



FOTOGRAFIAR CINEMA LOW COST

La direcció de fotografia de baix pressupost



Alumne:

Cristóbal Franco Hurtado

Director del TFG:

Isidro Monreal Ruestes

Tutora del Grau:

Arantxa Uribe-Echevarria Diago

Grau de Comunicació

Universitat Oberta de Catalunya, 2016

RESUM

L'era digital ha iniciat una revolució en el sector cinematogràfic. L'abaratiment del material i la crisi econòmica han permès el sorgiment d'un tipus de produccions de baix cost (conegudes popularment com a cinema *low cost*). Aquest tipus de cinema pretén estar a l'altura del cinema convencional pel que fa a la seva qualitat d'imatge i la seva creativitat, malgrat que el seu pressupost estigui molt per sota del que és convencional. A tot això, s'ha d'afegir que el personal que hi treballa no cobra, d'entrada, pels seus serveis fins que la pel·lícula no obtingui prous beneficis.

El director de fotografia s'ha d'adaptar al pressupost d'aquest tipus de producció sense que la qualitat de la imatge es vegi malmesa. Tot i que cada producció té les seves particularitats, el director de fotografia pren com a referència el que la història del cinema ha anat aportant (la metodologia de treball, l'organització del seu departament i el treball en equip amb els altres departaments) des dels seus orígens de la història del cinema fins a l'actualitat.

PARAULES CLAU: cinema, digital, low cost, director de fotografia, producció, pel·lícula, equip tècnic, material tècnic, rodatge, pressupost, càmera, il·luminació, comunicació.

ABSTRACT: Digital age has started a revolution in the film industry. Low cost equipment and economical crisis have allowed the emergence of low cost productions (popularly known as cinema low cost). This kind of film aims to be as the conventional cinema regarding its quality and its creativity, although its budget is much lower than conventional cinema is. In addition, cast and crew doesn't earn any money if the film doesn't get enough economical benefits.

Even low budget, cinematographer needs to shot with the same quality of image and creativity as the conventional cinema has. Every production is different but director of photography works as their antecessor shot (same methodology, organization of department and teamwork with the other departments) from the beginning of cinema history since nowadays.

KEY WORDS: cinema, digital, low cost, director of photography, cinematographer, film, crew, technical equipment, shotting, budget, camera, lighting, communication.

ÍNDEX

1. JUSTIFICACIÓ DELS DIRECTORS DE FOTOGRAFIA

2. INTRODUCCIÓ

2.1.METODOLOGIA

3. PREPRODUCCIÓ

3.1. GUIÓ

3.2. LOCALITZACIÓ

3.3. EL TREBALL AMB ELS CAPS D'EQUIP

3.3.1. DEPARTAMENT DE PRODUCCIÓ

3.3.2. DIRECTOR D'ART

3.3.3. ESTILISME, MAQUILLATGE I PERRUQUERIA

3.3.4. AJUDANT DE DIRECCIÓ: PLA DE RODATGE I TIMMING

3.4. MATERIAL DE FOTOGRAFIA

3.4.1. CÀMERA

3.4.2. IL·LUMINACIÓ

3.4.3. ALTRES

4. PRODUCCIÓ: EL RODATGE

4.1. L'ORDRE DE TREBALL:

COORDINACIÓ ENTRE DEPARTAMENTS

4.2. DIRECTOR

4.3. ACTORS

4.4. EQUIP TÈCNIC DE FOTOGRAFIA

4.4.1. GAFFER

4.4.2. AJUDANT DE CÀMERA

4.4.3. ALTRES

5. POSTPRODUCCIÓ

5.1. VISIONAT EN BRUT

5.2. ETALONATGE: EL COLORISTA

5.3. VISIONAT CÒPIA FINAL

6. PROJECCIÓ

6.1. PROJECCIONS EN SALES I FESTIVALS (DCP, BLU-RAY I DVD)

7. CONCLUSIONS

8. BIBLIOGRAFIA

9. ANNEXOS

10. ANOTACIONS A PEU DE PÀGINA

1. JUSTIFICACIÓ DELS DIRECTORS DE FOTOGRAFIA

Aquest treball es fonamenta en l'experiència d'una sèrie de directors de fotografia que han treballat en tot tipus de pel·lícules. He volgut cobrir una àmplia varietat d'aquests professionals, malgrat que gairebé tots els que he inclòs són homes.

Així doncs, la gran majoria són directors de fotografia reconeguts mundialment o si més no, aquells que han treballat en alguna pel·lícula que ha obtingut un cert reconeixement¹.

Aquests directors de fotografia pertanyen a un determinat període de temps i destaquen per la seva trajectòria o per alguna pel·lícula en concret, com és el cas de Laszlo Kovacs, Jean-Yves Escoffier, Nestor Almendros, Lance Acord, Sven Nyvest, Gordon Willis, Vilmos Zsigmond o John Alonzo.

Altres directors de fotografia que he inclòs, formen part del sector cinematogràfic actual i treballen en grans produccions cinematogràfiques tot i que potser van començar en petites produccions, com és el cas de Javier Aguirresarobe, Vittorio Storaro, Darius Khondji o Emmanuel Lubezki.

I finalment els directors de fotografia actuals també, el treball dels quals s'ha caracteritzat pel tipus de producció de baix cost (o *low cost*) en què han treballat, com és el cas de Santiago Racaj, Fabrice Aragno o Alejandro de Pablo.

Per una altra banda incloc altres persones que no són conegudes pel seu ofici com a directors de fotografia però que tenen un llaç molt estret amb la professió. Aquests són directors de cinema com Jean-Luc Godard o Jose Luis Guerin. Mentre el primer està sempre atent a les noves tecnologies per aplicar-les a les seves pel·lícules (amb la col·laboració del seu director de fotografia). El segon s'ha ocupat de desenvolupar també aquesta tasca per tenir un control total a la seva pel·lícula, tenint en compte que treballa amb càmera que es podrien considerar domèstiques.

2. INTRODUCCIÓ

“La fotografia és veritat. I el cinema és una veritat 24 vegades per segon.” Jean Luc Godard

El rodatge d'una pel·lícula és un procés de treball en equip molt llarg la finalitat del qual, és la d'explicar una història mitjançant imatges en moviments, juntament amb sons, i, tot plegat, muntat per tal de donar-li una certa coherència.

Una de les característiques que fan que la tasca de fotografiar una pel·lícula sigui tan complexa alhora que fascinant, és la gran evolució que ha viscut el sector de la fotografia en els darrers 30 anys: la primera pel·lícula que va utilitzar efectes digitals en el seu rodatge va ser “Tron”, dirigida per Steven Lisberger el 1982 (malgrat que no va tenir gaire èxit comercial²). Al llarg dels anys 90, la saga “Stars Wars” de George Lucas³ i “Matrix” dels germans Wachowsky⁴, van ser dos projectes diferents (de gran èxit comercial) que van ser rodades amb una tecnologia digital la qual, va permetre realitzar uns efectes especials mai vistos fins llavors.

Durant aquest temps s'ha efectuat, de manera progressiva, la transició del suport fotoquímic (16mm i 35mm) al suport digital i de cinematografia digital: originàriament es van crear les primeres càmeres fotogràfiques que permetien captar la imatge i el moviment en suport fotoquímic fins a l'actualitat, on hi ha una gran varietat de càmeres i de dispositius electrònics que permeten captar imatges i vídeos en suport digital.

Si en els seus orígens els professionals del sector cinematogràfic estaven acostumats a la metodologia de treball que els ofería el suport fotoquímic, la transició cap a l'era digital va suposar una revolució tant en la part tècnica, com en els costos i en la metodologia de treball. És per aquest motiu que la feina del director de fotografia s'ha fet més complexa i interessant: *“Con el digital, la fotografía es un campo que está en constante movimiento: siempre hay cámaras nuevas, innovaciones en objetivos, sensores...”* Neus Ollé (directora de fotografia). Alhora que també, el digital ha revolucionat tot el sector

permetent una democratització que era impensable fa només una dècada degut a l'abaratiment dels preus del material. Aquesta democratització ha permès que pràcticament qualsevol persona tingui accés a rodar una pel·lícula.

Tot i aquesta democratització del sector cinematogràfic, no implica que aquest procés sigui tan fàcil com ho pot semblar a priori, ja que la complexitat radica a aconseguir arribar al públic. Aquesta darrera fase del procés, és igualment complicada avui dia donada la quantitat de produccions que es roden en un any.

Cada producció cinematogràfica té les seves pròpies característiques i les seves metodologies de treball. En una producció cinematogràfica poden arribar a treballar molts departaments conjuntament per obtenir un mateix producte, la pel·lícula. Com així ho manifesta un altre director de fotografia que ha treballat en pel·lícules molt diverses, Santiago Racaj:

“El director de fotografía es determinante en el resultado estético final de cada película, sin duda, pero no es el único lógicamente. Y esto es debido a muchos motivos. La película se concibe por un director que busca coordinar todos los elementos necesarios para conseguir el estilo visual que quiere que sea visto en la pantalla. Tiene referentes en su imaginario y esos referentes los traslada al director de arte o diseñador de producción, al director de producción, al localizador, al figurinista o vestuarista y también por supuesto, al director de fotografía y a quien “retrata” los espacios de sonido. Lo que nosotros fotografiamos son elementos que están ahí porque ha habido un trabajo previo de muchos profesionales.”

La història del cinema ens demostra que hi ha hagut tot tipus de pressupostos a l'hora de rodar produccions cinematogràfiques al llarg dels anys i, en aquest cas, detallaré com ha estat la meua experiència rodant, tant el meu primer llargmetratge com a director de fotografia, “Cuinant”⁵, com el meu segon llargmetratge exercint la mateixa funció, “Colisión”⁶. Aquestes experiències les compararé amb els rodatges d'altres companys de professió, en els seus propis projectes cinematogràfics, al llarg de la història del cinema.

La feina del director de fotografia no es limita només al procés del rodatge, sinó que també ha d'intervenir durant la *preproducció* del mateix (ja sigui durant l'etapa d'escriptura del guió o quan el procés estar una mica més avançat), just quan s'està preparant cadascun dels escenaris on tindran lloc les accions dels personatges. Així ho explica el director de fotografia Emmanuel Lubezki:

“I learned that the best thing you can do in preparation is to create a frame of reference with the director, production and wardrobe designers and actors, so everybody is in synch. Preproduction was important and then we all watched dailies together.”⁷

Així doncs, aquest treball servirà per analitzar, tot plegat, els diversos passos a seguir al llarg del procés que va des del guió fins a la projecció de la pel·lícula, tant des de la meua experiència com a cap del departament de fotografia, així com en la d'altres companys directors de fotografia rodant les seves pròpies produccions. Tot plegat, servirà per reflexionar sobre com fer front a la direcció de fotografia d'una producció cinematogràfica segons el pressupost de què es disposi.

“Lo importante es la película. A nosotros, los directores de fotografía, siempre se nos recordará en función de la calidad de la película, de su popularidad, de su éxito bien de crítica o de público. No se nos recordará sólo por la fotografía de la película. Y lo mejor que puede pasar es que la película sea maravillosa por su historia, por sus actores, por su montaje, por su interés y que la fotografía esté a tono con todo. Es entonces cuando uno se siente orgulloso de haber participado en ese equipo. Por otra parte, la fotografía nunca puede salvar una mala película. En cambio, una película puede tener mucho interés incluso con una fotografía que no esté a la altura.” Javier Aguirresarobe.

2.1. METODOLOGIA

Analitzar el rodatge d'una pel·lícula de baix pressupost, des del punt de vista del director de fotografia.

Comparar el mètode de treball d'un director de fotografia d'una producció de baix pressupost amb el d'un altre de pressupost similar, així com un altre de pressupost més elevat.

Analitzar les relacions del director de fotografia amb els altres departaments la feina dels quals, té una relació directa en la imatge de la pel·lícula.

Mostrar les problemàtiques que van sorgint en el departament de fotografia durant el procés creatiu del rodatge d'una pel·lícula de baix pressupost.

Mostrar com es resolen les problemàtiques que van sorgint en el departament de fotografia, durant el procés creatiu del rodatge d'una pel·lícula de baix pressupost.

A l'hora de plantejar cada apartat, em basaré en com es pot arribar a estructurar el rodatge d'una pel·lícula comparant tot tipus de produccions amb les de baix cost:

-*Preproducció*. Analitzar en quin moment de la *preproducció* s'incorpora el director de fotografia. Com que no hi ha una norma establerta, plantejaré com hi ha succeït en el meu cas, tant en la meua primera pel·lícula, "Cuinant", com en la segona, "Colisión"; així com en els casos d'altres directors de fotografia. A partir d'aquest moment, detallaré pas a pas tot aquest procés basant-me en el cas de la *preproducció* de la pel·lícula "Colisión", complimentant-la amb el cas de "Cuinant" així com en la d'altres directors de fotografia.

-Producció (o rodatge). Analitzar la tasca del director de fotografia en aquest procés de treball basant-la en la meua experiència amb els rodatges de "Colisión", "Cuinant", així com en els casos d'altres directors de fotografia.

-Postproducció. Analitzar la tasca del director de fotografia en aquest procés de treball basant-la en la meua experiència amb el rodatge de “Colisión”, “Cuinant”, així com en els casos d’altres directors de fotografia.

-Projecció (festivals i sales de cinema). Analitzar la tasca del director de fotografia en aquest procés de treball basant-la en la meua experiència amb el rodatge de “Colisión”, “Cuinant”, així com en els casos d’altres directors de fotografia.

3. PREPRODUCCIÓ

Aquesta primera fase de la producció no té una durada determinada, ja que el seu objectiu és la preparació i la planificació de tot el rodatge. És per aquest motiu que aquesta fase inicial tant pot ser molt breu com pot allargar-se durant molt de temps: *“Leos, Alain (el productor) y yo pasamos muchos meses preparando la película y durante este periodo de preproducción, nos vimos sobrecargados de trabajo y empezamos a preocuparnos por el aspecto económico al ver que el calendario de rodaje se extendía de 10 semanas a 30.”* Jean-Yves Escoffier director de fotografia de “Mala Sangre” (1986).

Si en el cas de la pel·lícula “Cuinant” (2014) la *preproducció*, pel departament de fotografia, es va allargar uns tres dies. En el cas de “Colisión” (2015), la feina en la preparació i la planificació es va allargar durant dos mesos aproximadament.

Segons manifesta el mateix director de fotografia, Jean-Yves Escoffier, en una altra pel·lícula de Leos Carax (“Les Amants du Pont Neuf”, 1991): *“De manera intermitente, durante cuatro años de mi vida, no hice otra cosa que trabajar en Les Amants du Pont Neuf. Empecé a trabajar en la película en febrero de 1987 y la terminamos en febrero de 1990.”*

El temps que implica dedicar-se a treballar en una pel·lícula ve condicionat per dos factors: per una banda intervén el factor de com de fàcil o de complicat és el rodatge tenint en compte els escenaris on s’hagi de rodar, les accions que hagin de portar a terme els personatges, l’època en què transcorri la història de la pel·lícula i els efectes especials o visuals que s’hagin de realitzar. I per altra banda, el pressupost de què es disposi per rodar-ho tot en un període de temps determinat.

En el cas de disposar de pressupost per tot el que calgui, tot sol ser més accessible d’aconseguir poder rodar. Però això passa en determinades produccions motiu pel qual, en les produccions amb un pressupost més limitat cal recórrer a la imaginació, al treball més artesanal i a dures negociacions per aconseguir obtenir allò que es busca.

“En principio, íbamos a rodar la película en el Pont Neuf durante tres semanas. Fue un permiso muy difícil de negociar e hizo falta mucho politiquero, influencias y organización para conseguirlo, ya que había que desviar todos los autobuses. Teníamos todo un equipo especial dedicado a la construcción del decorado y a la planificación (detallada hora a hora) de su horario. Las escenas nocturnas pensábamos rodarlas en otro set en el que pudiéramos recurrir a trucos de perspectiva.

El presupuesto para el decorado original “de noche” era de alrededor de un millón y medio de francos, pero al final ascendió hasta los 11 millones de francos. Leo y yo hablamos de rodar la película en Super 8, pero ninguna compañía aseguraba por considerarlo un sistema demasiado frágil.

Todos pensaban que necesitábamos dinero pero nadie nos daba dinero. Primero financiamos la película, que es todo un trabajo aparte, y luego terminamos arruinados. Empezamos de nuevo y nos volvimos a arruinar, pero aún así volvimos a ser capaces de levantarnos y seguir luchando por la película.” Jean-Yves Escoffier (Les Amants de Pont Neuf, 1991)

Per a “Cuintant” (2014), el seu director (Marc Fàbregas) va invertir tots els seus estalvis per tal de poder finançar el seu primer llargmetratge (9.000€ sense incloure cap sou). Aquests diners es van invertir en tot el material que necessitaven tots els departaments durant el rodatge, així com en la postproducció i la distribució del mateix. La productora Alhena Production va donar suport redactant els contractes i permetent la distribució de la pel·lícula en els festivals de cinema. Aquesta pel·lícula, inicialment, no presentava una gran dificultat, ja que tot succeïa en un mateix espai. Però mantenir l’atenció de l’espectador durant tota una pel·lícula en un mateix espai és molt complicat i, tanmateix, per a l’equip va acabar sent tot un problema poder resoldre les dificultats que se’ns plantejaven constantment.

En el cas de “Colisió” (2015), el seu director (el mateix Marc Fàbregas) va tornar a invertir els pocs estalvis que tenia juntament amb la productora Claqueta y Acción (8.000€ sense incloure cap sou). Aquesta pel·lícula

plantejava diverses situacions que feien que la producció es compliqués, ja que disposàvem d'un pressupost molt reduït per aconseguir rodar situacions complexes. Finalment es van assolir utilitzant imaginació i molta feina prèvia durant la *preproducció*.

3.1. GUIÓ

Per una banda, el guió literari d'una pel·lícula consta d'una distribució per seqüències de la seva història narrativa, juntament amb els diàlegs dels personatges que hi intervenen. Al contingut del qual, s'inclouen tots i cadascun dels aspectes tècnics que seran essencials preveure abans del rodatge o durant el mateix.

El guió tècnic és un desglossament de les necessitats tècniques que cada departament haurà de treballar en cadascuna de les preses que es rodaran, el qual està organitzat pels plans en concret de cada seqüència (segons l'ordre en què es rodarà).

A l'hora de començar a treballar cada departament en una producció cinematogràfica, no hi ha una norma establerta, ja que tot pot variar sempre d'un projecte a un altre.

“Me gusta alarmar a los productores, advertirles de que yo no soy un operador en el sentido profesional, o un técnico, sino un aficionado. Me gusta ponerme al lado del director, ayudarlo, por ejemplo a través de un diálogo con él. Un director se siente muy solo cuando rueda. No me interesa ser únicamente el que aprieta el botón.” Nestor Almendros

El director de fotografia sol començar a implicar-se en una producció just quan el guió ja està escrit, però en una producció cinematogràfica no hi ha cap norma i tot pot variar sempre. Si en el cas de “Cuinant” (2014) el seu director i guionista, Marc Fàbregas, va contactar amb mi quan ja estava tot en una fase força avançada en la *preproducció*. En el cas de Colisión (2015), el director, Marc Fàbregas, ens va anar implicar als principals caps de departament (ajudant de direcció, cap de producció i a mi com a director de fotografia) enviant-nos diverses versions del guió. Fins que en una ocasió, em va demanar que li fos sincer en la meua opinió sobre el guió (suposo que va fer el mateix amb la resta). Jo li vaig comentar que l'inici em semblava una mica fluix, ja que trigava a captar l'atenció de l'espectador. A la setmana següent em va tornar a enviar el guió amb un inici trepidant.

“Una buena historia puede sobrevivir a una mala fotografía; una mala historia no puede sobrevivir con una buena fotografía. No hay mucho que hacer con una mala historia...Con la fotografía se puede hacer que una escena sea más interesante, si ésta carece de interés cuando se rueda de forma normal... Se puede vender el contenido emocional de una escena, pero no se puede arreglar completamente una mala película.” Gordon Willis

El guió és la base amb la qual treballaran la resta de departaments, per anar desenvolupant les seves tasques, i resolent les necessitats amb què es trobaran durant el rodatge per tal de donar-li una certa coherència.

“Es algo orgánico; tiene que salir del guión. Shakespeare decía: “La historia es lo importante.” Eso sigue siendo válido. Si uno no tiene una obra, un drama, si no tiene algo que decir sobre la gente, ¿qué tiene?” Laszlo Kovacs.

Així doncs, el guió no deixa de ser la guia desglossada que utilitza el director de fotografia (juntament amb la resta de departaments) per traslladar en imatges (en moviment) tot allò que està per escrit. En rodatges de baix pressupost, cal ser conscient de la complexitat del que s'està redactant en el guió, segons els diners de què es disposarà durant el rodatge i la postproducció.

Durant el rodatge el guió pot modificar-se. El director de fotografia (juntament amb els responsables de la resta dels departaments) han de ser conscients d'aquestes modificacions i donar el seu punt de vista, ja que la seva obligació és rodar tot allò que el director consideri necessari (sempre i quan el director de fotografia ho vegi factible).

3.2. LOCALITZACIÓ

El rodatge d'una pel·lícula pot transcórrer tant en un plató, com en un escenari natural, o combinar totes dues al llarg del mateix. En qualsevol dels casos s'ha de planificar la distribució de la il·luminació i els tirs de càmera per rodar cada seqüència (tal com indiqui el guió tècnic).

La feina del director de fotografia és estudiar bé cadascun dels escenaris on es desenvoluparà la història, per tal d'aconseguir obtenir les imatges que millor s'integrin en la narració de la pel·lícula.

“Estudí el Pont Neuf real. Con una cámara panorámica fotografié toda la zona para preparar las escenas nocturnas...”

Al reconstruir el set del Pont Neuf para el último periodo de rodaje, escogimos una zona de clima más templado cerca de Montpellier porque sabíamos que el rodaje tendría lugar en invierno. Lo primero fue orientar el decorado nocturno en los planos según el sol. El terreno era llano y nuestro puente estaba realizado a una escala 10/100 con respecto al verdadero Pont Neuf.” Jean-Yves Escoffier.

“La ventana de la habitación del hotel de Bill Murray producía el mismo efecto que rodar frente a un espejo, de 1m de alto por 7m de ancho, toda la noche. Era un trozo de cristal con un fondo negro detrás. Cualquier otra luz que se encendiera en la habitación o cualquier movimiento de la cámara se reflejaban en ese espejo.

Como trabajábamos con la luz ya preexistente en el hotel, terminamos utilizando pequeños paneles de difusión que colocábamos bajo los focos de luz para difuminarla y que abarcara una mayor superficie. Así, conseguimos aprovechar al máximo la luz disponible en el hotel.

Nunca sabíamos, hasta el momento de rodar, cuándo teníamos acceso a las distintas zonas del hotel, por lo que aquello terminó convirtiéndose casi en un personaje más del filme.” Lance Acord.

“Cuando leí por primera vez el guión de Los comulgantes rodada en el mismo otoño, creí que tenía una tarea fácil ante mí, se desarrollaba a plena luz del día

la mayoría parte en una iglesia, durante unas pocas horas. “Esto va a ser fácil” le dije a Ingmar. “En tres horas dentro de una iglesia en pleno día la luz no puede cambiar mucho.” Ingmar casi se enfadó. “No tienes ni idea. Es eso precisamente lo que ocurre y eso es precisamente lo que busco. El cambio gradual, casi imperceptible, casi sin sombras.” Nos fuimos juntos a Dalecarlia para buscar la iglesia adecuada, nos pareció que la de Torsånger era la mejor. Allí nos sentábamos entre medio día y las tres de la tarde observando la luz. Cada diez minutos sacaba una foto con mi Leica. Luego las pegué en el guión y esa fue mi pauta.” Sven Nykvist.

A “Cuinant” (2014) l’acció de la pel·lícula transcórrer en un sol escenari. L’objectiu a l’hora de rodar-ho era que no semblés un espai tan petit com així ho era realment. Per aquest motiu, la meua feina (juntament amb la del director i el director d’art) va ser la de marcar molt cadascun dels plans per tal d’intentar obrir els espais i evitar, així, una claustrofòbia que s’accentuava en la mesura en què avançava la trama.

A “Colisión” (2015), l’acció succeeix també, en gran mesura, en un únic escenari, l’interior d’un cotxe. Però per les finestres del vehicle es veuen altres paisatges, cosa que va complicar extraordinàriament la producció d’aquesta pel·lícula (tenint en compte que comptàvem amb un pressupost realment molt baix). A més, també hi ha algunes altres escenes que transcorren en altres escenaris diferents de l’interior del cotxe. Així que vam haver de planificar diferents tipus d’opcions tant dintre de plató (rodant retroprojeccions), com en exteriors reals, per rodar determinades escenes que era impossible rodar d’una altra manera.

Rodar en exteriors pot permetre aprofitar la llum natural que et proporciona el mateix espai (llum del sol, de la lluna, dels fanals, etc.) i abaratir els costos de la producció (encara que es necessiti algun petit reforç d’aparell de llum o d’altres accessoris per matissar algun aspecte de l’escena o del personatge). En plató sol ser necessari sempre disposar d’aparells d’il·luminació, encara que sigui un plató natural que no s’hagi construït expressament pel rodatge. Generalment, sigui quin sigui el seu pressupost, les pel·lícules tendeixen a tenir

una combinació d'ambdues situacions.

3.3. EL TREBALL AMB ELS CAPS D'EQUIP

“The director, the cinematographer and the production designer are the three people responsible for all creative aspects of the film: how it looks, how it works, the “style” and the continuity.

The working relationship between the director and cinematographer is the key to getting a film made. Let's look at the responsibilities of everyone involved, first of all in a typical feature film. These procedures are general to most types of productions such as industrials and documentaries: many of these are omitted; but the essential functions are always the same.”⁸ Blain Brown.

Tal com argumenta Blain Brown, l'equip que treballa en el rodatge d'una pel·lícula pot variar segons el tipus de producció (i de pressupost). Actualment aquests càrrecs han variat encara més amb la democratització del cinema, ja que rodar és a l'abast de tothom i qualsevol persona pot realitzar qualsevol tipus de tasca. Així doncs, encara que una sola persona s'encarregui de diverses tasques, hi ha funcions que s'han de realitzar sigui la persona que sigui que les realitzi.

Com a norma general hi ha diversos càrrecs que semblen indispensables per tal d'iniciar un projecte d'aquest tipus. Diferents professionals s'encarreguen de cadascuna de les tasques però, com he comentat abans, a les pel·lícules de baix pressupost sovint una mateixa persona pot veure's encarregada de portar la feina de diversos departaments alhora. De totes maneres la feina de cada departament va molt unida amb la de la resta, ja que es treballa amb l'objectiu d'integrar la feina de cadascun dels departaments en la mateixa pel·lícula.

Així doncs, per a un director de fotografia és impossible plantejar-se la seva feina sense la qual aporten altres departaments (com el cap de producció, el director d'art, el dissenyador del vestuari, el maquillatge, la perruqueria o l'ajudant de direcció) sigui la mateixa persona que s'encarregui de diversos departaments alhora o no.

3.3.1. DEPARTAMENT DE PRODUCCIÓ

“La película, las cámaras, van a todas partes. Las he llevado al Sahara. Las he

llevado al Himalaya. Las he llevado a todas partes.” Pascal Wyn (Director de producció)

La feina que realitza el director de fotografia juntament amb el cap de producció és planificar cadascuna de les necessitats que sorgiran al llarg del rodatge, per tal que estiguin contemplades i es puguin resoldre en el temps estipulat (segons el pressupost que contempli producció).

Resulta complex definir la tasca global que realitza el productor, és per això que l’he resumida segons argumenta l’empresa Kodak (una multinacional fundada el 1892 als Estats Units i que, des de llavors, s’encarrega de fabricar material fotogràfic):

“El Productor es la persona que mantiene el control sobre la producción completa de una película y, en definitiva, es considerado como el responsable del éxito o fracaso de la película y está implicada en el proyecto desde el principio al final. La tarea del productor es organizar y convertir el proyecto en una película de éxito. El productor sería la persona que recibiese el Premio de la Academia como mejor película, en caso de que la película lo ganase. El productor organiza el desarrollo de la película y, por tanto, está bastante ocupado durante la fase de preproducción. Una vez que empieza el rodaje, generalmente el papel del productor es supervisar y proponer sugerencias que deben tenerse muy en cuenta por los creadores de la película. Sin embargo, algunos productores juegan un papel importante durante el proceso de producción completo.” Eastmant Kodak Company.

Així doncs, resulta evident que la figura del productor és clau per mantenir un cert control de la producció, mentre la resta dels tècnics i caps de departament realitzen les seves tasques durant el rodatge. Però en pel·lícules de baix pressupost, com “Cuinant” o “Colisión”, aquesta tasca sovint és compartida pel mateix director. Si es dóna el cas que hi ha la figura de productor en aquest tipus de produccions, aquest no sol involucrar-se mai tant com ho arriba a fer el mateix director.

En produccions que treballen amb un pressupost estàndard, dintre del

departament de producció solen haver-hi altres figures la feina de les quals és important subratllar:

“El Productor ejecutivo garantiza la financiación de la película. Esta persona generalmente supervisa los aspectos comerciales, pero frecuentemente tiene poca implicación real con las operaciones cotidianas durante la realización.

Mientras el equipo creativo trabaja en la conceptualización, el Financiero de producción desglosa los gastos de cada partida de la producción y registra todos los gastos para mantener la producción dentro del presupuesto. (En pequeñas producciones este trabajo es asumido por el productor o el productor asociado).

Los gastos se dividen en gastos sobre la línea y gastos por debajo de la línea. Para películas de alto presupuesto, la regla general es que los gastos sobre la línea sean el 75% del presupuesto. Se negocian antes de la producción y se consideran gastos fijos. Los gastos sobre la línea incluyen los salarios del personal artístico creativo principal, así como los derechos sobre un libro, obra teatral o artículo. Se consideran “gastos fijos” porque una vez que se negocian, no variarán durante la producción.

Los gastos por debajo de la línea suponen el 25% del presupuesto. Cubren los gastos cotidianos para mantener la actividad de la producción. Gastos por debajo de la línea son todos los demás, incluyendo equipo técnico, gastos de alimentación durante el rodaje, alojamiento, transportes, cámaras, película y revelado, montaje, efectos especiales, vestuario, iluminación, decorados, atrezzo y gastos de todo tipo.

El Diseñador de producción trabaja en estrecho contacto con el director para asegurar que la visión creativa del director se puede incorporar a la película. El diseñador de producción, que encabeza el departamento de arte, es un artista responsable de crear el aspecto visual general de la película, el ambiente adecuado, el vestuario apropiado y la decoración correcta.” Eastmant Kodak Company.

Com es pot comprovar, aquest desgloss de la feina del departament de producció assenyala un tipus de producció, de pressupost estàndard, que treballa, en aquest cas, en suport fotoquímic. Actualment, en produccions *low cost*, sol ser el mateix director qui controla aquests aspectes juntament amb el

seu productor executiu (si en té).

I la feina del director de la producció (juntament amb el director de fotografia), en aquestes tasques, és la de garantir que tot el material que el director de fotografia demana és essencial per resoldre les situacions que s'han de rodar.

Alhora que tots dos treballen conjuntament per pactar els sous, la manera de cobrar, en el cas que es tracti d'un rodatge *low cost* (on l'equip treballa a manera de cooperativa amb els beneficis que s'obtenen a posteriori); aconseguir tot el material de fotografia i organitzar els trasllats de tot aquest material.

Tant en el cas de "Cuinant" com de "Colisión", la producció executiva ha anat a càrrec de dues productores diferents que s'han encarregat dels contractes de l'equip, la distribució per festivals, sales i televisions. Però el cinema *low cost* no aporta un rendiment econòmic als seus treballadors, motiu pel qual sol ser el mateix director, qui ha engegat el projecte, qui també acaba prenent la iniciativa en aquestes tasques de distribució si la productora no s'acaba d'implicar. És en aquest sentit quan, en les produccions d'aquest tipus de pressupost (com era el cas de "Cuinant"), una sola persona es va veure obligada a realitzar les tasques d'altres departaments. Per una altra banda, a "Colisión", la productora va arribar a invertir una petita quantitat de diners perquè es pogués rodar el projecte amb el mínim de recursos que aquesta necessitava, alhora que també va facilitar els seus platós i la seva sala de projecció perquè l'equip pogués treballar còmodament.

Pel que fa al cap de producció, a "Cuinant" va ser el mateix director qui també va exercir aquest càrrec. Mentre que a "Colisión", aquesta tasca es va delegar a una altra persona que va realitzar amb èxit un treball extraordinàriament complicat.

Però a vegades ni les produccions amb grans pressupostos estan lliures de tenir problemes amb les seves productores:

“En el caso de “Encuentros en la tercera fase”, la estúpida y ridícula actitud de la productora con respecto a la iluminación resultó ser una auténtica pesadilla. Una vez estábamos rodando unas escenas en la estación del ferrocarril y la planificación decía que al día siguiente empezaríamos a rodar en el gigantesco decorado de Alabama, que estaba casi terminado. Yo dije: “No podemos rodar allí. Primero habrá que iluminar.” Es increíble. Se pensaban que yo podía llegar allí a la mañana siguiente y empezar a rodar a las once de la mañana. Así que les pedí un día para iluminar. Me dijeron: “No cuentes con él; tenemos que rodar.” Finalmente decidimos que yo me marchaba del decorado en el que estaba (estábamos rodando exteriores, afortunadamente) y que lo dejaba en manos de mi jefe de eléctricos y de mi segundo. No pude estar con la primera unidad, lo cual me dio mucha pena, porque si yo soy el operador, me gusta estar en el decorado en que se está rodando, para poder influir en el aspecto de la película. No empezamos a rodar en el decorado grande hasta las cinco de la tarde del día siguiente. Necesitábamos tiempo. Fue un trabajo de iluminación colosal; no fue como llegar a una habitación pequeña y empezar a rodar dos horas después.

Creo que el problema es que en Hollywood ya no quedan productores que sepan en qué consiste realmente su trabajo. La mayoría de los productores actuales proviene de campos distintos; antes eran representantes, o cualquier otra cosa. Sólo entienden de números y no saben cómo se hace una película. No entienden la importancia que tiene para mí de disponer de dos horas adicionales para iluminar. Son incapaces de entenderlo. Por eso hacen falta directores fuertes, que sepan lo que quieren y que sepan lo que quiere el operador. Muchos directores se pasan del presupuesto en millones de dólares sin que eso se aprecie en la pantalla. Pasarse del presupuesto o del plazo, sólo se justifica si la diferencia se apreciará en la pantalla. Si no se aprecia, no creo que haya razón legítima. Soy muy consciente de ello. Por ello, me aseguro de que cuando algo lleva tiempo, es porque luego se apreciará.” Vilmos Zsigmond.

3.3.2. DIRECTOR D'ART

El director de fotografía treballa conjuntament amb el departament d'art per tal d'aconseguir l'atmosfera adient en cadascuna de les localitzacions. Si la pel·lícula és en color, treballen plegats per tal d'aconseguir la tonalitat

adequada en cadascun dels escenaris.

Sigui quin sigui el pressupost de la pel·lícula, la relació entre el director d'art i el director de fotografia és fonamental per resoldre l'ambientació que cal treballar a cada escena de la pel·lícula. En aquest cas, així ho manifesten dos directors de fotografia que han treballat en pel·lícules de pressupostos ben diferents:

“La localización y el trabajo de arte fue fundamental. Para mí la mayor parte del trabajo de dirección de fotografía proviene de la elección de las localizaciones y del trabajo del director artístico. Por muy estupenda que sea tu luz si la localización no funciona y el trabajo del director de arte no es bueno, la fotografía será ‘una birria’. Si trabajas cerca del director de arte y localizas bien ya sólo queda encuadrar e iluminar, y es cuando tu trabajo puede destacar. En nuestro caso, la elección de la casa y la decoración y el color de las paredes, añil, le daban un look real que para mí era perfecto.” Alejandro de Pablo.

“Hay colaboradores que influyen mucho en nuestro trabajo. Por poner un orden, el director de arte (production designer) es un personaje clave. Si tiene tu misma mirada, sabes de antemano que todo va a ir bien, que la película, como nave en el océano, va a recorrer muchas leguas y sin tormentas.” Javier Aguirresarobe.

La relació entre el departament d'art i el de fotografia en les pel·lícules *low cost* com “Cuinant” i “Colisión” va ser igual d'important com pot ser en qualsevol altra pel·lícula d'un pressupost més elevat. A “Cuinant” la continuïtat de l'art era molt difícil de mantenir pel que fa al menjar que preparen els personatges i la beguda que van bevent al llarg de la història. A l'hora de treballar la paleta de colors en la direcció artística, vam predominar els colors primaris, saturant-los, per aconseguir que adquirissin la seva pròpia personalitat (com si es tractessin d'un personatge més de la pel·lícula). Unes zones de la cuina eren més planes visualment que les altres, així teníem diverses opcions per treballar els diferents estats anímics pels quals anaven passant els personatges (i la seva situació com a parella). Aquesta tasca la vam portar a terme molt meticulosament el director, el director d'art, l'script i jo (com a director de

fotografia).

A “Colisión” la relació amb el director d’art va tenir una importància menor, però no per això menys rellevant. El fet de rodar íntegrament a l’interior d’un vehicle, va limitar molt la feina del departament d’art. Només s’havia de portar el control de determinats elements d’atrezzo que tenien una importància cabdal en la narració. La resta es fonamentava en triar els vehicles adients, uns vehicles la decoració interior dels quals fos minimalista, i els exteriors adequats que vam localitzar segons el que buscàvem.

3.3.3. ESTILISME, MAQUILLATGE I PERRUQUERIA

La feina del director de fotografia amb els departaments de vestuari, maquillatge i perruqueria consisteix a treballar plegats, consensuadament, en la caracterització visual dels personatges de la pel·lícula amb les seves eines de treball corresponents.

“Creo que la relación entre el director de fotografía y el diseñador de vestuario es muy importante. Para mí, los actores son uno de los elementos clave de una película. El hecho de que su vestuario quede bien en la pantalla y les quede bien a ellos ha de corresponderse directamente con mi trabajo. En mi opinión, es importante entender quiénes son los personajes para transmitir al espectador exactamente esa identidad y esa personalidad a través de la fotografía.

Siempre hablo del vestuario con el diseñador de vestuario, especialmente teniendo en cuenta el proceso sin decoloración que utilizo en la mayoría de mis películas. Creo que el diseñador de vestuario debe conocer y entender este proceso para poder elegir los tejidos adecuadamente.

Michael Kaplan (el diseñador de vestuario) tenía muy claro qué vestuario era el apropiado para cada personaje. Además, entendía de moda, tenía mucho gusto y una notable capacidad para entender la historia.” Darius Khondji.

Si a les pel·lícules d’un pressupost estàndard, durant la *preproducció*, es realitzen proves prèvies de maquillatge, perruqueria i vestuari; a les pel·lícules *low cost* aquesta opció no se sol contemplar. Els actors solen estar disponibles

només per a lectures de guió i assajos però no per a determinades proves d'aquest tipus. Això no vol dir que no siguin importants, ja que d'aquestes proves resultarà, en gran mesura, l'aspecte que tindran davant de càmera, però sempre s'ha de tenir un marge d'improvisació quan es comença a rodar.

Pel que fa al vestuari, el solen incorporar els mateixos actors de la roba que ells disposen, tenint en compte sempre les indicacions del director. Però no se sol comunicar al departament de fotografia aquests aspectes, així que és el director de fotografia qui ha d'intentar informar-se per no trobar-se sorpreses al rodatge. Tant a "Cuinant" com a "Colisión" vaig ser jo, com a director de fotografia, qui es va haver d'avançar recomanant tonalitats o, si més no, esbrinant la roba que durien per adaptar-me en el treball de fotografia. En rodatges *low cost*, en suport digital o cinematografia digital, tendeixo a desaconsellar (per raons tècniques), al departament de vestuari l'ús tant dels blancs purs com dels negres purs, ja que normalment no hi ha un gran marge de temps durant la postproducció per corregir determinades situacions que aquests produeixen. En comptes de blancs purs tendeixo a utilitzar tons de cafè o el que es coneix com a *blanc tacat* és a dir, un blanc embrutat lleugerament amb alguna tonalitat. Segons el tipus de fons on es mourà el personatge, i la il·luminació de què disposaré, també tendeixo a evitar els negres purs (per evitar que se superposi la figura del personatge amb el fons i obtenir una certa textura) recomanant tonalitats fosques. Però tal com dic, en aquest tipus de rodatges no es pot tenir un control total d'aquestes situacions i s'ha de tenir sempre marge per treballar.

Pel que fa al maquillatge i la perruqueria, si no s'ha de contemplar cap efecte especial, sovint només s'ha de mantenir un control en la continuïtat que aquest departament sol vigilar juntament amb l'script, el departament de direcció i el de fotografia. Es pot donar el cas, en els rodatges *low cost*, que l'estilisme, el maquillatge i la perruqueria vagin a càrrec d'una mateixa persona (o dues).

3.3.4. AJUDANT DE DIRECCIÓ

El director de fotografia necessita planificar, dintre d'un temps adequat, el temps (*timing*) que li comportarà rodar cadascun dels plans que intervenen

en cada seqüència. I l'ajudant de direcció és l'encarregat de distribuir els temps de treball de cada departament que treballa en el rodatge d'una pel·lícula. El temps en una producció cinematogràfica comporta diners, ja que implica el temps de feina de cadascun dels professionals que estan treballant i del material necessari que aquests utilitzen (sigui comprat o llogat), així com les dietes i els desplaçaments. Una altra de les seves tasques és la de coordinar el personal de la figuració que intervindrà en una determinada seqüència.

“Cuando uno pasa a grandes producciones, los problemas físicos derivados de la puesta en escena pueden ser enormes. Puede haber cuatrocientos o quinientos extras junto con los personajes principales; además, hay un juego de movimientos muy complicado. El operador no puede empezar a trabajar hasta que el director ha dado con lo que más le satisface, con lo que quiere que aparezca en la pantalla. En algunos casos, eso lleva a muchísimo tiempo. Cuando eso está resuelto, el director suele decir: “Bueno, ahora te toca a ti. Avísame cuando estés listo.” A los veinte minutos, un auxiliar de dirección viene a enterarse de lo que estás haciendo. Tú sabes que iluminar una escena tan complicada te llevará una hora y media. Pero sientes la presión física y le dices que ya les avisarás. A los cinco minutos, otro auxiliar de dirección viene a decirte que le avises un cuarto de hora antes de terminar para que él pueda colocar a los extras en el decorado. Mientras tanto, tú estás trabajando con tu equipo a toda prisa para terminar lo más rápidamente posible.” Laszlo Kovacs.

En cap de les dues pel·lícules *low cost* en què he treballat ha sigut necessari coordinar un equip de figuració però sí que ha calgut coordinar molt bé els temps de feina de cada departament. Aquesta tasca és difícil de controlar i pot fer que un rodatge es mantingui dintre de l'horari establert en el pla de rodatge o que es produeixin retards. Així doncs, aquesta tasca de l'ajudant de direcció és realment important, sobretot en rodatges d'aquest tipus on es disposa de molt poques jornades per rodar una pel·lícula.

3.4. MATERIAL DE FOTOGRAFIA

Si una gran producció pot arribar a comptar amb un gran desplegament de material fotogràfic per realitzar una pel·lícula, una petita producció de cinema *low cost* pot arribar a disposar d'un material realment bàsic i limitat per portar-la a terme. Hi ha una expressió popular que diu: "Per rodar una pel·lícula només cal disposar d'una càmera i fets que passin davant d'ella". Així que, com a mínim, és necessari disposar almenys d'una càmera. La resta del material que és necessari utilitzar cal pactar-ho tant amb el director com amb el cap de producció (segons les necessitats del rodatge), tenint en compte el pressupost de què es disposa. En una producció de molt baix pressupost, aconseguir el material de fotografia pot arribar a ser un autèntic maldecap donat que el seu lloguer, a raó de les jornades de treball necessàries, pot suposar una despesa important dintre del pressupost general del projecte. És per aquest motiu que cal preveure tot allò que sigui indispensable al llarg de cadascuna de les jornades per tal de no malgastar diners, ni que la producció es vegi malmesa pel que fa a la captació de les imatges.

"Cuando la película tiene un presupuesto muy ajustado, uno mismo se ciñe a las posibilidades lógicas de ese tipo de producciones... En principio, siempre quieres rodar con la cámara más fiable." Javier Aguirresarobe.

Tot i la importància de disposar d'una càmera amb què rodar, una producció cinematogràfica pot suposar a més també un desplegament d'altres materials que, de la mateixa manera, ajuden a garantir la qualitat en la captació de la imatge. El material d'il·luminació pot suposar també part d'aquest material per tal d'obtenir una atmosfera desitjada, així com els tipus de desplaçaments que calguin fer amb els moviments de la càmera.

A banda del material tècnic, el material de fotografia també comporta disposar d'un equip tècnic humà que cal contractar per a utilitzar de manera correcta tot el material que s'utilitzarà durant el rodatge, així com del trasllat del mateix material a les diferents localitzacions (si hi ha més d'una).

Però actualment, gràcies a la democratització que ha permès la revolució

digital, és molt comú que el director de fotografia aporti el seu propi material de fotografia (càmera i/o llums) o bé la productora en disposi o, si no, algun membre de l'equip (o coneguts propers). El material de fotografia (tant de càmera com el d'il·luminació) té uns preus que cada vegada són més assequibles per comprar. Tanmateix el propietari del material de càmera ha de ser conscient que l'ha d'amortitzar en un període de temps molt curt, perquè van apareixent constantment nous models de càmera que provoquen que els anteriors quedin en desús o antiquats. És per aquest motiu que també surt a compte el lloguer d'aquest material, ja que al ser més barat de compra també és més barat de lloguer. Alhora que també les cases de lloguer (tant de material de càmera com de llum) s'adapten al nou tipus de produccions *low cost* i fan grans esforços per facilitar el rodatge d'aquest tipus de produccions.

3.4.1. CÀMERA

A l'hora de triar el tipus de càmera que s'utilitzarà per rodar una pel·lícula, cal tenir present els dos tipus de suports que existeixen actualment: fotoquímic i digital.

Si durant els orígens de la cinematografia el suport fotoquímic era el que s'utilitzava per rodar les produccions, com a conseqüència del sorgiment del suport digital (i les seves posteriors millores en la qualitat de la captació de les imatges), aquest segon ha comportat que l'ús del primer estigui en vies d'extinció. Tot i això, actualment encara conviuen, en segons quins projectes, fet que provoca que una producció pugui utilitzar un suport o l'altre.

El suport fotoquímic permet utilitzar un determinat tipus de pel·lícules fotogràfiques segons la mida del fotograma (Súper 8, 16mm o 35mm entre altres). El material sensible de les quals, va emmagatzemat en un tipus de xassís que permetrà la durada que es podrà rodar de cada pressa. Finalment, el tipus de càmera (amb les seves pròpies característiques tècniques) permetent l'ús d'un tipus determinat d'òptiques que s'utilitzaran per captar la llum de l'escena. El material rodat amb el suport fotoquímic s'ha d'enviar posteriorment a revelar al laboratori corresponent (tot i que en queden ben pocs a Europa) juntament amb les indicacions pertinents del director de

fotografia perquè el revelin tal com els indica.

Per altra banda, el suport digital (o de cinematografia digital) permet un altre tipus de condicions, com una manipulació més elevada de la fotografia a la sala de postproducció. Tot i que hi ha una àmplia varietat de càmeres de cinematografia digital, sigui pel motiu que sigui, es tendeixen a utilitzar una varietat petita d'elles. Inicialment els directors de fotografia no estaven massa a favor d'utilitzar aquest tipus de càmeres (per la seva baixa sensibilitat en comparació amb les del suport fotoquímic), però actualment és habitual rodar amb elles gràcies a l'evolució que s'ha produït en la seva qualitat.

“On “To the Wonder” we used digital for specific shots. We had a Japanese camera that was supposed to emulate the look of Super-8 film. It did some very strange things with color and exposure, though; it was a camera full of digital artifacts - what some people might call problems – but Terry [Terrence Malick] loved it and we used it at the beginning of the film for a scene between Ben Affleck and Olga Kurylenko on a train.

We also used a Red [RedOne] for some shots, such as a scene in which Marina goes back to Paris and is walking by herself at night, and that had to do with the feeling of the Red at night, it expressed modern, urban life and the alienation of someone in the city.”⁹ Emmanuel Lubezki.

Si actualment les pel·lícules *low cost* es poden arribar a rodar, és sobretot, gràcies a tot un seguit de càmeres destinades a aquest tipus de projectes. Són càmeres barates i petites, que ofereixen una qualitat mínima d'imatge amb què poder treballar la fotografia durant el rodatge així com, posteriorment, a la postproducció.

La meva primera pel·lícula, “Cuinant”, es va poder rodar, principalment, gràcies al baix cost que suposava llogar el material de càmera. Una càmera petita, la Canon C100, juntament amb un gravador extern, Atomos Ninja, amb què millorar la compressió de la mateixa càmera. Després d'algunes converses amb el director, productor i guionista (Marc Fàbregas) aquest era el material mínim de càmera de què podíem disposar (donades les condicions

econòmiques del projecte). Així doncs, vam haver de treballar la fotografia condicionats per la qualitat d'imatge que ofería aquesta càmera. Per una altra banda, per rodar la segona pel·lícula, "Colisión", el mateix Marc Fàbregas va aconseguir arribar a un acord amb Sony perquè ens permetessin utilitzar gratuïtament la seva càmera Sony a7s, que justament durant aquella època estaven començant a comercialitzar. A més, la productora amb què vam rodar la pel·lícula ens facilitava també dues Canon 5D MarkII i tot un seguit d'òptiques. Així que en aquesta ocasió només havíem de llogar un gravador extern, Atomos Shogun, per millorar la resolució i la compressió que ofereixen aquestes càmeres. L'única decisió que havíem de prendre era rodar en 4K (Sony a7s) o bé en RAW (Canon 5D MarkII). Com que disposàvem d'il·luminació, un plató i un generador pels exteriors vam decidir que ens podíem arriscar a rodar en 4K sempre i quan l'exposició del diafragma fos molt precisa.

Pel que fa al material de càmera, el rodatge de "Cuinant" va ser molt arriscat perquè no vam poder fer cap prova prèvia durant la *preproducció* i ens havíem d'ajustar a les nostres pròpies experiències prèvies, d'altres rodatges, amb el material amb què anàvem a rodar. Mentre que a "Colisión" vam fer tot un seguit de proves de càmera, durant la *preproducció*, en diferents espais on després rodariem, així com recreant determinades situacions de la pel·lícula per tal d'assegurar-nos que obtindríem allò que desitjàvem.

(Les proves de càmera) *"Son habituales y absolutamente necesarias. En ellas vemos las respuestas de las emulsiones (tipo de película) que se van a utilizar. El contraste que dan. El tono dominante de color. La respuesta del tono de piel de nuestros personajes. Además, estas pruebas sirven para conocer el vestuario, el maquillaje y la fotogenia de los actores. Son pruebas simples... No se suelen hacer en el decorado de rodaje. Y se hacen con la cámara, las lentes y el negativo que se va a utilizar definitivamente en el rodaje. Unas pruebas pueden poner en crisis un tipo de negativo (película, emulsión) un determinado vestuario, una línea de maquillaje, etc. Son para eso. Para reafirmarse en unas decisiones o, al contrario, para corregirlas, si es preciso."* Javier Aguirresarobe.

“Es algo que a muchos cineastas no les agrada hacer. Es muy aburrido, pero es algo que hay que hacer.

La preparación y lo aburrido de comprobar si hay arañazos y si el chasis es estanco a la luz; verificar la colimación de los objetivos, y el buen funcionamiento del motor haciéndolo rodar mucho tiempo con rollos de descarte; todo ello vale la pena, psicológicamente es reconfortante. Puede que el que te la alquila te diga que la cámara está bien perfecta. No confíes en la palabra de otro; asegúrate tú mismo de que está bien.” John Alonzo.

La revolució digital és un dels factors clau que ha permès la democratització del cinema i, en conseqüència, el sorgiment del cinema *low cost*. Actualment és molt comú que un director de fotografia es compri la seva pròpia càmera (a causa de l'abaratiment d'aquestes en els darrers anys). D'aquesta manera accedeix a rodar pel·lícules, com a director de fotografia, que d'una altra manera seria més complicat d'arribar a fer.

Gràcies a aquesta revolució del digital, hi ha moltes variables que permeten rodar pel·lícules amb càmeres de baix cost. Fins i tot directors consagrats, com Jean-Luc Godard o Jose Luis Guerin, accedeixen a rodar en aquestes condicions lliurement (donada la llibertat que aquestes produccions els ofereix). I, per descomptat, els seus directors de fotografia han d'estar oberts a experimentar amb tot tipus d'aquestes noves tecnologies.

“I’m not afraid of technical things, even though I am not a technician. I don’t claim to be an expert; I am free of all technical rules. I worked out how to play with the 5D Mark II in previous films and knew where the sweet spot of the sensor was, so I became a camera-maker.

I built a special 3D grip out of wood, and mounted two 5D Mark II bodies together, one upside down so I could register the sensors in the same angle-of-view for perfect or “imperfect” 3D, avoiding parallax and so to get the best effect from both cameras. There were no computers involved in this calibration. Just a hammer and a chisel. It is artisan filmmaking.”¹⁰ Fabrice Aragno.

En el cas de Jose Luis Guerin, és ell mateix qui exerceix tant de director com

de director de fotografia (amb la seva pròpia càmera) en les seves darreres pel·lícules. Segons ell, es troba més lliure i independent gràcies a aquesta manera de treballar. Ho justifica perquè no ha de dependre de ningú (cap tècnic), ni ha de justificar cap tipus de resultat com a conseqüència d'un pressupost aliè (públic o privat) invertit en la seva pel·lícula.

3.4.2. IL·LUMINACIÓ

“Everyone does one of three things every time they light a set. The first thing is to cast a shadow. The light that casts the shadow could be a tiny pinpoint source, a big soft source, or anything in between. The shadow can be a hard shadow with a hard edge, or a soft shadow with an edge that just trails off into nothing. One can also opt for no shadow at all. It's the difference between when the sun's out and a cloudy day, or any gradation in between.

The second thing you do in lighting is to create separation. Photography looks at the world with only one lens, and you need to introduce a three-dimensional quality to this two-dimensional image. There's only one way to accomplish it: creating areas of light against dark, or dark against light. I'm not referring to color. For example, you may put a backlight on someone's dark head so that you have a dark area, a little bright halo, and another dark area. Or you may put a light on a wall behind somebody's dark shoulder. You can put in as many of those planes as you want.

*The third and final thing that you do (in lighting) is to add fill, which gives the image a mood by defining how deeply you can see into the shadow areas.”*¹¹
Stephen H Burum.

Tot i ser una manera molt genèrica de plantejar la il·luminació, a l'hora de planificar-la, doncs, cal tenir en compte el pressupost de què es disposa, les localitzacions, el temps de què es disposa així com del personal tècnic que l'utilitzarà. Hi ha moltes maneres d'il·luminar una situació, les que descriu Stephen H Burum són uns estàndards que es poden donar amb molta facilitat. Però la feina de fotografiar una situació cinematogràfica no es pot plantejar com un treball mecànic, ja que intervé el factor artístic (el punt de vista de cada

persona sobre allò que es disposa a retratar) motiu pel qual, dues persones no il·luminaran mai una situació de la mateixa manera per molt que s'assemblin els seus estils o la seva metodologia.

“Parto del realismo. Mi forma de iluminar y de ver es realista. No utilizo la imaginación, utilizo la observación. Voy a una localización y observo dónde cae la luz normalmente; me limito a captarla tal y como es o a reforzarla si es insuficiente; eso por lo que se refiere a los interiores naturales. En un decorado artificial, supongo que hay sol fuera de la casa y seguidamente veo cómo entraría la luz por las ventanas y la reproduzco. La fuente de luz siempre tiene que estar justificada. Y cuando es de noche, mi iluminación simplemente viene de las pantallas, de las lámparas o de cualquier fuente de luz natural que aparezca en el cuadro. Ese es mi método. Naturalmente, no lo he inventado yo.” Nestor Almendros.

Si en una producció de gran pressupost aquest material tècnic pot ocupar tot un camió i un gran desplegament de personal tècnic, en una producció *low cost* pot limitar-se a la llum natural que ofereixi la localització a l'hora del rodatge només. Tot i disposar d'un mínim de pressupost, és freqüent disposar d'almenys dos o tres aparells d'il·luminació.

De la mateixa manera que les càmeres han evolucionat molt des dels inicis de la cinematografia, el material d'il·luminació també i, gràcies a això, podem disposar així de petits aparells que consumeixen poca electricitat i donen la llum necessària per poder treballar l'exposició amb comoditat.

La pel·lícula “Cuinant” la vaig rodar utilitzant només tres aparells d'il·luminació, gràcies al bon preu que ens va oferir la casa de lloguer. Dos d'aquests aparells els va col·locar el *gaffer* en la seva posició i no es van moure d'allà fins que va finalitzar el rodatge. El tercer aparell, un petit focus, l'anava movent en determinades ocasions només. La planificació d'aquesta pel·lícula requeria treballar com si es tractés d'una obra de teatre, on s'havia de deixar l'escenari totalment lliure perquè els actors es poguessin moure amb comoditat tot i que el mateix espai era extremadament petit.

Per una altra banda, a “Colisión” vaig poder gaudir d’una gran varietat de material d’il·luminació que ens va cedir la productora, d’alguns altres aparells que vam haver de llogar, així com d’alguns altres que ens van deixar. Aquesta pel·lícula la formaven una gran varietat d’espais i de situacions motiu pel qual, s’havia de planificar detalladament la il·luminació que havíem d’utilitzar a cada situació.

3.4.3. ALTRES

“La verdad es que generalmente ya hay alguien que ha diseñado un aparato específico que hacer cada cosa que se te ocurre. Son aparatos que cuestan dinero y en “El muerto y ser feliz” íbamos a rodar mucho en el coche, con lo que alquilar un accesorio podía incrementar mucho el presupuesto. Fue idea del gaffer encargarse a un cerrajero unos hierros para engancharlos al propio chasis del coche, que además nos permitían mover la cámara y sentirla viva, que se moviera cuando se movieran los personajes. En las películas de Jonás directamente nos apañamos como sea, todas las ideas son bienvenidas. En cuanto a ese plano concreto, el productor Javier Lafuente tiene un octocopter que metió en el equipaje por si acaso. El día que lo utilizamos hacía viento y se mueve de manera extraña pero en general, cuando rodamos con Jonás, acabamos incorporando todas nuestras torpezas, encontramos la manera de que cuenten algo y transmitan una sensación diferente. El resultado es raro pero funciona.” Santiago Racaj.

Cada vegada apareixen més dispositius que donen la possibilitat d’obtenir més varietat de tipus de plans i, el que potser és més important per les produccions de baix pressupost, de manera més barata.

Segons quin moviment de càmera es vulgui realitzar, cal delegar-li al tècnic especialitzat, és a dir, per realitzar travellings cal col·locar unes determinades vies on es situa un carro (*dolly*) amb rodes (o una grua, si cal elevar l’alçada) per col·locar la càmera damunt. I, per això, cal contractar un cap de maquinista especialitzat en aquesta tasca. També hi ha la figura de l’*steadycam* per realitzar segons quins *travellings* o moviments de càmera. Aquest especialista

disposa d'una armilla amb un braç articulat on va la càmera incorporada, de tal manera que la càmera pot realitzar els moviments sense que hi hagi cap tipus de balanceig.

“Era increíble ver trabajar y trabajar con el grip Aldo Nerone. Había trabajado con Fellini, Visconti, De Santis y Giuseppe Rotunno. Era realmente intuitivo y sólo miraba a los actores de forma irracional, no miraba ninguna marca, simplemente seguía el movimiento de los actores con la dolly. Bernardo le indicaba a Aldo que empezara a mover la cámara antes de que a el actor o los actores correspondientes entraran en plano y decía muy bajito “Adelante”.”
Darius Khondji.

Avui dia està molt de moda els plans aeris i, si abans només es podien aconseguir mitjançant un helicòpter, actualment s'obtenen gràcies a un aparell recentment aparegut: el *drone*, que és un petit helicòpter teledirigit que permet incorporar la càmera.

Tot i això, en els rodatges *low cost* no es disposa d'un pressupost que permeti sovint utilitzar aquestes opcions, motiu pel qual s'han de trobar altres mitjans per aconseguir resultats semblants segons l'enginy, la capacitat creativa i els contactes dels membres de l'equip.

Un dels principals problemes que vaig tenir per il·luminar “Cuinant” va ser poder col·locar els aparells d'il·luminació en el sostre de la cuina, de tal manera que els actors se sentissin còmodes treballant, estiguessin ben il·luminats, pogués obtenir una certa gradació de llum en la resta de l'espai i tenir, així, una certa profunditat d'imatge. Al mateix temps, havia de deixar espai al departament de so perquè pogués posar la perxa de so (per captar els diàlegs dels actors) i evitar les ombres d'aquesta en el decorat. Per resoldre aquesta situació, vaig treballar amb el *gaffer* per tal de trobar la solució més senzilla i econòmica. Finalment el *gaffer* va trobar, entre tot el material de l'empresa de lloguer d'il·luminació, aquelles eines que ens facilitarien treballar còmodament i obtenir bons resultats.

A “Colisión” els problemes eren constants, ja que treballàvem tant l’interior del cotxe, com l’exterior a través de les finestres. Tot i que per realitzar els moviments de càmera utilitzàvem el mateix moviment que ens oferia el cotxe, havia d’estabilitzar els sotracs i la vibració que comporta tant la conducció com el motor. Per aconseguir-ho vaig disposar d’un *rig* d’espatlla, on anava col·locada la càmera, que estrenyia contra la meva espatlla (o el meu pit) per amortir els sotracs i la vibració, posant el cos en tensió amb els seients i controlant la respiració. La il·luminació va ser un altre dels grans problemes a resoldre, ja que quan rodàvem amb el cotxe en moviment havia d’il·luminar l’interior del vehicle enganxant dos fluorescents petits al sostre dels seients del darrere, endollant-los a una petita bateria que guardàvem al maleter. Pels exteriors vam haver d’utilitzar un generador elèctric que ens permetés posar focus a cadascun dels carrers i de les carreteres que fèiem servir com a localitzacions.

Una part del rodatge incloïa realitzar retroprojeccions, motiu pel qual havíem d’aconseguir un projector de suficients *lumens* o luminància (perquè la càmera captés la retroprojecció juntament amb la mateixa il·luminació que treballàvem en la pel·lícula) i una pantalla plana i blanca. Tot plegat ho havíem de planificar per tal que la il·luminació no contaminés la retroprojecció ni interferís en l’acció que havien de portar a terme els actors.

4. PRODUCCIÓ:

EL RODATGE

Durant aquest procés es porta a terme la gravació de la pel·lícula. És en aquest moment on tot l'equip treballa plegat per rodar cada plano, de cada seqüència, que dictamina el pla de rodatge (segons el guió tècnic). El resultat final d'aquest procés donarà lloc a la pel·lícula que en un moment inicial s'havia plantejat amb el guió (literari). El director de fotografia ha de treballar de manera coordinada tant amb el seu equip del departament de fotografia, com amb la resta de departaments. Aquest és el moment de portar a terme tot allò que s'ha planificat durant la *preproducció*, alhora que també és el moment més creatiu, ja que combina la feina més tècnica (llum i càmera) amb la creativa juntament amb la interpretació que realitzen els actors i les actrius damunt l'escenari.

El director de fotografia ha de coordinar el seu equip tècnic de fotografia (*gaffer*, foquista, *grip*, *steadycam*, etc.), i treballar conjuntament amb la resta de departaments la feina dels quals, repercuteixi (d'una manera o d'un altre) en la imatge (producció, vestuari, maquillatge, art, etc.) per tal d'arribar, tots plegats, a un consens sobre tot allò que tingui a veure amb la fotografia de la pel·lícula.

A les pel·lícules *low cost* el ritme de treball és molt intens, ja que es disposa de poc temps, poc material de fotografia i poc personal per aconseguir l'objectiu final. Cadascú ha de saber molt bé què ha de fer a cada moment i la feina dels caps de departament és coordinar el seu equip tècnic, dintre del temps establert, per tal de complir amb el pla de rodatge.

*"We are a very small team... For "Adieu au Langage" it was mainly just Jean-Luc Godard, Jean-Paul Battaglia and myself. That's how we like to work. We are very different people in many ways and yet we share a very similar philosophy."*¹² Fabrice Aragno.

"Desde el principio fui consciente de las limitaciones que teníamos. Hay cortometrajes que se ruedan con un presupuesto parecido al de nuestra película... Dicho esto, si hubiese contado con más medios técnicos y humanos,

y más tiempo de rodaje, la fotografía no sería muy diferente a la que finalmente se puede ver, aunque, eso sí, estaría más cuidada y hubiese evitado algunos errores... Esta manera de trabajar es intensa, porque te exige estar muy alerta, pero no son las condiciones óptimas para nadie.” Alejandro de Pablo.

4.1. L'ORDRE DE TREBALL:

COORDINACIÓ ENTRE DEPARTAMENTS

Un rodatge *low cost* necessita rodar-se en un període de temps molt més breu que el rodatge d'un llargmetratge normal qualsevol, fins al punt que se'l sol comparar a la durada del rodatge d'un curtmetratge. Tot i això, no hi ha una durada establerta, depèn de molts factors. Si un llargmetratge normal pot variar entre quatre i deu setmanes, un llargmetratge *low cost* pot allargar-se entre deu i dotze jornades. Però no hi ha una norma establerta en aquest aspecte, ja que depèn de molts factors.

Per tal d'aconseguir aquesta fita, és determinant un bon pla de rodatge, que s'ajusti el màxim a la realitat de la feina de cadascú, així com una bona coordinació entre els departaments. En el cas que es disposi de material d'il·luminació o que s'hi hagi d'instal·lar la càmera en algun tipus de mecanisme especial (*grip*, *travelling* o *steady*) per realitzar algun tipus de moviment, el departament de fotografia sol ser el que necessita més temps de preparació abans de poder rodar. Tot i aquesta feina, no és l'únic departament que hi treballa, ja que el d'atrezzo o maquillatge i perruqueria també solen necessitar un temps prudencial per fer la seva feina. En rodatges *low cost* pot ser habitual que diversos departaments treballin alhora, fins i tot al mateix decorat. Així doncs cal mantenir un bon ambient de feina, ser pacient i raonables, ja que l'objectiu de tothom és fer el millor possible la seva feina pel bé del conjunt. En casos com aquests és molt important la figura del cap de producció, perquè faciliti tot allò que els departaments necessitin (tant material tècnic com personal humà), com l'ajudant de direcció que, en aquest tipus de rodatges sol ser un tècnic encarregat de més una tasca, s'encarrega de coordinar els temps de preparació de cada pla per a cada departament. I finalment l'*script*, qui ajuda al director de fotografia a mantenir el *raccord*, o continuïtat, de tota la pel·lícula (la fotografia inclosa) en aquells moments en què hi hagi dubtes (en algun aspecte) d'altres plans ja rodats.

“Hay colaboradores que influyen mucho en nuestro trabajo. Por poner un orden, el director de arte (production designer) es un personaje clave. Si tiene tu misma mirada, sabes de antemano que todo va a ir bien, que la película,

como nave en el océano, va a recorrer muchas leguas y sin tormentas. El responsable del vestuario también es fundamental. La elección de los tonos, de los colores, del blanco, etc., son temas que, si son equivocados, hacen que se resienta la fotografía. Y, finalmente, está el maquillaje, que requiere de una comunicación constante con nosotros. El tono de piel en los personajes influye en el “etalonaje” final de la película. No puedo olvidarme aquí de los técnicos de mi propio equipo de fotografía. El asistente, foquista, que trabaja las distancias de los actores en relación a la cámara para conseguir una buena nitidez de imagen, el segundo operador o cameraman, que lleva la cámara y el gaffer o jefe de eléctricos, que recibe nuestras instrucciones para iluminar la escena.” Javier Aguirresarobe.

A “Cuinant” el director em va demanar evitar que al plató hi hagués massa gent, així que mentre es rodaven les preses, a banda dels actors, només hi era present jo operant la càmera, la meva ajudant de càmera (si calia controlar algun aspecte en concret de la nitidesa de la imatge) i el *sonidista*. Vaig decidir que el *gaffer* només estigués present en la instal·lació de la il·luminació i en la recollida del material. Dos dels tres aparells no es van moure en cap moment i el tercer era un petit focus que desplaçàvem la meva ajudant de càmera o jo, segons la situació dels actors. Fins a la darrera jornada vam estar plantejant incorporar uns determinats moviments d'*steadycam*, però ho vam descartar finalment perquè no s'ajustava al tipus de moviment que vam anar treballant.

El treball amb la resta de departaments es va coordinar per temps, on cadascú marcava els minuts que necessitava i, un cop finalitzada la seva intervenció, entrava el següent departament que intervenia per ordre de prioritats. Un cop avançat el rodatge tendíem a saber treballar plegats dintre de la localització (la cuina) sense molestar-nos els uns als altres aconseguint, alhora, un ambient molt distès i de concentració.

“Colisión” també comportava treballar en un espai molt petit, l'interior d'un cotxe. Així doncs, ens havíem de coordinar per prioritats marcant molt bé els temps de cada departament. Alhora que també, durant les presses, una bona part del rodatge vam estar als seients del darrere el *sonidista* (controlant la

seva taula de so portàtil), el director i jo (operant la càmera), juntament amb els actors (als seients del davant) actuant. Una altra part del rodatge només hi eren els actors dintre del cotxe i la resta de departaments treballàvem des de l'exterior.

4.2. DIRECTOR

“Leos Carax y yo hablamos de “Chico conoce chica” durante cuatro o cinco semanas antes de empezar el rodaje. Durante todo ese tiempo, hicimos tantas cosas juntos y nos hicimos tan amigos que alcanzamos una complicidad enorme sobre lo que queríamos hacer. Lo que creíamos poder conseguir en el filme nos inspiraba tanto respeto que estábamos dispuestos a hacer cualquier cosa por lograrlo. Carax había pasado por malas experiencias con los equipos de rodaje de sus cortometrajes, por lo que estaba decidido a hacer todo lo posible por evitar cualquier tipo de problema. Hablaba con los productores, pero apenas hablaba con el equipo, así que me eligió a mi como portavoz e intermediario. Los del equipo no le apreciaban demasiado, pero le respetaban porque en ningún momento fue descortés aunque sí se mostraba enormemente introvertido. En mi opinión era una forma de protegerse a sí mismo y de mantenerse concentrado.” Jean-Yves Escoffier.

“Para empezar, diré que Truffaut es una de esas personas con las que es maravilloso trabajar. El cree, igual que Jean Renoir, que un buen ambiente durante el rodaje es bueno para la película. Durante el rodaje no hay histerias ni gritos; todos los miembros del equipo son como una familia. Trabajamos juntos para hacer una película. Todo va sobre ruedas y es un trabajo de cooperación. Truffaut es una persona que escucha a la gente que trabaja con él, lo que es infrecuente entre personas de tanto talento. Le dices algo y lo toma en consideración; puede que lo rechace, pero nunca con la actitud de “soy un genio y no necesito que nadie me ayude”. Escucha a todos los que trabajan con él: el decorador, el ayudante de dirección, los actores y hasta los maquinistas. El utiliza las cosas que la gente aporta a la película de forma que ésta siga teniendo el estilo de Truffaut. Ese es uno de sus mayores talentos.” Nestor Almendros.

La feina que porta a terme el director de fotografia és la de traslladar en imatges (en moviment) la història que ha plantejat el director, juntament amb la resta de l'equip. Si durant la *preproducció* tots dos treballen intensament (durant més o menys temps) per planificar tots els aspectes visuals, durant el rodatge aquesta intensitat es magnifica, ja que intenten resoldre, de la millor

manera possible, tots els problemes que es van presentant per tal de complir amb el pla de rodatge establert.

A “Cuinant”, el director em va plantejar que la imatge havia de ser molt realista, l'objectiu principal era veure sempre les cares dels actors, les seves accions juntament amb el decorat. Així doncs, vam treballar aprofundint en tots el tipus d'angles de càmera que podíem obtenir, dintre d'un espai tan petit com és una cuina.

“Colisión” va ser un treball intens en diverses àrees. Primer vam haver de fer una recerca intensiva per trobar les localitzacions on rodar els exteriors. Vam recórrer moltes carreteres en diferents franges horàries. Un cop trobades, havíem d'esperar al vistiplau dels permisos per donar-les per tancades o continuar buscant. Finalment vam trobar les localitzacions adients. Paral·lelament vam estudiar com rodar determinats exteriors, fins que vam decidir que la manera més pràctica i econòmica era rodar retroprojeccions, motiu pel qual havíem de rodar moltes proves prèvies al rodatge per donar amb el tipus d'imatge que buscàvem. I finalment, vam estar fent moltes proves de càmera, amb les dues que disposàvem, per triar-ne la que utilitzaríem juntament amb el tipus d'òptiques.

Si cada pel·lícula és diferent i té una metodologia de treball diferent, les pel·lícules *low cost* tenen un ventall molt ampli de maneres per treballar-les.

“En un principio la idea de que hubiese tres directores me pareció descabellada. Finalmente, por lo que a mi trabajo respecta, sólo hubo dos directores, Rodrigo Sorogoyen y Borja Soler. Ambos planificaron a medias la película, y, aunque Rodrigo estaba muy pendiente de la imagen, fue con Borja con quien más trabajé durante el rodaje. Antes, en la preproducción, trabajé junto a los dos y además pude aportar mi perspectiva personal sobre la historia. Ellos me plantearon un enfoque estético y yo hice lo mismo, y creo que el resultado final es una conjunción de la visión de los tres. Resultaba muy curioso ver trabajar conjuntamente a Rodrigo, Borja y Eduardo en el set. Rodrigo estaba con los actores y conmigo, Eduardo sólo con los actores y

Borja estaba concentrado únicamente y exclusivamente en la imagen. En contra de lo que pensaba a priori, esta experiencia cinematográfica ha sido extraordinaria y productiva.” Alejandro de Pablo.

4.3. ACTORS

“Cuando estás con la cámara tienes el enorme privilegio de estar cerca de los actores, es un lujo que me sigue emocionando. En el caso de “La herida” eso se llevó al extremo porque la idea de Fernando era que la cámara estuviera acompañando a Marian siempre. Para un actor es muy difícil porque no solo estoy yo: a mi lado hay un foquista, al otro lado un microfonista con la pértiga, y cuando un actor tiene que meterse en el personaje con tantas personas alrededor es complicado. Por eso creo que el trabajo de Marian es muy merecedor de ese premio. Normalmente el microfonista puede mirar hacia otro lado y evitar la mirada del actor. Pero el operador está muchas veces en el eje de su mirada, así que es muy importante que la relación con el actor sea franca y fluida, conseguir que se sienta a gusto. En el caso de Marian nos entendimos muy bien, fue un rodaje muy divertido. En ese sentido es excepcional porque ella es capaz de bromear hasta 5 segundos antes de empezar la toma y de bromear 5 segundos después... Ahí también está la clave, yo creo que siempre es el operador el que se tiene que adaptar al actor y no al revés. Por ejemplo, yo nunca le pongo una marca al actor por cuadro, a no ser que el director quiera que el actor se pare ahí porque el plano esté construido con tal precisión que, si no se detiene en ese punto, el encuadre se descompone. Es importante que el segundo operador le comunique al intérprete lo que necesite de él. Estoy seguro que si se lo cuenta, el actor lo va a entender y lo va a incorporar. Lo que se valora es la seriedad del actor cuando tú ya le has transmitido tus necesidades. Hay actores muy profesionales que conocen la dificultad que tiene un plano y hay otros actores que no tienen esa consciencia. Para mí no deja de ser un trabajo muy divertido no saber qué va a hacer el actor. De hecho, con Rebollo en “El muerto y ser feliz” no hacíamos ensayos de nada.” Santiago Racaj.

Si el director de fotografia exerceix també d'operador de càmera, és una de les persones que està més propera als actors. En el meu cas sol ser sempre així motiu pel qual, és imprescindible que els actors se sentin còmodes amb la meva presència (del meu foquista si s'escau), així com evitar desconcentrar-los. Per una altra banda, els rodatges *low cost* tenen un ritme molt frenètic i, sovint, els actors es poden veure desprotegits, ja que una part de la seva feina

és manifestar l'estat anímic del seu personatge i, un cop rodat el plano, tant si s'ha de repetir com si no, és convenient cuidar l'actor (sempre i quan no s'interfereixi en la seva feina ni en la feina del director) perquè se senti en condicions de continuar endavant i pugui planificar la seva següent presa.

“Milos es una persona difícil de entender, a menos que te tomes el tiempo de conocerle. En ese sentido, creo que ayudé mucho a Milos. Estoy convencido de que era muy importante entender el enfoque humorístico adecuado para la película.

Yo había trabajado antes con Jack Nicholson y eso facilitó mucho la realización de la película. Pero, aún así, no fue cosa fácil, porque trabajar con Milos exige comprender perfectamente lo que él quiere. Por aquel entonces, su inglés no era bueno. Hablaba francés muy bien y, naturalmente, su idioma materno. Cuando no conseguía hacerse entender, se preocupaba por el problema del idioma en lugar de por lo que estábamos discutiendo. Muchas veces esas cosas interferían en la relación con los actores. Al darme cuenta de ello, y al tenerlo, siempre muy presente, fui capaz de deshacer los muchos problemas de ese tipo que había cuando yo llegué. En varias ocasiones tuve que transmitir a los actores pequeñas indicaciones del director que ellos interpretaban como un descontento con su forma de actuar. Pero realmente Milos no estaba descontento; estaba molesto porque no conseguía decir lo que quería. Muchas veces yo le decía simplemente (a un actor): “Lo único que quiere es que vayas allí, te tomes tu medicina y vuelvas, eso es todo. Lo único que quiere es que lo repitas”. Y, así de fácil, se resolvía el problema.

Un día, Jack Nicholson estuvo a punto de marcharse porque Milos y él no conseguían entenderse para escenificar una pelea. Tuve que calmar los ánimos, meterme en medio y hablar con Jack, puesto que para mí era normal hacerlo. Y a base de sentido común, hablando con las dos partes, conseguí que Jack ensayase la pelea y la representase. Ese día conseguimos rodar gracias a que yo medié entre dos personas de mucho talento que en ese preciso momento no conseguían comunicar.” Bill Butler.

Tant amb “Cuinant” com a “Colisión” (com en qualsevol altra producció), és important que el director de fotografia (i l’operador de càmera) pugui comprendre l’essència de la història que està rodant. Els directors, sovint, estan més davant del monitor mirant l’acció (lluny d’on estan els actors), per aquest motiu algunes indicacions poden no ser ben enteses pels actors motiu pel qual, el director de fotografia (i l’operador de càmera) pot ser la persona que acabi de transmetre les indicacions que ha donat el director. De la mateixa manera és freqüent també parlar amb els actors sobre la seva posició davant la càmera, per tal d’obtenir d’ells la millor presència. Com a director de fotografia, tendeixo a indicar als actors com posicionar-se en l’escenari perquè tant la llum com la càmera capti millor l’acció que volen representar. I, sovint, quan els actors es veuen revisant la presa, si les teves indicacions han estat encertades, t’ho agraeixen. Això provoca que tinguin confiança en la feina del director de fotografia i vulguin saber sempre la teva opinió sobre les seves accions a l’escenari.

4.4. EQUIP TÈCNIC DE FOTOGRAFIA

L'equip de fotografia és l'encarregat de demanar (en el cas que sigui necessari) tot el material del seu departament (que ha triat prèviament el director de fotografar), de controlar-ho i manipular-ho per realitzar la pel·lícula.

“Como ves, el proceso técnico del director de fotografía sigue unas pautas muy próximas al estudio y la preparación de rodaje y siempre obligado a tomar decisiones esenciales: el tipo de cámara, las lentes y no olvidemos al equipo de colaboradores como son el segundo operador, el asistente (foquista), el jefe de eléctricos (gaffer), etc.” Javier Aguirresarobe.

Cada producció comporta un equip tècnic en concret, segons les necessitats del rodatge. Tot i això, sempre hi ha uns tècnics que solen ser indispensables. Malgrat això en rodatges *low cost* pot donar-se el cas que algun d'aquests tècnics no hi sigui o que un membre de l'equip realitzi més d'una tasca tècnica.

Un desgloss de les necessitats tècniques que sol ser imprescindible en tot rodatge impliquen que l'equip de fotografia el formin tres departaments:

- Departament de llum.
- Departament de càmera.
- Departament *grip*

“En general, soy partidario de un equipo estable. Trabajo con el mismo equipo de cámara desde hace muchísimos años. Trabajo con el mismo jefe de eléctricos desde 1964; con el mismo jefe de maquinistas desde 1972. Es necesario encontrar colaboradores creativos. Además, me conocen y me comprenden personalmente, y eso evita gran cantidad de explicaciones innecesarias en el rodaje. Si estamos ensayando una escena, quiero que todos los técnicos principales estén presentes para que entiendan el trabajo del director con los actores. Para mí es importantísimo contar con gente de confianza en cada película. Yo solo no puedo montar un travelling o iluminar un decorado. Necesito a personas que comprendan lo que hay que hacer con el mínimo de explicaciones... No puedo trabajar con un equipo al que no le interesa lo que estamos haciendo.” Laszlo Kovacs.

La necessitat de tenir la pressència en un rodatge dels dos primers departaments sembla evident, ja que sense una càmera no és possible capturar (o gravar) cap tipus d'imatge. I, malgrat que sovint es roda sense cap tipus de material de llum afegit, sempre es necessiten almenys accessoris per controlar la continuïtat de la llum. Pel que fa al material *grip*, depèn de les possibilitats de la producció (o del cap de maquinistes): col·locar la càmera en segons quines superfícies o realitzar determinats moviments de càmera.

En els rodatges *low cost* no té per què haver-hi un departament específic per a cadascuna d'aquestes necessitats, ja que depèn de les mateixes condicions del pressupost. Pot ser que hi hagi un especialista per a cada departament, que un sol especialista s'encarregui de diversos departaments o bé, que una persona aliena al rodatge aportï alguna de les necessitats d'algun d'aquests departaments. En aquests casos no hi ha una norma establerta, només es tracta d'aconseguir resoldre aquestes necessitats.

4.4.1. GAFFER

El director de fotografia dissenya una il·luminació que ha de comunicar al *gaffer*, o cap d'elèctrics (a cada país hi ha terminologies i càrrecs diferents per cada tipus de tècnic), perquè aquest demani tots els aparells d'il·luminació i accessoris necessaris per portar-la a terme. A més, s'encarrega de coordinar l'equip d'elèctrics que treballarà durant el rodatge.

La figura del *gaffer* és realment important pel director de fotografia, ja que és el seu tècnic més proper que porta un control de tota la il·luminació que està utilitzant, així com del disseny que utilitza en cadascuna de les situacions.

A "Cuinant" vaig haver de decidir prescindir del *gaffer* durant el rodatge per motius d'espai i de logística. Així que la seva feina va ser de col·locar cadascun dels aparells, segons el disseny que vaig planificar. Mentre que a "Colisión" la feina del *gaffer* va ser la d'encarregar-se d'il·luminar cadascun dels plans, segons el disseny d'il·luminació que vaig treballar prèviament, per a què poguéssim rodar a l'hora pactada amb el cap de producció, l'ajudant de direcció i el director. A més, es va haver d'encarregar de mantenir endreçat tot

el material, traslladar-lo a cadascuna de les localitzacions i coordinar l'equip d'elèctrics durant cada jornada. Alhora que també ajudava a altres departaments quan s'havia de resoldre alguna problemàtica que tingués a veure amb la imatge de la pel·lícula. Sovint, els aparells d'il·luminació estan molt a prop, o dintre del recorregut, dels actors i és feina del *gaffer* (o l'elèctric) encarregar-se de vigilar que no hi hagi cap incident entre el material d'il·luminació i els actors.

Així doncs, la feina del *gaffer* és molt important pel director de fotografia perquè amb la seva col·laboració pot aconseguir obtenir la il·luminació que ha dissenyat. Segons el pressupost del rodatge, aquest pot disposar de més o menys elèctrics perquè l'ajudin o sinó, es veu obligat a fer la feina tot sol.

4.4.2. AJUDANT DE CàMERA

L'ajudant de càmera o foquista s'encarrega de controlar tot el material de càmera que el director de fotografia ha demanat (juntament amb el cap de producció), així com enfocar o desenfocar aquells termes que el director de fotografia o el director li demanen i, finalment, de controlar la distància entre l'actor i la càmera perquè aquest es vegi nítidament o desenfocar-lo si cal.

L'equip de càmera d'una producció normal el poden formar, a més de l'ajudant (o foquista), l'auxiliar de càmera. Aquest s'encarrega, juntament amb el foquista, del manteniment del material, de controlar el trasllat del material a cadascuna de les localitzacions, de fer la claqueta que servirà per identificar cadascuna de les preses i perquè, en el muntatge posterior, l'editor pugui sincronitzar, visualment, les labials dels actors amb l'àudio dels diàlegs que captura el *sonidista*. I el *video-assist*, una figura que estar molt unida a dos departaments (fotografia i direcció), ja que s'encarrega de tenir a l'abast del director d'un monitor (o *combo*) on visionar allò que estar rodant, així com fer una gravació de seguretat de cadascuna de les preses que es veuen pel *combo*.

Però tal com estic argumentant la llarg d'aquests paràgrafs, a les pel·lícules *low cost* com "Cuinant" o "Colisión", els foquistes han treballat sempre tal com els

demano perquè “vesteixin” la càmera segons les necessitats de cada plano (o la meva comoditat per operar la càmera). En determinades ocasions també els demano que enquadrin el plano per poder-lo visualitzar al monitor (*combo*) per assegurar-me, en cas de dubte, que no hi ha cap error. Si el foquista es mostra interessat, tendeixo a deixar que operi la càmera en determinats planos (cert planos detall on no hi ha cap personatge (o cap diàleg) o, si més no, si valoro que prefereixo mirar amb atenció la totalitat del plano des del monitor). Però normalment sol ser en planos que no són principals.

En els rodatges *low cost* pot haver-hi la possibilitat que el mateix ajudant faci també d'auxiliar de càmera motiu pel qual, s'ha d'encarregar de “fer la claqueta” juntament amb totes aquelles tasques pròpies de manteniment del material de càmera.

4.4.3. ALTRES

Els rodatges *low cost* el formen equips tècnics segons el pressupost i la logística de cada producció d'aquest tipus. És per això que no sempre el formen el personal tècnic estàndard que solen formar part dels equips de rodatges de ficció.

Si a “Cuinant” només vaig treballar amb un *gaffer* i un ajudant de càmera, a “Colisión” a més vaig haver de treballar amb tres elèctrics que treballaven jeràrquicament segons les necessitats que jo li demanava al *gaffer*. Per a les videoprojeccions la feina va ser conjunta entre el departament de producció, art, l'ajudant de direcció i el *gaffer*, ja que aquesta feina interferia en la tasca de cada departament. A més a més, vaig haver d'incorporar en determinats planos la tasca d'un *grupista* (encarregat del generador elèctric) el qual, ens havia de proporcionar electricitat per a les presses en exteriors on havíem d'endollar els aparells d'il·luminació per poder rodar.

Sol ser freqüent també incorporar la figura del cap de maquinista o *grip*, que s'encarrega de realitzar tots aquells moviments de càmera que impliquen col·locar vies de *travelling* o grues, així com de col·locar la càmera en terrenys amb una certa perillositat pel material (rius, fang, *camera car* o en

determinades alçades) i, fins i tot, per l'equip tècnic.

Altres figures destacables de l'equip de fotografia depenen sovint del mateix tipus de producció. De totes maneres, avui dia, sembla impossible rodar cap pel·lícula sencera sense la presència d'un *steadycam* (un operador de càmera que realitza tot tipus de desplaçaments de càmera (o *travellings*) penjant-se la càmera en un braç articulat que s'incorpora en una armilla) creant un efecte flotant. Una altra figura que es va incorporant és l'operador del *drone* (artilugi on es munta la càmera i que s'enlaire dirigit per un comandament a distància) i que permet gravar preses en moviment des de grans alçades.

En definitiva la incorporació de cadascun dels tècnics especialistes dependrà de les necessitats del rodatge i del seu pressupost (o dels contactes) per obtenir els seus serveis. I en els rodatges *low cost*, sovint és la capacitat creativa de l'equip la que intervé per resoldre cadascuna de les situacions a què han de fer front.

5. POSTPRODUCCIÓ

En aquesta etapa final, el director de fotografia sol treballar la imatge final de la pel·lícula. És el moment de matisar determinats plans, de cada seqüència, per tal de donar-li la coherència fotogràfica general al conjunt de la pel·lícula. Hi ha diverses maneres per treballar: a vegades és el mateix director de fotografia qui s'encarrega d'*etalonar* la pel·lícula. En altres ocasions ho fa un especialista, l'*etalonador* o colorista, sigui sol o conjuntament amb el director, el director de fotografia i/o la productora.

Tot i això, cada producció i cada director de fotografia té un estil en concret per treballar aquesta etapa del rodatge. Si els directors de fotografia que treballen en suport fotoquímic tenen un hàbit particular adquirit per treballar la postproducció, a l'era digital (i de les produccions *low cost*) els hàbits de cada projecte varien sense establir un estàndard en concret. La postproducció en el suport fotoquímic es treballa en els laboratoris on revelen la pel·lícula. Mentre que en el suport digital, la postproducció es treballa en els ordinadors amb l'ajuda dels programes informàtics pertinents.

“... entre los técnicos de laboratorio hay invariablemente un tipo de personas de gran nivel técnico con el que uno se encuentra tarde o temprano; pueden liarte con verborrea técnica, especialmente si no te conocen. Muchas veces lo hacen sólo para impresionar, otras veces para librarse de ti. “En el laboratorio lo arreglan”, es un tópico muy común. De eso nada. Pueden ayudar hasta cierto punto, pero un cineasta, operador, director o productor tiene que estar al tanto de lo que pasa en el laboratorio; cómo funciona, por qué trabaja como trabaja, y cuáles son sus limitaciones.” John Alonzo.

“Empecé a colaborar con un laboratorio en particular. No era por el laboratorio en sí, sino por el técnico responsable. Tenía muy buena relación con ese técnico y él estaba tan interesado que casi era parte de mi equipo. Al principio, recuerdo que me preocupaba mucho que me entendiera bien. Cuando estábamos haciendo “El último tango en París”, me dijo que le parecía que había demasiado amarillo y naranja. No comprendía lo que estábamos haciendo ni por qué. Le llevé al rodaje y se lo expliqué. Después de eso, tuvo

mucho más claro lo que estábamos haciendo. Hemos trabajado juntos en muchas películas. Cuando voy en una dirección nueva, intento dejarle bien claro lo que intento hacer. Es muy importante que entienda bien las notas que yo escribo. Sin duda, cuando él elige una determinada luz de positivado, eso es parte de su personalidad. Cualquier imagen que hago se compone de mis emociones, de mi dedicación, de los factores técnicos y de las emociones de ese hombre. Él superpone sus emociones y sus conocimientos a los míos, y la imagen que le doy se convierte en una nueva imagen.” Vittorio Storaro.

Durant aquest procés també es treballa tots aquells efectes especials que calguin integrar en la imatge de la pel·lícula (amb el departament corresponent d'fx) que no s'hagin pogut resoldre durant el rodatge. Sovint el paper del director de fotografia en aquesta fase pot passar a un segon terme, tot i que com a mínim sí que sol supervisar-ho.

Un cop s'ha finalitzat tot el procés de postproducció (tant dels elements visuals com dels sons) es dona per conclosa la pel·lícula. És en aquest moment on es fa el tiratge de còpies pels festivals de cinema i per les sales on es projectarà.

Actualment es comença a complicar el fet de trobar sales (i festivals) que projectin en el suport fotoquímic de *35mm*, tot i que si n'hi ha (i la productora així ho vol), es faran les còpies en aquest suport fotoquímic. La còpia en *DCP* és el suport digital més comú actualment, ja que cada vegada es projecta més en digital (tant a les sales de cinema com als festivals) i el *DCP* és el suport digital que permet que la còpia sigui més fidel a tots els elements visuals i sons que s'han treballat al llarg de la producció i la postproducció. El director de fotografia hauria de supervisar que la còpia final reproduïx la imatge tal com ell l'ha treballada al llarg de tota la producció.

5.1. VISIONAT EN BRUT

Quan es treballa en suport fotoquímic (sobretot en 16mm i en 35mm) és freqüent enviar el material al laboratori per poder visionar al més aviat possible el material rodat (*dailies*) durant el rodatge de la pel·lícula. D'aquesta manera l'equip comprova que les presses s'estan rodant bé. L'adaptació del digital als rodatges va suposar una nova metodologia de treball, on s'incorporava la figura del DIT que s'encarregava de descodificar la informació digital de la càmera per mostrar les presses rodades al director de fotografia, al director i a la resta dels departaments interessats. Tot i això, és una figura que ha anat diluint-se i, sovint, és el mateix auxiliar qui s'encarrega d'aquesta tasca.

En els rodatges *low cost* no hi ha temps per anar visionant el material rodat, així que quan algun membre de l'equip encarregat de fer les descàrregues (o *back up*) del material rodat (departament de càmera, departament de producció o el mateix director) es fan còpies de seguretat i es visiona per sobre el material. Si no hi ha cap problema que s'hagi de comunicar, i si cap membre de l'equip ho demana, és probable que només el director, si ha tingut temps, sigui l'únic que visioni el material per sobre en algun moment del rodatge.

Però un cop la pel·lícula està muntada, els caps d'equip es reuneixen per visionar-la (visionat en brut) perquè cada departament pugui començar a treballar la postproducció segons les indicacions del director.

En els rodatges *low cost* sovint el mateix director o el director de fotografia pot ser la persona que *etaloni* la pel·lícula però, en el meu cas, prefereixo incorporar un tècnic especialitzat, el colorista o *etalonador*. Si la situació ho permet, intento que vingui al visionat en brut de la pel·lícula, tot i que en aquest tipus de projectes sol ser habitual que, un cop començada la feina, el colorista no pugui acabar-la perquè ha de treballar en altres produccions d'un pressupost més elevat motiu pel qual, hagi d'acabar-la un nou tècnic d'etalonatge.

5.2. ETALONATGE:

EL COLORISTA

“Es preciso que el etalonaje se haga como dice el operador. No puede haber doce personas etalonando una película; no puede haber ni dos personas etalonando la misma película. La fotografía no es un juego; existe la pésima costumbre de cambiar el aspecto de la película después de rodarla, mediante el proceso de positivado que se lleva a cabo en el laboratorio. Es una estupidez, porque así no se puede cambiar nada. Si es una basura, se verá como una basura. Si la película es buena, que la dejen como está y que la positiven tal y como se concibió.” Gordon Willis.

L'etalonatge en el procés digital no es distancia molt del que succeeix en el fotoquímic, ja que sovint el director de fotografia (si no és ell el mateix *etalonador*) hi ha de supervisar aquest procés final o bé donar les indicacions pertinents a l'*etalonador*. L'era digital ha facilitat mitjans de comunicació més àgils que no pas en altres èpoques. Avui dia el director pot rebre imatges de mostra etalonades al seu correu electrònic, o al seu *smartphone*, que li pot enviar l'*etalonador* per tal d'assegurar-se així que segueix unes pautes correctes. Tot i això, es pot donar el cas que, a causa de la urgència, s'etaloni una producció sense el consentiment del director de fotografia, ja que la productora o el director prenguin aquesta decisió final.

A “Cuinant” vam haver de buscar un colorista que pogués dedicar-s'hi. Tant el director com jo vam donar-li unes instruccions que va aplicar juntament amb la seva pròpia visió del projecte. I a “Colisión” el primer colorista que va començar a treballar la pel·lícula va haver d'abandonar-la, cosa que ens va provocar haver de buscar un altre ràpidament. Finalment, vam trobar el colorista adequat perquè s'hi dediqués.

Els coloristes treballen sovint amb el seu propi equip (ordinador i dos monitors), però n'hi ha d'altres que treballen en sales de postproducció professionals que s'han de llogar, ja que actualment les sales de postproducció han d'anar renovant els seus *softwares* (o programes informàtics) i el seu material a la mateixa velocitat que evolucionen les càmeres de cinematografia digital.

“For me personally, with the final processing, I wanted to use Avid MC7 for the 3D HD footage and make the final 3D colour correction in DaVinci [Resolve] but between the two they could never work together. It was always a problem to transfer one to the other via AAF or XML. So I eventually abandoned Avid and worked with everything in 2D in Final Cut Pro 7, adjusting (and de-adjusting) the 3D in DaVinci Resolve... I had Jean-Luc over my shoulder all the time, and in two weeks we had done the final edit, colour corrections and the sound mix.”¹³
Fabrice Aragno.

Si en una producció *low cost* no arriba el pressupost per a la postproducció, cal trobar la manera d'evitar llogar cap sala per *etalonar* la pel·lícula. Així doncs, si el colorista no en disposa d'equip, aquest material es busca entre els membres de la producció o els coneguts.

5.3. VISIONAT CÒPIA FINAL

Un cop s'hi ha *etalonat* la pel·lícula, s'ha finalitzat la sonorització i es dóna per tancada la postproducció de la pel·lícula, es busca una sala on poder fer un nou visionat. És recomanable fer aquest visionat amb la qualitat que es projectarà a les sales de cinema o, si més no, amb la millor qualitat possible.

Tant si el productor executiu, com el director i tots els caps de departament donen el seu vistiplau conjuntament, es dóna per finalitzada la còpia zero de la pel·lícula. Aquest és el moment en què s'ha de començar a fer el tiratge de còpies tant pels festivals com per a les sales de cinema.

Aquelles produccions que no disposen de pressupost, poden investigar els programes informàtics que hi ha a Internet per fer el seu propi DCP, ja que és el format d'exhibició digital que demanen els festivals i les sales de cinema.

Les còpies finals de “Cuinant” i “Colisión” es van crear en un DCP que el mateix equip va crear gràcies als programes informàtics gratuïts que vam trobar a Internet. Gràcies a això, totes dues pel·lícules es poden distribuir en bona qualitat.

6. PROJECCIÓ

Un cop la pel·lícula està finalitzada i la còpia final està feta (ja sigui en *35mm* o en *DCP*), el director de fotografia pot supervisar, com a mínim, les primeres projeccions (o almenys les més importants) per tal que la llum del projector (o les condicions de la sala) no variï el tipus d'imatge de la còpia que es projecta.

No hi ha cap norma establerta que defineixi on acaba la col·laboració del director de fotografia en una pel·lícula. És per aquest motiu que, sovint, també pot intervenir en els pòsters o en el material fotogràfic del *merchandising* de la pel·lícula. No és una tasca habitual però es pot donar el cas que també s'impliqui.

6.1. PROJECCIONS EN SALES I FESTIVALS (DCP, BLU-RAY I DVD)

Actualment les còpies es fan amb una compressió acordada tècnicament per totes les sales i festivals de cinema anomenades com a DCP. Aquesta tècnica integra la millor qualitat d'imatge possible juntament amb la subtitulació en tots els idiomes que es considerin oportuns i tots els extres afegits que es consideri oportú d'incloure.

Aquest procés és molt recent motiu pel qual, també és molt car. És per aquest motiu que cada cop existeixen més *softwares* que permeten realitzar el DCP. Tot i això, cal vigilar que sigui fiable perquè, en cas contrari, el DCP pot sortir defectuós.

A totes dues pel·lícules (“Cuinant” i “Colisión”) vam haver de realitzar el DCP gràcies a un *software* legal que permetia realitzar-lo de manera casolana. Tot i això, el procés és llarg d'espera per culpa de les codificacions digitals i requereix molta capacitat de memòria de disc dur d'emmagatzematge.

Algunes sales de cinema demanen també *blu-ray* o *dvd* per a les projeccions motiu pel qual, cal tenir també còpies en aquests formats, tot i que la qualitat d'imatge varia mínimament tret del *dvd*, format on la qualitat d'imatge sí que es veu greument afectada.

7. CONCLUSIONS

El treball del director de fotografia és una tasca creativa de gran responsabilitat. En els seus orígens, per exercir l'ofici, s'havia d'iniciar prèviament en altres càrrecs fins que s'aconseguia ascendir al llarg de molts anys. Així doncs, dedicar-se a aquesta professió suposava molt d'esforç i de dedicació en altres oficis per adquirir experiència. A banda d'això, el sector era molt tancat i no tothom podia accedir. El pas dels anys i la revolució digital va obrir noves portes en el terreny creatiu i d'accés. Van sorgir noves càmeres de suport digital que van començar a competir amb les càmeres de suport fotoquímica (tant amb la seva qualitat com en el seu preu), fet que va permetre la inclusió de persones alienes al sector professional d'inciar-se en el terreny cinematogràfic. Cada vegada es facilitava més l'accés a qualsevol persona a poder realitzar una pel·lícula, és per això que el sector cinematogràfic es va començar a democratitzar. El cinema *low cost* va sorgir com a suma de dues situacions: la crisi econòmica i el fàcil accés a les eines per rodar i distribuir les pel·lícules.

Actualment encara perdura el debat entre el suport fotoquímica o el suport digital. Hi ha tot tipus de discursos a favor d'un o de l'altre, però el que és indubtable és que la cinematografia digital s'ha obert camí dintre del sector cinematogràfic.

Enmig d'aquesta situació, hi ha una barreja constant de professionals del sector amb persones considerades *amateur* (o no professionals) que s'hi dediquen a fer pel·lícules. Per aquest motiu, actualment, poden projectar-se a la cartellera pel·lícules amb grans pressupostos juntament amb pel·lícules considerades *low cost* és a dir, pel·lícules que estan rodades amb una quantitat de diners molt per sota del que es considera estàndard per a una producció cinematogràfica i on, sovint, cap dels seus treballadors ha cobrat. Aquesta situació pot crear controvèrsia dintre de la professió, però no deixa de ser una aposta empresarial per part dels seus treballadors, ja que consideren que si té una certa repercussió en festivals i a les sales de cinema, finalment podran arribar a obtenir beneficis i, en conseqüència, un sou que els retribueixi la seva

feina feta.

Tot plegat forma part de la història que estem escrivint avui dia els cineastes contemporanis. La història ens ensenya com ho van fer els nostres avantpassats, i ara ens toca a nosaltres rodar les nostres pròpies pel·lícules adaptant-nos a les circumstàncies econòmiques, polítiques i socials que ens ha tocat viure actualment.

Aquest treball l'he dirigit en aquest sentit, és a dir com una mostra de l'evolució que ha sofert el sector cinematogràfic, focalitzat en l'ofici del director de fotografia i el seu treball amb la resta de l'equip. Actualment el director de fotografia desenvolupa un ofici enmig d'una revolució tecnològica, que ha portat l'era digital, alhora que també treballa en plena crisi econòmica.

És per aquest motiu, que aquest treball conté una part personal molt important. Jo vaig iniciar-me en aquest sector estudiant en una escola de cinema, alhora que ho compaginava treballant dintre dels departaments de fotografia (primer dintre del departament d'il·luminació i més tard en el de càmera) treballant en produccions cinematogràfiques i audiovisuals en general. Així doncs, he viscut aquesta revolució en primera mà, ja que he conegut (i treballat) tant amb professionals de llarga trajectòria en aquest sector (habitats a treballar com es feia originàriament), com amb professionals autodidactes que han nascut enmig d'aquesta revolució digital.

Així doncs, espero que, arribats a aquest punt de la lectura, qui llegeixi aquestes línies pugui formar-se una idea del que suposa treballar en la creació d'una pel·lícula avui dia (fent èmfasi en les produccions de baix cost o *low cost*), vist des del punt de vista de l'ofici d'un director de fotografia (en relació a com ha sigut al llarg dels anys).

8. BIBLIOGRAFIA I WEB GRAFIA

Pastor Molina, Alejandro (2013) *La dirección de fotografía de Emmanuel Lubezki a través de los ojos de Terrence Malick: de The New World (El nuevo mundo) a The Tree of Life (El árbol de la vida)* (Universidad Politécnica de Valencia). Valencia

Schaefer, Dennis i Salvato, Larry (1984) *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía* (Plot Ediciones). Madrid

Ballinger, Alexander (2004) *Nuevos directores de fotografía* (Ocho y medio). Madrid

Lamarca, Manuel i Valenzuela, Juan Ignacio (2008) *Cómo crear una película. Anatomía de una profesión* (T&B Editores). Madrid

Almendros, Néstor (1980) *Días de una cámara* (Seix Barral). Barcelona

Nykvist, Sven (1997) *Culto a la luz* (Ediciones del imán). Madrid

Alton, John (1995) *Painting with light* (University of California Press). London

Laszlo, Andrew (2000) *Every frame a Rembrandt. Art and Practice of Cinematography*. (Focal Press). London

Wheeler, Paul (1945) *High Definition Cinematography*. (Focal Press). London

Suárez Gómez, Rafael (2011) *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital* (Departament de Didàctica de l'Educació Visual i Plàstica). Barcelona

Brown, Blain (1949) *Cinematography. Theory and Practice. Image making for Cinematographers, Directors and Videographers* (Focal Press). London

Eastman Kodak Company (2011) *La guía esencial de referencia para cineastas* (Kodak Educational Products). USA

Rubio Alcover, Agustín (2006) *La postproducción cinematogràfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos* (Universitat Jaume I). Castellón

Bergery, Benjamin (2002) *Reflections. Twenty-One Cinematographers at Work* (Ingram). USA

Mascelli V., Joseph (1983) *The Five C's of Cinematography. Motion Pictures Filming Techniques* (Silman James Press). Los Angeles

Tarkovski, Andréi (1991) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (Rialp). Madrid

Filmin 365. Cuadernos de notas cinematográficas en días alternos [en línea] [data de consulta: 11 de diciembre de 2016]

<http://filmin365.com/2015/09/11/entrevista-a-santiago-racaj-director-de-fotografia-de-los-exiliados-romanticos/>

Filmin 365. Cuadernos de notas cinematográficas en días alternos [en línea] [data de consulta: 11 de diciembre de 2016]

<http://filmin365.com/2014/02/25/neus-olle-prefiero-rodar-en-35mm-las-camaras-digitales-son-demasiado-perfectas/>

Cameraman. Revista Técnica Cinematográfica [en línea] [data de consulta: 21 de diciembre de 2015] <http://www.cameraman.es/>

Cine & Tele. ¿Tiene futuro el 35mm? Rodrigo Ruiz Tarazona [en línea] [data de consulta: 11 de diciembre de 2016] <http://www.cineytele.com/2014/09/22/Tiene-futuro-el-35-mm-Rodrigo-Ruiz-Tarazona/>

American Cinematographer Digital Edition [en línea] [data de consulta: 21 de diciembre de 2015] https://www.theasc.com/ac_magazine/digital_edition.php

British Cinematographer. Uniting Cinematographers Around the World

[en línia] [data de consulta: 11 de desembre de 2016]

<http://www.britishcinematographer.co.uk/>

Canon-Europe. In conversation with Jean-Luc Godard. Filmmaker extraordinaire [en línia] [data de consulta: 11 de desembre de 2016]

http://cpn.canon-europe.com/content/Jean-Luc_Godard.do

Carlos Puech. Audiovisual Business Management [en línia] [data de consulta: 11 de desembre de 2016]

<http://www.carlospuech.com/es/entrevistas/entrevista-santiago-rajag?lang=es>

Col·laboradors de Viquipèdia (2016) [en línia] [data de consulta: 11 de desembre de 2016] <https://ca.wikipedia.org/wiki/Portada>

Internet Movie Database (2016) [en línia] [data de consulta: 11 de desembre de 2016] <http://www.imdb.com/>

9. ANNEXOS

CUINANT

Dirigida per Marc Fàbregas i coproduïda per Alhena Production (2014)



cuinant

un sopar que pot ser l'últim del final
UNA PEL·LÍCULA DE MARC FÀBREGAS

UNA PRODUCCIÓ DE ALHENA PRODUCTIONS
DIRECCIÓ: MARC FÀBREGAS
GUIÓ: MARC FÀBREGAS I MARIANNA GARCIA
MUNTATGE: MARIANNA GARCIA
MÚSICA: JORDI GALIÀ
EDICIÓ: ALHENA PRODUCTIONS
DISTRIBUCIÓ: ALHENA PRODUCTIONS
WWW.CUINANT.PE
© 2014 ALHENA PRODUCTIONS



-Tràiler:

<https://www.youtube.com/watch?v=voX-DTVMZSU>

-Pel·lícula a Filmin:

<https://www.filmin.es/pelicula/cuinant-cocinando>

COLISIÓ

Dirigida per Marc Fàbregas i coproduïda per Claqueta y Acció (2015)



-Tràiler:

<https://www.youtube.com/watch?v=EuVhTLKG5xQ>

-Christopher Doyle:

The Artistic Process. Interview 1+2. Benjamin B. The filmbook.

<https://www.youtube.com/watch?v=kQCkBV6rRcA>

-Christopher Doyle Masterclass in Cinematography

<https://www.youtube.com/watch?v=iDMRB5cCrzY>

-In the mood for love

<https://www.youtube.com/watch?v=8tqmBHZGx04>

-Into the Woods, Interstellar & Gone Girl:

The Full Cinematographers Roundtable

<https://www.youtube.com/watch?v=p2Z4UvAdE7E>

-Cinematographers Roundtable Full Interview

<https://www.youtube.com/watch?v=0RkNvxo42D0>

-DP/30: True Grit, cinematographer Roger Deakins

<https://www.youtube.com/watch?v=5hzlDmIE0wA>

-DP/30: Inception, cinematographer Wally Pfister

<https://www.youtube.com/watch?v=6n6DQuyBu-c>

-José Luis Guerin y "La academia de las musas". Entrevista en "El cine que viene"

<https://www.youtube.com/watch?v=kab0cM23zSI>

10. ANOTACIONS A PEU DE PÀGINA

¹ Professionals la trajectòria dels quals es pot consultar a la base de dades de l'IMDB a Internet.

² El seu pressupost va ascendir a \$17.000.000 aproximadament i va recaptar \$33.000.000 aproximadament.

³ Saga de pel·lícules creada per George Lucas el 1977 i que posteriorment es va convertir en una franquícia.

⁴ Trilogia de pel·lícules dirigides pels germans Wachowskyi iniciada el 1999 i conclosa el 2003.

⁵ Pel·lícula dirigida per Marc Fàbregas l'any 2014.

⁶ Pel·lícula dirigida per Marc Fàbregas l'any 2015.

⁷ *“Jo vaig aprendre que el millor que pots fer durant la preparació és crear un fotograma de referència amb el director, amb producció, amb el dissenyador de vestuari i els actors, perquè així estigui tothom treballant amb sincronia. La preproducció era molt important i llavors tots vèiem el que anàvem rodant junts diàriament.”*

⁸ *“El director, el director de fotografia i el dissenyador de producció són les tres persones responsables de tots els aspectes creatius de la pel·lícula: com treballar-la, el seu estil i la seva continuïtat.*

La relació de treball entre el director i el director de fotografia és clau per obtenir una bona pel·lícula. En un llargmetratge, primer de tot, s'ha de veure les responsabilitats de tothom que està involucrat. Els processos solen ser els mateixos a la majoria de produccions com els industrials i els documentals: molts dels càrrecs s'ometen; però les funcions bàsiques són sempre les mateixes.” Blain Brown.

⁹ *“A “To the Wonder” vam utilitzar el suport digital en determinades escenes.*

Teníem una càmera japonesa que se suposava que simulava el tipus d'imatge del tipus de pel·lícula de Super 8. Crèiem que aquesta càmera feia coses molt estranyes amb el color i l'exposició; era una càmera plena d'artefactes digitals, cosa que podia suposar problemes per segons qui, però Terry (Terrence Malick) els adorava i els vam utilitzar a l'inici de la pel·lícula per a la seqüència del tren entre Ben Affleck i Olga Kurylenki.

Sovint utilitzàvem una Red (RedOne) per algunes presses, com a l'escena in què Marina torna a París i està caminant sola a la nit, i això s'havia de fer amb la sensació de la Red a la nit, la qual cosa expressava modernitat, vida nocturna i l'alienació d'algú a la ciutat.” Emmanuel Lubezki.

¹⁰ *“No li tinc por als aspectes tècnics, encara que jo no sóc un tècnic. No pretenc ser un expert; Estic lliure de totes les normes tècniques. He treballat la manera de jugar amb la 5D Mark II en pel·lícules anteriors i sabia com treballar per treure-li millor rendiment al seu sensor, així que em vaig convertir en una mena de creador d'accessoris de càmeres.*

Vaig construir una adherència 3D especial de fusta, i es van muntar dos cossos de càmera de la 5D Mark II junts, un al revés, així que podria registrar els sensors en el mateix angle de visió per obtenir un perfecte o "imperfecte" 3D, evitant el paral·lax i, així, obtenir el millor efecte d'ambdues càmeres. No vaig fer servir cap ordinador per treballar aquest calibratge. Només un martell i un cisell. És cinema artesanal.” Fabrice Aragno.

¹¹ *“Tothom fa una d'aquestes tres coses cada vegada que s'ha d'il·luminar una escena. La primera d'aquestes tres coses és projectar una ombra. La llum que projecta l'ombra podria ser una font petita mil·limètrica, una font gran i suau, o qualsevol altra font entremig. L'ombra pot ser una ombra dura amb un contorn dur, o una ombra suau el contorn de la qual simplement s'esvaeix cap al no-res. També es pot optar per prescindir de cap tipus d'ombra. Aquesta és la diferència entre el moment en què es posa el sol i un dia ennuvolat, o qualsevol gradació entremig.*

La segona cosa que es fa a l'hora d'il·luminar és crear una separació. La fotografia mira al món amb una sola lent (òptica), i cal que s'introdueixi una qualitat tridimensional per aquesta imatge bidimensional. Només hi ha una

manera d'aconseguir-ho: crear àrees de llum contra la foscor, o de foscor contra la llum. No estic parlant de color. Per exemple, es pot posar un contrallum al cap fosc d'algú per tal d'obtenir una àrea fosca, un petit halo brillant, i una altra àrea fosca. O es pot posar una llum en una paret darrera l'esquena fosca d'algú. Es poden posar de tantes maneres com planos es vulguin.

La tercera i darrera cosa que es fa (a la il·luminació) és afegir una llum (que no sigui la principal) de baixa intensitat per a reomplir, la qual cosa confereix a la imatge d'una profunditat en l'ànim de com de definides es perceben les àrees d'ombra.” Stephen H Burum.

¹² *“Nosaltres som un equip molt petit... Per “Adieu au Langage” només érem Jean-Luc Godard, Jean-Paul Battaglia i jo mateix. Així és com ens agrada treballar. Som gent diferent en molts aspectes però compartir una filosofia molt semblant.” Fabrice Aragno.*

¹³ *“Personalment, amb el procés final, volia utilitzar l'Avid MC7 pel material 3D en HD i fer la correcció de color final de 3D amb el DaVinci (Resolve) però aquests dos programes no eren compatibles. Això va suposar sempre un problema per fer cadascuna de les transferències via AAF o XML. Així que en determinats moments vaig deixar d'utilitzar l'Avid i vaig treballar-ho tot en 2D amb el Final Cut Pro 7, ajustant (i desajustant) el 3D al DaVinci Resolve... Tenia sempre a Jean-Luc darrere meu, i en dues setmanes vam acabar de fer l'edició final, la correcció del color i la mescla de so.” Fabrice Aragno.*

