLLO	730.000
PREPRODUCCIÓN	210.000
PRODUCCIÓN	4.728.000
POSTPRODUCCIÓN	1.100.000
PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	833.000
TOTAL	7.601.000

						1 dólar=	4.600	
COD.	Ítem	Unidad	Cantidad.	Vr. Unitario	Vr. Total en pesos	Total ítem en pesos	Subtotales en pesos	Totales en dólares
1	DESARROLLO						730.000	159
1.1	GUIÓN					80.000		17
1.1.1	Fotocopias guion / encuadernación	Paquete	10	8.000	80.000			17
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
1.2	GESTIÓN					470.000		102
1.2.1	Elaboración de teaser	Paquete	1	470.000	470.000			102
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
1.3	GASTOS ADMINISTRATIVOS Y DE OFICINA					180.000		39
1.3.1	Fotocopias necesarias	Paquete	1	80.000	80.000			17
1.3.2	Fotocopias contratos	Paquete	25	4.000	100.000			22
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatorias en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
2	PREPRODUCCIÓN						210.000	46
2.1	ENSAYOS					60.000		13
2.1.1	Pruebas maquillaje, vestuario y escenografía	Paquete	1	60.000	60.000			13
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
2.2	LOGÍSTICA					150.000		33
2.2.1	Transporte personas y carga terrestre	Paquete	2	15.000	30.000			7
2.2.2	Alimentación	Paquete	2	60.000	120.000			26
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
3	PRODUCCIÓN						4.728.000	0
3.1	ELENCO					1.800.000		391
3.1.1	Aurora	Días	4	120.000	480.000			104
3.1.2	Bernabé	Días	3	150.000	450.000			98
3.1.3	Helena	Días	3	110.000	330.000			
3.1.3	Extra (9 personas)	Días	2	270.000	540.000			117
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
3.2	EQUIPO DE RODAJE, ACCESORIOS Y MATERIALES					921.000		200
3.2.1	Alquiler Cámara y accesorios	Paquete	1	440.000	440.000			96
3.2.2	Alquiler óptica y accesorios	Paquete	1	100.000	100.000			22
3.2.3	Alquiler paquete de luces y grip	Paquete	1	177.000	177.000			38
3.2.4	Discos duros u otros medios de almacenamiento	Paquete	1	127.000	127.000			28
3.2.5	Compras misceláneas de rodaje, accesorios y materiales	Paquete	1	77.000	77.000			17
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
3.3	MATERIALES DE ARTE, ESCENOGRAFÍA, UTILERÍA, MAQUILLAJE Y VESTUARIO					400.000		87
3.3.1	Compras y alquileres ambientación	Paquete	1	100.000	100.000			22
3.3.2	Compras y alquileres utilería	Paquete	1	50.000	50.000			11
3.3.3	Compras y alquileres vestuario	Paquete	1	50.000	50.000			11
3.3.4	Compras y alquileres maquillaje		1	200.000	200.000			43
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
3.4	MATERIALES DE SONIDO					50.000		11
3.4.1	Compras misceláneas de sonido	Paquete	1	50.000	50.000			11
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
3.5	LOCACIONES					40.000		9
3.5.1	Reparación y daños en locaciones	Unidad	1	40.000	40.000			9
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
3.6	LOGÍSTICA					1.517.000		330
3.6.1	Transporte personas y carga terrestre	Semanas	1	620.000	620.000			135
3.6.2	Alimentación	Semanas	1	850.000	850.000			185
3.6.3	Cafetería	Semanas	2	23.500	47.000			10
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
4	POSPRODUCCIÓN						1.100.000	239
4.1	FINALIZACIÓN					500.000		3.151
4.1.1	Subtitulación (subtitulación, subtitulación DCP, spotting list, traducciones)	Paquete	1	350.000	350.000			2.205
4.2.1	Composición (diseño de títulos y créditos)	Paquete	1	150.000	150.000			945
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
4.2	SONIDO					600.000		3.781
4.2.1	Grabación y edición foley (incluye artista y sala)	Paquete	1	600.000	600.000			0
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
5	PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN						833.000	181
5.1	EXHIBICIÓN					333.000		2.098
5.1.1	Disco duro para almacenamiento de la película	Paquete	1	200.000	200.000			0
5.1.2	Clasificación película	Paquete	1	133.000	133.000			0
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
5.2	FESTIVALES					500.000		3.151
5.2.1	Inscripciones a festivales y muestras internacionales y mercados	Paquete	1	500.000	500.000			0
	<i>Añada filas encima para agregar nuevos ítems. No olvide verificar la sumatoria en la casilla "Total ítem en pesos".</i>							
4	TOTAL						7.601.000	1.652

Ficha técnica

Título original: El Ocaso de los Dioses.

Título en inglés: *Nightfall of Gods*.

Idioma: Español

Duración: 20- 25 min

Categoría: Thriller

País de producción: Colombia

País de rodaje: Colombia

Año: 2024

Color: Blanco y negro

Dirección, guion: Juan Pablo Rendón

Producción: Manuela Jimenez Mendoza

Dirección de fotografía: Sarai Marulanda Marín

Empresa productora: Divididos Colectivo Audiovisual

Sinopsis corta: Aurora es una joven que pertenece a un culto religiosos de la ciudad de Medellín; allí descubre que sus problemas maternos y personales son ocasionados cuando descubre que su madre se enamora del líder de la secta, Bernabé; Aurora decide que ocupar el lugar del líder le devolverá el amor de su madre que tanto anhela.

Sinopsis en español: Aurora, una joven de 23 años, pertenece a un culto religioso en Medellín; allí descubre que su madre no solo cree en Bernabé, el líder del culto, sino que está enamorada de él. En un intento desesperado por recuperar el amor de ella, Aurora decide asumir el papel de Bernabé, convencida de ser la elegida según las profecías; su plan de sembrar dudas entre los seguidores es arruinado por el líder, quien le ordena marcharse antes del rito nocturno. A pesar de fingir su partida, Aurora regresa durante la ceremonia, convencida de su papel como la elegida, apuñalando a Bernabé en el acto. Es allí donde descubre que se ha transformado en un monstruo, mientras su madre huye y el líder yace muerto, le prende fuego al ídolo venerado por la secta.

Sinopsis in english: Aurora, a 23-year-old girl, belongs to a religious cult in Medellín; There she discovers that her mother not only believes in Barnabas, the cult leader, but that she is in love with him. In a desperate attempt to regain her love, Aurora decides to take on the role of Barnabas, convinced that she is the chosen one according to the prophecies; Her plan to sow doubts among her followers is ruined by the leader, who orders her to leave before the nightly rite. Despite faking her departure, Aurora returns during the ceremony, convinced of her role as the chosen one, stabbing Barnabas on the spot. It is there that she discovers that she has been transformed into a monster, while her mother flees and the leader lies dead, she sets fire to the idol venerated by the sect.

Perfil del director: Es un joven escritor y director de cine de la ciudad de Medellín, actualmente está finalizando el pregrado de Cine en el Instituto Tecnológico Metropolitano, Sus cortometrajes has estado en festivales de cine en países como China, Estados Unidos, Serbia, etc. Entre sus trabajos se destaca el cortometraje BOLERO

DE PARTIDA y QUIEN DIJO QUE NO, como director y guionista. Actualmente tiene un libro esperando para su publicación, y varios guiones en preproducción.

Perfil del director en inglés: He is a young writer and film director from the city of Medellín, he is currently finishing his undergraduate degree in Cinema at the Metropolitan Technological Institute. His short films have been in film festivals in countries such as China, the United States, Serbia, etc. Among his works, the short film BOLERO DE PARTIDA and QUIEN DIJO QUE NO stand out, as director and screenwriter. He currently has a book awaiting publication, and several screenplays in pre-production.

Perfil de la productora: Es una joven productora de cine de la ciudad de Medellín, actualmente está finalizando el pregrado de Cine en el Instituto Tecnológico Metropolitano, durante su trayectoria dentro de la Escuela de Cine y fuera de esta se ha desempeñado como Productora y Asistente de producción en varios cortometrajes.

Perfil de la productora en inglés: She is a young film producer from the city of Medellín, she is currently finishing her undergraduate degree in Cinema at the Metropolitan Technological Institute, during her career within the Film School and outside of it she has worked as Producer and Production Assistant in several short films.