



■ Marcelo Camorino, Carlos Essmann

La fotografía en el cine, la fotografía del cine

CARLOS ESSMANN: Comenzaré esta mesa sobre la fotografía en el cine, o la fotografía del cine, con una observación técnica que, espero, conduzca a una reflexión estética sobre el trabajo del fotógrafo en el cine. El 22 de agosto de 2005 se anunció la salida de la cámara Canon EOS 5D, cámara de precio accesible al profesional, dado que hasta ese momento las dos únicas cámaras que existían eran la Canon 1DS y la Kodak DSC14, que costaban el doble que una Canon 5D.

Sus características más relevantes son un procesador de imagen Digic II, Sensor CMOS formato full frame 35 mm., 12.7 megapíxeles efectivos, montura de objetivo EF, monitor LCD 2.5 pulgadas.

Esta cámara fue reemplazada por la Canon EOS 5D Mark II en noviembre de 2008, cuyas características más relevantes son procesador Digic IV, sensor CMOS full frame 35 mm., etc. hasta la característica número diez, que es la novedad, filmación video FULL HD 1080/30 p.

Podemos pensar, entonces, que en noviembre de 2008 se produjo la muerte del director de fotografía. (Hay diferentes versiones acerca de cuándo fue la muerte del cine, si fue cuando lo anunció Godard, o cuando lo anunciaron Filippelli o Beceyro, por citar a algunos de los presentes.)

A partir de ese momento cualquiera podía obtener una imagen “cinematográfica”. A propósito del documental sobre Vivian Maier se planteaba la cuestión de si alguien sin ninguna formación, sin ningún conocimiento, podía ser un buen fotógrafo, como es el caso de Vivian. Pero parecía que resultaba menos probable que alguien, sin ese conocimiento, pudiese hacer una buena película.

Ahora, surge una herramienta gracias a la cual cualquiera podía tener una imagen con una calidad, una textura, similar a la del cine, con un precio asequible. De esa manera, cualquiera puede ser director de fotografía. Con este comienzo deseo interpelar a un verdadero director de fotografía, para que dé su opinión.

MARCELO CAMORINO: Me parece que un director de fotografía es algo más que una función de un equipamiento. Tiene un compromiso importante con su director, un compromiso con lo que está haciendo, con lo que hace el director y los otros integrantes del equipo en el tratamiento de la imagen de la película. A mí me tocó la transición a la era digital, y vengo de la época en que no había ninguna manera de visualizar lo que se estaba haciendo hasta el día siguiente, en que iba al laboratorio para ver lo filmado, o a veces se veía lo que se había hecho, una semana después. Ahora se está en una etapa en que un instante después de filmar ya se está haciendo la corrección de color de lo que se filmó.

Tuve la suerte, entonces, de estar en la transición de una etapa a la otra. Me parece que la era digital trajo, eso sí, una especie de gran democratización del trabajo, en esa tarea de “contar algo”, que es el cine. Confieso que no estoy muy seguro del término utilizado, si ahora se es más democrático o no. El trabajo en cine es piramidal, un poco “autoritario” si se quiere. Una vez que se aceptan las condiciones en las cuales se va a trabajar, se hace lo que uno piensa va a favorecer el relato. Si el director plantea que hay filmar algo en cierto lugar, hay que filmar ahí, y si el director de fotografía quiere que un farol se ponga ahí, se va a poner ahí. En ese sentido lo de democrático es relativo.

Pero es cierto que la era digital introdujo una gran posibilidad de manejo de los materiales. Antes no sucedía que el que quería filmar, filmaba. Se llegaba a filmar después de instancias sucesivas de ciertos procesos. Se compraba el material, se conseguía el equipamiento (cámara y lo que sea), después se mandaba el material filmado a laboratorio, y se debía, en todas esas etapas, tener el dinero para comprar la película, alquilar la cámara, revelar el material, etc. Todo esto hacía que se llegara a la etapa de filmación después de cubrir muchas etapas previas.

No hay que olvidar a las personas que iban a trabajar en esa filmación, a las que había que, de cierta manera, convencer, por lo que había que tener ciertas certezas para poder llegar a filmar. Bien o mal, se tenían certezas para hacer lo que se iba a hacer. Porque además, en cierto momento, se acababa la película y ya no había más filmación.

La era digital permite que todo eso se aliviane mucho, que sea más fácil llegar a filmar algo. El estudiante que empieza una escuela de cine, ya filmó al-

go. Bien o mal, ya hizo una película, con una camari- ta digital que tiene, con el montaje que pudo hacer en su computadora utilizando una programa de edición, e incluso trabajó un poco el sonido, añadiendo música o lo que sea. Pudo hacerlo casi él solo, y cuando quiso, cuando se le ocurrió.

Hoy en día cualquier persona puede hacer una película. Si cuenta algo o no, si lo cuenta bien o no, es otra cosa. Eso no era posible hace 20 años, y hace 15 años no era fácil, aunque ya comenzaba la era del video, y filmar era un poco más accesible.

En cuanto a si esto significa la muerte del director de fotografía, estoy dispuesto a tomar todos los medicamentos necesarios para pelearla.

Aún en esta situación actual creo que la fotografía tiene mucho por contar, por decir. A veces lo que produce es una evocación. Y ¿cómo se logra una evocación? Con todo lo que se tiene en la cabeza para producir esa especie de traducción del lenguaje escrito (el guión) al lenguaje de las imágenes. Por eso siempre va a ser necesaria la presencia de alguien, de una persona, que piense esa imagen. Los materiales que uno va a utilizar pueden ser digitales, pueden ser analógicos, pero tengo la sensación de que el director de fotografía, en la ficción, es un intérprete necesario para cualquier relato.

C. ESSMANN: Mi primera experiencia en cine fue la filmación de **La casa de al lado** (1986), y recuerdo que para poder filmar era necesario un saber y una maquinaria. El saber lo trajo Marcelo y la maquinaria se conseguía de diversas maneras. Ahora todo cambió, y el alumno de una escuela de cine ya viene con un film hecho, pero entonces ¿qué se le enseña a un futuro director de fotografía?

M. CAMORINO: En primer lugar diferencio lo que es enseñanza y lo que es aprendizaje. Un profesor puede enseñar mucho pero hay que ver lo que un estudiante aprende.

Uno va a ver una película, documental o de ficción, y ese film le produce una inquietud. (No va a ver todas las películas, de la misma manera que no creo que alguien lea todos los libros.) Uno selecciona lo que quiere ver, que de alguna manera tiene relación con lo que quiere hacer.

Quizá el director de fotografía tenga una actitud un poco “necia”, pero pienso que el director de una película se ocupa de ciertos problemas, y el director de fotografía tiene que ocuparse de los problemas que conciernen a la imagen de esa película. Después el director y el montajista utilizarán lo que consideran más apropiado, en relación a lo que se está contando. Pero el trabajo de uno es generar esas imágenes, en función de lo que uno piensa puede acompañar de la mejor manera la narración.

A veces uno evoca cosas, a través de las imágenes que uno construye, o fabrica. Esas evocaciones son personales, individuales y a veces son colectivas, y es eso lo importante, desde el punto de vista de la imagen.

Hemos visto **La casa de al lado**, **Candidato** y el episodio 1 de **Rafaela**, films de los que he hecho la fotografía. Dejando de lado el hecho de que **La casa de al lado** —filmada hace 30 años, ya que tiene la edad del Taller de Cine— se ve de una manera que evidencia el tiempo y los cambios tecnológicos sufridos, en los tres hay situaciones con las que me identifico totalmente. Quizá más en mi trabajo con la cámara, más que como director de fotografía. En los tres films hay secuencias de “manos”, y uno se pregunta por qué me atraían las manos del Changui Cáceres hace



casi 30 años, y por qué me siguen atrayendo las manos del cirujano en **Rafaela**, contando los billetes, o por qué me interesaron las manos de la madre que cuenta la historia de la hija que le mataron. Esos son ejemplos de lo que llamo evocaciones.

De estos tres casos dos fueron filmaciones en analógico, y el otro fue realizado con video digital. El formato no es lo que me tiene que preocupar, porque uno termina aprendiendo la técnica, sea cual fuera esa técnica. Lo que me preocupa es aquello que, dentro de lo que se presenta, dentro del cuadro, uno debe capturar para que sea significativo.

C. ESSMANN: Se ve entonces que lo primero que se plantea es el encuadre, qué es lo que se va a ver. Y ahí no hay cámara que mande, ahí manda el saber hacer de cada uno. Ninguna tecnología te va a decir qué se debe encuadrar, qué lente usar y qué es lo que se ve.

M. CAMORINO: En ese momento me parece que aparecen las imágenes que orientan la vida de cada uno, que surgen cuando se ve una película, se lee un guión, o se lee una novela. Es complicado explicar esto: a veces uno tiene un camión lleno de luces y solo utiliza dos faroles, y otras veces uno coloca una gran cantidad de luces, pero le falta una más. Eso es parte del oficio que se tiene y de la necesidad en el momento en que se está trabajando. Como director de fotografía uno a veces va a utilizar muchas luces, otras veces poca luz, todo va a cambiar. Uno utiliza la luz que cree es necesaria.

Es también lo que le sucede a un escritor: escribe hasta que llega un punto en que decide que está terminado. Llega el momento en que uno le dice al director o al asistente: ya se puede filmar.


Porque esa tarea puede ser infinita: se puede seguir peleando para poner una luz más.

C. ESSMANN: Lo que pasa es que el director de fotografía tiene dos jefes: tiene que hacer un pacto estético con el director y un pacto económico con el productor.

M. CAMORINO: Es cierto, y uno tiene que ser reflexivo y flexible. Ahí se plantean las conversaciones con el director y con las otras partes involucradas en el film. Si no hay suficientes luces, de qué manera se puede encuadrar para resolver ese problema, por ejemplo. Se sabe que el cine, más que cualquier otra expresión artística, tiene limitaciones económicas, pero también se tiene el compromiso de lograr materializar esa imagen que se acordó con el director. Si se acordó un cierto tipo de imagen (contrastada, fría, o como sea) cuando estás en el lugar donde se filma, tenés que tener un pensamiento visual, porque uno sabe que en un rodaje se puede empezar con algo que ocurre en la mitad del relato, y en la mitad del rodaje se está filmando el final. Uno tiene que tener en la cabeza lo necesario para construir una unidad entre la primera y la segunda secuencia, y así hasta el final. Una unidad espacial y temporal para que funcione la narración.

C. ESSMANN: El uso del digital puede ser una ayuda en este caso, dado que se puede tener referencias que faciliten la búsqueda de esa unidad.

M. CAMORINO: Hoy es factible editar mientras estás filmando, incluso. Si tenés tres tomas de un plano podés estar editándolas, o haciendo la corrección de



color. Pero todo eso significa tiempo, y uno prefiere usar todo el tiempo dedicado al rodaje, para filmar, y dejar, como fue siempre, para después, en la postproducción, esos otros trabajos. Es cierto que hoy existen muchas posibilidades, pero esas posibilidades no te garantizan que hagas una buena película.

C. ESSMANN: Hay películas, como **Encontrando a Vivian Maier**, en las que el director es al mismo tiempo el fotógrafo y aparece en cuadro, hablando a cámara. ¿Eso hubiera sido posible hace 20 años? ¿Depardon hubiese podido aparecer en el cuadro?

M. CAMORINO: Raúl aparece en cuadro en **La casa de al lado**, como muchas veces los directores de documentales aparecen en cuadro. Claro, el hecho de que Depardon maneje la cámara, complica la situación. Aparecer en cuadro o no es una decisión del director. Si es una decisión inconsulta del fotógrafo, entonces el director decidirá si conserva o no esa situación en el montaje.

En el caso de **Rafaela**, en las conversaciones con los compañeros de la secundaria, pusimos la cámara de tal manera que al fondo se viera el lugar de la fiesta. Esa fiesta, en donde ellos se muestran las fotos, ya había sido filmada cuando filmamos las entrevistas. Después de filmar el primer testimonio me di cuenta que Raúl los acompañaba de vuelta, y que seguían hablando. Como Raúl tenía un inalámbrico, y yo tenía un auricular y seguía escuchando lo que hablaban, entonces filmé todas esas idas, y también filmamos las venidas de Raúl con cada uno de sus compañeros. Eso fue algo que se me ocurrió, y ahí el digital ayuda mucho, dado que el material está disponible en cantidad. Si se hubiera estado filmando en 16 mm. no sé si

lo hubiera hecho, porque quizá nos hubiéramos quedado sin material para el testimonio siguiente.

Pero pude hacerlo a un costo cero, porque había material de sobra, y entonces tenemos ese plano que me pareció interesante: el director con el testimoniente, en un plano general, hablando.

Recuerdo que al final del primer testimonio, corté la cámara, pero en el segundo la dejé, y así con todos los que vinieron. En el primer armado de **Rafaela** Raúl había dejado dos o tres de esas idas, pero en el montaje final quedó una sola, la del militar, el último de los seis testimonios.

Como *cameraman*, sobre todo de un documental, uno toma algunas decisiones, que después se verá si son o no conservadas en el film.

El digital permite hacer cosas que antes hubieran sido imposibles. Nosotros filmamos los testimonios, que duraban 20 minutos o más. Y los filmábamos enteros. En 16 mm. aunque sea por el cambio de rollos se hubiera tenido que parar la filmación.

El video digital democratizó, entonces, la práctica cinematográfica. Incluso seguía siendo complicado con el video a cinta. Pero a partir de 2005, y sobre todo a partir de 2008, entonces se produjo una explosión, y hoy un joven de 18 años que entra a una escuela de cine, ya ha hecho una película.

C. ESSMANN: Cuando llegó el video la calidad de la imagen era inferior a la del cine (eso a lo que se aspiraba pero no se podía pagar), y en cierto momento me parece que era más difícil filmar en video que en cine, porque para tener una imagen comparable había que tomar, en video, una serie de precauciones que ahora vienen resueltas prácticamente con el *software* de la cámara digital. Hoy es más fácil filmar en video que en cine.

M. CAMORINO: Actualmente están lo que se llaman LUT (Look Up Table), que simulan que están utilizando película Kodak, o Fuji, 500 ASA, haciendo parecer fílmico lo que vas a capturar. Son todos avances, pero hay que saber cómo utilizarlos, cuándo y por qué. Reitero lo que dije: hay muchísimas más posibilidades técnicas de hacer las cosas, pero hay que tener algo para hacer.

Vivian Maier utilizaba una Rolleiflex, y Rolleiflex había muchas, incluso aquí en Santa Fe. ¿A cuántas personas se les ocurrió sacar fotos como las que sacó Vivian Maier?

Vivian sacó fotos, que incluso a veces no reveló. Lo que le interesaba era ella, su cámara y lo que tenía adelante. Lo demás era otra historia.

Quizá lo mismo nos pasa a los directores de fotografía, que nos relacionamos con un proyecto, con un director, intensamente, durante cuatro, cinco, seis semanas. Y después uno se desentiende, y vuelve a ver la película ya armada, y entonces se revive aquella vieja sensación.

En el trabajo no hay fórmulas y las experiencias son imposibles de transferir. Cuando uno cuenta algo, lo más que puede suscitar es una inquietud, la misma inquietud que puede despertarse cuando uno lee algo, o ve una película, y entonces uno dice: aquí hay algo, y uno sigue buscando, y estudiando, y trabajando.

C. ESSMANN: Las posibilidades de corrección del color han crecido tanto, que debería reivindicarse, ese momento, como parte del trabajo de director de fotografía.

M. CAMORINO: Es cierto que prefiero estar en el momento de la corrección de color, pero los años me han hecho un poco más flexible en ese punto. Uno debe ori-

ginar un material que tenga la consistencia necesaria como para que después, si otras personas lo siguen trabajando, siga conservando aquella consistencia.

Si el director decide cambiar los contrastes, y uno no está, uno desearía que el material resista a todo eso. Esto que digo es algo muy personal, y si el director me dice que una secuencia quedaría mejor con un contraste mayor, quizá ahora digo que sí. Es un poco lo que sucedía con la fotografía, cuando se copiaba con un papel de un mayor o menor contraste. Pero el negativo tenía que permitir esa posibilidad. Si estaba subexponiendo o sobreexponiendo, se hacía difícil.

Como director de fotografía yo trato de tener, en filmación, en la captura de la imagen, el contraste que me parece adecuado, y no dejarlo librado a lo que sea. Pero que, aún así, yo sé que es posible aumentar ese contraste, y también que se pueda suavizar. También se puede hacer que la piel sea blanca, y no color piel, con mi participación o sin ella. Hay mayores posibilidades de manipular el material, pero uno se pregunta por qué no se pidió al principio eso que se quiere ahora.

Hace unos años hice una película en la que la captura de imagen se hizo en HD, cuando se ve la película terminada no pareciera que se hizo en video. Pero eso estaba contemplado desde el comienzo del trabajo. Estaba previsto que yo iba a descromatizar el material y que había un gran proceso en la corrección de color, para poder lograr ese efecto de blanco y negro. Incluso conseguí que durante el montaje, al cual llegaba el material "normal", es decir tal cual se había grabado, se editara con una copia con el color y contrastes aproximados a los de la copia final, porque si no se hubiera hecho un montaje con un material visualmente muy distinto a lo que se ve-

ría después, con el color corregido. Incluso existía la posibilidad, viendo durante el montaje, la imagen en color, que el director eligiera el color; eso era posible. Yo viví entonces, todas esas “posibilidades”, técnicas, de las que se dispone.

C. ESSMANN: ¿Y en cuanto a esas posibilidades para reencuadrar, por ejemplo? O pasar de 1.33 a 1.85.

M. CAMORINO: Todo, todo eso es posible. La última película que hice, aún no estrenada, consistió en 17 jornadas en un interior noche, una jornada día, filmación con dos cámaras. Cuando conversamos con el director, lo primero que se habló fue el formato, y se decidió encuadrar panorámico. Filmamos entonces 16/9. Faltando seis días para terminar el rodaje vino el director, que había estado viendo lo filmado, y me dijo: me gustaría encuadrar 1/2.39, es decir Cinemascope. Le dije que era técnicamente posible, y no se iba a perder nada, pero ¿por qué quería encuadrar así? —le pregunté— Me dijo que quería eliminar techo y piso del cuadro. Era una decisión estética: viendo lo filmado durante una docena de días se dio cuenta de que era excesivo lo que se veía de techo y lo que se veía de piso, y entonces la película iba a terminar con el cuadro 1/2.39. Eso no era posible antes, porque hubiera significado un costo, económico y de deterioro de imagen, altísimo. Hoy se puede hacer.

R. BECEYRO: Ustedes dos son, en casi todos los films que hacen, al mismo tiempo director de fotografía y *cameraman*, y recuerdo que en cierta ocasión Marcelo decía que se era más director de fotografía en la ficción y más *cameraman* en el documental. ¿Cuál es la relación entre esas dos actividades?

C. ESSMANN: Es así, y depende del tipo de film, porque Sven Nykvist, que no era un documentalista, decía que no se imaginaba haciendo la fotografía de un film sin mirar por la cámara al hacer la toma, es decir no siendo también *cameraman*. Una sola vez tuve la experiencia de hacer un largometraje solo como *cameraman*, y fue algo muy fácil: tenía muchos menos problemas que cuando hacía las dos cosas. Pero por otra parte había que tener una buena relación con el fotógrafo: uno no podía “apuntar para cualquier lado”. En un documental, es cierto, se prioriza el trabajo de cámara, pero quizá en la ficción “se tiene más tiempo”, o más bien está todo más previsto, y se puede trabajar más la cuestión de la fotografía. Pero resulta difícil separar fotografía y cámara.

M. CAMORINO: Me parece que el trabajo con la cámara es como la firma, la culminación del trabajo con la imagen. Con el tiempo me di cuenta de que es muy importante hacer también la cámara. En realidad lo que siempre quise ser es *cameraman*. Mi formación empezó acá, en el Cine Club Santa Fe, cuando tenía 12 años, y a mí lo que me gustaba era lo que se encuadraba, y lo que se dejaba de ver. En una panorámica se veía algo, y se dejaba de ver otra cosa: eso era lo que me interesaba. Cuando me fui a Buenos Aires pensaba ser *cameraman*, y no director de fotografía. Mi mayor preocupación siempre fue el encuadre: lo que está en el cuadro y lo que está fuera del cuadro. Cuando hice “las secuencias de las manos”, respondía a esa preocupación: las manos estaban en cuadro, pero también lo que en ese momento no se veía, era igualmente importante. En **Rafaela**, esas manos que manejan el dinero me están señalando a la persona que maneja el dinero.

Hice un par de películas solo de *cameraman*: **El hombre del subsuelo**, de Nicolás Sarquis, cuya fotografía empezó Teo Escamilla y terminó Ricardo Younis, y también hice una comedia cuya fotografía la hizo Diego Bonacina [**Venido a menos**, dirigida por Alejandro Azzano], y entonces trabajé entre amigos.

Así que debuté como *cameraman* siendo el director de fotografía alguien muy importante, que venía de trabajar con Carlos Saura. Era en el 80, 81, y nunca me voy a olvidar de una escena en la que el actor Miguel Ligeró, que era una especie de criado, tenía un gato. Era la época en que no había Video-Assist, y todos venían a preguntarte a vos, *cameraman*, si estaba en foco, si esto o aquello se veía, etc. En esa situación el gato era importante, pero lo único que me importaba era no cortarle la cabeza a Miguel Ligeró. Filmamos y estaba yo, debutando, con una estructura industrial, y el gran fotógrafo Teo Escamilla, y el gato tenía que hacer una acción durante la toma. Terminó la toma y todos me preguntaron si había visto bien al gato, y yo no había visto al gato. Y se planteó una situación muy tensa pero al día siguiente, cuando se vio el material, el gato estaba, ese gato que yo ni había visto.

Ese aprendizaje fue muy duro, porque el gato había hecho lo que tenía que hacer, pero yo no había hecho lo que tenía que hacer, que era mirar si el gato lo hacía. Así que al principio yo solo quería ser *cameraman*, pero después la vida me llevó a ser también director de fotografía.

Hacer también la cámara me parece algo esencial, pero sé que hay duplas de director de fotografía y *cameraman* que han trabajado de manera extraordinaria. En esta última película no hice cámara, porque el trabajo de filmación era vertiginoso, y había dos cámaras, y los actores se movían por todos lados, y en

esa situación compleja el director hacía una de las dos cámaras, y yo me limitaba a hacer la fotografía. Pero a mí me gusta hacer las dos cosas al mismo tiempo.

C. ESSMANN: Siendo fotógrafo y *cameraman* se puede controlar más lo que se va a ver.

UN ESPECTADOR: ¿Esta predilección no viene de vuestra formación inicial en el documental?

C. ESSMANN: En mi caso seguramente es así.

M. CAMORINO: No puedo decir que yo tenga una formación documental. Creo que, como muchos de ustedes, aprendí más cine leyendo que viendo. Podía ver alguna película que trajera Cine Club, pero ¿cuándo podía ver **El ciudadano**, por ejemplo? Uno leía sobre las películas importantes, uno leía sobre Gregg Toland, pero era difícil ver esas películas. Vi mucho más cine en los últimos años que en la época en que hubiera querido verlo.

Yo estuve en el último año de existencia del Instituto de Cinematografía de la UNL, el 75, antes de que se cerrara. Los primeros meses de ese año fueron consagrados exclusivamente a Geografía, Historia y Lengua. Era una época muy dura, con Ottalagano como Rector de la UBA y Oscar Ivanissevich de Ministro de Educación, y durante esos meses lo único que hicimos fue repasar lo que habíamos visto en la secundaria, o incluso en la primaria.

Solo después empezamos a ver cine, y fue muy poco, porque ya en octubre se decía que se iba a cerrar el Instituto, en noviembre dimos unos exámenes, en diciembre del 75, se cerró. No se aprendió cine en esa ocasión, y lo que contó fue las ganas que uno tenía.

C. ESSMANN: El primer rodaje en el que estuve fue **La casa de al lado**, pero no estaba en el equipo de cámara, sino como asistente de producción, que supongo es lo que uno hace cuando no tiene la menor idea. La tarea del asistente de producción es, por ejemplo, conseguir un Citroen para hacer un *travelling*, y eso, claro, te aleja del rodaje, que es donde yo quería estar. Me pregunté qué podía hacer para estar ahí, y entonces lo vi a Marcelo, que siempre estaba con el ojito pegado a la cámara, y entonces fue que me decidí: quería ser *cameraman*. Al ver que Marcelo hacía también la fotografía, me pareció que así era como debía funcionar.

DIEGO SOFFICI: La nueva tecnología incorporó ciertos técnicos nuevos, como es el Técnico en HD. ¿Cómo se relacionan ustedes con ellos, y qué opinan de ese rol?

M. CAMORINO: Ese técnico al que te referís se llama *Digital Imaging Technician* (D.I.T.), Técnico en imagen digital. En ciertos proyectos industriales o comerciales es algo necesario.

Antes uno tenía un proveedor de película que podía ser Kodak o Fuji, una empresa de alquiler que te proveía cámara, chasis, y un laboratorio que procesaba ese material que vos trabajabas. Todo eso desapareció. Sigue existiendo una empresa que provee el equipo pero ya no hay más ni película ni laboratorio. Ahora todo está dentro de esa cámara que puede costar 2.000 dólares como la Canon, o 60.000 dólares como una *Arriflex Alexa*. Como hay una creciente evolución de nuevos *software*, si yo, director de fotografía me pongo a ver todo eso, nunca voy a llegar a ver todas las posibilidades que tiene la cámara. Por eso, en muchos proyectos, pido tener un D.I.T., porque es la

persona que me va a garantizar que todos los días la cámara esté preparada para lo que yo quiero.

A la cámara podés darle lo que se llama un LUT (Look Up Table) y decidir que en la visualización de la captura de la imagen ya se tenga una cierta dominante, un cierto contraste, para que se pueda ver en el monitor de rodaje una imagen muy próxima a lo que sería la proyección.

Antes yo iba al laboratorio y pedía hacer una prueba para subvelar un material sobreexposto, para tener una imagen más suave, o más contrastada, pero ya no se hace más. Hace más de tres años que no filmo en filmico.

Bueno, la persona que se encarga es el DIT, ese técnico se encarga de todo eso, y cuando se filma con más de una cámara, y cámaras diferentes, que haya uniformidad en el resultado de la imagen de ambas cámaras.

Hoy todo es posible y hay que saber administrar esas tecnologías, pero a mí eso me supera un poco. Para eso está el técnico que sabe todo lo referente a la cámara y puede sugerir, por ejemplo, aunque el sensor deba ser trabajado a 400 AS, si se trabaja a 320, el resultado puede ser mejor.

Antes yo hablaba con alguien del laboratorio y le planteaba mi problema y entonces Beto Acevedo me decía: “sobreexponé que yo subvelo”, por ejemplo. Hoy la cámara es como el proveedor del negativo y como el laboratorio, todo junto.

M. CONTARDI: Quería referirme a lo que se llamó “democratización de los medios”. Recuerdo cuando en el viejo Instituto Adelqui Camusso hablaba de las cámaras Kodak de fácil uso, todos podían hacer fotos si se tenía el sol a la espalda, etc. Hay que preguntarse

qué relación hay entre la multiplicación de los usuarios y lo que se obtiene después.

M. CAMORINO: Uno, antes, pensaba antes de hacer una toma. Se ensayaba, y solo después se filmaba, porque si no el negativo se acababa pronto. Ahora hay directores que prefieren filmar los ensayos. Porque no cuesta nada: hoy comprar un disco rígido de 1 terabyte cuesta 100 dólares, y podés tener 10 horas de película.

C. ESSMANN: Esta “vulgarización” del conocimiento tiene un aspecto, digamos, colectivo. Tengo un amigo guitarrista y me decía que le había costado 2 semanas de trabajo “sacar” el solo de “Escalera al cielo”. Ahora, su hijo, 2 horas después de ver un tutorial en Youtube ya lo está tocando.

Tengo la impresión de que tanta gente filmando, y subiendo a Youtube, y todo eso, tiene algo de positivo. No porque la cantidad se convierta en calidad, sino porque hay un acceso tan brutal a la información que se advierte una evolución favorable para la, llamémosla, “artesanía”.

R. FILIPPELLI: Agradezco la claridad con que han desarrollado una cuestión muy compleja. En cuanto a lo de democrático, aunque Marcelo relativizó la cuestión, creo que este “cine digital” tiene la ventaja de pertenecer a un mundo menos reglamentado. La presencia del D.I.T., que simplifica algunas cosas, complica otras, ya que hay que tener un cuarto más en el lugar, para que el señor se instale con todos sus chirimbolos.

Quisiera, además, plantear la cuestión del encuadre. Sé que un director de fotografía no trabaja con todos

los directores de la misma manera. Yo siempre, además, he trabajado con directores de fotografía que eran además *cameraman*, pero no pienso en el documental, donde el *cameraman* inevitablemente, disfruta de cierto margen de libertad, y de ahí la secuencia de las manos, de las que hablaba Marcelo.

Pensaba en la ficción, y me preguntaba cómo se termina armando el encuadre, o cómo sería lo ideal para ustedes.

M. CAMORINO: Existe lo que es previo al rodaje, y está lo que sucede en el rodaje. Antes del rodaje uno habla con el director, habla de los planos, más abiertos, más cortos. A veces se habla, a veces no. A veces en el mismo guión se establecen los planos. Esa es la primera instancia, donde uno, en los papeles, habla del encuadre. En el momento del rodaje, lo mejor para mí es que el director pida un plano determinado, y entonces discutamos qué lente vamos a utilizar. Porque creo que la elección de la óptica tiene que ver con la manera de contar, porque uno así trabaja la figura con relación al fondo.

R. FILIPPELLI: Pero también podría ser al revés: que el director decida trabajar con el 35 mm. toda la secuencia. No estoy efectuando una defensa corporativa de los directores, sino viendo cómo se va definiendo el encuadre.

M. CAMORINO: Yo me relaciono de esa manera con el director. También hay que pensar que uno está todo el tiempo filmando, y en contacto con una cámara y con objetivos, etc. El director, al menos en este país, no está todo el tiempo filmando. A veces una vez por año, o una vez cada 5 años tiene la posibilidad de

estar en un *set* con actores y una cámara. Por eso está la posibilidad de que uno ayude a resolver, más rápidamente, ese problema. El director puede decir: voy a filmar con un 24 mm. y pintar todo de blanco el cuarto en el que se va a filmar. Y uno puede decir que sería mejor, dado que el cuarto está pintado de blanco, utilizar un 75 mm. Pero el director es el que decide, finalmente.

C. ESSMANN: Como en las relaciones amorosas puede haber, entre el director y el fotógrafo, una “química” que hace que a los dos días no haga falta que uno pregunte y el otro conteste.

R. BECEYRO: Hay algo que se planteó cuando se habló de ese doble pacto, con el director y con el productor. En el tipo de cine que uno hace no es con el productor que se plantea un pacto, sino con un tipo de organización del trabajo, que conduzca a ser más o menos “económico” en cierto momento. Y no me refiero al aspecto financiero de la cuestión, sino a cierta sensatez que se manifiesta en la manera de organizar el trabajo.

En lo que se refiere a lo que se planteó con la cuestión tecnológica, que en su variante más suave se materializa en la proliferación de camaritas digitales, y que ahora se plantea más brutalmente, ya que todos pueden ser fotógrafos y todos pueden ser cineastas, se plantea, efectivamente, una situación inédita.

Y ante esta nueva situación, y repitiendo la frase de Godard que se ha escuchado, creo, en todos y cada uno de estos Encuentros, hay que “trabajar rápido en cine y lentamente en video”. En ese consejo que va contra lo que incita a hacer el video (apretar el botón y empezar a filmar antes de que se vea qué toma va-

mos a hacer), con el que uno coincide, hay una especie de consejo dirigido a volver a una costumbre del pasado, la de ensayar la toma, la de ver encuadre de principio y final, antes de empezar a hacer la toma, en la nueva situación tecnológica.

Pero quizá lo que hay es simplemente una reacción conservadora ante la novedad técnica. Aunque me parece que en esta nueva situación, en la que todo el mundo, cualquiera, puede hacer una película, plantea interrogantes sobre todo a los lugares en los que se enseña cine, eso que se llaman escuelas de cine. Confieso que no sé muy bien a lo que puede conducir esta nueva situación, pero quizá lo que le sale a uno es más bien aconsejar tomar algunas precauciones: todos pueden hacer una película, pero ¿sobre qué, diciendo qué? Si se quiere hacer una panorámica, antes ver dónde empieza y dónde termina, pero quizá estos sean reflejos antidiluvianos.

M. CAMORINO: La época, creo, nos está dejando afuera. Esto que pasa en el cine es lo mismo que pasa en la fotografía. ¿Cómo se puede evitar que alguien haga 150 fotografías, con la cámara digital, o con su teléfono, no seleccione ninguna y publique las 150 fotos? Hoy el teléfono graba video y entonces cada vez va a ser mayor la posibilidad de exhibir todo, sin editar nada. Esta situación creo que nos excede.

Ante esta situación, no sé que se puede hacer. Volviendo al caso de Vivan Maier, es cierto que ella hacía miles de fotos y filmaba horas de película, pero la diferencia abismal es que ella no publicaba nada. Si uno enseña cine o fotografía, ¿cómo sacás de la cabeza de un joven de 17 o 18 años, esa cultura que lo lleva a no elegir, editar, seleccionar? Decir esta foto sí y esta no, por tal o cual razón, cuando está acos-



tumbrado a ir, sacar 250 fotos a la mañana y a la tarde todas están publicadas.

UN ESPECTADOR: Es cierto que nos encontramos ante una situación, pero hay ciertos elementos que siguen siendo los fundamentos de la fotografía. Uno es la luz, porque sin luz no hay fotografía (y creo que tampoco cine). Y entonces el trabajo del fotógrafo es controlar esa luz, y ahí entra la sensibilidad del material y la exposición, el tipo de luz, la temperatura color, etc.

El otro día encontré a un amigo, fotógrafo del diario de Paraná, que me dijo que lo digital va a desaparecer, y volveremos al rollo de película.

Quisiera preguntarte cómo fue para Marcelo el paso del fílmico al digital, y cómo se produjo esa adaptación.

M. CAMORINO: La adaptación fue a los golpes. No tuve otra posibilidad: o me adaptaba o me quedaba afuera. Al principio, cuando apareció la RED, uno decía que aquello era bueno, esto no..., se discutía. Cuando el productor aparecía y decía que con lo que costaba un rollo y su revelado, se podía tener 5 horas con la RED, entonces se acababa toda discusión.

La película tenía posibilidades y una textura a la cual estábamos acostumbrados, desde hacía mucho tiempo, con su grano, su contraste, etc.

Los primeros formatos de captura de Video (y luego el Digital) tenían deficiencias muy grandes en relación al fílmico. Pero en el transcurso de muy pocos años se progresó mucho y ahora se consiguen imá-

genes digitales de muy buena calidad. La generación que venga después de nosotros va a perder toda referencia en relación a lo analógico, ya que incluso todas las salas de cine serán digitales. Solo quien tenga un proyector en su casa podrá ver el fílmico, con todos los problemas: rayas, suciedades, etc.

Estamos ante una situación irreversible. A mí me resulta abominable la imagen de un televisor de 40 pulgadas. Pero la industria va a fabricar televisores con una imagen cada vez más agradable, y ya no se puede volver atrás.

PIPI LUCERO: Quien hace 250 fotos y las publica todas, está en realidad apabullado ante esa cantidad. Quizá haya un tipo de selección que opera ya no quien hizo las fotos, sino quien las mira.

C. ESSMANN: Para tratar de combatir la idea de que los fotógrafos son analfabetos, Marcelo va a leer algo.

M. CAMORINO:

“El poeta, el contemporáneo, debe tener su mirada fija en su tiempo, pero ¿quién es su tiempo, la sonrisa demente de su siglo? Aquí me gustaría proponer una segunda definición de la contemporaneidad: contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros.” (Giorgio Agamben, *Desnudez*.)