

## APRENDIZAJES DE LA PRÁCTICA PROFESIONAL: Conectando el sueño de ser Director de Fotografía



Héctor Camilo Úsuga Flórez\*

### Resumen

Realizar mi práctica profesional en Congo Films me ha permitido adquirir experiencias, aprender sobre aspectos técnicos y creativos, convencerme de que realmente quiero ser director de fotografía, poner en práctica mis conocimientos, comparar las anécdotas leídas de mis fotógrafos preferidos con mis propias vivencias, encaminarme de una manera más contundente en la consecución de mis sueños, adquirir una fortaleza mental útil tanto en la instancia de práctica como en el camino que viene por delante.

En la práctica profesional a través de los ojos de la pasión, me pregunto sobre la técnica que rodea a la dirección de fotografía, y su trascendencia en el logro de la magia, la estética y en definitiva el sentido. En mi reflexión encuentro que el acompañamiento que recibí durante la práctica profesional, la convivencia con técnicos y directores de fotografía en Congo Films y la serie de preguntas que me hice durante la práctica se han convertido en mi fuente de aprendizaje, así como mi referencia a destacados directores de fotografía y experiencia previa en el ejercicio fotográfico.

### Palabras clave:

Aprendizaje informal, práctica profesional, dirección de fotografía, Ingmar Bergman, Sven Vilhem Nykvist, fotografía en cine.

\*Egresado [2012] Facultad de Comunicación Audiovisual del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. La práctica profesional fue asesorada por el Magister César Mazo.

## LEARNING OF PROFESSIONAL PRACTICE Connecting the dream of being Photography Director



Héctor Camilo Úsuga Flórez\*

### Summary

Make my professional practice in Congo Films allowed me to gain experience, learn about technical and creative aspects, convince myself that I really want to be a photography director, implement my knowledge, compare read anecdotes by my favorite photographers with my own experiences, routed myself in a more forceful in pursuing my dreams, acquire a useful mental strength in both practical instance and on the road that is coming.

In professional practice through the eyes of passion, I wonder about the art that surrounds the photography direction, and its importance in achieving of magic, aesthetics and ultimately the sense. In my reflection I find the support I received during professional practice, the conviviality with technicians and photography directors in Congo Films and the number of questions that I did during the practice have become my source of learning and my reference to prominent photography directors and previous experience in the photographic exercise.

### Keywords:

Informal learning, professional practice, photography direction, Ingmar Bergman, Sven Vilhem Nykvist, film photography.

\*Graduated [2012] School of Audiovisual Communication of Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. The professional practice was advised by the Magister César Mazo.

## Introducción

“Durante la década de 1950, un nuevo concepto, el de *auteur*, comenzó a ensalzar al director cinematográfico como auténtico autor de una película. Este concepto tuvo una amplia y rápida aceptación puesto que, durante mucho tiempo, particularmente en el ámbito de los estudios de Hollywood, el director había sido considerado como un simple técnico. Pero a partir de ese momento, los directores pasaron a ser los principales impulsores de los nuevos movimientos independientes que florecieron a nivel internacional, siguiendo el ejemplo de la *Nouvelle vague* francesa.” [Ettedgui, 1999, p. 7].

Cuando el concepto de autor llega al panorama cinematográfico, de manos del crítico y posterior director francés Françoise Truffaut, movimientos como el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa y el cine del norte de manos del sueco Ingmar Bergman, cobran una relevancia importante en el cine mundial. Las ideas revolucionarias de cineastas hastiados de la guerra, del cine sin ningún tipo de propuestas profundas se toman lo que ahora sí se consolidaría como el arte que contiene a todas las artes.

El director de fotografía se convirtió entonces en el autor de un universo visual que ayudaba al director a contar una historia. Y se le reconocía como tal. No existía ya una estructura rígida de producción que lo veía como un técnico más. Comenzó a relacionarse con aspectos de creación tales como el guion, a crear en torno a él y a tener referentes pictóricos, fotográficos, sociales y vivenciales para la construcción de un lenguaje alterno. Incorporó la vida como materia prima de referentes para el logro de una comunicación única y efectiva, ya no eran modelos predeterminados de narración si no que la vivencia personal, su forma de ver el mundo, de apreciar la luz y sus efectos, eran claves en la construcción de un lenguaje visual propio de cada proyecto.

Entendió que la cinematografía es mucho más que seguir estructuras repetitivas que daban resultado para entrar en la exploración de otras nuevas que le aportaran una esencia única a cada narración. De esta época nacen las colaboraciones más apasionantes entre la dirección y la dirección de fotografía, fue esa pasión que se desprendía tras cada uno de los encuentros entre estas dos cabezas de departamentos la que me llevó y motivó a querer ser director de fotografía, la que me permitió comprender la evolución del campo fotográfico en el cine, y cómo la figura del director de fotografía fue haciéndose cada vez más importante.

De los comienzos en donde personajes desconocidos se encargaban de la cámara, de la luz, de la dirección; pasando por periodos en donde lo visual era cargo de una persona en particular solo para que repitiera procedimientos consignados en un manual, hasta llegar a este punto en donde solo la planificación de una película puede tomar dos o seis meses, tiempo en el que la fotografía se incubaba en una receta de entendimiento de la visión del mundo del director, de los referentes para lograr una estética única, de la vida como fuente de inspiración. Fue a través de estas anécdotas halladas en los libros que me enamoré del cine. En especial la primera vez que leí sobre un par de cineastas suecos: Sven Nykvist e Ingmar Bergman.

Nykvist y Bergman se conocieron gracias al rodaje de la película *“Sawdust and Tinse l”* de 1953 [Noche de Circo], Nykvist, quién era un joven director de fotografía, y que en su experiencia inicial había expuesto mal el negativo, llegó al primer día de rodaje con un temor inmenso gracias a la fama de director tirano que tenía Bergman. Pero el rodaje sería todo un éxito y el comienzo de una relación que se mantendría por 22 largometrajes más. Nykvist encontraría con Bergman un camino hacia el estudio de la luz que se reflejaría en cada una de sus colaboraciones. En palabras del director de fotografía sueco:

Cuándo trabajé en *“The Virgin Spring”* mi segunda película con Ingmar, recuerdo que teníamos una toma nocturna en exteriores. Agregué un poco de iluminación artificial a la escena porque me pareció que la luz natural era aburrida y quería que las sombras de los actores danzaran sobre la pared. Al día siguiente, cuando vimos las primeras copias, Ingmar exclamó: ¡Dios mío! ¿Cómo puede haber sombras cuando se ha ido el sol? Este incidente marcó nuestro camino hacia la luz. [...] De no haberme encontrado con él, lo más probable es que fuera un técnico más, sin gran conciencia de las infinitas posibilidades de la iluminación [Ettedgui, pag 38].

Esta anécdota la leí cuando apenas comenzaba a interesarme por la dirección de fotografía. Me gustaba ir a rebuscar en la biblioteca algún libro que llamara mi atención. Transitaba por la única estantería de libros sobre cine y me topé con un lomo blanco y largo. Tenía el título perfecto para resolver mis inquietudes: *“Directores de fotografía”*. Pasé toda la tarde leyéndolo, con la única tranquilidad de que podía tenerlo conmigo por unos días más. El libro tuvo unas diez firmas más en la parte de atrás, en la ficha de préstamo, y una cantidad considerable de multas porque no lo entregaba a tiempo al estar distraído por leerlo. Todo esto antes de encontrarlo postrado en una torre de libros en una librería cerca a mi casa.



Una de las colaboraciones más sobresalientes de la época moderna: Los hermanos Coen [izq] y el director de fotografía Roger Deakins

Nykvist llamó especialmente mi atención pues ya su nombre lo había escrito varias veces en mi agenda. Luego de terminar todo el capítulo dedicado a él, y de haber escrito muchas citas de lo que decía, les conté a todos mis amigos sobre sus logros y sobre esa relación de descubrimiento y pasión por la luz junto a Bergman. Sus anécdotas me enseñaron la visión entre técnica y creación de la dirección de fotografía, el ejercicio intelectual tras cada decisión de composición, la motivación que impulsa a trabajar la luz lateral o cenital; me dejaron el aprendizaje de que en lo visual nunca hay nada fortuito. Con ese pensamiento pisé por primera vez un set de grabación.

## 2. Elementos en mi aprendizaje

### Experiencia previa

Tuve la oportunidad de ir alternando mis estudios universitarios con trabajos en comerciales, largometrajes y cortometrajes, desempeñándome como segundo y primer asistente de cámara. Me sentía, y aún me siento, muy afortunado por ocupar el lugar en el que varios de los directores de fotografía que admiro iniciaron este camino. El propio Nykvist había logrado introducirse en este medio cinematográfico hasta ser la cabeza del departamento tras haber comenzado como asistente de cámara, así como Gregg Toland, Robby Müller, Michael Chapman, John Seale, Darius Khondji, entre muchos otros.

Ser asistente de cámara te da la posibilidad de estar presente en varias de las decisiones estéticas del director de fotografía, ver cómo trabaja con la luz, con la cámara, los filtros que utiliza para lograr ciertas estéticas, su forma de sentir la imagen y de contar con ella.

Las experiencias en publicidad me mostraron que los comerciales, en cuanto a la forma de producir y a las exigencias creativas, son lo más parecido al cine, pero realizados en un plazo de tiempo mucho más corto. Contrario a lo que es la producción de televisión, en donde la creación se reduce a la repetición infinita de modelos predeterminados que aseguran un rating, y en donde las motivaciones para decisiones estéticas

no tienen ningún tipo de fundamento. Desde que comencé con mis experiencias laborales tenía claridad que no quería hacer televisión. Mi mirada fotográfica sentía que entrar allí sería un retroceso, y no quería coartar mi ansiedad de aprendizaje, por lo que me opuse rotundamente a realizar mis prácticas universitarias en un lugar que tuviera que ver con esto. Así, me puse la tarea de lograr entrar en Congo Films, una reconocida casa de renta de equipos técnicos para cine y televisión.

Mis experiencias previas me permitieron ganarme un espacio allí en el cuarto de cámara, a donde llegué con un conocimiento muy básico en muchos aspectos. Empecé mi viaje hacia Bogotá con la única motivación de adquirir un conocimiento profundo de la técnica, ya que es el medio para desarrollar el lenguaje visual. Llegué allí para adquirir experiencia frente a una cámara, para perder los temores normales frente a lo desconocido, y para relacionarme con un medio de producción que tenía mucha ventaja sobre el resto del país.

### Acompañamiento

El cuarto de cámara es el lugar destinado a guardar todos los equipos relacionados con el departamento de cámara. Allí se albergan accesorios, ópticas, baterías, trípodes y todo lo necesario para que un rodaje se desenvuelva sin ningún inconveniente. Al llegar, comencé un proceso de adaptación con los nombres y con ciertos elementos que conocía muy poco, su ubicación y los usos específicos de cada uno. Fui adaptándome y así pude ganarme la confianza del equipo que allí trabajaba.

Había una persona, Josue, encargada de todo el mantenimiento de los equipos, con un conocimiento profundo de las cámaras de cine análogas [así se conocen a las cámaras tradicionales que imprimen las imágenes en cintas de celuloide]. También estaba el español, mi jefe directo y encargado de todo el aspecto digital dentro del cuarto. Tanto Josue como el español, fueron quienes me acompañaron en mi proceso de aprendizaje, quienes me explicaban las cosas que no sabía y me corregían cuando hacía algo mal. A medida que pasaba el tiempo me fueron asignando tareas tales como hacer alistamientos de equipos que salían a rodaje, revisión de ciertas fallas reportadas en las producciones, acompañamiento en las labores de mantenimiento y actualizaciones de cámaras digitales, estar pendiente si las baterías estaban cargando correctamente, hacer limpiezas de filtros y de objetivos.

Todo lo anterior lo iba alternando con mi investigación sobre la comunicación entre la técnica y la creación, además de poder estar

presente cuando probaban equipos antes de rodajes determinados. Esto era muy interesante ya que podía ver puntos que ayudaban a mi investigación, como por ejemplo la toma de decisiones para resultados que se buscaban mediante la técnica.

Siempre estaba callado escuchando los diálogos entre directores de fotografía y técnicos, anotando aspectos para tener en cuenta en el momento de afrontar proyectos. Así fui más consciente sobre la importancia de saber qué tipo de rodaje se va a tener para saber qué tipo de equipo se utiliza, que tantas maletas son necesarias y cuál sería un equipo básico para cada situación. Siempre teniendo en cuenta primero qué es lo que va a contarse para así saber cómo va a narrarse y por medio de qué herramientas. Siempre tuve claro que por más de que estuviera en un entorno netamente técnico era vital tener presente la motivación narrativa de cada uno de los elementos guardados en las estanterías del cuarto de cámara.

Tener un contacto cotidiano con los equipos, con las personas que se desenvuelven en la producción, con formas de solucionar problemas, con decisiones técnicas para lograr ciertos deseos del director de fotografía me ha enseñado infinidad de cosas. Con estas experiencias he aprendido a ver la fotografía desde nuevos ángulos, a contemplar muchas más cosas antes de un rodaje, a ir siempre un paso adelante de todas las decisiones que se toman en un set.

Estar en un ambiente técnico te da la oportunidad de valorar aspectos que no hacen parte de él, siempre y cuando tengas claridad de que no es la técnica por la técnica sino siempre una motivación narrativa que debe buscarse en el periodo de preproducción, en una comunicación constante con el director. Por eso decidí que este trabajo consistiría en la búsqueda entre los dos campos vitales de la fotografía, y no quedarme rezagado dando vueltas solo en uno.

Haber realizado mis prácticas empresariales en este lugar me dio la posibilidad de encontrar muchos puntos de vista sobre la dirección de fotografía.

## La convivencia

La convivencia continua con técnicos que ven únicamente a la producción audiovisual como la forma de ganarse la vida le resta un componente artístico y romántico a la creación, visión que en ningún momento compartí, pero que me ha servido de referente para entender la diversidad de motivos que encuentran las personas para estar inmersos en el medio y, más aún, para saber en qué grado un técnico participa activamente para apoyar al director de fotografía. Ver que la mayoría de estos normalmente tienen un pensamiento

anclado en la técnica me cuestionaba sobre el vacío creativo de ellos, y sobre todo cómo es el pensamiento de los actuales directores de fotografía en Colombia, que en su mayoría vienen de ascender en departamentos técnicos.

El técnico debería participar de manera más activa con aspectos como el conocimiento del guión, para realizar un acompañamiento más cercano al director de fotografía en el rodaje; y en la publicidad, debería tener mayores herramientas creativas para un entendimiento más profundo con el fotógrafo. Esto da pie a una anécdota famosa en la historia del cine.

En 1977 el director Estadounidense Terrence Malick se disponía para comenzar con su nuevo proyecto, cinco años después de su primera película "Badlands" [1973]. Para "Days of Heaven" [1978] Malick quería tomar riesgos con el aspecto fotográfico, y trabajar mientras se pudiese, solo con luz natural. Malick siempre se ha caracterizado por tener un conocimiento muy profundo sobre fotografía, y por darle una importancia vital dentro de sus relatos. Para ello contactó al fotógrafo español radicado en Francia Nestor Almendros, el cual había brillado por sus trabajos para la Nueva Ola Francesa, y por un aprovechamiento único de la luz natural. Esto en contraposición a lo que muchos piensan, que la falta de herramientas técnicas hacia a este movimiento indiferente a la cinematografía.

Para el director de fotografía era una oportunidad inigualable, como lo relata en la entrevista para el libro "Masters of light": "Para mí trabajar con Terrence Malick era la oportunidad de mi vida, él es un director que sabe más que cualquier otro sobre fotografía. Piensa que la luz es como un personaje, que tiene la esencia para darle a una escena la fuerza que puede transmitirle un buen actor" [Schaefer & Salvato, 1984, p.15].

Por ello era la oportunidad de su vida, porque era un proyecto en el que podría llevar a la imagen a generar un lenguaje netamente visual. Ya no era el único para quien la imagen era tal como un personaje, con quien podría ensayarse, exigírsele, generar emociones, acentuar sentimientos. Pero teniendo aún todo el respaldo del mismo director en aspectos técnicos y creativos, Almendros tuvo que enfrentarse a una situación que ejemplifica, claramente el problema de hallarse polarizado entre uno de dos aspectos.

Almendros siempre se caracterizó por revolucionar las técnicas de iluminación, siguiendo una vocación realista. Teniendo en cuenta los deseos de Malick y lo descrito en el guión, el fotógrafo decidió que todas las escenas nocturnas en exterior se iluminarían íntegramente con fuego real, para lo que utilizaría lámparas de propano fuera de cuadro y así alcanzar los niveles de exposición necesarios para imprimir la película fotosensible. Hasta ese momento el fuego

siempre se recreaba con luz artificial, moviendo pedazos de papel o de plástico en frente de la fuente lumínica, en cierto sentido logrando el efecto de flicker que genera la luz del fuego.

Este rodaje era la primera vez en la que el cinefotógrafo español trabajaba con un equipo técnico de Hollywood, con una forma de trabajo muy diferente y una visión de la fotografía que comenzaron a generar conflictos con Almendros. Su idea y práctica de iluminar con el mismo fuego escenas en las que como fuente única se podía apreciar fogatas terminó en problemas con su equipo técnico, quienes alegaban que si no era luz eléctrica entonces no era de su incumbencia, por lo que se negaban a sostener las lámparas de propano y a seguir el camino que Almendros había trazado.

## Las preguntas

Aquí es en donde me pregunto hasta qué punto los técnicos estaban en conexión con la historia y más con el estilo naturalista y realista que querían Almendros y Malick para ella. ¿No es esto un aspecto contraproducente, no es acaso un problema que no todos vayan en la misma dirección y más que un técnico se guíe solo por sus conocimientos de la técnica para juzgar y ser un obstáculo en la generación de un estilo, de una forma ya decidida de narrar? ¿Es entonces importante o no que los técnicos hagan parte integral de aspectos que van más allá de su oficio, que entiendan, analicen y conozcan elementos de la creación, tales como el guión, o el estilo deseado para contar una historia? ¿No deben ser ellos un apoyo para el fotógrafo en la creación de una estética en particular? ¿No es importante que entiendan que su actividad va más allá de operar y llega hasta el centro de la narración?

Si aceptamos la metáfora de la luz como personaje, debe apreciarse su versatilidad, su posibilidad de no ser siempre la misma, de regenerarse en cada nuevo proyecto y cada historia nueva le utilizará de manera diferente. No diría que es un buen actor aquel que hace siempre el mismo papel, en cambio, admiraría a aquel que se reinventara en cada nueva película. Y si debe aprovecharse esta cualidad de regeneración, creería que una visión netamente técnica, en donde siempre se debe exponer de una manera correcta, hacer algo que se convierte en rutinario, disponer las luces en la manera en la que nos dice el manual, con la misma intensidad y calidad, nos llevaría inevitablemente por el camino estéril y sin salida de la técnica por la técnica, no de la técnica por la creación. Cabe resaltar que "Days of heaven" una película en donde se opuso la creación sobre la pura, dogmática, y a veces no tan inteligente técnica, ganó un Oscar por mejor fotografía.

## "La pasión"

No recuerdo muy bien cómo llegué al interés por la dirección de fotografía, cómo este monstruo devastador llamado pasión se apoderó de mi. Tal vez el recuerdo más remoto es el de estar sentado en un teatro esperando la proyección de una película de Ingmar Bergman, y el crítico del ciclo de cine hablando de una figura importante dentro del trabajo de este director, Sven Nykvist. Con cada letra que escribía en mi agenda, rápidamente, se me fue despertando una curiosidad que hasta el día de hoy, cuatro años después, sigue intacta, incluso mayor.

¿Quién podría ser este hombre del que Bergman escribía cosas tan profundas? Lo primero que hice, cuando las luces se apagaron, fue esperar el crédito de dirección de fotografía, creo que sigue siendo lo primero que hago cuando comienza una película. Ver ese nombre escrito en la pantalla me llena de una emoción incontrolable, pues es reconocer de entrada, al artesano de la luz, al hombre detrás de la cámara, quien mediante abstracciones lo suficientemente sensibles nos transmite emociones usando la iluminación, los movimientos y la composición. Como ya tenía ese vicio de buscar el nombre de los directores de fotografía, y como era un ciclo largo de películas del mismo director, observé el nombre de Nykvist una infinidad de veces.

Esto me fue llevando a descubrir la estrecha y bonita relación entre los dos. Con ellos comprendí el papel fundamental de la fotografía en el cine, y como esta es fruto de un trabajo cercano entre las cabezas de departamento. El equipo de trabajo para las películas de Bergman fue siempre el mismo por más de 20 años.



Sven Nykvist e Ingmar Bergman durante el rodaje de "From the Life of the Marionettes" [1980]

Otro recuerdo que tal vez explique mi inevitable enfermedad fue la primera vez que vi "Days of heaven" de Terrence Malick. Había comenzado un nuevo ciclo en aquel cineclub que frecuentaba, y esta era la segunda película. Malick siempre se ha caracterizado por darle gran importancia a la fotografía de sus películas, y por trabajar con talentosos directores de fotografía, que puedan salirse de los estándares americanos, de la banal y

estéril fotografía industrial. Para esta película venía desde Francia el ya reconocido español Néstor Almendros, que había realizado una infinidad de películas para el revolucionario movimiento "La Nouvelle Vague", y para los directores que se desprendieron de aquella corriente, tales como François Truffaut, Eric Rohmer y Barbet Schroeder. Allí pudo llevar al máximo su trabajo con la luz natural, pero fue junto a Malick que pudo romper las barreras, al rodar un gran porcentaje de escenas en la hora mágica, el ocaso del día, en el que el sol manda sus últimos destellos y genera tonalidades de amarillos y naranjas reflejados en el cielo y las nubes. Así, en un día de rodaje solo tenía quince minutos útiles de luz.



Uno de los planos rodados en la hora mágica

Todas estas historias las escuchaba en el cine club, sentado en una silla que se me hacía pequeña, incomoda y tiesa de lo vibrante que estaba mi respiración. Allí comencé a ver lo importante que son las decisiones lumínicas, cromáticas y creativas que toma un director de fotografía para que la narrativa de la película se enriquezca. Allí me convencí de que quería hacer esto, de que quería llevar a las imágenes las abstracciones de un director, las palabras de un guion, las emociones de un espectador. Estas anécdotas las relataba el crítico citando un libro que tenía entre sus manos: "Días de una cámara" escrito por el propio Néstor Almendros.

De nuevo saqué mi agenda, escribí rápidamente y comencé una búsqueda que me llevó a encontrar la riqueza tras la literatura sobre dirección de fotografía, lo inspirador que pueden llegar a ser las anécdotas del otro, la mística detrás del oficio. Lo que comenzó con un simple nombre escrito en una agenda, con una letra temblorosa y poco entendible, me ha llevado al descubrimiento de la dirección de fotografía, a seguir los pasos de la pasión y verme en una ciudad diferente, Bogotá, rodeado de nuevas experiencias.



Almendros junto a Françoise Truffaut durante el Rodaje de "El Último Metro" [1980].

La pasión no tiene límites cuando todos los días descubres nuevas cosas, cuando sientes que el conocimiento se va construyendo paso a paso y es una fuente inagotable de aprendizaje. Como lo es cada día el observar los efectos de la luz. Ahora vivo lo que Darius Khondji relataba en uno de sus escritos:

"A todos los que estén pensando en ser directores de fotografía les diría que no pasen demasiado tiempo en una escuela de cine. Que viajen; que busquen contrastes por doquier [...] Que observen como se refleja la luz en la arquitectura, cómo se revela en el paisaje." [Ettedgui, 1999, p.202].

## Mística –Cámara –Sueños

"¿Qué es lo que hace que un director de fotografía coloque la cámara aquí o allí?..."

Nuestra experiencia vital se expresa de modo inconsciente dando forma a cada decisión

creativa que uno toma, esto es lo que hace que cada director de fotografía sea diferente."

Janusz Kaminski

La magia hace parte del ser humano, o por lo menos un ser humano sensible y encantado por lo que le rodea. Nace del hombre que de tanto asombrarse por su entorno comienza a preguntarse sobre él, desentraña el núcleo de lo visible, de lo físico y encuentra una serie de particularidades que hacen único a lo que estudia. Potenciar esas pequeñas cosas son componentes del camino mágico, lo sublime se toma la conciencia y ya no es solo parte de la realidad.

El campo de las artes se llena entonces de magia, de mística: la pintura, la música, el cine, la fotografía. Ver una pintura, escuchar una canción, disfrutar una película no es solo la práctica de sentarse, de mirar, de oír. Es permitir que cada uno

de ellos se convierta en una experiencia sensible, en donde las dudas, los conocimientos y las ideas van siendo importantes en la construcción de la vivencia. Es entonces un hipertexto que nos lleva a recuerdos pasados, a nuevos sentimientos, a rencores y alegrías. Es lo que nos demuestra que a la final esto hace parte de vivir.

El arte es experiencia, es vivencia, es una construcción que involucra lo nuestro con lo del otro, nuestro aporte frente al de un extraño, y en definitiva es un viaje interno, una lucha con nosotros mismos. Es una manera de ver el mundo totalmente nueva, a la que se acercan los espectadores, y que puede llegar más profundamente en la medida en que la persona interiorice la experiencia y la proyecte sobre lo vivido, o lo que quisiera vivir; es allí donde tendrá éxito o fracasará. Para algunos será un terremoto de sentimientos y para otros un aburrimiento extremo.

En esa búsqueda mágica, en el deseo de estudiar un gusto en particular, aparece la dirección de fotografía, arte en sí misma pero componente vital de otras a su vez. Ese descubrimiento es pasarse toda una tarde observando cómo el sol golpea las edificaciones, cómo un papel blanco hace a la luz más suave, como cada cosa tiene una textura particular y cómo con la luz las cosas puede apreciarse, opacarse, desaparecer. Darle a una cámara vida, contar historias a partir de un cuadrado, unos elementos inmersos en él, un movimiento de fotogramas que genera la ilusión de la realidad siendo proyectada, cierta forma en la que la luz golpea los objetos. Gusto y estudio de encontrar sentidos en la realidad, llevarlos a la ficción, magnificarlos, y narrar a partir de allí.

Este método entre la observación y la creación como vehículo y la magia como resultado se evidencia en las cortas películas de principios de siglo XX del cineasta y mago francés Georges Méliès, quien a diferencia de figuras tan importantes como los Hermanos Lumière entendió el cine como la posibilidad de soñar, no solo el registro de imágenes de la realidad, si no como un nuevo nivel de creación. Ya no era simplemente fotografía en movimiento, eran historias, sueños, que se articulaban a 16 cuadros por segundo.

## Magia

Para llevar las imágenes a la pantalla es necesario conocer campos más allá de la simple imaginación, y uno de ellos, que hace posible el tránsito de la creación a las imágenes, es el de las herramientas técnicas con las que cuenta un director de fotografía. Cuando esto se entiende y se coloca junto con las ideas, puede explorarse y lograrse de una mejor manera la narración visual.

Es necesario hacer un corto recorrido por la evolución de todo este universo paralelo de los elementos técnicos tales como la cámara, las fuentes de iluminación, las películas fotosensibles, para acercarse, de cierto modo, a un entendimiento de las decisiones estéticas que pueden o pudieron tomarse para un film. Cómo un director de fotografía en conjunto con el director, prestan elementos de este universo para encontrar la mejor forma de contar una historia. Y entender así por qué la luz utilizada a principios de siglo XX era siempre una fuente suave y cenital que nada más dejaba ver una pequeña sombra justo debajo del personaje, o por qué mas adelante comenzaban a notarse sombras duras proyectadas sobre el decorado, por qué normalmente era una cámara estática, fijada en un solo punto y por qué esta fue dotándose de movilidad, que en muchas ocasiones con el pasar el tiempo, se perdía y volvía a recuperarse.

Todo lo anterior es necesario entenderlo para entrever la importancia de la técnica cinematográfica y cómo está, ahora que nos encontramos en una era de grandes avances y de mucha flexibilidad y versatilidad, no puede desligarse en ningún momento de la historia a contar.

## Bibliografía

- Brown, Blain. [1992] "Iluminación para cine y televisión". Editorial Escuela de Cine y Video.
- Ettegui, Peter. [1999]. Nuevos Directores de Fotografía. Barcelona: Oceano.
- Revault D'allonnes, Fabrice. [2003] "La luz en el cine". España. Editorial Cátedra.
- Salt, Barry. [2009] "Film Style And Technology. History And Analysis". Editorial Starword.
- Schaefer, Dennis. Salvato, Larry. [1984] "Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers". Estados Unidos. University of California Press.
- Truffaut, Françoise. [1974] "El cine según Hitchcock". Madrid. Editorial Alianza.

## Para citar este artículo:

Úsuga Flórez, Héctor Camilo (2012). APRENDIZAJES DE LA PRÁCTICA PROFESIONAL: Conectando el sueño de ser Director de Fotografía. Revista Virtual Luciérnaga, Año 4, N8. Grupo de Investigación en Comunicación, Facultad de Comunicación Audiovisual, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Medellín- Colombia. ISSN 2027-1557. Págs. 58-64.