

El cameraman cinematográfico

GREGG TOLAND

Me gusta ser un cameraman cinematográfico.

De todas las personas que componen un equipo de producción cinematográfico, el cameraman es el único que puede considerarse como un hombre libre. Es ciertamente el que tiene menos inhibiciones.

El productor, el director, el montador, los intérpretes, todos actúan en una verificación recíproca de sus impulsos creadores. Pero el cameraman puede hacer exactamente lo que quiera hacer, por el simple motivo de que mientras la tarea de los otros es visualmente obvia en el momento en que se realiza, la del cameraman no es revelada hasta veinticuatro horas más tarde, cuando el fragmento de película que ha pasado por su cámara es presentado en la pantalla de una sala de proyección. Mientras él compone una escena, nadie puede decir con fundamento: «No me gusta la forma en que usted hace esto; probemos esto otro.»

No, el cameraman está en perfecta libertad para realizar sus propias ideas e incluso para introducir alguna desviación revolucionaria, por supuesto dentro de los límites de lo razonable. Esta libertad en la expresión de las ideas es para todo ser humano un precioso privilegio.

La función de un cameraman es primordial. Es fundamental sobre todo en el esquema establecido para un film. De todo el personal en el complejo sistema de producción, él es el único que realmente «hace imágenes». Dentro del mecanismo enormemente

sensible que él controla, se produce un milagro. Después surgen de él cortos fragmentos de celuloide, donde las realidades visuales han sido transformadas en las imágenes del narrador.

Desde este punto de vista, su responsabilidad es considerable, pues esos fragmentos de celuloide contienen el único bien que posee el productor, representan una gran inversión de dinero, tiempo y talento de autores, escenógrafos, productores, intérpretes y artesanos. La película impresa es la única cosa tangible que la industria puede mostrar para justificar su inversión.

De igual importancia es la responsabilidad del cameraman ante la vasta multitud de personas que concurren al cine. Una simple definición de un cameraman cinematográfico deberá ser necesariamente precedida por una definición de su cámara, ya que es por medio de ese instrumento que él se expresa. La cámara, cuando se llega al fondo de las cosas, es el ojo del público. Por tanto, la cámara es el censor (me disgusta la palabra, pero es aplicable aquí) sobre el más importante de los cinco sentidos de millones de personas que buscan su entretenimiento. Es grande su delito, en términos artísticos, si viola esta confianza fracasando al presentar de la forma más elocuente el contenido dramático de la trama.

Las responsabilidades del cameraman son tanto artísticas como económicas, en tanto que él es un factor de una industria artística. Del lado artístico del film, hay tres cosas que él debe conocer: 1) la mecánica de la cámara; 2) dónde situar la cámara, y 3) cómo iluminar la escena a fotografiar. La primera es puramente rutina. La segunda y la tercera suponen un ingrediente creativo. La colocación de la cámara determina el ángulo desde el cual la acción será vista por el público. No es posible exagerar la importancia de ese ángulo para el efecto dramático. La iluminación de la escena es un factor igualmente poderoso en la realización de esos efectos dramáticos, aparte de su función básica: la visibilidad. Para el ojo de un cameraman experto, la forma en que se ilumina un escenario constituye una clave infalible de la atmósfera a crear. Él puede llegar a un plató iluminado, que nunca ha visto antes, y pronosticar con asombrosa precisión qué tipo de escena se va a fotografiar.

Desde el punto de vista industrial, está en su poder el ahorrar o el desperdiciar una cantidad enorme de dinero. Un buen cameraman comienza su tarea mucho antes del inicio de sus deberes fotográficos. En el caso de *La loba*, para el productor Samuel Goldwyn, mi tarea comenzó seis semanas antes de rodar la

primera escena. Se hicieron largas conferencias con el productor, con el director, con el arquitecto que diseñó los decorados, con el jefe de atrezzo y con otros técnicos.

En las conversaciones con el director se analizaba completamente el guión, escena por escena, desde el punto de vista fotográfico, considerando los diversos efectos dramáticos deseados. Aunque esta discusión adelantada correspondía al componente artístico, pertenecía también a la esfera económica, porque suponía ahorrar mucho tiempo y dinero cuando comenzara de hecho el rodaje.

Construimos maquetas en miniatura, modificables, de los principales escenarios, y combinamos las paredes con el propósito de fijar los mejores ángulos, los mejores sitios donde situar la cámara. Tomamos en consideración los valores de color, los tipos de empapelado y de pintura de fondo, el color y estilo del vestuario que usarían los personajes, las cortinas y los accesorios. Fijamos una gradación fotográfica para diversas secuencias: las ligeras o alegres, dramáticamente, con una luz mayor, y las más oscuras o sombrías, en una gradación luminosa más baja y contrastada.

Decidimos que Bette Davis, la estrella, debía utilizar un maquillaje blanco. Esto es revolucionario, pero es un recurso eficaz para sugerir la clase de personaje que representa en la obra: una mujer enfrentada al eterno conflicto con la edad, tratando de asirse a su belleza que se esfuma. Pero, dado el contraste entre su maquillaje y el de los otros protagonistas, tuvimos que descubrir exactamente el equilibrio de luz que iluminaría ventajosamente a unos y otros. Conseguir ese equilibrio de luz requirió prolongadas pruebas de maquillaje.

Otras conversaciones tenían relación solamente con el aspecto económico. Se descubrió que ciertas escenografías podían ser enteramente eliminadas, porque su importancia dentro del conjunto dramático no justificaba su costo. Como el tiempo es la moneda más costosa de la realización cinematográfica, un cameraman debe considerar un deber el economizar tanto tiempo como pueda. Si puede iluminar una escena en quince minutos y no en treinta, mucho mejor.

* * *

Es obvio que la relación del cameraman con su director deberá ser de una total cooperación. El director tendrá sus

propias ideas sobre ángulos de cámara, pero en el análisis final es el cameraman quien debe determinar cuáles son las ideas aplicables y cuáles serán los resultados. He tenido el honor de haber estado asociado con algunos de los principales directores dentro de la industria: Leo McCarey, Mervyn LeRoy, King Vidor, Ward Hawks, William Wyler, John Ford y Orson Welles. Directores como éstos son el placer de un cameraman. Son personas abiertas a sugerencias que alejan la cámara de los senderos recorridos por el conservadurismo fotográfico.

En la producción de *Ciudadano Kane*, Orson Welles funcionó de cuatro maneras: como productor, escritor, director y estrella. Su autoridad para fijar decisiones era prácticamente ilimitada. Para culminarlo, resultó ser uno de los artistas más dispuestos a colaborar con los que he tenido el privilegio de trabajar. Atravesó todas las barreras sobre originalidad de efectos y ángulos fotográficos, y creo que los resultados han justificado esa conducta. Fotografiar *Ciudadano Kane* fue en verdad la más apasionante aventura profesional de mi carrera.

Welles es inigualable en su afán por conseguir exactamente lo que quiere. Pasamos cuatro días perfeccionando un plano muy difícil. Era una compleja mezcla de arte y mecánica. Una mesa y algunas sillas sobre ruedas debían conducirse con precisión cronométrica, mientras la cámara, montada sobre una grúa de tres toneladas, se movía por encima de ellas. La dificultad estaba en un cálculo adecuado de tiempos. Cuando los elementos se conducían de acuerdo a lo previsto, un niño-actor se equivocaba en un diálogo. Cuando ambas cosas coordinaban, el funcionamiento de la grúa, movida por un equipo de nueve hombres, estaba ligeramente fuera de sincronización. Sincronizar la acción, el diálogo y la mecánica todo a un tiempo era el problema mayor. Pero fue resuelto. (Nota al margen: cada decorado de *Ciudadano Kane* fue dotado de un techo completo, procedimiento nuevo en la construcción de escenografías pero que abría un campo ilimitado y nuevo para los ángulos de tomas.)

La responsabilidad del cameraman no termina con la toma de la escena final de un film. Personalmente me he ajustado siempre a la política de seguirlo hasta que esté preparado para su estreno. Además de los fundidos y de otros trabajos adicionales fotográficos, existe el deber de inspeccionar todo el trabajo de laboratorio, verificando la primera copia y las siguientes, recomendando cambios al laboratorio para un mejoramiento general de la calidad

y verificando los cambios una vez efectuados. He visto *Ciudadano Kane* un total de veintisiete veces en la sala de proyecciones. Pero al final de la vigésima séptima proyección, quedé satisfecho de que el trabajo de laboratorio era casi tan perfecto como fuera posible. Consideré una buena inversión de tiempo proteger la calidad del trabajo que había deseado obtener como director de la fotografía.

Hay muchos recursos interesantes que un cameraman puede emplear con ventaja para ganar tiempo. En *Ciudadano Kane* hicimos a veces hasta quince tomas de una escena en particular, sin obtener una que fuera completamente perfecta. Cuando el diálogo estaba bien, la mecánica estaba desajustada. O viceversa. Superf entonces que probáramos combinar la banda sonora perfecta de una toma con las imágenes impecables de otra. Orson Welles estuvo de acuerdo. El experimento fue un éxito.

Tales milagros de combinación no son raros. Hasta la película puede ser estirada, por así decirlo. Con frecuencia hemos podido retocar el ritmo de una frase en la banda sonora, agregando o eliminando pequeños fragmentos de película entre esas palabras.

* * *

Entre las virtudes de un buen cameraman, creo que una sería dedicación es de primera importancia. Un cameraman es quien trabaja más duro en la confección de un film. Los intérpretes tienen días libres; el director puede descansar mientras se ilumina cada escena. Pero el cameraman prepara todas y cada una de las escenas, las rueda cuando están ajustadas, sigue los procesos del laboratorio. Está entre los primeros que llegan al estudio cada mañana y entre los últimos que se retiran por la noche. Obsérveselo trabajar y se hallará a la única persona que nunca está ociosa. Otros pueden estar sentados a veces, pero el cameraman nunca. Durante la preparación de una escena, todo el personal del estudio está a su disposición. No es raro que tenga un equipo de cuarenta o cincuenta técnicos diversos a la vez.

Existen otras cualidades. No sólo debe saberlo todo sobre la ciencia y la mecánica de la fotografía, sino que debe estudiar también el arte dramático. He descubierto que fue para mí una ventaja haber tomado un curso sobre guiones cinematográficos. También un curso sobre peinados y otro sobre maquillaje cinematográfico. Continuamente observo y estudio los nuevos estilos de

las modas femeninas, desde el punto de vista en que ellas sirven para realzar ciertas situaciones dramáticas y determinados valores plásticos.

El cameraman debe poseer una aptitud para lo mecánico, además de una sensibilidad para lo artístico. Aunque fui educado para convertirme en ingeniero electricista, cuando vi por vez primera una cámara supe que había encontrado mi profesión. En ese momento tenía quince años y había aceptado un puesto como recadero en los antiguos estudios de la Fox, durante mis vacaciones de verano. Pronto pasé a tener otro trabajo: «tramoyista» de cámara. Cinco años después ingresé en la organización de Samuel Goldwyn como asistente-operador y siete años más tarde tuve mi primera tarea como primer cameraman en *Un loco de verano* con Eddie Cantor. Tuve que esperar y trabajar doce años antes de conseguir mi objetivo. Pero valió la pena. Aunque he sido transferido en préstamo a otras empresas, el estudio Goldwyn es todavía mi hogar profesional. He estado allí durante diecisiete años.

De los treinta y ocho films que he fotografiado desde *Un loco de verano*, creo que *Ciudadano Kane* es el mejor ejemplo de las posibilidades de la cámara para obtener efectos dramáticos. Algunos otros, sin embargo, y particularmente *Hombres intrépidos*, *Las uvas de la ira*, *Intermezzo*, *Cumbres borrascosas*, *Dead End*, *El ángel de las tinieblas* y *Esos tres*, fueron también fuentes de infinita satisfacción en ese sentido.

Existe una controversia que siempre habrá de agitarse en Hollywood. Se refiere al sistema de estrellas (*star-system*). Como cameraman, no he podido eludir ese principio. La pregunta me ha sido formulada a menudo en forma directa: ¿qué opina usted del sistema de estrellas?

Esta es mi respuesta. Aunque sea de innegable importancia económica y, hablando prácticamente, una necesidad virtual, no puedo sino considerarlo como un perjuicio dramático. Tal sistema está predestinado a entrar en conflicto con el ideal del perfecto efecto realista. El sistema de estrellas favorece la teoría de que la estrella es lo importante, en oposición a la que considera la obra, el argumento, lo más importante. A menudo se hace necesario acceder a la estrella, en detrimento de la obra en general. Desde el punto de vista del cameraman, esto es comprensible cuando se considera la importancia de la iluminación y de los ángulos de encuadre para conseguir el máximo de verdad. El mejor ángulo,

la iluminación más apropiada para una escena, pueden llegar a ser descartadas, a favor del ángulo o de la luz que más halaguen a la estrella o al protagonista. Esa adulación fotográfica a menudo supone la subordinación del realismo a una personalidad.

Para la forma de pensar del cameraman, el perfecto vehículo es la película en que el asunto y los valores dramáticos sean primordiales, y donde los intérpretes figuren en su verdadera categoría, es decir, como personajes de la obra antes que como personalidades cinematográficas. Fue esta teoría, tan astutamente seguida en algunos films europeos como *Pepé le Moko*, *El pan y el perdón* y otros similares, la que convirtió a esos títulos en ejemplos clásicos de las posibilidades y de la eficacia cinematográficas.

* * *

Los progresos técnicos de la fotografía en el cine no son abundantes en esta avanzada etapa de desarrollo, pero periódicamente alguno de ellos es perfeccionado para conseguir un arte mayor. De éstos, yo estoy en excelente situación para discutir lo que se conoce como *pan-focus* (profundidad de campo), ya que he trabajado durante dos años en su evolución y lo utilicé por vez primera en *Ciudadano Kane*. Usándolo, es posible fotografiar la acción en un trecho que va desde los 50 centímetros de la cámara hasta una profundidad de 60 metros, por ejemplo, mostrando con total nitidez las figuras y la acción desde el primer plano hasta la lejanía. Antes, la cámara debía ser enfocada para un plano cercano o distante, y todos los esfuerzos para abarcar ambos a un mismo tiempo derivaban en que uno u otro quedaban fuera de foco. Ese inconveniente llevaba a cortar la escena en planos cercanos y lejanos, con la consiguiente pérdida del realismo. Con el *pan-focus*, la cámara, igual que el ojo humano, ve todo el panorama a un mismo tiempo, con todos los detalles nítidos y verosímiles.

El *pan-focus* sólo fue posible tras el desarrollo de una película virgen ultrarrápida, permitiendo que el cameraman llevara sus objetivos hasta la pequeña apertura necesaria para un foco preciso. Con la característica de escasa sensibilidad en la película de hace pocos años esto habría sido imposible, ya que no habría entrado por esa pequeña apertura la luz necesaria para la debida exposición. Actualmente, conseguimos tanto rendimiento de una luz de 50 bujías como antes lo hacíamos con una de 200: así es de sensible la moderna película ultrarrápida.

Una lista de los progresos fotográficos más importantes desde

el comienzo de la industria deberá incluir los siguientes puntos: 1) negativo ultrarrápido; 2) focos más eficaces, que fueron posibles gracias a una película más sensible, la cual requiere menos luz; 3) el fotómetro, pequeño instrumento asombrosamente eficaz que puesto a la luz indica exactamente la cantidad existente de la misma. El uso de esta medida elimina todo trabajo de suposición, permitiendo que el cameraman fije la gama de luces y la mantenga a lo largo de una secuencia, eliminando los saltos de luz entre un plano y otro; 4) la mecanización del equipo: la perfección de las jirafas, de las grúas y de otros recursos que permiten la flexibilidad de movimientos de la cámara. Estos dispositivos, tan delicadamente equilibrados que pueden ser movidos por la simple presión de un dedo, son maravillas de eficiencia y virtualmente dan alas a una cámara que antes estaba amarrada a ras del suelo.

¿Qué puede preverse para el futuro?

Predigo con libertad que dentro de cinco años existirá alguna forma de cine en relieve. Otros procedimientos están ahora en sus etapas experimentales.

La televisión está llegando, pero no creo que llegue a un uso generalizado durante algún tiempo. Cuando así ocurra, no será una amenaza para la industria cinematográfica, por el simple motivo de que la película es el mejor medio a televisar.

El color continuará mejorando, pero nunca será absolutamente satisfactorio. Ni reemplazará totalmente al cine en blanco y negro, por las exigencias de iluminaciones rigurosas de las tomas en color y el consiguiente sacrificio de los contrastes dramáticos. Todo lo que se haga con la alta luminosidad que la fotografía en color necesita para su existencia (como en las comedias musicales) continuará siendo un tema apropiado para el cine en color. Pero el uso más dramático y de baja luminosidad habrá de descartar, creo, el uso del color para películas de otro tipo.

Aunque parezca una paradoja, el realismo sufre con el color. Cuando es reproducido, el cielo es mucho más sombrío que con su azul natural. Los rostros de los personajes adoptan en general un tono de paja. Se utilizan tres colores primarios, pero no son posibles las suficientes sombras con esos tres. Más colores básicos harían el problema tan complejo que no sería económicamente practicable. En la película en blanco y negro, el color queda automáticamente aportado por la imaginación del espectador, y la imaginación es infalible, pues agrega siempre el tono exacto. Eso es algo que seguirá siendo una dura competencia para la ciencia física.

Una cosa más: la cámara misma. Completamente equipada, y provista de siete objetivos de diferentes oberturas, su valor es de unos quince mil dólares. Yo uso como promedio más de trescientos mil metros de película por año. ¡A 52 fotogramas por metro, eso hace un montón de imágenes!

FILMS CITADOS

El ángel de las tinieblas (*The Dark Angel*, 1935), de Sidney Arnold Franklin.
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles.
Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, 1939), de William Wyler.
Dead End (1937), de William Wyler.
Esos tres (*These Three*, 1936), de William Wyler.
Hombres intrépidos (*The Long Voyage Home*, 1940), de John Ford.
Intermezzo (*Intermezzo. A Love Story*, 1939), de Gregory Ratoff.
La loba (*The Little Foxes*, 1941), de William Wyler.
El pan y el perdón (*La Femme du boulanger*, 1938), de Marcel Pagnol.
Pepé le Moko (*Pépé-le-Moko*, 1935), de Julien Duvivier.
Un loco de verano (*Palmy Days*, 1931), de A. Edward Sutherland.
Las uvas de la ira (*The Grapes of Wrath*, 1940), de John Ford.

LA CREACIÓN DE LA IMAGEN

Más avanzado que el concepto de la fotogenia o el de la fotografía cinematográfica es el de la «creación de la imagen». Eso es lo que procura analizar el crítico y ensayista André Bazin en el texto siguiente, donde llega a definir al cine como «la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica», tras un largo análisis que se apoya en los antiguos egipcios y en la evolución de la pintura.

Los abundantes ensayos de Bazin (1918-1958) le proporcionaron un primerísimo lugar entre los pensadores cinematográficos de este siglo, habiendo tocado prácticamente toda la gama de problemas teóricos y estéticos del cine. Su influencia fue decisiva en la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, en la que se nutrirían quienes después fueron los nombres esenciales de la Nouvelle Vague (como Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer).

El texto que sigue fue incluido por Bazin en *Problèmes de la peinture* (1945) y transcrito luego en *¿Qué es el Cine?*, una recopilación de sus trabajos publicada después en castellano (Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1966).