

INTRODUCCIÓN.

Desde la prehistoria hasta nuestros días, el hombre en su desarrollo ha necesitado códigos a fin de comunicarse con su medio y con su realidad. Así surgen los primeros sistemas alfabéticos y la escritura.

La imagen también ha sido un valioso instrumento en la evolución de nuestra especie, ya que a través de esta se ha plasmado la representación de la realidad.

La posibilidad de apreciar detenidamente una pintura rupestre de épocas pasadas y lograr entender cómo aquellos hombres de las cavernas sentían la necesidad de expresar sus modos de vida, te lleva a razonar sobre los métodos de comunicación y la expresión que empleaban entre ellos, pero no sólo eso, sino también el tratamiento de las líneas, las formas, los colores y los conjuntos. Cabe entonces preguntarnos, de dónde se nutrían sino de las vivencias propias. Estos primeros pasos ayudaron al hombre a continuar una búsqueda constante en función del desarrollo y proponerse nuevos caminos que le permitieran expresar mejor sus vivencias.

Debido a esta necesidad es que surgen una serie de innovaciones que luego se convertirían en adelantos y marcaron pauta en la historia, uno de ellos es la televisión.

El 6 de junio de 1884 un joven estudiante de la Universidad de Berlín, nombrado Paúl Nipkow, fue capaz de idear un procedimiento que luego establecería las bases de la TV, este consistía en la exploración de la imagen utilizando un disco provisto de 30 agujeros en espiral. El disco al girar registraba las señales lumínicas punto por punto y por medio de una célula fotoeléctrica las convertía en señales eléctricas. Ese mismo procedimiento, pero en sentido inverso permitía reproducir la imagen explorada.

Por su parte en Inglaterra, John Logic Baird, se entusiasma con el descubrimiento, el cual había adoptado el nombre de disco de Nipkow, a partir de este momento comienza a perfeccionarlo logrando así que sea capaz de transmitir una imagen a dos metros y medio de distancia. Luego la imagen recorrería 50 Km. Después 550 Km. Y así sucesivamente hasta atravesar el Atlántico. No obstante estos triunfos, la persona que creó la base de nuestra TV actual fue un soviético nacido en 1889 en Morum, nombrado Vladimir Kosma Zworykin, ingeniero electrónico, quién aplicó en su iconoscopio los oscilógrafos catódicos, (tubo de

rayos catódicos) del físico alemán Ferdinand Braun, quien a su vez había inventado también la antena dirigida y realizó la primera demostración pública en 1929.

Surgía así, con la aplicación electrónica a la imagen, la televisión monocromática (blanco y negro). Sin el tubo de rayos catódicos hoy la TV no sería una realidad.

Con la revolución de la ciencia y de la técnica en el siglo XX, se avanza hacia la especialización de los recursos tecnológicos, lo que da lugar al nacimiento de la televisión, aunque a diferencia de lo atómico y lo cósmico no dispone de una fecha específica. Se podría pensar entonces en el instante en que se inventa el ya mencionado tubo de rayos catódicos, o en el momento aquel en que un aparato retransmite una imagen a dos metros de distancia, o en la primera transmisión a través del océano, pero ninguna resultará suficiente.

Lo que sí ha quedado claro es que la televisión se ha hecho parte inseparable de nuestra vida, poco a poco se ha ganado nuestra confianza, la dejamos entrar en nuestro hogar sin que toque a la puerta.

A diario millones de personas nos sumergimos en un pequeño aparato de pantalla lumínica para ver los nuevos acontecimientos mundiales o locales. La televisión nos traslada como por arte de magia y en fracciones de segundos a cualquier parte del universo.

Por su parte el desarrollo de la televisión en Cuba tiene sus inicios en el año 1950 cuando por primera vez sale al aire una programación regular de Unión Radio Televisión, de esta forma Cuba se convertía en uno de los primeros países a escala mundial y el cuarto de América en contar con uno de los más importantes productos del desarrollo científico- técnico en la rama de la electrónica y las comunicaciones.

Con la introducción de la televisión los políticos y clases pudientes de la sociedad veían perfectamente representados sus intereses, ésta nunca representó a las capas más amplias de la población, además, en sus primeros años el alcance del medio televisivo era mínimo, pues solamente abarcaba la antigua provincia de La Habana, por lo que se instalaron plantas emisoras en diferentes zonas del país para que el mensaje televisivo llegara a los lugares donde se aglutinaba la parte de la población de mayor poder adquisitivo.

Con este interés capitalista quedaron extensas áreas de silencio a lo largo de todo el país, pero coincidiendo fundamentalmente con zonas montañosas y lugares donde la población no resultaba de

utilidad para la propaganda comercial, pues en este tiempo la programación televisiva estaba dirigida a resaltar el modo de vida norteamericano y los intereses de la clase en el poder.

Como ya se ha planteado anteriormente en Cuba existían otras ciudades de interés comercial, por lo que se hace necesario extender el medio televisivo a esas zonas, así aparecen los primeros corresponsales, que eran camarógrafos de cine contratados para enviar noticias filmadas, las cuales normalmente reflejaban los acontecimientos sensacionalistas y actividades de la alta sociedad.

Con el triunfo de la Revolución era necesario una televisión que representara los intereses del pueblo cubano y que llegara a los lugares más recónditos del país sin pensar en las zonas de beneficio comercial, con ese objetivo a partir de 1959 se crean los primeros órganos de prensa, de esta forma surge el primer noticiero de televisión revolucionario llamado Televisión Revolución, el cual sale al aire en febrero de 1960 y en noviembre de 1961 aparece el hoy Noticiero Nacional de Televisión (NTV), aumentando así el número de camarógrafos provinciales.

Pero para poder llevar el mensaje televisivo a todos los puntos, fue necesario unificar los escasos recursos para aumentar los repetidores, que por aquella época existían solamente en Hershey, Matanzas, Coliseo, Colón, Manacas, Santa Clara, Placetas, Santi Spíritus, Jatibonico, Corojo y Camaguey.

Gracias a esta medida y a la utilización de los kinescopios fue que todo el pueblo cubano comenzó a ver el gran invento que es la televisión. Así fue como el 22 de Julio de 1968 se crea el canal Tele Rebelde en la antigua provincia de Oriente (hoy Tele Turquino) con una programación variada de 5 horas y 30 minutos todos los días y 10 horas los domingos.

Pero aquí no termina el desarrollo de la televisión y en 1975 se introduce en Cuba el video- tape. Un año más tarde otro telecentro, en la provincia de Holguín, precisamente el 5 de diciembre de 1976, Son lanzadas al aire las primeras señales de televisión producidas en esa provincia y con ellas surge Tele Cristal. De esta forma los holguineros recibieron en sus hogares los primeros programas y pudieron contemplar en la pantalla su propia imagen, pero fue solo dos años después que pudieron mantener en el aire una programación regular y así el 30 de septiembre de 1978 comienza la vida activa del Telecentro con una programación diseñada sobre la base de sus posibilidades humanas y tecnológicas.

En el año 1983 el canal 2 de la televisión cubana se transforma en Tele Rebelde, con una programación informativa deportiva, en ese mismo año se orienta la creación de corresponsalías en todas las provincias del país, además se crean nuevos espacios informativos como la Revista de la Mañana.

Ya a finales de ese año quedaron creadas las corresponsalías provinciales de Tele Rebelde, Se constituye la primera en el municipio especial de la Isla de La juventud en diciembre de 1983, además se crean corresponsalías en Pinar del Río, Matanzas, Ciudad de la Habana, La Habana, Villa Clara, Cienfuegos, Santi Spíritus, Ciego de Ávila, Camaguey, Las Tunas, Granma y Guantánamo. Éstas en sus primeros momentos presentaron sus peculiaridades y problemas que afectaban la inmediatez de las noticias.

Las cuatro primeras tenían que editar en la central del ICRT los materiales para sus transmisiones, el resto de las corresponsalías, con excepción de Las Tunas que elaboraba sus trabajos en Tele Cristal y Guantánamo y Granma que lo hacían en Tele Turquino, tenían que enviar sus casetes vía Ministerio de Transporte para que en la capital se les editara y escribiera.

En junio de 1984 surge el tercer telecentro del país, Tele Pinar y con este la corresponsalía de Pinar del Río satisface su necesidad de elaborar sus materiales en su territorio y enviarlos a la capital para su transmisión.

En ese propio mes se crean dos nuevos telecentros, Tele Camaguey y Tele Cubanacán en Villa Clara, Y se logra así evitar la pérdida de tiempo a las provincias centrales, pues Tele Cristal atendería a Villa Clara como sede y ésta a su vez atendería a Santi Spíritus y Cienfuegos, por su parte Tele Camaguey atendería a Ciego de Ávila, la atención se centraría en otorgar turnos de edición semanalmente a estas provincias, y mantener las puertas abiertas para editar cualquier noticia de última hora relacionada con algún acontecimiento que se produjera para no perder la inmediatez.

Tres años después, en 1987, se crean dos nuevos telecentros con lo cual se completaban siete a lo largo de todo el territorio nacional: Sol Visión en Guantánamo e Isla Visión en la Isla de la Juventud.

Ciudad de La Habana no quedó fuera del desarrollo que ya venían alcanzando otras provincias en lo que a la construcción de telecentros respecta y por fin el siete de mayo de 1990 se funda CHTV el canal de la capital.

También como un proyecto de televisión comunitaria, dado a la tarea de reflejar el quehacer campesino de los hombres y mujeres de la Sierra Maestra, se funda la Televisión Serrana el 15 de enero de 1993, dedicada a la producción de documentales. Dos años posteriores a esta fecha específicamente el 9 de mayo de 1995 se funda CNC, también en la provincia de Granma.

Faltaban solamente 5 provincias por tener su canal representativo, por lo que se determinó acelerar el proceso constructivo de los telecentros, de esta forma el 12 de agosto de 1998 se crea Centro Visión Yayabo en Santi Spíritus y un año más tarde, los días 10 y 29 de diciembre dos nuevos telecentros Tele Yumurí en Matanzas y Tunas Visión en las Tunas, respectivamente.

El cinco de septiembre del 2000 se funda Perla Visión en Cienfuegos y un día más tarde la Televisión Avileña. TVA el 6 de septiembre del 2000 se completó así la red de telecentros a nivel nacional al servicio del pueblo. Es precisamente en este último donde pretendemos realizar el presente Trabajo de Diploma.

Con la inauguración de este Telecentro los avileños vieron realizado su sueño de tener una programación televisiva dirigida a resaltar el modo de vida de la población y los intereses de la clase obrera, llegando a su vez a casi todos los lugares más recónditos de la provincia.

Inicialmente se realizó un Noticiero de Televisión: NTA, y una revista variada: La Revista Encuentros; el primero, de corte informativo y la segunda, complementaria de corte cultural, ambos programas tenían solamente una frecuencia semanal. Más tarde, en marzo del 2001 se incrementa a tres el número de salidas al aire semanales, o sea, los lunes, miércoles y viernes, se realiza una programación más variada, hasta que finalmente en abril se completan las cinco frecuencias de transmisiones, por lo que se diversifica la programación de la Televisión Avileña, con programas culturales, deportivos, musicales, juveniles, históricos, campesinos, infantiles, etc.

Es una realidad que la Televisión Avileña ha alcanzado paulatinamente cierto desarrollo, pero existen cuestiones en las cuales deberá continuar trabajando y en otras prácticamente incursionar, y es que hasta la fecha en esta institución no se le ha dado a la dirección de fotografía la importancia que requiere, lo cual limita la calidad de su programación, fundamentalmente en la realización de obras de ficción y documentales, por ser precisamente éstas las que más requieren de la especialidad.

Teniendo en cuenta esta realidad nos propusimos el siguiente problema de investigación La Televisión Avileña carece de una adecuada dirección de fotografía que limita la calidad de las obras de ficción y documentales.

El objetivo general de nuestro trabajo es profundizar en el papel del director de fotografía para el desarrollo de las realizaciones de obras de ficción y documentales en la TVA.

Por lo tanto nuestro objetivo específico es analizar las funciones del director de fotografía en relación con la realización de obras de ficción y documentales

Para llevar a cabo la investigación fue necesario plantearnos algunas interrogantes científicas a las que tendríamos que darle respuesta en el transcurso de la investigación.

¿Qué conocimientos tienen los realizadores de la Televisión Avileña acerca de la dirección de fotografía?

¿Cuáles son las principales deficiencias de la dirección de fotografía de obras de ficción y documentales en la TVA?

¿Cómo se aplica la dirección de fotografía en el proceso creativo de obras de ficción y documentales?

Para llevar a cabo el análisis del trabajo se utilizaron diferentes métodos tales como:

Método lógico abstracto que permite el estudio de las leyes del desarrollo de todos los fenómenos sociales. Fue utilizado en la toma y utilización de los datos del telecentro desde su fundación hasta hoy.

Método de análisis y síntesis que facilita la división del proceso estudiado y conocer la esencia del fenómeno, así como la concatenación entre los elementos que la componen. Sirvió para analizar la situación del: telecentro y la relación entre éste y la propuesta de utilizar una adecuada dirección de fotografía en la realización de cortos de ficción y documentales.

Método heurístico o consulta con expertos, se usó en la búsqueda de información mediante consultas con expertos vinculados a la televisión, específicamente a directores de programas y periodistas.

Además se utilizó el programa Windows para el procesamiento de textos que permiten un análisis con mayor claridad y estética, así como el Internet para la búsqueda de información.

El presente trabajo de diploma se encuentra estructurado de la siguiente forma:

- Una introducción que abarca la historia de los telecentros desde su fundación hasta hoy.
- Un primer capítulo, que es el marco teórico del trabajo en conjunto. Donde se muestra los aspectos generales de la dirección de fotografía.
 - Un segundo capítulo, para valorar la situación existente en el telecentro, especificando la especialidad de dirección de fotografía.
 - Un tercer capítulo y último, donde se muestra el proceso creativo de las etapas de producción, en la aplicación de la dirección de fotografía en la realización de cortos de ficción y documentales.
- Las conclusiones.
- Las recomendaciones.

Al trabajo de diploma se anexan dos materiales realizados en video de los géneros antes mencionados:

“Adagio”: Corto de ficción

“Duendes de mi Ciudad”: Documental.

CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO.

1.1. LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA. OBSERVACIONES GENERALES.

La fotografía fue el antecedente del cine. Sin este maravilloso producto, cuyos inventores fueron Joseph Nicephore Niepce y el pintor Jacques Daguerre, que en 1822 consiguieron fijar una imagen en una capa sensible de betún de Judea, hoy el cine no sería una realidad.

Después vino el desarrollo de la fotografía, culminando el proceso con el celuloide, material que permitió la creación del cinematógrafo.

En 1865 los hermanos Hyatt elaboraban la fotografía basado en nitrocelulosa y alcanfor, este material era muy inflamable y duraba poco tiempo. En 1889 se sustituyó la nitrocelulosa por acetato de celulosa y el celuloide era ya utilizable sin peligro alguno.

El punto de partida para la descomposición del movimiento (principio fundamental del cine) se produjo en 1878, en el Hipódromo de Palo Alto (EUA) realizándose la siguiente pregunta: cuándo un caballo corre ¿llega a tener las cuatro patas en el aire?, Para la respuesta se instalaron 24 cámaras fotográficas que disparaban con el paso del animal. Las 24 fotos obtenidas tuvieron como resultado más que la contestación a la pregunta (que fue sí) la descomposición del movimiento, factor que utilizaron los hermanos Lumière para dar nacimiento al cinematógrafo en el siglo XIX. Junto al movimiento estaba el valor de la imagen. En la película los fotogramas son estáticos, individuales. La descomposición se logra con el movimiento de los mismos a un ritmo constante de 24 fotogramas.

Ese experimento tuvo una importancia significativa como punto de partida de todos los adelantos que vendrían después, entre ellos estaría el cine y la televisión, a la que ya se ha hecho alusión anteriormente, así como también la fotografía, los cuales no serían solamente medios de comunicación sino medios de expresión artística.

No obstante, a veces resulta muy complejo explicarle a las personas ajenas al medio la terminología que se refiere a la dirección de fotografía, a veces incluso a quienes conocen un poco de televisión, se hace difícil explicarle en qué consiste la labor de un director de fotografía.

La dirección de fotografía se refiere a la creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, televisivas y de vídeo; generalmente para la realización de películas, cortometrajes, documentales, video clip y trabajos publicitarios. Pues el lenguaje fotográfico se convirtió en la expresión del siglo XX y en el actual siglo XXI continúa siendo la estructura fundamental de expresión. Ahora podemos hacer caminar la fotografía a través de una realidad virtual y la imagen se transforma cada vez más, de una manera definitiva.

Entonces: ¿Qué se necesita para ser un buen fotógrafo?. La respuesta es sencilla, además de los conocimientos teóricos y prácticos es necesario que leamos mucha poesía; escuchemos buena música; que

apreciemos las artes plástica y seamos capaces de instruirnos como hombre, entonces nuestra mirada será la mirada de un buen fotógrafo.

Cada día se hace más necesario que los directores de fotografía mantengan una constante superación profesional, pues la fotografía ha construido una mirada sobre la realidad y la forma en que pensamos, y es que pensamos fotográficamente.

El trabajo de un director de fotografía es indispensable para cualquier producción profesional, pues él posee los conocimientos teóricos y prácticos para esperar buenos resultados. En él, el director y el productor han depositado su confianza para un trabajo totalmente minucioso. Es por esto, que para llegar a cumplir esta función se requiere una amplia experiencia, la cual solo es capaz de propiciarla el tiempo.

Dentro de la estructura del equipo de cámara, el director de fotografía tiene un fuerte componente artístico y otro técnico y muchas veces resulta difícil delimitarlos. De hecho, en cada país tiene características distintas y en cada ocasión reviste unos matices diferentes. Es él, quien determina y supervisa los parámetros técnicos y artísticos para la toma de imágenes. En particular, la iluminación, la composición visual y los movimientos de cámara, pudiendo manejarla él mismo o el camarógrafo, además debe tener sentido plástico de lo bello y de la armonía de los colores en la naturaleza, de ello depende la calidad de la fotografía. Él tiene en sus manos la posibilidad de sintetizar espacio y tiempo a través de su precioso oficio de pintar con la luz, donde el lente sustituye al pincel.

El director de fotografía tiene la responsabilidad de transmitir una narración audiovisual a través de las imágenes captadas por el camarógrafo, que como ya se ha planteado anteriormente, quien dirige la fotografía puede ser el que a su vez maneje esa útil herramienta que es la cámara, sobre todo en las producciones pequeñas. Independientemente de esto, el director de fotografía con agilidad mental y un adecuado lenguaje audiovisual tiene la tarea de imaginar lo que le gustaría ver al televidente en ese momento.

*“... Para mí, las cualidades principales de un director de fotografía son la sensibilidad plástica y una sólida cultura”.*¹

Con habilidad y transigencia se logra como resultado una buena imagen, la cual no necesita comentarios, incluso el silencio nos hará penetrar en la acción.

El director de fotografía deberá poseer una gran sensibilidad artística, así como un buen gusto, estos factores marcan la diferencia entre una fotografía y una FOTOGRAFÍA, esta última, transformadora, comunicadora, cognoscitiva y orientadora, que solo puede lograrse a través de la cámara.

La visualización cinematográfica es la parte de la actividad creativa en la que el director de fotografía ejerce una importante influencia, pero a pesar de su evidente carácter creativo, esta profesión suele considerarse básicamente técnica. Quizás esto fuese cierto en los comienzos de la industria, cuando no existían los avances de la tecnología con los que se cuenta en la actualidad y el camarógrafo constituía un verdadero espectáculo, ya que muchas veces tenían que trabajar con equipos rudimentarios generalmente fabricados por ellos mismos, esto provocaba que su manejo se tornara en algo verdaderamente difícil.

Hoy en día el director de fotografía dispone de más posibilidades para expresarse artísticamente debido, sin duda, al gran avance de la tecnología y sin menospreciar los conocimientos técnicos que debe tener el director de fotografía acerca del trabajo con la cámara, podemos decir que éste ejerce con su trabajo, una enorme influencia en el proceso creativo.

*“...Para un director de fotografía, la cámara es una herramienta. La película en la que filma es una herramienta. La luz con la que eliges trabajar es una herramienta. Un laboratorio es una herramienta. El buen conocimiento de estas herramientas debe de convertirse en tu principal meta”.*²

Existe una marcada tendencia a evaluar como buena fotografía solamente aquella que se realiza en escenarios naturales, con excelentes paisajes, con la poesía implícita de la cascada de un río entre montañas, o un amanecer entre los árboles, también aquella donde la fauna cobra protagonismo y logra atrapar una elevada atención del espectador, pero en esos escenarios ¿quién es el protagonista? Sin lugar a dudas, la naturaleza. Por su parte existen otros aspectos que influyen a la hora de valorar la dificultad y el grado de riesgo de un auténtico creador. Por ejemplo, una fotografía mucho más urbana puede resultar más compleja y de mayor calidad.

1.2. RELACIÓN DE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA CON OTRAS ESPECIALIDADES.

-DIRECCIÓN.

La responsabilidad fundamental del director de fotografía es la de colaborar en la planificación, en el guión técnico, en la composición de los diferentes encuadres y en la iluminación de cada plano. En el terreno de la creación artística muchas veces su actividad se solapa con la dirección y con la dirección de Arte.

El grado de compenetración entre el director y el fotógrafo depende, en gran medida, de sus personalidades y está determinada por la experiencia, confianza, método de trabajo y el ego de cada uno.

De la colaboración entre ambos debe surgir un trabajo unificado e incluso una creación mutuamente inspirada, tanto el director, como el director de fotografía deberán hablar el mismo lenguaje cuando trabajan con el mismo nivel de profesionalidad, es decir, cuando la preparación técnica, la experiencia práctica y la madurez personal les permitan ahondar en sus propósitos y encontrar soluciones satisfactorias para ambos, a veces sin necesidad de muchas explicaciones verbales.

Cuando esta relación no se logra y existen discrepancias entre ambos puede crearse cierta incertidumbre, lo que conllevaría a la insatisfacción y pérdida del objetivo, puede suceder también que el director de fotografía no participe en la planificación de la obra audiovisual, lo que traería como consecuencia que no conozca entonces el trabajo que hace y por consiguiente no entienda lo que hace, pero algo sí resulta obvio, al decir de Néstor Almendros. *“Cuanto más talento tiene un realizador, más escucha a sus colaboradores”*.³

- EDICIÓN

El director de fotografía también debe participar en el montaje y la edición. Además de conocer sus reglas, tipos de montaje y leyes que lo rigen. Debe poseer gran dominio teórico- técnico de todo lo que respecta a su labor, para interiorizar cada arista a desarrollarse en la historia que se va a contar.

Elementos como: el salto proporcional de ángulos y distancias, el sentido direccional, la claridad narrativa, el tiempo real, así como movimientos físicos de velocidad y ritmo serán aspectos esenciales que

deberá dominar un buen director de fotografía. Algo muy importante es cuidar el procedimiento clásico para mantener la continuidad de enlaces entre tomas. Por ejemplo: pasar de una toma a otra enlazada por el montaje establece una unidad virtual, aunque una toma se haya grabado totalmente independiente de la otra.

Por tanto, el montaje cubre una serie de necesidades objetivas que van desde unir o eliminar los diversos fragmentos a jugar con las posibilidades expresivas que confiere la sucesión o yuxtaposición de planos, elegir los momentos significativos e imponer el ritmo justo, por lo que no solamente interesa la continuidad narrativa, sino aspectos como el ritmo o la alternancia de tiempos y de acciones, que permiten obtener toda una gama de posibilidades expresivas y visuales.

Indudablemente el éxito de cualquier obra audiovisual depende de la fotografía y el montaje, entre otros aspectos, de ahí la importancia de que el editor y el director de fotografía se encuentren estrechamente relacionados.

-DISEÑO ESCENOGRÁFICO.

El trabajo del fotógrafo se encuentra estrechamente relacionado con el del diseñador escenográfico, a través de la escenografía este último deberá crear una realidad basada fundamentalmente sobre la ilusión del cartón, la madera y el plástico, aunque también existen otros elementos que pueden utilizarse como la pintura y el papel.

Pero el director de fotografía deberá seguir muy de cerca esta creación de la realidad, porque se corre el riesgo de que no posea la calidad requerida, cuestión que quedará descubierta ante el lente implacable de la cámara de televisión, más sensible incluso que el ojo humano.

La televisión y el cine requieren de la realidad para su mejor expresión y en los casos de que dicha realidad sea reconstruida, es indispensable que refleje verdaderamente esa realidad falsificada.

Existen diferentes tipos de diseño escenográfico:

El realista: que trata en todos los casos de reflejar fielmente el ambiente que representa, de manera tal, que cada uno de los elementos que lo componen den la sensación de que estamos en presencia de un hecho real.

El fantástico: es el que se usa fundamentalmente en programas infantiles, se utiliza también para reflejar la historia de algún cuento fantástico. Este tipo de escenografía no refleja la realidad o la refleja de una forma distorsionada recurriendo a la fantasía.

El sugerente: este tipo sugiere los elementos componentes conservando su forma realista, a veces una escenografía sugerente se utiliza y deforma hasta caer en el expresionismo.

El funcional: se destina a un fin utilitario, un ejemplo típico es servir de fondo en los programas de panel, noticiosos, científico e informativos.

El abstracto: se le aplica preferentemente a los musicales, es una escenografía con abundante plasticidad que permite su uso en forma imaginativa de manera infinita.

La escenografía tiene la facultad de engañar al espectador al ofrecerle un escenario realista que sin embargo no es real. La luz termina de impartirle el toque final indispensable para su realismo y corresponde al director de fotografía evitar que se descubra el engaño, adecuando el tratamiento fotográfico a las condiciones del momento. Porque la televisión no admite falsificación alguna que no sea, una buena falsificación.

En la escenografía se utilizan habitualmente otros tipos de trucos como las maquetas, esto ocurre generalmente en producciones grandes, aunque no se descarta la posibilidad de utilizarlas en pequeñas producciones. Las maquetas cumplen una función económica, pues evita el derroche material. Sirven a su vez para grabar o filmar grandes decorados en escalas reducidas y que al ser tomadas por la cámara parecen de tamaño normal cuando en realidad no lo son.

-AMBIENTACIÓN.

El director de fotografía no debe descuidar la ambientación, la cual es un complemento fundamental de la escenografía, pues una buena ambientación que incluya cuadros, adornos y otros elementos ayudan al público a definir diferentes aspectos, por ejemplo: temporales, es decir, la época en que se desarrolla la

acción; o sociales, determinado por el estado estético de muebles y objetos que permiten al espectador analizar la clase social y el modo de vida de sus propietarios.

La ambientación ayuda a definir la psicología de los personajes, estados de ánimos, gustos, y temperamento. Un jarrón con rosas naturales conlleva a analizar que la persona que allí las colocó es delicada, apasionada o romántica, es por eso que se plantea que una buena ambientación puede llegar a señalar algún rasgo de la personalidad de los personajes.

Por el contrario, si se presenta un set abandonado y descuidado, este estará representando a la persona que lo habita o su estado de ánimo en ese momento.

Otra característica no menos importante de la ambientación es cooperar en la formación de la atmósfera. Un buen director de fotografía ve en cada uno de los elementos de la ambientación un aliado para lograr el objetivo de su trabajo. Un gran primer plano de suero, o de una jeringuilla y un bisturí sobre una bandeja, crearían la atmósfera adecuada de la acción que se realiza, aunque estos elementos no se estén utilizando, no serían solamente un ornamento para el espectador.

La ambientación, a diferencia de la escenografía, es real, al menos en su aspecto externo, es decir, un radio puede que ya no funcione, pero ha de darnos su imagen externa como radio que es, un cuadro no tiene que ser original, con una copia basta, pero el cuadro deberá estar ahí.

Algo que puede suceder a la hora de ambientar un set, es que algún elemento no se corresponda con la época, y el fotógrafo deberá tener muy claros esos aspectos, sería fatal encontrar un bombillo en un plano general de una escena que aparentemente se desarrolla en 1492 en una choza de indios, a menos que sea una comedia.

-UTILERÍA

La utilería reviste una importancia significativa en la fotografía, los planos detalles de esta (entiéndase por utilería todo aquello que es manipulado por los actores) pueden al igual que la ambientación crear la atmósfera, la psicología y el temperamento de los personajes, así como su posición social. Por ejemplo: un estetoscopio ayudará a identificar a un médico.

La utilería debe ser real, aunque es obvio que la botella de la cual bebe un actor que interpreta a un alcohólico es real, pero el contenido es solo agua. También es necesario que la utilería esté en correspondencia con el tiempo, por lo que hace falta documentarse en la fecha de invención de determinados artículos u objetos.

-MAQUILLAJE.

El maquillaje es algo mágico, le aporta al actor rasgos expresivos propios del personaje. Es uno de los elementos más influyentes en la personalidad externa e interna del mismo. En ocasiones se utilizan pelucas o peinados especiales para dar una época.

Un buen maquillaje impartirá a la trama un ambiente de realismo con más vitalidad que la ambientación o la escenografía, pues precisamente la cámara trata de resaltar en cada escena el factor humano, el maquillaje a su vez, será un gran aliado de la fotografía. Un primer plano de arrugas realizadas mediante trazos de lápiz dará la medida de la edad del personaje, así mismo, un gran primer plano de ojos con cejas arqueadas puede denotar orgullo.

Como los anteriores, el maquillaje debe estar en correspondencia con la psicología del personaje, adicionando o suprimiendo características. Se manifiesta en los aspectos temporal, psicológico, anímico, étnico y social.

-VESTUARIO.

El vestuario, por su parte, posibilita al actor expresarse como personaje, demostrando su condición social. Este aspecto es algo que un director de fotografía no debe descuidar, teniendo en cuenta que en los ensayos en seco, el tiempo y los movimientos varían con respecto a la grabación con vestuario. Por ejemplo, unos zapatos altos a última hora, pueden modificar el encuadre y la composición.

El vestuario crea la atmósfera, la época, la psicología de los personajes y su posición social. Cada uno de esos aspectos o factores son verdaderamente útiles y su conocimiento resulta de vital importancia para un

director de fotografía, quien tratará de vincularlos de tal manera que se logre un engranaje perfecto, facilita el resultado final: una obra de calidad.

En sentido general, el director de fotografía debe representar para todo el equipo de trabajo una autoridad técnica. Sus decisiones, basadas en su intuición visual y preparación conceptual, se materializan de una forma real al rodar y casi siempre es el responsable de las emociones que se producen en el espectador, al dirigir de una manera acertada el foco de atención, provocando sensaciones de alegría, miedo o suspenso. Por lo tanto, las decisiones tomadas por el director de fotografía pueden tener una influencia muy significativa en el éxito o fracaso de una obra audiovisual, además, es válido destacar que la esfera de actuación de este, abarca todas las fases de la producción, desde la preparación y rodaje, hasta la finalización. Por lo tanto, es uno de los miembros del equipo más involucrado y que mayor tiempo trabaja en el rodaje.

1.3. LA LUZ.

Para todos los que amamos la fotografía, es bien sabido que la luz es el principal elemento en la creación de una buena imagen. Cuando verdaderamente somos capaces de dominar la luz, es cuando podemos sacar de la escena y de las formas toda la magia de sus contenidos.

Sin luz no podemos ver. La luz es imprescindible, pero su utilidad requiere caracteres artísticos cuando la misma es aplicada al proceso del cine, la televisión y el video.

Las posibilidades que nos ofrece una buena luz son tan variadas e insinuantes que, utilizándola de una manera u otra, desde un ángulo distinto al habitual, dependiendo de la hora del día o haciéndola pasar a través de algún filtro, podemos conseguir sugerentes efectos y alterar la apariencia de las formas.

Por medio de la luz podemos ofrecer un día brillante pleno de sol, una tarde nublada, un amanecer o los efectos de los rayos en una noche de tormenta.

*“...La luz tiene la propiedad de determinar el color, el tono, la forma, el dibujo y la estructura de la superficie de los sujetos y objetos”.*⁴

La atmósfera de un jardín bañado por los rayos solares, puede convertirse en un segundo en una placentera noche en la que la luna juega plácidamente con el follaje.

Esta maravilla artística la logra la iluminación, pero la luz no solo crea la atmósfera del ambiente y delimita si la escena es diurna o nocturna, sino que también tiene un efecto psicológico según dirija sus rayos y su incidencia en los actores.

También suministra informaciones sobre el tema fotografiado: su forma, su textura, el color o la impresión de profundidad. Provoca reacciones en el espectador y puede sugerir un ambiente o, en el caso de retratos, transmitir una idea, verdadera o falsa, de la personalidad del retratado.

El ángulo con el que la luz incide en los objetos modifica la apariencia de éstos. Uno de los ejemplos más evidentes es la utilización que ha hecho el cine de terror de un tipo de iluminación prácticamente inexistente en la naturaleza: la iluminación desde abajo. Un rostro iluminado de esa manera lo traduciremos en una personalidad macabra o, cuando menos, inquietante. Si el mismo rostro recibe una luz desde la parte superior, la impresión que tendremos del personaje será mucho más positiva.

Características de la luz:

- a) La dirección de donde procede.
- b) Su intensidad.
- c) Su suavidad y dureza.

Propósito de la iluminación:

- Con un mínimo de energía luminosa, lograr una buena definición, balance realista, en los tonos de gris, así como ausencia de efectos espurios.
- Orientación: La iluminación ha de permitir al televidente situarse en el lugar de la historia, donde ésta se desarrolla, o sea, identificar el local o zona donde se desenvuelve la escena.
- Situar la acción en el tiempo: hora del día, de la noche, estación del año. Si es posible situar las condiciones climatológicas, como lluvias, nublados, etc.
- La iluminación ha de ir en busca de la belleza pictórica y producir placer estético.
- Crear el clima psicológico de la escena.

- También tiene la función de crear la ilusión de profundidad, al impartir a la imagen sensación de perspectiva con el rejuego de los tonos.
- La luz incluso puede pintar perfectamente una imagen al impartirle combinaciones estéticas aceptables.

Por lo que puede decirse que, la luz es vida, imagen, la luz es televisión, y en manos de un director de fotografía constituye una poderosa herramienta de trabajo, de ahí se deriva la importancia que tiene la luz para lograr una buena fotografía, lo cual explica también porqué dedicaremos a este tema gran parte del presente capítulo.

La luz puede provenir de fuentes naturales o artificiales: la luz natural es más difícil de controlar, pues cambia constantemente de intensidad, dirección, calidad y color; sin embargo es intensa, cubre grandes extensiones y es gratuita. Con la luz artificial todos estos parámetros pueden controlarse, pero resulta más cara e incómoda de usar y además limita la extensión de la superficie iluminable.

Aparte de ser un factor físico imprescindible en el proceso fotográfico, la luz posee una función plástica de expresión y modelado que confiere un significado y un carácter tal, que muchas veces ella sola determina la calidad de una fotografía.

Principales factores que determinan la iluminación:

El origen determina muchas veces el resto de los factores. Se entiende por luz natural la proporcionada por el sol, aunque esté oculto tras las nubes o el horizonte. La luna y las estrellas e incluso el fuego, son también iluminación natural, aunque por su poca intensidad raramente se utilizan.

El número de las fuentes influye sobre el contraste y el modelado de la imagen. En general se recomienda utilizar el menor número posible de fuentes en aras de lograr una mayor naturalidad en la imagen. Muchas veces las duras sombras de una imagen a mediodía, pueden mitigarse en parte, utilizándose espejos de sol.

1.3.1. PRINCIPALES TIPOS DE LUCES:

Luz frontal:

La luz frontal produce aplanamiento de los objetos, aumenta la cantidad de detalles, pero anula la textura. Los colores se reproducen con gran brillantez.

La luz frontal que reciben los objetos reproduce de manera muy correcta los colores, pero no permite ver los detalles ni la textura, debido a la ausencia de sombras.

Luz lateral:

La iluminación lateral destaca el volumen y la profundidad de los objetos tridimensionales y resalta la textura; aunque da menor información sobre los detalles que la luz frontal y además aumenta el contraste de la imagen.

Luz cenital:

La iluminación Vertical (cenital o inferior) aísla los objetos de su fondo y el elevado contraste que da a la imagen les confiere un aire dramático. Especialmente en retratos, puede llegar a hacer el rostro tenebroso e irreconocible.

Contraluz:

El contraluz simplifica los motivos convirtiéndolos en simples siluetas, lo cual puede resultar conveniente para simplificar un tema conocido y lograr su abstracción, a ello hay que añadir además la supresión que se consigue de los colores y la posibilidad de usarse como luz secundaria para marcar líneas brillantes que destaquen el motivo respecto a su fondo.

La difusión o calidad de la luz, determina la nitidez del borde de las sombras, y por tanto, la dureza o suavidad de la imagen.

Luz dura:

La luz dura procede de fuentes como el sol y las bombillas. La distancia y el tamaño determinan el grado de dureza. la luz dura es idónea para destacar la textura, la forma y el color; y proporciona el mayor grado de contraste.

Luz semidifusa:

La iluminación semidifusa procede de fuentes más grandes y/o próximas al objeto y, aunque produce sombras definidas, ya no tienen los bordes nítidos. La luz semidifusa destaca el volumen y la textura, pero sin sombras negras y vacías y sin el elevado contraste de la luz dura. El color resulta más apagado.

Luz suave:

La luz suave es tan difusa que no proyecta apenas sombras. La fuente luminosa ha de ser muy extensa como un cielo cubierto de nubes, o una luz de rebote próxima al techo, pantallas reflectoras, etc. Esta iluminación es la menos espectacular de todas pero la más agradable y fácil de controlar.

En síntesis, la luz dura produce, en general, efectos fuertes y espectaculares, mientras que la suave resta importancia a las sombras y hace que sea el volumen del motivo el que domine sobre las líneas. Ambos tipos de iluminación están determinados por el tamaño y proximidad de la fuente luminosa.

1.3.2. LUZ Y COLOR:

Las longitudes de onda de la luz visible oscilan aproximadamente entre los 400 y 700 nanómetros. La luz solar combina homogéneamente rayos de todas estas longitudes que en conjunto producen la luz blanca. Pero en realidad, las proporciones en que se combinan varían a lo largo del día, lo que implica un cambio de color en los objetos.

La luz natural varía constantemente durante el día, fundamentalmente debido a la inclinación con que los rayos solares inciden en la atmósfera, desde el azul intenso hasta el naranja rojizo.

La combinación de longitudes de onda en la luz natural varía con la hora del día debido a la diferente refracción de los rayos en la atmósfera. Al mediodía, al caer verticales, todos los rayos refractan por igual y la luz aparece blanca. Las moléculas del aire (generalmente aerosoles, vapor de agua y gotitas en suspensión) dispersan parte de la luz, sobre todo las radiaciones más cortas que son las que más se refractan. Esta luz con abundancia de radiaciones azules dispersa en la altura gracias al vapor y a los aerosoles en suspensión es la causa de que veamos el cielo azul.

Al atardecer, con el sol incidiendo de forma oblicua en la atmósfera, los rayos deben realizar un trayecto más largo y atravesar una capa más gruesa de aire y su refracción es mayor, tanto por el grosor a atravesar,

como por el mayor ángulo de incidencia. Las radiaciones más cortas (azules) se refractan tanto que giran y descienden pronto hacia el suelo. Las rojas, por el contrario, sufren una menor refracción y tiñen de rojo el cielo durante el ocaso. A esto hay que añadir que, los átomos de ozono, al tener una mayor absorción de rayos Ultra Violeta (UV), restan porcentaje de azul a la luz de sol, tiñéndola de rojo.

*“...Los colores tienen el poder de sugerir con evidente fuerza los ambientes y apoyar con sus tonalidades el factor dramático”.*⁵

Si queremos expresar el valor de un color no podemos utilizar el de su longitud de onda debido a que la luz natural no es monocromática, sino que está compuesta por la mezcla de muchas radiaciones de diferentes longitudes: de igual intensidad en el caso de la luz blanca, y en distintas proporciones en el caso de la luz coloreada. En fotografía se utilizan varias escalas para describir el color de la luz, aunque la más utilizada hoy en día es la escala de temperatura de color expresada en grados kelvin, que indica la temperatura necesaria para calentar un teórico cuerpo negro ideal hasta que emita una luz de color equivalente.

La llamada luz de día tiene un valor de 5.500 °K. Esta es la que consideramos luz blanca. Entre los 2.000 y los 4.000 °K las luces son ya algo rojizas o amarillentas y entre ellas se encuentran casi todas las bombillas halógenas y de incandescencia, y más abajo, con coloraciones aún más rojizas, se encuentran las velas, el fuego, etc.

1.3.3. SISTEMAS DE ILUMINACIÓN:

Dejando a un lado la débil iluminación por fuego, velas, candiles, etc., el primer intento de iluminación artificial para fotografía lo realizó Ibbetson en 1839 con la luz de calcio, haciendo pasar a través de un cilindro de cal y una llama de hidrógeno, un chorro de oxígeno hasta poner la cal incandescente. Tras algunos intentos de emplear bengalas y pirotecnia, se pasó en 1864 a utilizar corrientemente las famosas luces de magnesio, con humareda incluida. Menos populares fueron las luces de gas, debido a su pobreza en radiaciones azul-verdosas. Los primeros flashes no estrictamente electrónicos, se realizaron con hilos de aluminio introducidos en ampollas ricas en oxígeno.

Los actuales sistemas de iluminación artificial están basados exclusivamente en el uso de energía eléctrica. Los más utilizados son: las bombillas domésticas, lámparas sobrevoltadas, las halógenas y las lámparas de flash.

Lámparas domésticas:

Aunque su costo es muy barato, su potencia no suele sobrepasar los 250 W y a su escasa intensidad de luz hay que unir una temperatura de color muy baja (2.600 a 2.800°K) y sin calibrar, es decir, que su temperatura de color, además de ser desconocida y variable en función del fabricante, también puede variar a lo largo de su vida útil. En color habría que utilizar filtros azules tan intensos que la iluminación se reduciría a menos de la mitad y por tanto no merecería la pena usarlas. Sin filtrar, proporcionan un tono excesivamente anaranjado.

Lámparas sobrevoltadas:

Son bombillas normales con filamento de tungsteno (wolframio) pero forzadas a producir el doble de luz con la misma potencia (por lo general 500 W), lógicamente la vida de la bombilla es mucho más corta y se sabe de antemano el número aproximado de horas que lucirá hasta fundirse. Existen dos tipos:

Las nitraphot o "Nitrás", funcionan a 500 W y duran unas 100 horas. Su temperatura de color es de 3.200 °K. Todas las marcas de bombillas tienen varios modelos.

El otro tipo, las photoflood, están aún más sobrevoltadas y la mayoría también tienen una potencia de 500 W, por lo que su uso se reduce sólo a 6 ó 7 horas y su temperatura de color es de 3.400 °K.

Lámparas halógenas:

Estas lámparas, aún siendo de menor tamaño, producen una iluminación más intensa con potencias de 650 a 2.000 W. Lo específico de ellas es que su temperatura de color (3.400 °K) no varía durante su vida útil, pero por desgracia, se recalientan tanto que precisan incorporar climatización de lo contrario el ambiente en el estudio se hace al poco rato sofocante. Ese mismo exceso de temperatura, hace que se eleve considerablemente el riesgo de incendios si anteponeamos filtros o difusores.

Es importante destacar que, debido al peculiar funcionamiento del ciclo tungsteno-halógeno, en el que se alcanzan en la ampolla temperaturas máximas de 1.250°C en el filamento y entre 250 y 800°C en el vidrio externo, cualquier cúmulo de grasa o suciedad en el cristal, hace que el tungsteno evaporado no se restituya

en el mismo punto del filamento del que salió y éste acabe por romperse, con el consiguiente fundido de la bombilla. De ahí la importancia que dan los fabricantes a no tocarlas nunca con los dedos. Si esto ocurriese, lo mejor sería limpiarlas a fondo con alcohol para eliminar cualquier vestigio de grasa. Se emplea tanto en fotografía como en cine y televisión.

Lámparas de descarga y fluorescentes:

Producen la luz por excitación eléctrica de un gas (xenón, mercurio sodio...) encerrado en una ampolla o en un tubo. No son las más recomendables para fotografía en color. Por que su curva de emisión no es continua. Al contrario de todas las anteriores, su espectro de emisión no es una curva más o menos suave, sino una serie de intensos picos, situados en distintas zonas del espectro en función del gas que contienen. En muchas ocasiones, llegan a faltar regiones de color completas y se produce entonces dominantes del color complementario.

1.3.4. FILTROS.

Fotografiar a ciertas horas del día o con una climatología concreta puede dar como resultado una imagen un tanto fría. A la hora de coquetear con la luz no está de más proveerse de algunos filtros con el fin de sacar un mayor rendimiento a ciertas situaciones que a simple vista pueden tener poco atractivo. Con la utilización de un filtro adecuado, podemos darle a la escena un ambiente apropiado y lograr un resultado final más sugerente.

Los filtros modifican las características de la luz que llega a la imagen fotográfica. Existen muchas posibilidades, pero no hay que olvidar que el uso de cualquier filtro depende del efecto deseado.

Un filtro de color no es ni más ni menos que una lámina transparente de vidrio o de plástico duro cuya misión es la de absorber la luz de un determinado color, modificando la que llega a la imagen.

Es sabido que la luz cambia a lo largo del día y la respuesta de tales cambios afectan de manera ostensible al resultado final de nuestras imágenes. Por este motivo es aconsejable disponer de un cierto aprendizaje con el fin de resolver de forma inmediata cualquier escena que se nos presente.

Entre el amanecer, las horas centrales del día y el atardecer encontraremos en el ambiente no sólo una gran variedad de angulación y calidad de la luz, sino también grandes diferencias de temperatura del color.

Así pues debemos recordar que cuanto más azulada sea la luz, más alta será la temperatura de color y cuanto más anaranjada y rojiza, más baja será la temperatura de color.

Al fotografiar el amanecer o el atardecer, la imagen tendrá una dominante amarilla. Si el sujeto se encuentra a la sombra y hace buen tiempo, el azul dominará la escena. Es en estos casos cuando se utilizan los filtros correctores, para anular una dominante o para aumentarla.

Pero si lo que pretendemos es pintar con la luz y cambiar las apariencias de los ambientes y de las formas, tenemos que dejar a un lado los filtros de corrección y recurrir a una nutrida gama de filtros creativos que van a resolvernos de manera distinta una escena que a priori nos parecía carente de atractivo. Para estas tareas tenemos, por ejemplo, los filtros degradados que nos ofrecen la posibilidad de controlar y cambiar el tono de un cielo apagado o llenar de vida y colorido otras zonas de la escena.

Filtros para efectos especiales:

Los filtros de efectos especiales no reproducen fielmente la escena, estos pueden ser multiplicadores de imagen, de efecto niebla, de destellos estrellados, difractores de luz, etc., que suelen dar un toque surrealista a la escena o a las formas que seguro nos llenarán de fascinación. Es cierto que este tipo de filtros, al principio, nos parecen un tanto novedoso, pero si abusamos de él puede llegar a cansarnos. Es recomendable hacer un uso comedido de estos efectos.

Para dominar el filtraje con soltura conviene aprender la disposición del círculo cromático, que nos permitirá conocer exactamente la posición de los colores, de sus adyacentes y sus complementarios.

Si por ejemplo estudiamos la acción de un filtro rojo de densidad media, observaremos que transmite la luz roja en su totalidad, una gran proporción de las radiaciones adyacentes (amarilla y magenta) atraviesan también el filtro y el color cian (complementario del rojo) queda retenido en su totalidad.

En la práctica esto nos permite un control enorme al fotografiar en blanco y negro. Así, si por ejemplo queremos ir oscureciendo progresivamente el cielo desde el blanco al negro, podemos utilizar filtros amarillos (el más aconsejable), naranjas (cielo más grisáceo) y hasta el rojo, con el que podremos simular tomas nocturnas. Los efectos de este último filtro resultan muy dramáticos con un cielo muy azul y grandes nubes blancas.

1.4. OTROS ELEMENTOS A CONSIDERAR.

-CONTRASTE.

El juego de luces y de sombras es lo que determina los distintos matices necesarios para la obtención de una imagen correcta, al colocarse una escala de valores de gris, que corresponden a su vez a numerosos grados de contrastes entre el negro absoluto y el blanco puro. Esto nos obliga a cuidar el tono de la imagen, ya que el mismo nos ofrece la atmósfera del ambiente y en ocasiones, la psicología y el ánimo de los personajes.

Para evitar un gran contraste en los tonos y que la imagen mantenga una escala de matices se prefiere el uso de ropas que no sean demasiado contrastantes.

Si hay una palabra con una rica diversidad de significados en el lenguaje fotográfico, ésta es la de “contraste”. Se emplea siempre que se confrontan dos entidades donde haya una diferencia máxima cuantitativa o cualitativa.

El contraste no es una propiedad exclusiva de la iluminación, y se encuentra en relación con otros elementos del proceso fotográfico, entre los que destacan el color, los materiales sensibles y el recubrimiento de los objetivos. Sin embargo, no podemos entender la luz sin el contraste porque es su consecuencia más inmediata y que afecta de forma más directa a la fuerza expresiva de la imagen. La dirección de la luz pone las sombras y la calidad modela su forma; no obstante, ¿inciden por igual estas dos propiedades en el contraste?

Relación de contrastes:

Responder a esta pregunta conlleva a reducir el tema exclusivamente a una cuestión de iluminación. Desde esa perspectiva, el contraste interesa en un doble sentido: como resultado de la diferencia máxima entre la intensidad luminosa más alta y más baja (contraste total que se expresa como relación de puntos de diafragma), y como el número de matices tonales que caben entre esa diferencia máxima (contraste local entre los tonos de una escena, mayor cuanto más tonos distintos haya entre el blanco y el negro).

Paleta de tonalidades:

Bajo luz difusa y uniforme el problema del contraste es del tipo “local” y se reduce al de la reproducción del tono; los objetos de la escena reflejarán distintas cantidades de luz y, en función de ello, aparecerán más claros o más oscuros. Muchos fotógrafos consideran esta situación como la ideal, pero están en un error, ya que si los objetos no poseen una rica gama tonal, la imagen final corre serio peligro de resultar plana y poco atractiva. Mantener la luz difusa y cambiar la dirección de la luz tiene un efecto muy beneficioso en esta clase de situaciones.

La calidad difusa de las sombras centra el énfasis visual en los objetos; si la iluminación deja de ser uniforme y pasa a tener una dirección lateral o un ligero contraluz sin relleno, entonces se incrementa el contraste total y la reproducción tonal gana en valores y matices de una forma espectacular; es decir, alto contraste local, también realza los motivos que los hace parecer más reales y vivos.

-SILUETAS.

El interés general que encierran las siluetas no es otro que dejar que las formas “hablen” por sí solas. Podríamos decir que una silueta es una forma opaca recortada sobre un área de luz, pero las siluetas encierran mucho más que esta simple teoría. En ellas se encierran formas y líneas, que en muchas ocasiones, también nos permiten apreciar los volúmenes del motivo.

Con un buen conocimiento del moldeado de las formas podemos identificar, de manera real y subjetiva, todo el aspecto físico que contiene los elementos fotografiados, puesto que rara vez vamos a utilizar una silueta pura, es decir, una forma negra sobre un fondo blanco. Además, el cromatismo, aunque sea sutilmente, está siempre presente en el fondo ya sea en formas concretas, en las texturas o en los pequeños detalles.

A partir del binomio forma y luz, crear siluetas es una cuestión de dar rienda suelta a nuestra imaginación. Podemos crearlas básicamente de dos formas: con luz artificial o natural.

Aunque los resultados más espectaculares, sin duda, se obtienen con la luz natural situando al sujeto contra el cielo, las nubes, la niebla o contra el sol. Evidentemente, la medición debemos realizarla sobre el área de las luces más fuertes.

Para conseguir una silueta con luz natural es indispensable localizar un buen punto de vista con el propósito de aislar el fondo del motivo principal. El punto de vista bajo, incluso a ras de suelo, suele ser muy efectivo, ya que permite un gran contraste entre el motivo y el cielo con lo que, además de conseguir un buen efecto de silueta, el ángulo de toma produce un mayor impacto visual. Lo ideal es encontrar el punto justo que nos marque un agradable contraste entre el motivo y el entorno.

Cualquier tema, por simple que sea, puede ser de gran utilidad para componer una escena donde la silueta sea la principal protagonista. No cabe duda de que tienen cierto encanto y atractivo, aunque carecen de algunos atributos que impiden darles volumen y profundidad, pero tal vez en esa simplicidad de las formas resida buena parte del atractivo de este tipo de imágenes.

Uno de los problemas que pueden plantearnos las siluetas es la confusión de algunas de las formas. Por ejemplo, siluetear a un grupo de personas apiñadas crearía demasiada confusión, por lo que sería necesario crear espacios entre las mismas.

Con frecuencia se tiene una idea preconcebida de que la silueta es un motivo demasiado simple y exento de cromatismo, donde el color negro es el protagonista, pero esto no siempre tiene por que ser así. El color también tiene su espacio en el ambiente y en las formas. Realmente, la silueta no es otra cosa que una forma extremadamente contrastada con referencia a un espacio muy luminoso. Consecuentemente, la silueta debe quedar muy oscurecida, lo que implica en sí, una ausencia general de cromatismo sobre dicha forma, pero al resto del fotograma sí le podemos buscar un cierto contenido cromático y colorista que en ocasiones potencia y realza el resultado final de la imagen.

-SOMBRAS.

Indudablemente, las sombras nos amplían de manera ostensible la información que encierra cualquier elemento. Forman una estrecha simbiosis con la luces, aportan una buena dosis de información, Y llegan a adueñarse del protagonismo de la escena.

El concepto de las sombras alcanza su máxima expresión en la fotografía. Obviamente, se producen cuando una luz cae sobre un objeto y éste, a su vez, proyecta su forma sobre sí mismo o sobre otras formas.

Estas sombras, a menudo, no son tan perceptibles por el ojo humano o al menos tan relevantes como las podemos ver a través de una fotografía.

Hay ocasiones en que las sombras pueden resultar un tanto molestas, sobre todo en algún tipo de retratos, o en un reportaje social a plena luz del sol. Pero en numerosas ocasiones las sombras también tienen su lado positivo.

En muchos aspectos de la fotografía las sombras nos van a facilitar un eficaz apoyo geométrico de inestimable valor. Nos proporcionan una grata sensación de tercera dimensión donde podemos valorar mejor el volumen y la profundidad de las formas. Esta sensación, a menudo, la podemos apreciar cuando fotografiamos un paisaje, justo en las horas del mediodía. La imagen que obtenemos resulta un tanto simple, sin relieves, sin profundidad y monótona. En cambio, si lo fotografiamos con las primeras luces de la mañana o con las últimas de la tarde, vamos a notar un cambio notable, las sombras que proyectan los árboles, las montañas u otros elementos se extienden sobre la tierra provocando en la escena un mayor relieve, volumen y profundidad, lo que, indudablemente, proporciona un mayor interés.

1.5. TÉCNICA APLICADA EN LA INVESTIGACIÓN.

La encuesta es el método de obtención de información primaria sociológica basado en el planteamiento de preguntas orales o escritas al conjunto de personas investigado. El contenido de estas preguntas constituye el problema de la investigación al nivel empírico. Por el carácter de la interacción pueden distinguirse dos tipos fundamentales de encuesta: la encuesta por cuestionario y la encuesta por entrevista.

Esta última: la entrevista, es una técnica para la recopilación de información, cuya característica distintiva es el hecho de que el investigador se enfrenta directamente al individuo con el fin de obtener información verbal, generalmente en forma de respuestas a preguntas concretas o estímulos indirectos, con el objetivo o finalidad de obtener de los individuos entrevistados información sobre sí mismos, sobre otros individuos o sobre hechos que le conciernen.

CAPÍTULO II. LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN LA TELEVISIÓN AVILEÑA.

2.1. TELEVISIÓN AVILEÑA UN SUEÑO HECHO REALIDAD.

Para todas las personas que comenzamos a hacer realidad el sueño de tener nuestro propio canal, estaba más que claro la entrega incondicional que esto implicaba. Exigía, además, sacrificio, abnegación, interés y, lo principal mucho talento.

El pueblo Avileño tenía la necesidad de contar con un espacio mucho mayor, que el que le permitía el Telecentro de Camagüey y la Televisión Nacional.

La Televisión Avileña se inauguró el 6 de septiembre del 2000, cuando el miembro del Comité Central y Jefe del Departamento Ideológico, Rolando Alfonso Borges, cortó la cinta que simbolizó la primera salida al aire de TVA. Así se completaba en todas las provincias del país la red de teletransmisoras al servicio del pueblo.

Ese día se concretó la idea de construir un telecentro que reflejara todo el acontecer del desarrollo social y humano de la provincia. La TVA es un telecentro de perfil informativo, con una programación complementaria cultural y recreativa, donde se tratan las temáticas de interés económico y político para el territorio, incluyendo los lugares más apartados. Se preparan trabajos especiales, como informaciones, entrevistas, crónicas, reportajes y documentales para transmitir a través de los canales nacionales. TVA transmite de lunes a viernes de 4:35 PM a 5:57PM. Se encuentra ubicada en la calle No 3, esquina Avenida de los Deportes en la localidad de Ciego de Ávila.

Esta institución, en su estructura, cuenta con las siguientes instalaciones del área tecnológica:

- Videoteca.
- Cubículo de edición Avid .
- Cubículo de edición lineal DVCPRO.
- Cubículo de visionaje.
- Cubículo de mini-técnica.
- Taller de equipos electrónicos.
- Cabina de luces.
- Cabina de audio.
- Máster.
- Estudio de televisión.

La estructura actual de la TVA es una estructura lineal- funcional. Cuenta con un director(a) y cuatro Jefes de departamentos, encargados de la planeación, organización, ejecución y control de todo el proceso que se lleva a cabo en la instalación. Tiene una plantilla aprobada de 92 trabajadores, de la cual están cubiertas un total de 64 plazas. El promedio de edad de sus trabajadores es de 35 años; de ellos, 3 pertenecen a la dirección, 8 al departamento de los servicios informativos, 6 a programación, 30 a producción y técnica y 17 al departamento administrativo. Estas plazas se desglosan por niveles, cargos y especialidades de la forma siguiente:

Niveles de escolaridad de los trabajadores:

Primaria	2
Secundaria Básica	7
Nivel medio superior	36
Nivel superior	<u>19</u>
Total	64

Cargos

Especialidades

1. Director (a).	Lic. Idioma inglés.
2. Asesor (a) de TV.	Lic. Psicología.
3. Jefe de Dpto. Servicio informativo	Lic. Periodismo.
4. Redactor reportero de prensa.	Lic. Literatura y Español.
5. Redactor reportero de prensa.	Lic. Literatura y Español.
6. Redactor reportero de prensa.	Lic. Literatura y Español.
7. Redactor reportero de prensa.	Lic. Sociología.
8. Redactor reportero de prensa.	Lic. Cultura física.
9. Redactor reportero de prensa.	Lic. Enfermería.
10. Redactor asistente de prensa.	Lic. Periodismo.
11. Especialista en medios de difusión masiva.	Lic. Historia del arte.
12. Director de TV.	Lic. Literatura y Español.
13. Director de TV.	Lic. Mecanización.
14. Director de TV.	Lic. Economía del transp.
15. Director de TV.	Lic. Periodismo.
16. Narrador comentarista deportivo.	Lic. Cultura física.

- | | |
|-------------------------------------|-------------------|
| 17. Realizador de imagen. | Lic. Biología. |
| 18. Especialista en sistemas de TV. | Ing. Electrónica. |

Para la preparación del personal profesional que trabajaría en el Telecentro, se realizó una convocatoria por la radio y el periódico de la provincia. El ICRT se encargó de la capacitación de los jóvenes seleccionados en dicha convocatoria. Los mismos se prepararían en cursos de las especialidades de dirección, producción, asistente de dirección, edición, cámara, luces, sonido, realización de imagen y maquillaje.

Excepto los pocos trabajadores de la antigua corresponsalía, estos jóvenes no poseían ningún conocimiento de hacer Televisión; pero sí, se les medía su talento, nivel educacional y cultura general.

2.2. MI FORMACIÓN PROFESIONAL.

Viví en el campo hasta los cuatro años; aunque era muy pequeño, mi madre me ponía al lado del radio. Ella cuenta que me gustaba escucharlo. Al trasladarnos a la ciudad conocí lo que era la Televisión. Claro está: ni remotamente me imaginaba cómo se hacía. Nunca de niño pude ver cómo se hacía una producción de Televisión.

Quizás mi inquietud era más por la magia de las imágenes que por otra cuestión. Una vez me regalaron una cámara fotográfica y comencé mis intentos de hacer fotografía; pero lo que más me impactó fue cuando tuve la oportunidad de presenciar el modo en que transmitían un juego de pelota yo me encontraba sentado muy cerca de la cámara de primera base, y me fascinó ese equipo. Aquel momento me marcó tanto, que siempre soñé con operar una de esas cámaras que hacían posible llevar esas imágenes a un aparato de Televisión.

En el año 1991 comencé a trabajar en la corresponsalía de Tele Rebelde en Ciego de Avila, en el cargo de chofer- luminito. En ocasiones, hacía la función de grabador. El trabajo en la corresponsalía me permitió adquirir, poco a poco, los conocimientos sobre la cámara profesional de Televisión. Mi vocación se vio realizada cuando la Administración y el Consejo Artístico de Camagüey me aceptaron como camarógrafo de la corresponsalía de Ciego de Avila. Fue aprobado el 1ero de febrero de 1995. Ese día se hizo realidad aquel sueño de cuando era niño, y mostré aún más interés por este arte de realizar, tomar y fijar una imagen.

Poco tiempo después me habilité en un curso de formación y perfeccionamiento de camarógrafo, impartido en el Telecentro de Camagüey por el compañero Wilfredo Pérez.

También continué mi superación al ingresar en el ISA. En la Facultad de Radio, Cine y Televisión. He podido además participar en cursos y talleres de otras especialidades de este medio. También en el año 2002 impartí un curso de habilitación para camarógrafo de TV.

En todos estos años he acumulado una gran experiencia en todos los géneros periodísticos y no periodístico y me sigo superando en el amplio mundo de la Televisión. Lo que me permitió alcanzar el primer nivel en la evaluación artística, realizada por el Consejo Artístico Nacional.

2.3. PRINCIPALES DEFICIENCIAS.

El objetivo de este Trabajo de Diploma no es realizar análisis matemáticos; pero en ocasiones como la que se presenta, esa ciencia exacta puede ayudar a analizar con mayor profundidad y rigurosidad la situación que se plantea, pues, teniendo como base esas referencias, podemos tomar cada uno de los datos y convertirlos luego en información. Así, por ejemplo, si se analiza la proporción podríamos establecer que 64, que es el número de trabajadores del Telecentro, representa el 100 % del total; por lo tanto, 19, que es la cantidad de trabajadores con nivel superior, representa un 30%.

Ahora bien, si realizamos un estudio exhaustivo de las especialidades de cada uno de estos trabajadores, y separamos aquellas que están vinculadas fundamentalmente con otras actividades. (entiéndase el aparato económico de la institución), entonces quedarían 18 trabajadores con nivel superior desempeñando funciones que están directamente relacionadas con la producción. (Ver anexo 1).

Observamos que, realmente, los cargos que desempeñan no se corresponden con sus especialidades. Esto no quiere decir que no tengan talento para ello; pero sí que, esta preparación, está basada fundamentalmente en conocimientos adquiridos en cursos de habilitación y en la práctica, lo cual influye negativamente en la calidad del producto televisivo que se transmite en la TVA y conlleva, incluso, a desconocer la esencia de algunas especialidades. Esta situación dista mucho de ser la idónea para un centro cuya razón de ser es transmitir información e ideología y contribuir a la masificación de la cultura.

Indudablemente, la práctica es importante; pero también lo es conocer su complemento: la teoría. Debido a eso, y teniendo en cuenta, el desarrollo alcanzado a escala mundial en el medio televisivo, es que cada día se hace más necesario elevar el nivel técnico y artístico de aquellas personas que hacen televisión, algo que solo puede lograrse si se mantiene una constante superación profesional.

En relación con el título de este capítulo, sobre la dirección de fotografía en la TVA, hay que partir diciendo que esta especialidad en el Telecentro de Ciego de Ávila se encuentra subutilizada, además de no existir el cargo, aunque en entrevistas realizadas a los directores de programas se detectó que éstos ven al camarógrafo como el componente fundamental de la obra de un realizador y la mano derecha que hace realidad las imágenes que crearon en su memoria. También reconocen lo lejos que está la Televisión Avileña de emplear correctamente al profesional en materia de fotografía.

Por lo que puede decirse que, en alguna medida, no se desconoce por completo la labor que realiza un director de fotografía; pero ninguno de los directores de programas entrevistados mencionaron la relación que debe tener el director de fotografía con otras especialidades diferentes a la dirección, y muy pocos hicieron alusión a que la labor de éste comienza con la planificación de la obra y termina con la post-producción. O sea, que participa en el proceso desde el comienzo hasta el final.

Ese es el punto de partida para analizar en qué consisten las principales deficiencias en la TVA a la hora de asimilar la importancia de la dirección de fotografía, pues los realizadores todavía no han tomado conciencia de cuán importante es que un director de fotografía participe en las tres etapas del proceso de producción, (pre-producción, producción y pos-producción), y no se ve al director de fotografía como la persona con una experiencia teórico conceptual lo suficientemente sólida, capaz para proyectar en una obra esa gama de conocimientos y talento artístico de un verdadero fotógrafo.

Si se realiza un análisis de los elementos organizativos en las producciones de la Televisión Avileña encontraremos violaciones desde los primeros pasos, lo que conlleva a que se cometan errores. Por ejemplo:

- No se cumple con la etapa de pre-producción, y cuando se realiza no se le da participación a todos los especialistas que se encuentran involucrados en el proceso. En el caso particular que se analiza, puede decirse que el director de fotografía no tiene participación en esta etapa, lo cual da lugar a la improvisación durante la marcha del rodaje.

- El trabajo de producción es deficiente. Suele suceder que realmente no se realizan visitas a las locaciones, así como tampoco se realiza el desglose del guión y, lo que es peor, se desconoce cuáles son los horarios más factibles de grabación, lo que trae consigo que se vea afectado el trabajo del fotógrafo.
- Cuando se cuenta con un guión, que dicho sea de paso, no es siempre, generalmente este se entrega a última hora, por lo que no hay tiempo de revisarlo previamente, de forma tal que no se logra una familiarización con el mismo por parte del equipo de realización del material. Se viola, entonces, el momento en el que el director deberá ponerse de acuerdo con el camarógrafo sobre aspectos como el tratamiento y el estilo que tendrá la obra a realizar.
- Existe la tendencia de atribuirle, solamente a la dirección, la relación con otras especialidades, sin tener en cuenta que una de las características de la dirección de fotografía es precisamente la de relacionarse con éstas, a fin de lograr la atmósfera adecuada.
- La pos-producción es una etapa que, en el Telecentro, prácticamente está concebida para realizadores y editores, también sin tener en cuenta los criterios que puede aportar el fotógrafo desde el punto de vista estético y conceptual.

Estos son algunos de los resultados que arrojaron las encuestas y entrevistas realizadas en la muestra seleccionada. Éstos, a su modo de ver, constituyen la causa fundamental de que no exista un mejor resultado en la realización de a la programación de la TVA.

Sin embargo, aun cuando se violan estos aspectos, es común encontrar el crédito de dirección de fotografía en realizaciones de la TVA, cuando realmente no se ha realizado un trabajo con la profesionalidad que requiere la especialidad. Esto puede traducirse en los momentos en que un camarógrafo ha actuado únicamente como la persona que opera una cámara, y que improvisa en el momento de la grabación sin haber realizado un trabajo detallado del tratamiento fotográfico más adecuado para la obra. Por lo tanto es incapaz de imponerle a cada una de las imágenes un sello personal basado en su criterio profesional, sin tener en cuenta que participa en un trabajo colectivo, donde la imagen que él sea capaz de

captar, es como una nota en un acorde, y que únicamente en ese acorde logra la imagen su verdadero valor y expresión.

CAPÍTULO III. LA APLICACIÓN DE LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS DE FICCIÓN Y DOCUMENTALES.

3.1. ASPECTOS GENERALES DE LAS OBRAS DE FICCIÓN.

La ficción es un género donde cada uno de los personajes y argumentos son producto de la imaginación. Un argumento bien puede ser real o ficticio y sus personajes haber existido o no, porque no es necesario que la historia narrada haya ocurrido en verdad, pues todo lo que la misma necesita para ser fiel a la vida real está dado por su carácter de factible o posible.

*“Tener imaginación es disfrutar de una riqueza interior, de un flujo de imágenes ininterrumpidamente y espontáneo. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad, porque la misión y el poder de las imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto”.*⁶

Un ejemplo clásico de obras que cultivan este género es el de los cortometrajes, en ocasiones olvidados, aunque resulta válido destacar que la realización de éstos ha contribuido a la formación de grandes directores. Los cortometrajes no deben exceder los 33 minutos de proyección y muchas veces resultan de un interés artístico igual o superior al de los largometrajes.

Aunque la función de los Telecentro no es la de producir obras de ficción, algunos realizadores y estudiantes del Instituto Superior de Arte hemos incursionado en este género. Los jóvenes necesitamos la oportunidad de hacer...

El prestigioso director de cine Fernando Pérez, expresó al respecto:

“...Es muy bueno la inserción de los jóvenes en el audiovisual cubano, esto va a posibilitar la diversidad, la complejidad, el surgimiento de nuevas ideas, el surgimiento de nuevos estilos, la fuerza de evolución y la dinámica, porque mientras sigamos tres, cuatro o cinco realizadores haciendo películas, algunas quedaran mejor, otras peor pero la diversidad, la dinámica no existe y eso es importante para que haya un movimiento, y aquí hay gente con deseos de hacer cine, somos muchísimos y los espacios cada vez son menos, entonces eso es lo que para mí sería la perspectiva fundamental, abrir los espacios y no cerrar los

que ya están establecidos. Esa tiene que ser la perspectiva del cine cubano si queremos que el cine cubano realmente logre y supere los logros que ha tenido en determinados momentos y supere las crisis por las cuales ha tenido que pasar... Los jóvenes tienen que tener mucha libertad y mucha independencia para hacer sus cosas”⁷...

3.2. EL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA EN FUNCIÓN DE LAS ETAPAS DE REALIZACIÓN DE UNA OBRA DE FICCIÓN.

-PRE- RODAJE.

Esta etapa comienza normalmente varias semanas antes del rodaje. En ella se determinan los principios fundamentales de la estructura de la obra audiovisual y se toman decisiones sobre el equipo técnico y artístico.

Para el caso de la realización del corto de ficción “Adagio”, lo primero fue seleccionar el equipo de realización; de esa forma pudimos realizar nuestro primer trabajo de mesa, para dejar claro el objetivo general de la obra. La misión del director de fotografía en esta etapa es la de conocer el guión y formarse una idea junto al director del estilo fotográfico que se le dará al material.

Mediante un casting se seleccionó al elenco de actores, que posteriormente interpretarían a los personajes. En este momento nos percatamos de lo difícil que podía ser lo que en un inicio pareció sencillo: teníamos que buscar dos actores que estuvieran dispuestos a interpretar una escena de sexo, así como dos actrices que se exhibieran frente a la cámara en ropa interior. Difícil, pero no imposible. Finalmente se logró seleccionar a los actores, los cuales, a su vez, se ajustaban a nuestras exigencias. También debíamos superar el reto de trabajar con niños, por lo que a estos se les proporcionó una atención especial.

Luego se seleccionó el vestuario que debía ser lo más contemporáneo posible, debido a que la obra, a pesar de no enmarcarse en una época específica, sí dejaría claro al espectador su condición de actualidad. En este proceso también participó el director de fotografía, quién junto al director y el productor, visitó las locaciones en las que luego se grabaría.

La visita a las locaciones resultó muy importante al permitir familiarizarnos con los ángulos más adecuados para ubicar la cámara y, a su vez, facilitar los desplazamientos a la hora de realizar los

movimientos. También a partir del recorrido se realizó el estudio de la iluminación para percibir la luz del sol respecto a los horarios en que grabaríamos las escenas con luz natural. Para el caso de los interiores utilizaríamos la luz artificial, por lo que fijamos sitios donde colocar las luces.

Luego de este paso, se pudo tener una idea objetiva de los elementos técnicos a utilizar. Se decidió emplear una cámara de formato DVC PRO, un trípode, micrófono, baterías, maleta de luces con dos lámparas de 650 W, micas de color rojo y difusor.

El guión técnico en esta etapa aclaró muchos aspectos, no solo al director de fotografía, sino también al director; pues permitió que el trabajo fluyera con facilidad, y se realizara de una manera más cómoda. De esta forma, los actores pudieron tener una idea bastante clara de cómo sería resuelta cada escena, teniendo en cuenta que partían de un basamento general. (Ver anexo 2).

El guión se convirtió en el principal punto de referencia para todos los miembros del equipo, principalmente, para el productor, quien durante su desglose tuvo que tener en cuenta los problemas a resolver, así como las diferentes variantes a utilizar.

Asumiendo lo difícil que resulta el trabajo con actores, se hizo necesario realizar ensayos para el marcaje de éstos dentro de cada plano, lo cual afortunadamente resultó exitoso.

Esta fue una etapa, que desde el punto de vista de la relación con el director, se supo aprovechar muy bien, al mantener conversaciones sobre posibles cambios y sugerencias, pues para la realización de este corto era fundamental que ambos tuviéramos una concepción similar a la hora de abordar el tema de la obra.

-RODAJE.

El rodaje es la etapa más tensa de todo el proceso de realización. Es, en ésta, donde el director de fotografía desempeña un papel fundamental, es una de las personas que más se esfuerza y el responsable, además, de garantizar una óptima calidad en las imágenes.

En esta etapa todo el equipo de trabajo está sometido a presiones muy fuertes, debido, en lo fundamental, a que en este tipo de producciones pequeñas, por calificarlas de alguna forma, el factor tiempo es algo que siempre se tiene en contra; además, hay que estar pendiente de sí se logra conseguir la escena, si se produce un problema, si surge una dificultad. Es una responsabilidad muy grande para todos. Pero, a su vez, el rodaje constituye, sin duda alguna, la fase decisiva en la producción de cualquier obra audiovisual, donde la planificación de cada secuencia exige un análisis detallado de cada uno de los elementos dramáticos del guión para conseguir su adecuada utilización visual.

Al rodar nuestro material se tuvieron en cuenta aspectos fundamentales, sin los cuales sería mucho más difícil llegar al televidente, que es, en definitiva, la razón de ser de nuestra obra. El director y yo, como director de fotografía, estudiamos juntos la estructura de cada secuencia, decidiendo desde qué perspectiva la podía experimentar el espectador. De esta forma determinamos que, para lograr el efecto deseado a la hora de imponer el ritmo que debía predominar en el corto, era necesario trabajar las secuencias con abundancia de primeros planos y planos de detalles, preferiblemente cortos.

En esta fase se determinó además que el material no debía sobrepasar los ocho minutos, por lo que debíamos ser muy precisos a la hora de grabar. Fue en este momento donde cobré mayor protagonismo, como el encargado de lograr una gran influencia sobre el espectador y su respuesta emocional, motivada por la elección de los diferentes encuadres, los movimientos, o por medio de la angulación y altura de la cámara.

Cumpliendo el plan de grabación por parte del productor, según su desglose del guión, en la agrupación de escenas y secuencias por locaciones, decidimos realizar nuestra primera grabación en el salón de partos del hospital de Ciego de Ávila, donde un equipo médico real preparaba a una paciente que estaba en espera del advenimiento de su bebé. Nosotros esperábamos por ella, como forma de lograr en la escena un mayor reflejo de la realidad. La experiencia adquirida en el trabajo informativo me permitió hacer la mayor cantidad de planos del parto. Para esta escena utilicé la luz del quirófano y una luz reflejada aprovechando el color blanco del techo del salón de parto. El plano secuencia de la subjetiva lo grabé después de que los médicos terminaran con la paciente y pudieran dedicarnos el tiempo para nosotros. Está de más decir que para llegar a cumplir nuestro objetivo tuvimos que esperar todo un día. Al final, valió la pena.

Ese día, en el horario nocturno, aprovechamos la luna, que era llena. Se grabó y utilizamos como es lógico, su luz propia.

El segundo día de grabación, grabé el amanecer que no precisamente fue al otro día, pues no se pudo grabar consecutivamente, debido a que el tiempo de cámara estaba programado por parte de la dirección del Telecentro para los martes y jueves. Para esta secuencia utilicé el filtro tres pero con 1/250 de velocidad para lograr un color más intenso del sol. También hicimos los planos en picado de la ciudad e imágenes del tren. Ese mismo día, pero en horario de la tarde, grabamos la escena donde una de las actrices camina por la calle Honorato del Castillo, frente al parque “Martí”. Para esta escena utilicé el filtro dos con 1/250 de velocidad para limitar la profundidad de campo y poder trabajar con una mayor abertura de diafragma, que me permitiera un foco más crítico y lograr el desfoque de la imagen. También aprovechamos la tarde para llegar al Teatro Principal a grabar un detalle de la actriz pintándose los labios; esta secuencia, aunque se utilizaría en blanco y negro, la grabé con luz artificial. En esa misma locación, grabamos a uno de los actores sentado frente a un buró, con las manos en la cabeza. Aquí utilicé la luz directa, pero cenital, porque el plano era en picado.

El tercer día de grabación lo aprovechamos al máximo. En la mañana nos dirigimos al centro de la ciudad, donde realizamos las imágenes de los niños con diferentes posiciones y vestuarios, sentados en las ventanas del local donde se reconstruye el Poder Popular Municipal. Para esta escena utilicé el filtro tres, pues el local tenía buena iluminación. Teniendo en cuenta la cercanía de esta locación a la iglesia, separada de ella por escasos metros, aprovechamos para grabar las imágenes de ésta en contrapicado para el montaje del actor que se tira desde la Iglesia.

De ahí nos dirigimos a una de las casas donde grabamos, también en el centro de la ciudad; fue aquí precisamente donde realicé algunos planos detalles de la llave de agua, la ducha, la copa, así como escenas de los actores y actrices. Grabé, además un dolly side de la sala de la casa con los muebles tapados con sábanas.

Durante el cuarto día de trabajo, grabamos la escena de una pareja de actores discutiendo en la cocina comedor de otra de las viviendas. Aquí utilicé la luz artificial, aunque reflejada. Seguidamente, a tres cuerdas de ahí grabamos a esa misma pareja de actores dormida frente al televisor de una sala. Pero de una tercera vivienda. En esta ocasión no pude utilizar la luz artificial porque se había ido la corriente, mas no afectaba porque esta escena sería en blanco y negro. En el horario vespertino de ese mismo día y en la misma locación, se grabaron primeros planos de los ojos de una niña, así como también los de una anciana, además de un niño en el patio de la casa corriendo hacia la cámara. Al salir de la locación aprovechamos

para grabar a la niña con la que habíamos trabajado anteriormente, esta vez jugando entre unos árboles en las afueras de la ciudad. Cerca de esta locación aprovechamos para grabar las imágenes de un puente.

El último día de grabación volvimos al centro de la ciudad para ultimar en algunos detalles. Al salir grabamos, desde un auto marca Lada, la rueda de un jeep. Ya en la ciudad, grabamos las imágenes documentales de personas en la calle Independencia, el parque Maceo y la terminal de ferrocarril. La escena de la caja de muerto se realizó de una forma muy creativa, aprovechamos una zanja de la calle en la que trabajaban algunos obreros. La caja era sencillamente un angular de dos pedazos de cartón de bagazo. Para esta escena tuve que tapar con una toalla oscura la zanja y oscurecer la imagen con el diafragma.

Volvimos al Telecentro para concluir con las grabaciones. Lo que quedaba, dependía de nosotros. Una vez allí, procedimos a grabar el orine cayendo al inodoro, el fallo de la señal de video, un reloj y, en el estudio, grabamos al hombre que cae de la iglesia. Faltaba algo muy sencillo: un hormiguero, Afortunadamente, uno de nuestros colaboradores pudo percibir uno en la trayectoria del camino de su casa al trabajo, y hasta allí nos dirigimos.

La luz fue responsabilidad total del director de fotografía y, aunque habitualmente se considera a esta como su aportación más importante, desde el punto de vista de la relación con el luminotécnico, es válido destacar que en el caso que analizamos, o sea en la realización de este corto, esas funciones las asumió el propio fotógrafo.

Debe señalarse que en dos ocasiones se pudo contar con un asistente de cámara, lo cual reviste una importancia significativa a la hora de facilitar el trabajo, aunque debe entenderse que las funciones de éste estuvieron centradas fundamentalmente en ayudar en todo lo concerniente al mantenimiento de los equipos y su transportación, porque la cámara del corto la realizó el propio director de fotografía.

Fue en esta etapa donde nos dimos cuenta de la importancia de haber desarrollado un minucioso trabajo de mesa, pues el equipo técnico estaba claro de cómo debería proceder con el fin de facilitar la etapa que precedía: el pos-rodaje.

-POS-RODAJE.

Esta etapa constituyó la culminación del proceso. Abarcó las fases del montaje, realización de efectos especiales y sonorización. En nuestro caso, se trató siempre de que la actuación del director de fotografía no fuera solo ocasional, sino todo lo contrario; su participación se llevó a cabo de una manera casi constante, como forma de dar valor a su completa formación general, sobre todo en el campo pictórico y estilístico; además se respetó en todo momento su sentido de la vista; es decir, “saber ver” de una manera especial y crítica.

En esta etapa existe la tendencia de que cada miembro del equipo trata de imponer su estilo, principalmente el editor; pero en el caso que se analiza, teniendo en cuenta que la televisión es un trabajo de equipo, cada uno de los miembros de éste, asumiendo las mejores aptitudes de organización, supo imponerse de una forma ética y diplomática, prevaleciendo siempre el criterio del colectivo.

Este fue el momento para manipular y moldear el material grabado hasta confeccionar el resultado: el corto de ficción “Adagio”. Para llegar a este producto final se cubrieron una serie de necesidades objetivas, que fueron desde unir o eliminar los diversos fragmentos a jugar con las posibilidades expresivas que conferían la sucesión o yuxtaposición de planos; además, se eligieron los momentos significativos con el objetivo de imponer el ritmo justo.

Se tuvieron en cuenta aspectos como la continuidad narrativa, el ritmo o la alternancia de tiempos y de acciones, para así obtener toda la gama de posibilidades expresivas y visuales.

En la actualidad, a través de la edición no lineal, se tiene la posibilidad de realizar diversos efectos especiales, debido fundamentalmente al desarrollo de la ciencia y la técnica, lo cual ha posibilitado a su vez un desarrollo acelerado en esta etapa de realización.

Los efectos especiales que utilizamos en el corto fueron la superposición de imágenes, la disolvencia, cámara lenta, blanco y negro etc.

La fotografía fue el toque de gracia en esta etapa, al brindar la atmósfera a la obra. El montaje también puso su parte: el ritmo; de ahí se deriva la interrelación que existió siempre entre el fotógrafo y el editor.

Este fue el momento propicio para ver y analizar cada uno de los planos grabados, así como el porqué de una escena y no la otra, buscando siempre aquellas de mayor fuerza dramática.

3.3. ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DE “ADAGIO”

La fotografía de “Adagio” se realizó fundamentalmente en el centro de la ciudad de Ciego de Ávila, o sea, en una zona completamente urbana. Esto constituyó una desventaja, pues existe una tendencia por parte de los realizadores y del televidente, en sentido general, a considerar que la mejor fotografía es aquella con paisaje de postal, realizada en escenarios naturales. El reto estuvo, por lo tanto, en relacionar la condición de urbanidad con la creatividad de una buena fotografía.

La fotografía de este corto posee una búsqueda estética hacia nuevos lenguajes audiovisuales, según la pluralidad de gustos y estilos interpretativos; de ahí el porqué la utilización de diversos planos que permitieron crear una historia simple, pero de varias lecturas posibles.

En algunas escenas se utilizó la luz artificial y una mínima iluminación; aunque técnicamente posibilitó la grabación de las imágenes. Esto fue concebido previamente con toda intención porque hay escenas fuertes para ser transmitidas por televisión, y necesitábamos que algunas imágenes no se apreciaran con nitidez, teniendo en cuenta que la luz, no solo tiene el poder de definir los objetos, sino también el de transformar todo cuanto nos rodea.

La apariencia de objetos y personajes en el ambiente de las escenas dependió en gran medida de su color, además del ángulo de incidencia de la luz. Para ello partimos del criterio de trabajar con la luz directa, la difusa y en otros, la reflejada, obedeciendo no solo a propósitos técnicos, sino también a los artísticos.

En casi todas las escenas de la grabación nos auxiliarnos del trípode, aunque vale destacar que también se trabajó cámara en mano, por lo cual tuvimos que laborar con mayor cuidado a la hora de utilizar el ángulo estrecho, teniendo en cuenta que en el corto la fotografía se realizó, fundamentalmente, con los primeros y primerísimos planos, y explotar al máximo la agresividad de estos y lograr una mayor fuerza dramática en la imagen.

A través del encuadre, unido a la selección efectuada por el punto de vista de la cámara y el ángulo de toma del objetivo, seleccionamos siempre la representación de las acciones humanas con la que comunicamos la sensación de la realidad y enfatizar en los aspectos más importantes de cada plano.

El corto de ficción “Adagio” comienza con un primer plano del rostro de una doctora en el salón de parto del hospital de Ciego de Ávila, la cual se encuentra en plenas funciones de trabajo. En esa misma escena se realizan indistintamente otros primeros planos de los rostros de los médicos que intervienen en el parto, así como planos de detalles de los instrumentos que utilizan; por ejemplo: pomo de suero y jeringuilla con ampula, etc.

En esta escena se utilizó en todo momento el fade a negro entre planos, y cada uno de éstos aportó un mínimo de información, para así incentivar la curiosidad del televidente y con ello lograr, a su vez, una cuota de suspenso.

Comenzar el corto con las imágenes de un parto fue una idea concebida de antemano y aprobada por todo el equipo de realización, pues por el tema de nuestra obra, qué mejor comienzo para representarlo que el advenimiento de un bebé.

Como se ha mencionado anteriormente, en nuestro trabajo se utilizó con mayor frecuencia los primeros planos y planos de detalle, sobre todo a la hora de grabar a los personajes, de forma tal que pudiera apreciarse en toda su magnitud la expresividad de sus rostros, lo que no quiere decir en lo absoluto que se haya descartado la utilización de otros planos; todo lo contrario, pues también se utilizaron los planos medios y planos generales, así como los grandes planos generales.

Los primeros planos se emplearon para enfatizar la expresividad del rostro humano y aislarlos de su entorno, manteniendo un punto de vista próximo, coloquial, propio del dramatismo de este tipo de plano. Los medios los utilizamos para resaltar a más de un personaje, y mostrar el entorno y ubicar al televidente en el lugar donde se desarrolla la acción. Manteniendo este encuadre, se grabaron las escenas donde dos personajes, que interpretan a una pareja de esposos, que discuten en el comedor de una casa. Los planos generales los utilizamos para los casos en que se decidió dar una panorámica más general y abarcadora, como por ejemplo, los planos de la ciudad, la salida del sol, entre otros.

La fotografía marcó una pauta importante al momento de definir el ritmo; ésta se basó, fundamentalmente, en planos cortos, que permitieron el dinamismo de la imagen.

El destacado director de fotografía del cine cubano, Raúl Pérez Ureta, en visita realizada a nuestro canal, tuvo la oportunidad de visionar este corto y expresó:

*“He participado en muchos eventos de cine y video hecho por jóvenes y veo en este material algo muy valioso. Por lo general, veo trabajos donde excelentes ideas no son acompañadas de un buen desempeño fotográfico. Felicito al fotógrafo y camarógrafo de este corto. Su trabajo demuestra dominio técnico y talento”*⁸.

También el afamado director de cine, Fernando Pérez, en esa misma ocasión, valoró este material:

*“ Es un trabajo interesante. Me emocioné viéndolo, sobre todo la secuencia donde la actriz mayor cruza la calle y su rostro expresa todos sus conflictos internos, mientras se escucha Radio Reloj con noticias que a ella le son totalmente ajenas en ese momento. En su totalidad me llamó mucho la atención el trabajo de cámara, es muy preciso”*⁹.

3.4. EL DOCUMENTAL. ASPECTOS GENERALES.

Las imágenes en movimiento son una muestra de los adelantos de la ciencia. Junto a ellas, y de manera muy paralela, marcha el complejo mundo de la documentalística.

El documental, como género, proviene de un profundo estudio por parte del creador del proyecto, el cual profundiza en el análisis de las particularidades del mismo. Este género es idóneo para escudriñar la realidad que se pretende mostrar, por recurrir a elementos estructurales y sonoros en sus múltiples acepciones, y al darle vida y realidad a lo que se quiere desarrollar.

Según afirman realizadores como Paúl Rotha:

*“El documental propone encontrar los medios que le permitan al realizador aprovechar el dominio que posee su arte persuasivo, para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones”*¹⁰.

Para John Grierson:

“El documental realista, con sus calles y ciudades, y suburbios pobres y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes, y donde las

*finalidades suficientes para los propósitos del arte no son sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía”.*¹¹

Presentadas las definiciones, surge el documental "*Duendes de mi Ciudad*".

Para que el documental llegara al espectador tuvimos en cuenta, la estructura de las imágenes, para clasificarla de acuerdo con el propósito que pretendíamos cumplir, aun cuando en dichas estructuras se produzcan mezclas significativas y necesarias. Por ejemplo las imágenes pueden ser:

1. *Narrativa.*
2. *Imaginativa o de ficción.*
3. *Informativa.*
4. *Abstracta.*
5. *Ambiental.*
6. *Poética - Estética.*

Para "*Duendes de mi Ciudad*" se trabajó preferentemente las imágenes poéticas- estéticas, porque una imagen poética puede ser al mismo tiempo realista, abstracta, o narrativa.

En su composición, nos planteamos factores que también son significativos; entendiéndose la poesía no en la palabra que pudiera acompañar a la imagen, sino en la imagen en sí misma. Sin embargo la imagen narrativa tiene un papel protagónico en el documental; por momentos es ella, junto a la banda sonora, el único narrador de los hechos a la vez que el tratamiento de la misma deja ver la posición de los realizadores.

3.5. EL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA EN FUNCIÓN DE LAS ETAPAS DE REALIZACIÓN DE UN DOCUMENTAL.

- PRE- RODAJE.

Lo primero fue seleccionar el grupo de realización. Todos tenían que estar dispuestos a emplear parte de su tiempo libre al estudio del tema. Se les presentó el proyecto y el equipo se motivó; así quedó conformado el cuerpo humano que llevaría a cabo la idea.

Método creativo: El método de análisis investigativo para el tema fue discutido a profundidad por el grupo de creación. En el inicio de la etapa de pre-rodaje nos reunimos para efectuar trabajos de mesa. Ello propició un mejor desarrollo y organización de la producción. Fue esta etapa la de mayor peso investigativo y, en ocasiones, la más larga. Se visitaron locaciones para escoger el punto donde mejor se define la ciudad; así quedamos convencidos de la utilización de tres lugares específicos que tomarían tono reiterativo en la combinación día – noche.

Las locaciones seleccionadas fueron: la terraza del restaurante “Solaris” en el edificio Doce Plantas, porque deja ver la panorámica de toda la ciudad y por estar en el mismo centro de la misma, el parque José Martí, por ser parte de la historia misma del pueblo y el lugar más frecuentado por los avileños y la calle principal del comercio, Independencia.

A esto se le añadiría después dos nuevas locaciones por su importancia dramática para el documental: las columnas de la calle Libertad y el punto de venta de las tiendas Panamericanas, en la Pista Negra; además de algunos planos nocturnos en los Elevados. La visita a las locaciones en el horario de la mañana y la noche resultó vital para el trabajo, pues encontramos nuevos estímulos visuales que ayudaron a elaborar y desarrollar la idea respecto a lo que debía registrar en las imágenes posteriormente.

Según la situación actual del problema se definió trabajar con Arturo Novoa González (Duende “Ramassotti”), Esther Benítez García (Duende “Esther”) y Héctor González (Duende “Tico”), pues son los que todos los días deambulan por la ciudad y, por tanto, los más conocidos por el pueblo.

Luego de algunas charlas y discusiones, comenzó a definirse lo que llamamos la identidad visual del material.

El trabajo con los testimoniantes ocupó más de un trabajo de mesa, junto a la búsqueda de un estilo peculiar en el que predominara el lenguaje elíptico y se proyectaran los enfermos con sus propias definiciones, La búsqueda de información desde los primeros contactos, se entorpecía por la desconfianza

en nosotros, la timidez y la incoherencia de cada uno de ellos. Para romper las barreras aplicamos el método de terapia interactiva. Equipo de realización, enfermos y especialista de psiquiatría, conforman un nuevo grupo de trabajo.

Para vencer el reto, la Dra.: María Luisa Ellis Yard, especialista en Psiquiatría, fue el elemento de enlace entre creadores y testimoniantes, así se adquirieron las herramientas necesarias para que fluyera la comunicación.

Allí conocimos que cada uno de ellos adquiere el sello de diferentes proyecciones humanas Arturo Novoa González, más conocido por Ramassotti, tiene una fuerte identificación con la música. Esther Benítez García le teme a la muerte y a la guerra. Héctor González (Tico) defiende, por sobre todas las cosas, el pedacito de ciudad que asumió como suyo y le gusta trabajar con apariencia de SEPSA.

El documental tiene un tema complejo. Profundizamos en la vida de los tres enfermos y sus puntos de vista sobre las personas. Ello implicaba trabajar con sumo cuidado, llevando a cabo un proceso de interrelación que enfatice en los problemas a que deben enfrentarse los enfermos mentales. La idea de la utilización de diferentes códigos lingüísticos se defendió con la utilización no solo del personaje que representa la locura; también se grabaría una señal de tránsito, la que indica PARE; esta sería el eje conductor de la historia de la violación a Esther. Desde la terraza del Solaris se tomarían imágenes que representen diferentes estados de ánimos y se realizarían además las principales imágenes de Ramassotti y nuestra visión de lo que le sucede cuando él cuenta que su familia no se ocupa de la enfermedad.

*“El hombre encuentra tantos momentos de su vida para asomarse al espejo de sí mismo y preguntarse acerca de su existencia particular y social, dentro del conjunto de la colectividad”.*¹²

Investigación en mano, procedimos a realizar nuestro último trabajo de mesa dentro de la etapa de pre-rodaje para determinar qué forma le íbamos a dar en su contenido al documental. Finalmente elaboramos una escaleta que facilitaría la producción del material. (Ver anexo 3). A diferencia de la ficción, en el documental es casi imposible elaborar un guión técnico en esta etapa.

Para comenzar necesitamos:

- Un auto para 6 personas.

- Cámara DVCPRO.
- Trípode.
- Micrófono.
- Dos luces.
- Micas rojas.
- Vestuario blanco.

Estábamos convencidos de que sobre la marcha aparecerían otras dificultades a solucionar, pero que estas no nos detendrían. Así finalmente, con todas las condiciones primarias en las manos, comenzamos la realización del documental *“Duendes de mi Ciudad”*.

- RODAJE.

En la etapa de rodaje fue donde elegimos y acopiamos los recursos audiovisuales necesarios para la puesta en pantalla de todo el material a producir.

En estas producciones pequeñas, por lo general el director de fotografía y el camarógrafo son la misma persona, lo que constituye una ventaja porque el director tiene contacto directo con la creación y la fotografía; ello permite una mayor satisfacción de las necesidades. Lo mismo sucede con el guión y la dirección general. El editor del lineal sería, además, el del Avid, para mantener de esta forma el ritmo dramático. Partiendo de esas premisas comenzamos a rodar.

Las primeras entrevistas las realizamos en el parque José Martí, al duende, Ramassoti e imágenes de él caminando por el lugar. Además se grabaron los planos con la banda de concierto, que, al ser domingo, se encontraban en el parque y decidimos incorporarla. También grabamos en el restaurante Solaris. Después nos dirigimos al punto de venta de las Tiendas Panamericanas en la Pista Negra para realizar la entrevista a duende Tico, las imágenes de él trabajando. Y la entrevista a la tendera. Posteriormente nos dirigimos a la casa de la duende Esther para hacerle la entrevista a ella y a la madre, e imágenes para graficar. Ella fue la más complicada para trabajar. Su miedo a la muerte y a la guerra la hace alterarse mucho cuando las personas le gritan... “la caja de muerto”... o “ahí viene la guerra”. Entonces pierde el control de todos sus actos. Es también, por oposición, la más familiar, cariñosa e ingenua. Esas aristas fueron las que trabajamos

con fuerza. En cada caso se respetó los lugares más frecuentados por los personajes, lo que los hacía sentirse más seguros ante la cámara. La terapia de grupo permitió que la comunicación fluyera y se recogieran declaraciones valiosas. Cada uno de los testimoniantes respondió el formulario de preguntas con una sencillez que invitaba a continuar la búsqueda. El objetivo era que no se quedara nada sin decir, por lo que se creó una atmósfera coloquial entre entrevistado y entrevistador.

Como dificultad encontramos que la población descubrió la cámara y no pudimos testimoniar en imágenes lo que ellos mismos cuentan; además no queríamos desequilibrar la empatía lograda hasta el momento. Así que preferimos omitir esas imágenes. Sin embargo mantuvimos la idea de exponer, detalles de ellos en su andar cotidiano por el pueblo y crear un juego irreal, en el que se muestren sus preferencias con la misma ingenuidad y veracidad con que ellos la sueñan. No obstante tenemos rostros de burla constante ante estos enfermos.

Ese mismo día, en el horario de la noche y teniendo en cuenta lo dicho por cada uno de los personajes protagónicos, comenzamos la grabación de toda la simbología. Antes, la actriz había estudiado las grabaciones del horario de la mañana, pues el personaje ficticio tenía la responsabilidad de aportar toda la ingenuidad del tipo de enfermo que trabajamos y defender la tesis de que son seres humanos y como tales no se deben excluir de la sociedad, además debía resaltarse la identidad de cada uno de ellos con la ciudad y la compenetración mística entre ambos. Este personaje de ficción es quien descubre el lado poético de la locura y la tenacidad por continuar viviendo en un mundo un poco fantástico y en contraposición real.

Al tercer día grabamos todas las entrevistas de la población e imágenes de la calle. Después realizamos las entrevistas en el Hospital Psiquiátrico a la doctora y al director. Ese mismo día recogimos las declaraciones de la psiquiatra y del Director del Hospital Psiquiátrico. La familia de Esther apoyó el caso; pues sufren las agresiones físicas de la paciente cuando los indolentes de la sociedad alteran su salud.

Luego de tres días de filmación debíamos entregar la cámara, por lo que el trabajo se redujo a lo que se había grabado hasta el momento, sin embargo, pensamos, que se podía llevar al Cubículo de edición.

- POS- RODAJE.

Una vez terminado el rodaje, comienza la fase de montaje, que manipula el material grabado y lo moldea según el guión hasta confeccionar lo que será definitivamente el documental. Lo primero que hicimos fue

visionar todo el material grabado, así como transcribir las entrevistas para poder darle forma al contenido de la obra y los diferentes puntos de giro, además de los posibles montajes a realizar. Todo esto lo logramos confeccionando un guión de montaje. (Ver anexo 4).

“El concepto de edición, (en inglés, editing), se apoya en su aspecto teórico, en las normas lingüísticas que descubrió el medio cinematográfico casi desde sus orígenes y que han constituido todo un cuerpo de reglas y normas las cuales han dado origen al lenguaje propio del medio audiovisual en movimiento.

*[...] El concepto de edición se vincula al de continuidad narrativa o engarzar un plano tras otro, con el fin de construir el filo narrativo o argumental del programa”.*¹³

Existen diferentes tipos de montaje: el relato, el expresivo, el mixto, etc.

El que utilizamos con más frecuencia en el documental *"Duendes de mi Ciudad"* fue el mixto.

Este tipo de montaje responde a las necesidades expresivas y de interrelación más modernas. Se destaca por la utilización de todos los recursos posibles para la narración. El montaje mixto mezcla los relatos con lenguaje simbólico. Por otro lado, hay una mayor valoración de la imagen, dándole el tiempo que ella requiere en pantalla.

En la mayoría de los cortes se utilizó la disolvencia. La ley que predomina es la de la progresión dramática. De ahí que los cortes directos aparezcan en los momentos en los que se quiere destacar lo más crudo de la realidad. La utilización de símbolos sonoros y de imágenes refuerza los tipos de lectura y demuestran el punto de vista del narrador.

El montaje cubrió una serie de necesidades objetivas, al jugar con las posibilidades expresivas que confiere la sucesión y yuxtaposición de planos para elegir los momentos significativos e imponer el ritmo justo. Fue por eso que no sólo nos interesamos por la continuidad narrativa, sino también por aspectos como la alternancia de atmósferas, tiempos y acciones que dieran toda la gama de posibilidades expresivas y visuales, necesarias para atrapar a los espectadores, permitiéndoles reflexionar al mismo tiempo que se les despiertan sus sensaciones.

Después de visionar todo el material grabado y seleccionar las mejores tomas en cuanto a parlamentos más adecuados de cada entrevistado, mejor luz, encuadre, composición y atmósfera, procedimos a conformar el guión de montaje; posteriormente realizamos una edición lineal como una primera versión de lo que queríamos lograr.

El pos- rodaje fue una de las fases que más se disfrutó. El desarrollo tecnológico nos ofreció grandes posibilidades de efectos y tratamiento del ritmo progresivo de la narración.

Así quedó conformada la primera idea de lo que sería el eje dramático del documental. Mediante el procedimiento elíptico combinamos imágenes, declaraciones de los personajes protagónicos y la población, junto a la música de Ricardo Arjona, Bettovveen y Silvio Rodríguez.

Mi participación como director de fotografía en el proceso de edición fue vital, pues una buena fotografía tiene que ir acompañada de un buen montaje.

Los efectos más utilizados, fueron principalmente:

- Cámara lenta.
- Sobreposición de imágenes.
- Contraposición de imágenes con efectos sonoros.

La yuxtaposición de realidad y ficción se dio con el juego entre el día y la noche, entre personajes reales y símbolos.

Fue en la mesa de edición donde el director del documental, el fotógrafo y el editor tuvieron bajo su responsabilidad transformar el guión de montaje en imágenes, definiendo finalmente el estilo, los puntos de vistas y los recursos expresivos como método básico para desarrollar la obra.

Se relacionaron ideas y se contrapusieron imágenes. En esta ocasión, los esfuerzos creativos y técnicos de todo el equipo en la segunda etapa permitieron la selección de diferentes planos con variedad de ángulos y movimientos de cámaras, que producen emociones en el espectador.

3.6. ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DE “DUENDES DE MI CIUDAD”

Para la realización de este documental se utilizó la técnica DVCPRO, pero la fotografía no resultó nada fácil, al tener en cuenta que, a pesar de que casi todas las imágenes fueron en exteriores, muchas de ellas se grabaron en el horario nocturno, por lo que resultó imprescindible la utilización de iluminación artificial, aunque también grabamos escenas donde la única luz que se utilizó fue la de la ciudad, y, al ser ésta tan escasa, limita la profundidad de campo y el foco se hace muy crítico. Por lo tanto, en este tipo de escena tuvimos el reto de lograr una buena definición y balance realista de los tonos, con un mínimo de energía luminosa.

Fue necesario adecuarse a las reglas de composición de la imagen, entendida como ordenación y distribución de los elementos que la constituyen y que responden, en primer lugar, a una necesidad de recuperar artificialmente- en la percepción del espectador- la sensación de volumen (tridimensionalidad) de la realidad. Pero, sobre todo y muy especialmente, la composición del plano (de la imagen) cumple una función connotativa; es decir, dirige el significado mediante la creación a voluntad del autor, de centros de interés o de atención. En definitiva, la composición cumple una función de anclaje, por cuanto las líneas del cuadro pueden concluir nuestra atención hacia zonas de la imagen que, de otra forma, pasarían inadvertidas o pueden también crear tensiones o relaciones que sean expresivas en sí misma. En otras palabras: la distribución armoniosa, acorde a los principios y leyes del diseño de los elementos que constituyen o estructuran un determinado encuadre.

En el trabajo se utilizó un personaje ficticio que contrapone el mundo real con uno imaginario; esto posibilitaría proponer una segunda lectura. Por lo tanto, para crear un clima psicológico, utilizamos la imagen con un estado cromático rojizo, lográndolo a través de mica roja en la luz.

También se utilizó el juego con los contraluces con el fin de crear ese ambiente subjetivista, que se contrapone con la utilización de la luz natural del día para los personajes reales.

El tratamiento fotográfico dado a las entrevistas y algunas imágenes de los enfermos mentales, que a su vez son los protagonistas del documental, se desarrolló en gran parte a través de planos neblinosos con el propósito de transmitir desequilibrio y estados emocionales variables, que van desde la cordura hasta la locura total.

Para los planos generales en picado desde la calle, utilizamos como grúa un camión de la Empresa Eléctrica. Ello daba la posibilidad de eliminar objetos que pudieran interponerse en el encuadre sin que ese fuera nuestro objetivo; por ejemplo: cables eléctricos. Además en el documental se vinculó el trabajo de cámara con trípode y a hombro.

En este trabajo no solo se pensó en la dramaturgia estructural que conformaría la obra, sino que cada encuadre, cada composición y cada movimiento debían llevar su propia dramaturgia y su propia estética, lo que me otorgó como fotógrafo un amplio campo de realización creativa.

En estos tiempos, en la Televisión los directores de fotografía han tomado un mayor protagonismo, sobre todo en la realización de documentales, telenovelas, teleplay, Video clip, ect. Mi participación, en el caso de Duendes de mi ciudad, influyó para que este material alcanzara los siguientes premios y reconocimientos:

- ❖ Premio de la UPEC 26 de julio. 2003, en documental.
- ❖ Tercer lugar en el festival de telecentros 2003, en documental.
- ❖ Mención en el concurso Caracol de la UNEAC, en documental.
- ❖ Mención Catedral, en cine y video, de la oficina cubana de la organización católica. Internacional del cine y el audiovisual. Presentado en el concurso Caracol, de la UNEAC.
- ❖ Premio relevante en el forum de base de la TVA.
- ❖ Mención en el forum municipal de Ciego de Ávila.

3.7. ANÁLISIS DRAMÁTICO.

Tema: La locura

Superobjetivo: Lograr que la mayor parte de los espectadores se identifiquen con los enfermos mentales y los asuman como parte de la sociedad, que no sean excluidos ni motivos de burlas.

Objetivo: Mostrar a través de elementos audiovisuales a los enfermos mentales como seres humanos, capaces de ser tiernos y laboriosos cuando su estado psicológico se estabiliza.

Estructura: En el documental existen puntos de giros; entre ellos podemos encontrar la visión de la realidad desde el punto de vista de los enfermos; la recreación de la realidad, con la utilización de elementos simbólicos, La forma de manifestarse de cada uno de ellos y sus características emotivas. ¿Cómo ellos evalúan a la sociedad? Y ¿de qué manera la sociedad los ve a ellos?. En el enfrentamiento de los criterios de la población y de los enfermos está el clímax y se presenta el principal conflicto: la incompreensión de la enfermedad. En las aristas de la personalidad de cada uno de ellos, que los define como símbolos de la ciudad, está el desenlace. (Ver anexo 5).

Fuente: Dra María Luisa Ellis Yard, especialista en Psiquiatría.

Argumento: Tres historias diferentes se entrelazan junto a sus vivencias para crear un eje conductor, que es la locura y la importancia de que cada cuerdo la asuma como una enfermedad que necesita ser respetada y atendida. No es delito ser un loco, pero sí es uno imperdonable ver como marionetas a quienes la padecen y no hacer nada por ellos. Ese es el principio que defiende la obra. En esta ocasión los propios testimoniados son juez y parte y, hasta lo que puede parecer sin sentido, es elemento válido para hacerlos más humanos. La contraposición de las declaraciones y criterios por parte de la sociedad valida la tesis de la insensibilidad y la sensibilidad ante el caso. Un personaje ficticio también deambula por las calles mostrando puntos comunes entre la locura y la cordura; éste propone una recreación peculiar de lo que amamos y hacemos nuestro.

Fundamentación: La idea de realizar el documental surge a partir de la necesidad de asumir la locura como una enfermedad. Rechazamos totalmente los juegos de mal gusto hacia estas personas. Se trata el tema como un conflicto para reflexionar y enfrentar.

Una breve enumeración de los enlaces que aparecen en el documental. **“Duendes de mi Ciudad”**.

↻ Enlace de los lugares donde están ubicados los personajes, sus desplazamientos y las direcciones de sus miradas.

↻ Enlace de vestimentas y accesorios personales de los intérpretes.

↻ Enlace de luces e iluminación.

↻ Enlaces de ubicación de los personajes.

↻ Enlaces sonoros.

“Si hubiera que determinar con exactitud, cuál es la clave del éxito en la realización contemporánea de la televisión, la respuesta sería, sin temor a equivocarse: la dramaturgia”.¹⁴