

# Análisis, historia y teoría de los oficios cinematográficos.

El lugar de la dirección de fotografía en el esquema estructural de un rodaje.

## Resumen:

En este trabajo intentaremos averiguar cuál es la verdadera función del director de fotografía y qué lugar ocupa en el esquema de un rodaje.

Estudiaremos sus funciones a través del trabajo de Hans Burman en las películas: “El crimen de Cuenca” de Pilar Miró y “Los santos inocentes” de Mario Camus. Ambos films relativamente cercanos en el tiempo, y radicalmente diferentes en su fotografía.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCION	3
<b>Autor: David Iglesias Benítez</b>	
1.1 Finalidad del ensayo	4
<b>Director: Luis Alonso García</b>	
1.2 Conceptos	4
1.3 Hans Burman	6
<b>Grado en Comunicación Audiovisual</b>	
1.4 “El Crimen de Cuenca”	7
<b>Curso: 2013/2014 – convocatoria: marzo</b>	
1.5 “Los Santos Inocentes”	9

2. Análisis	10
2.1. “El Crimen de Cuenca”	10
2.2. “Los Santos Inocentes”	17
2.3 Comparativa de las dos películas	26
2.4 El cine, un medio social	29
2.5 Anexo, una experiencia de campo	33
3. Conclusiones	34
4. Bibliografía	36

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio busca dilucidar cuál es la función del director de fotografía en el transcurso de un rodaje. En los primeros contactos con el mundo del cine (tanto práctico como teórico) comienzo a comprobar que los manuales de fotografía que describen las tareas que comprenden el oficio del director de fotografía, no logran cubrir el carácter artesanal<sup>1</sup> de esta profesión.

La razón fundamental por la que estos conocimientos no se encuentran en el ámbito teórico parte de la idea que establece Richard Sennet; los artesanos “no comprenden lo que hacen”. Sin embargo este conocimiento, se sigue transmitiendo de generación en generación, es decir, existe una forma de hacer, aunque se nos presente oculta. Es nuestro objetivo traducir este conocimiento de forma que no se limite a libros de entrevistas a profesionales, o a manuales técnicos que describen su oficio como un conjunto de tareas.

Bajo estas herramientas teóricas se establece una diferencia entre el estudio del oficio, y la práctica del mismo, como si fuesen dos realidades separadas, cuando ambas forman parte del todo que es el cine. Solo a través de un conocimiento profundo de todas sus partes podremos comprender lo que realmente es el cine, con este proyecto se busca añadir un ladrillo más a la construcción de este conocimiento.

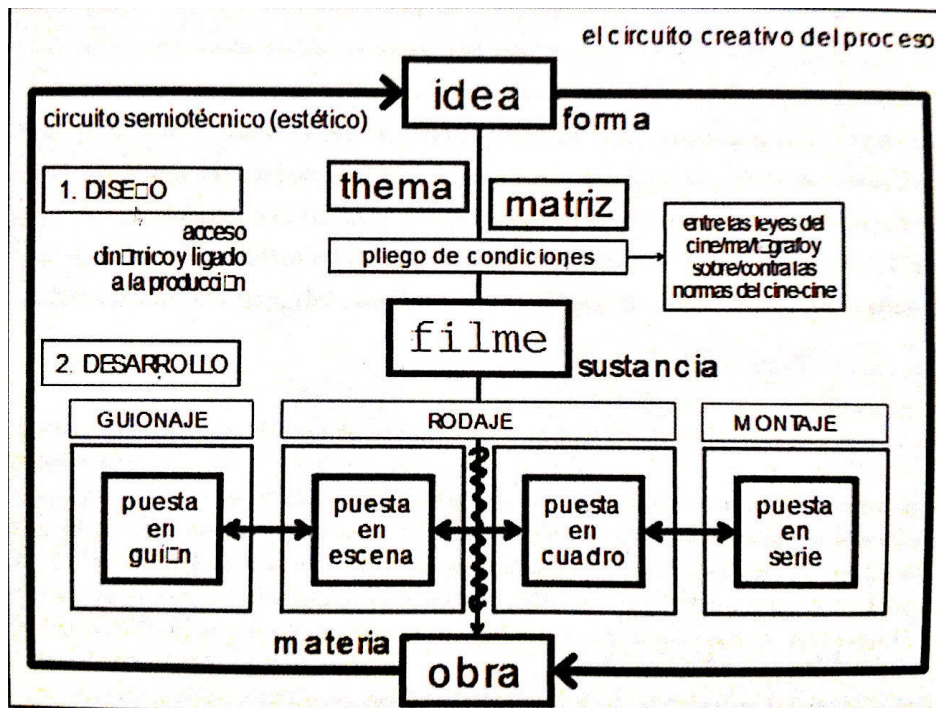
Para realizar este trabajo analizaremos “El Crimen de Cuenca” y “Los Santos inocentes”, las cuales, aun teniendo una fotografía radicalmente diferente, compartieron al mismo profesional: Hans Burman como director de fotografía.

---

<sup>1</sup> Artesanal referido a la habilidad que le confiere Sennett al trabajo creativo “Habilidad de hacer las cosas bien, como deseo de realizar bien una tarea en si misma” (2008:20)

## 1.2 CONCEPTOS

Nuestro análisis parte del entendimiento de la separación radical que durante el rodaje se da entre la “puesta en escena” y la “puesta en cuadro” tal como plantea Luis Alonso García (2013) en su ensayo “El saber hacer del proceso fílmico”. Utilizaremos el esquema del circuito creativo del proceso como hoja de ruta.



La primera idea fundamental de su estructura es que “un filme es un itinerario necesariamente reversible: de la idea a la obra y de la obra a la idea” Después se divide el proceso en dos partes el Diseño, donde se encuentran el Thema, que se traduce como el concepto o la idea que tiene el director y que solo el conoce realmente, y la matriz como la forma de transformar y transmitir esa idea con las herramientas que ofrece el medio cinematográfico. Después tenemos la parte del Desarrollo, que será sin duda el lugar donde

más nos detendremos en nuestro análisis de la dirección de fotografía ya que es en esta etapa donde se encuentra la “puesta en escena” y la “puesta en cuadro”.

Durante la etapa de documentación de este trabajo se ha encontrado frecuentemente que la teoría cinematográfica reduce estos dos términos bajo la puesta en escena, la antigua *Mise-en-scène* del teatro. Al trasladar este término al cine, se completó su definición, de forma errónea, como todo lo que aparece ante la cámara y su arreglo. Para este ensayo me remitiré a las definiciones que propone Alonso; La puesta en escena como la escenificación y el trabajo del elenco artístico; la puesta en cuadro como la filmación y el trabajo del equipo técnico, es decir la construcción de la imagen fílmica, la traducción de lo que una vez estuvo delante de la cámara en directo, a las imágenes y sonidos que serán proyectados en una pantalla plana. Ambos conceptos se encuentran íntimamente relacionados, ya que evidentemente la puesta en escena condicionará la puesta en cuadro y viceversa, son dos puestas que se complementan, y de cuya fusión nace la imagen cinematográfica.

Estas dos puestas (en escena y en cuadro) son mezcladas, por error, en una sola por su coincidencia en el tiempo, ya que las dos se localizan en la etapa del rodaje (en-producción), a diferencia de la puesta en guión y la puesta en serie que se alejan en ambas direcciones hacia la etapa de guiónaje (pre-producción) y en la etapa de montaje (pos-producción). Ambas puestas, aunque referidas a cosas diferentes están intrínsecamente relacionadas. La puesta en cuadro está condicionada por la puesta en escena por una vertiente de situación, y otra de guión. Desde el momento en que la acción, o los personajes son colocados en un lugar determinado del decorado o la localización por el director, éste está estableciendo el foco (principal o no) al que debe dirigirse la captación de las imágenes por la cámara, está dando una primera delimitación del cuadro. Por otro lado, la puesta en cuadro no puede ser ajena al guión, de hecho esta es seguramente la condición más importante, ya que en el

cine, a diferencia de otras artes como el teatro, lo que llega al espectador es lo que ha captado la cámara.

### 1.3 HANS BURMAN

La imposibilidad de elevar este estudio a la totalidad de los directores de fotografía me ha llevado a centrarme en uno de los grandes de este país, aunque su origen no sea español; Hans Burman.

Hans Burman ha sido el director de fotografía de 124 películas. Empezó su carrera como segundo y primer operador de cámara y fue productor asociado de “Tesis”(1996) de Alejandro Amenábar. Empezó su carrera en 1954 y actualmente sigue trabajando en la post-producción de "100 años después. Antonio Machado" (imdb)

Me concentraré en el análisis de sus films “El crimen de Cuenca” de Pilar Miró (1979) y “Los Santos inocentes” de Mario Camus (1984). Sin ánimo de categorizarlas, ni de expresar las virtudes o defectos de una o de otra, la elección ha venido motivada por la clara diferencia entre estas dos películas. En las cuales se puede apreciar una fotografía absolutamente diferente a pesar de estar realizadas por el mismo profesional y de separarse en el tiempo por tan sólo cinco años de diferencia. ¿Qué ha podido cambiar tanto en esos 5 escasos años de diferencia para que el resultado final sea tan dispar?

#### 1.4 “EL CRIMEN DE CUENCA”

“El Crimen de Cuenca” es una película dirigida por Pilar Miró en el año 1979 que narra hechos reales acontecidos en los pueblos de Tres Juncos y Osa de la Vega. Hacia el año 1910 José María Grimaldo “El Cepa” desaparece de Osa de la Vega, su familia denuncia a Gregorio Valero y León Sánchez, a los que acusa de su muerte, aun a pesar de no haberse encontrado el cadáver de este. El juzgado libra de culpas a estos dos pastores al no hallar causa alguna por la que condenarles, sin embargo el cambio de juez que simpatizaba con el signo político del cacique local, provocará la reapertura del sumario. Los dos acusados fueron torturados por la guardia civil para sacarles una confesión de un crimen que jamás cometieron. Como resultado los dos fueron encarcelados y no fue sino ocho años después de permanecer en prisión, que se descubrió que “El Cepa” estaba vivo y residiendo en otro pueblo llamado Mira, Con lo que los acusados quedaron exculpados del crimen.<sup>2</sup>

Pilar Miro comenzó como realizadora en Radio Televisión Española (RTVE) de series y películas producidas para la televisión, hasta que en 1976 dirigió su primera película “La petición”. Desde sus primeros trabajos, se pueden apreciar los valores democráticos y de denuncia social que marcaron su trayectoria como directora, y que la convirtieron en la candidata más adecuada para llevar las riendas del cine español durante la etapa de gobierno socialista de los años 80. Su carrera nos dejó 30 títulos y enormes contribuciones al cine español, como la recuperación de la categoría “A” para el festival de cine de San Sebastián, así como la inauguración de los estudios Buñuel en 1988.

En 1979 dirige “El Crimen de Cuenca”. Es una historia de amistad perdida entre estos dos pastores, los cuales ceden ante la presión de las torturas y acaban teniéndose un odio mutuo incontrolable que les llevará a intentar matar al otro, como casi hacen en una de las

---

<sup>2</sup> Como fuentes de investigación de los hechos reales encontramos dos libros “El lugar de un hombre”(1939) de Ramón J. Sender y “El crimen de Cuenca” (1979) de Lola Salvador Maldonado, la guionista de la película homónima que tratamos en este ensayo.



secuencias del film, ante la mirada impasible de los guardias civiles. Pero detrás de esta versión oficial del argumento, se encuentra la verdadera razón de ser de la película, lo que nos quiere contar su directora, aquello que realmente quiere transmitirnos mediante el uso del lenguaje audiovisual, el Thema. Pilar Miró construye una obra de denuncia social en la que pone de manifiesto, a través de los terribles métodos de tortura que se empleaban para extraer confesiones, lo ilógico de la utilización de estos métodos, ya que, torturando a un ser humano, este acabará sucumbiendo a las torturas, confesando lo que el torturador anhela oír, lo que invalida por completo la veracidad de su confesión.

La película tuvo grandes problemas para estrenarse en España, incluso fue secuestrada por los tribunales españoles, no así en los festivales extranjeros. La cinta fue estrenada con gran éxito en el festival de Berlín, donde la rueda de prensa se centró en lo inexplicable de que las fuerzas militares siguieran estableciendo límites a la cultura una vez eliminada la censura, a lo que la directora contestó que existía la posibilidad de que la procesasen, ya que no estaba dispuesta a cambiar ni cortarla bajo ningún concepto (El País, 26 de febrero 1980). La premisa se cumplió y Pilar Miró fue procesada y obligada a presentarse ante el Gobierno Militar cada quince días. Entre tanto, el Ministerio de Cultura retenía la licencia del film, la fecha de estreno seguía posponiéndose y se buscaba, desde la Fiscalía General del Estado, si la película incurría en algún delito por posibles injurias contra la Guardia Civil. En marzo de 1981 la película al fin se estrenó al levantarse el secuestro por la Audiencia de Madrid, no sin antes darle la exagerada calificación “S” destinada a las películas pornográficas (ABC, 15 de agosto de 2002). El escándalo que produjo el secuestro de una película cuando aparentemente ya no había censura, hizo que incrementara el interés por el estreno, que fue un rotundo éxito, a pesar de las amenazas de bomba que había recibido el cine.

## 1.5 “LOS SANTOS INOCENTES”

“Los Santos Inocentes” 1984, dirigida por Mario Camus, y fotografiada por Hans Burman. Es una película basada en la obra homónima de Miguel Delibes que narra la historia de una familia de campesinos que vive bajo el yugo de los señoritos dueños del cortijo. La película es considerada una de las obras maestras de nuestra cultura cinematográfica, y en su momento fue la más taquillera del cine español. Recibió varios premios en el Festival de Cine de Cannes, donde fue presentada por primera vez, en concreto a las interpretaciones de Francisco Rabal y Alfredo Landa, así como la mención especial del jurado internacional. Tanto la película como el libro en el que está basado el film buscaban reflejar la pobreza y la incultura a la que se veían sometidos los campesinos de Extremadura a través del uso del castellano. Su título hacía mención a la matanza de los Inocentes, episodio relatado por Mateo en el Nuevo Testamento en la que se cuenta la orden que dio Herodes de ejecutar a todos los menores de dos años nacidos en Belén, y se relaciona por el sufrimiento que padecen aquellos que no han tenido la oportunidad de saber, ni de crecer, en la Biblia al ser niños, y en la historia de Delibes por la incultura propia de esa casta que sufren el asesinato, la tortura de los señoritos y su doble rasero moral.

La película fue escrita en cuatro capítulos por tres guionistas, los cuales redactaron por su cuenta una escaleta de la película de la que se redujeron los seis capítulos originales a cuatro redactados según el orden de la película por: Mario Camus el capítulo de Quirce, Antonio Larreta el capítulo de Nieves y los dos últimos Paco y el señorito Iván, y el de Azarías por Nicolás Matji. Los cuatro fueron puestos en común para dar lugar a la película que hoy conocemos y, es esta forma de escribirla, lo que da lugar a la estructura del tiempo del film. La obra narra los hechos por capítulos exactamente de la misma forma que en el libro, el tiempo cronológico no se respeta al cien por cien, y encontramos *flashforwards* que nos cambian el punto de vista cuando es oportuno para la narración.

## 2. EL ANÁLISIS

### 2.1 “EL CRIMEN DE CUENCA”

Para el desarrollo de este análisis he realizado un estudio deductivo, de lo general a lo específico. De esta forma, tras dos visionados de ambos films, he segmentando la película y seleccionando aquellas escenas que mejor representan el estilo de filmación elegido y aplicable al resto de la cinta. Este análisis se centra, fundamentalmente, en las escenas de las torturas, ya que constituyen el cuerpo central de la película y son en los que más se aprecia el estilo y la pericia del director de fotografía para contribuir a construir y transmitir el thema de la obra. Sin embargo, no haremos alusión exclusiva a este tipo de escenas, sino que también se presentarán referencias al resto de la película en aquellos casos en los que sirvan como antecedentes de la trama o sean relevantes para el análisis.

La película comienza con un ciego que se dirige al público que le rodea, a este público lo identificamos con el espectador del film. El ciego anuncia que su mensaje es de tal importancia que está dirigido a todas aquellas personas dispuestas a escuchar. En el cartel que tiene a su espalda podemos leer en letras mayúsculas "EL CRIMEN DE CUENCA". El ciego, se dispone a contar la historia a la inversa de como nos la cuenta el film. Dentro del universo de la película el sujeto del "crimen" es "El Cepa" y la historia es la de su cruel asesinato. Más adelante nos daremos cuenta de que la película subjetiviza en realidad, a los autores del "crimen" como el juez y los guardias civiles que torturan sin piedad a dos hombres inocentes. Esta secuencia ya nos comienza a sugerir que lo común entre la gente será condenar a los dos pastores, que la historia que trasgredió fue su crimen más que su inocencia posteriormente descubierta y, de ahí, la razón del film, esclarecer una injusticia.

La película nos va a hablar de la verdad, pero la verdad no parte de la boca del ciego<sup>3</sup>, sino de las imágenes que veremos a continuación.

El largometraje realiza constantes llamadas de atención como estas al espectador que la contempla. Por ejemplo, en la secuencia en la que llevan a León al juzgado, justo antes de cruzar el umbral vuelve la vista atrás, esta mirada acentuada por un zoom in y un recuadre de los ojos se posa durante unos instantes en la propia cámara, está mirando al espectador, preguntándose qué ocurre y porque nadie hace nada, la tensión se prolonga durante escasos instantes más, hasta que un guardia civil le tira del brazo para meterle en el juzgado. Como espectador viviremos esta experiencia durante todas las escenas de tortura, que nos harán ver nuestra propia inmovilidad ante las imágenes que contemplamos, esa imposibilidad de actuación por parte del espectador que posee la verdad.



La imagen va sufriendo una espiral de crudeza a medida que avanza la película. Durante la primera tortura, por ejemplo, la cámara se acerca poco a poco al rondo de golpes que el preso está recibiendo. La escena, rodada sin cortes, va enfocando según la situación del preso y el golpe, para mostrar estos con más claridad, pero en realidad nunca deja de avanzar hacia la esquina de la habitación donde, más adelante, se situará para mostrarnos las distintas torturas a las que serán sometidos. Es como si nos adelantase de forma rápida

---

<sup>3</sup> La elección de este personaje puede entenderse de dos formas, en primer lugar era habitual que los ciegos se ganasen la vida contando historias de pueblo en pueblo. Sin embargo también tiene un fuerte punto simbólico que sea un ciego, que no puede ver sino solo oír y repetir las historias, el que nos va a contar una historia que no es real. La historia real fue manipulada de tal forma que lo que realmente trasgredió fue el supuesto crimen, mientras que la inocencia de los pastores no tuvo ninguna consecuencia real ya que llegó 2 años después de que estos cumplieren su condena.

lo que vamos a ver, y después nos enseñase nuestra butaca, desde la que observaremos el horror. A continuación, y por corte, la cámara se sitúa en el centro del rondo, y mediante movimientos y cortes nos va mostrando desde mucho más cerca los golpes que recibe Gregorio. Seguidamente, le sientan en una silla y el sargento le tortura con un garfio de hierro. A pesar de la brutalidad de la acción, solo se nos muestra a través de primeros planos de la mano del sargento, y de la fuerza que tienen que hacer los demás guardias para impedir que el reo se suelte. Está creando un lenguaje en el que los primeros planos sugieren en lugar de mostrar la violencia, aparentemente sería mucho más crudo mostrar el garfio dentro de la boca del reo, pero la imaginación del espectador se torna mucho más poderosa que la imagen, dejando sitio también a la pulsión escópica generada en el espectador. La violencia construye la imagen, que no está representada en ese momento, y predispone la mente del espectador que entenderá a partir de este punto que las escenas más estremecedoras no serán mostradas sino sugeridas. Este lenguaje audiovisual utilizado por la directora, hace aún más angustiosa e inquietante la siguiente secuencia de tortura.



En esta escena se escala la violencia a un nuevo nivel, pasamos por corte desde la audiencia del juez a un primerísimo plano de las uñas de uno de los reos, solo vemos las manos del condenado y las de otro hombre que le está clavando una considerable astilla de madera bajo las uñas. Se produce un *racord* de planos con la anterior tortura, pero cambiando por completo la finalidad. Si en la anterior escena comentada el primer plano indicaba sutilmente el tormento, evitando la escena explícita, esta cambia por completo y nos muestra al detalle y con un gran realismo la tortura. Es sin lugar a dudas una de las imágenes más duras y crudas de la película, crudeza acrecentada por la duración del plano. La cámara nos permite respirar unos segundos después, al alejarse y ocupar el lugar de espectador en el que ya nos situó en la anterior tortura. Vuelve a situarnos en un lugar de observación e impasibilidad, desde el que vemos la tranquilidad total y absoluta del sargento, que procede con la tortura como si de papeleo se tratase. A medida que avanza el tormento, solo vemos la cara de León que se inventa confesiones para escapar de la situación, el sargento cambia de instrumento para seguir destrozando sus manos y ante los gritos, Gregorio también inventa historias. En el fondo ambos amigos intentan detener las torturas de alguna manera, aunque el pánico les lleve a culparse el uno al otro, pero el sargento no parece si quiera buscar una confesión, parece disfrutar con las torturas y no se detiene a pesar de las palabras de los reos. Los planos detalle de las uñas se suceden y aun después de visionarlos en repetidas ocasiones siguen estremeciendo al verlos, lo que no hace sino certificar la dureza, a pesar del paso de los años, de esta película. Aquí se encuentra una de las claves del *thema* y la matriz de la película, la cámara nos engaña, planteándonos un sistema de planos en el que aparentemente no veremos la violencia de cerca, para después mostrárnosla de golpe en un primerísimo plano. Venimos de ver el juzgado en una imagen amplia y tranquila para sufrir de golpe el efecto del primerísimo plano de la uña torturada. La imagen por sí sola no crea esa atmósfera de dureza y crueldad, hay muchas películas que muestran escenas mucho peores, más explícitas y violentas. La verdadera atmósfera atroz se consigue con la forma en la que la directora nos la muestra:

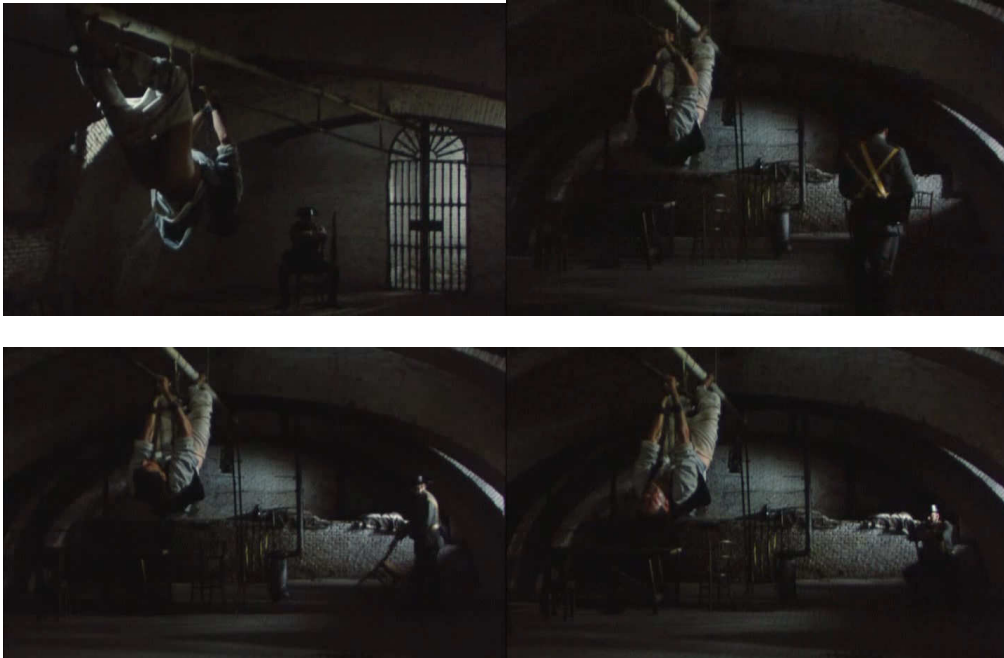
primero dándonos a entender que la violencia nunca se verá de forma explícita, y después viéndola de forma súbita. Esa escala de planos es la que realmente hace que esta imagen sea tan terrible, pero también acuña otra idea, que la confesión de los reos es lo menos importante de todo. Les torturan por torturarles, saben que no van a obtener lo que quieren desde el principio, la búsqueda de la confesión es solo la vaga justificación para saciar los sádicos deseos del sargento.



Después de escupir en la cara del juez se pasa por corte de nuevo a otra secuencia de tortura, en la que nuevamente vemos en plano detalle la cara boca abajo de León. Un movimiento lento de cámara nos muestra el porqué de su cara de sufrimiento: se encuentra colgado de una barra con la única sujeción de una cuerda atada a su pene, mientras que sus manos y sus tobillos agarran la barra, obligándole a permanecer despierto y en tensión para no caerse. La cámara nos muestra de pasada esta situación y continúa desplazándose hasta situarse en el mismo lugar de las anteriores torturas, de nuevo a nuestra particular butaca dentro de la escena, ese sitio privilegiado que la directora ha reservado desde el comienzo



del film para nosotros. El final de la escena se salda con un contraplano en el lugar completamente opuesto al anterior y vemos como uno de los guardias se cambia de sitio y se vuelve a sentar con parsimonia observando al recluso. De nuevo, y como en las ocasiones anteriores, la cámara se sitúa impasible mostrando sólo la situación, haciéndonos observadores pasivos de la tortura, parece incluso que el guardia solo se encuentra en la escena para evitar que la cámara (el espectador) no haga nada por ayudarle.



Durante toda la película podemos apreciar una iluminación fría y oscura, con un matiz de muerte incluso en las plantas más vivas. Sin embargo, a pesar de que toda la cinta es fiel al mismo estilo, se aprecia una gran diferencia entre las escenas del calabozo y las escenas de la casa del Juez. Un negro apabullante, sólo iluminado por los haces que entran por las ventanas con encuadres angostos y oscuros, frente al blanco inmaculado del patio donde almuerza el juez en planos abiertos y luminosos, oponiendo de esta forma libertad y reclusión.





En líneas generales, el análisis de "El Crimen de Cuenca" presenta una presencia de la cámara como "mirón pasivo"<sup>4</sup>. Sitúa la mirada del espectador a la altura a la que se encontraría si el espectador estuviera sentado en esa sala, observando las distintas escenas que pasan frente a sus ojos sin que pueda hacer nada. Esta sensación se acentúa por la inmovilidad de la misma, que no concede tregua, ya que los cortes de plano solo nos acercan aún más a las terroríficas situaciones. La compensación de los planos nos da encuadres angostos y oscuros, en los que la presencia de la luz es anecdótica, en pequeños haces que entran por las ventanas, exceptuando la luz necesaria para que la cámara registre el centro de la acción. La matriz de esta obra tiene un estilo tenebrista que a priori parece el casamiento más adecuado para el tema que trata. Ambos son oscuros, terroríficos y tienen ese halo de impotencia y de impasividad que rodea a los propios personajes. Pero sobre todo se encuentran aunadas en la idea de que en "El Crimen de Cuenca" no hay gama de grises en lo que a los personajes se refiere, los malos son malos desde el principio hasta el final y los buenos, aunque corrompidos, terminan siendo igual de inocentes y de amigos que al comienzo. Por ello es quizá la mejor opción de estilo porque es la que "debe" estar, si la historia a contar es oscura y terrible, así deberá de tener una fotografía que transmita al espectador esa atmósfera oscura y terrorífica.

---

<sup>4</sup> "Los cambios de papel de la cámara (de interlocutor a mirón pasivo, de mirón "provocador" a director absoluto del juego, etc. cámara-autor, interlocutor, elemento distanciador o simple dictador." Noël Burch (1969:121)

## 2.2 “LOS SANTOS INOCENTES”

Este análisis se centra sobre todo en la forma que tiene la fotografía de la película de narrar la desigualdad entre los señoritos y los campesinos por lo que nos centraremos en esas escenas.

Para Mario Camus lo más importante en la película era la actuación de los personajes, sin duda fue al aspecto al que más importancia se le prestó y de ahí las geniales interpretaciones y los posteriores galardones. El trabajo de la dirección de fotografía, estaba totalmente a cargo de Hans Burman hasta el punto de afirmar que Camus ni miraba en muchas ocasiones la escena en la cámara, sino que se limitaba a ver a los actores en personaje.<sup>5</sup>

La película se divide en fragmentos de media hora dedicados a cada uno de los personajes, el primero al Quirce, el segundo a Nieves, el tercero a Paco y el cuarto a Azarías. Los cambios se hacen de la misma forma, con planos generales en los que se encuentra sólo el personaje y transiciones reduciendo la escala de planos hasta llegar al primer plano, donde aparece un letrero didascálico en el que vemos sobrepresionado el nombre del personaje del que se nos va a contar la historia.

La historia se centra en dos momentos temporales, uno antes de la muerte de la niña chica y el otro después de su muerte. Podemos apreciar esta diferencia por el cambio radical de

---

<sup>5</sup> Hans Burman H.B.: Él tiene mucha confianza en su gente. Te da plena libertad para que hagas lo que tú quieras. Si le dices “oye, esto lo podría hacer de dos maneras” y Mario te contesta “hazlo como tu creas”, ahí no discute. Es muy sencillo rodando, no mira nunca por cámara, no quiere video, le gusta ver bien a los actores. Después de haber rodado juntos tantas películas, nos conocíamos tanto que no nos hacíamos preguntas, tan solo con mirarnos sabíamos los dos lo que quería uno o lo que quería el otro. Te daba pequeñas indicaciones “quiero que me entren por el plano corto, luego que se sienten y que me quepan los cuatro...”. No te contaba más, y tu lo montabas con un travelling, con la grúa...“¿quieres verlo por la cámara?” y él respondía “no, no” y ni miraba por cámara.(2008)

fotografía. En las partes que se temporalizan antes de que la niña chica haya muerto, los planos son mucho más luminosos que después de la muerte del señorito Iván. Parece que todo el universo en el que se narra la historia haya sido oscurecido después de las dos muertes, y de esa forma se nos muestra. Este cambio es notable sobre todo al comienzo de la historia de Paco. Además, aunque están entrelazados en la historia, hay una diferencia narrativa fundamental entre estos dos extremos, el cambio de vida de los niños y de sus padres. El Quince vuelve de la mili para ver a su familia, mientras que la Nieves se ha ido a trabajar a una fábrica, y Paco y Regula han sido retirados del cortijo, al igual que le paso a Azarías al comienzo de la película. En estos segmentos del film que distan del resto por varios años, la fotografía es mucho más oscura, igual que los personajes han crecido/envejecido, y la vida se ha ido escapando de la familia con la muerte, también lo ha hecho la claridad del Sol, sobre todo en los campos donde siguen viviendo Regula y Paco, ya que no contamos con la misma apariencia cuando el Quince y Nieves están en la ciudad. La claridad/oscuridad de la fotografía se utiliza para marcar el paso del tiempo y la agresividad con que este ha retirado a la familia a un lugar perdido y alejado, incluso del único reducto que aparentemente consolaba su vida, el paisaje extremeño.



La llegada del tren a la estación nos recuerda a la que se considera la primera película de los hermanos Lumière, en cierta forma “Los Santos Inocentes” abría una nueva etapa en el

cine español, en la que bajo la “Ley Miró” solo se podían rodar superproducciones que denotasen la belleza y grandeza del cine, y se produce un paralelismo con la filmación de la llegada del tren de los Lumière.



La primera descripción que se nos ofrece de los caciques, que no olvidemos son los protagonistas en la sombra de esta película, es por un lado que son la fuente de respuesta absoluta a toda duda que les surja a los campesinos “el señorito dice” (como solución final a cualquier cuestión) y por otro lado, la falta de consideración de los caciques hacia los campesinos, ya que no les ofrecen respuestas reales, sino referencias a otros sapientes, “El porqué hay que preguntárselo a los académicos” (en definitiva las cosas son así porque los que lo dicen saben, y yo (el cacique) sé más que tú de ellos). La escena completa está rodada en la oscuridad propia de la noche, tan solo una pequeña vela arroja luz sobre los libros del Quirce. Esta iluminación marca un gran contraste entre la vida del Azarías que vive en el cortijo de sus señoritos, con una espléndida luz a todas horas, ya que como veremos cuando la familia se muda, los señoritos cuentan con electricidad en las casas, incluso una pequeña bombilla para la de sus sirvientes. Este contraste de luces de vivir fuera o dentro de un cortijo, se marca aún más ya que, a pesar de volverse más luminosa, la vida en el cortijo será más oscura y dura. Sin embargo, cuanto más se profundiza en la vida de los caciques y sus motivaciones es con la historia de Nieves, ya que ella es la que mejor

llega a conocerlos al trabajar y convivir durante el día con ellos, ahí aparece la marca de comportamiento que regirá sus acciones, el “ver, oír y callar”.



Una marca fundamental de la fotografía, que se repetirá después en otras secuencias, se produce durante los llantos de la niña chica, los gritos en sus sueños son las situaciones más desgarradoramente explícitas de la película. Y sin embargo, esa situación terrible es mostrada solo desde el sonido, ya que cuando la cámara nos los muestra, siempre vemos la ternura de su madre Regula, o del Azarías, que la acunan y abrazan hasta que se calma. Los gritos que oímos son algo terrible, pero la imagen es de ternura y cariño. Es decir, desde el primer momento la labor de la cámara es endulzar aquellas situaciones que sabemos son horribles. Igualmente se ve reflejado en la escala de planos, la cual es muy abierta. Se suceden los planos generales, con panorámicas suaves, que nos muestran la acción, pero sobre todo el paisaje en el que acontece esta. El aire que respiran los planos por todas partes nos emula el aire que se respira en el campo, aire puro, sin ataduras, sin enclaustrados, parece que busquen más mostrarnos lo bello de las localizaciones, que la acción en sí y que esta historia, simplemente por coincidencia, ocurre en el mismo sitio. La película utiliza recursos del lenguaje audiovisual con la intención de que la imagen siempre ofrezca belleza, será el sonido el encargado de transmitir la maldad, mediante las palabras de los caciques, o los gritos desgarradores de la niña chica. Pero siempre se mostrará belleza en la imagen, esa

será la labor del director de fotografía, la composición de las bellas imágenes a partir de los puntos de vista que dispone el director.



El estilo de la película está marcado por los planos generales que se van cerrando con transiciones lentas y calmadas, una marca de estilo de cómo poco a poco nos introducen en el mundo de los personajes. Destacan también los planos de naturaleza, flora y fauna, en los que la acción se remite al vuelo de los pájaros o al avanzar de la luz del día, sobretodo de la Milana del Azarías. Este tipo de cinematografía como he comentado anteriormente, endulza la mirada del espectador y reduce el dramatismo de las situaciones más duras. Solemos encontrar este tipo de planos justo después de las escenas más terribles, a modo de transición, de espacio, de aire, dan rodeos, relajan la emoción del espectador, y sobre todo muestran belleza, toda la belleza que es capaz de captar una cámara.







La primera conversación que se produce entre un cacique y Paco, marcará la línea para el resto de situaciones como esta que se producirán a lo largo del film. Desde el principio del plano se ve una gran descompensación entre estos dos personajes, al parar el fotograma se aprecia una descompensación sutil entre la altura del lado del cacique y la de Paco, además el señorito entra en plano dándole la espalda a la cámara, incrementando aún más la impresión de que es mucho más grande que el campesino. Cuando comienza la conversación, el plano contraplano está ligeramente picado desde el ángulo del señorito y contrapicado en el lado de Paco, acentuando esta desigualdad patente entre los dos. Es notable también que el comienzo de la secuencia parte de un plano general en el que vemos al campesino junto a un caballo, a pocos metros de un bosquecillo y junto a un árbol enorme que encuadra la escena desde la derecha, el plano parece una postal.





También son habituales los planos en los que la cámara se encuentra fija desde el lado izquierdo de la imagen, y muestran un paisaje en el que los personajes avanzan hacia ella o desde ella, es decir, que durante largos espacios no transcurre más acción que la de la aproximación, y durante ese tiempo nuestra mirada puede contemplar el paisaje con detenimiento. Aparentemente esto crea una distancia física enorme entre los personajes y el espectador pero lo cierto es que la historia nos transmite todo lo contrario ya que, a medida que avance la película iremos conociendo a fondo a todos los personajes y sus motivaciones. El efecto es el mismo que el del personaje, poco a poco se acerca más al espectador y muestra su verdadera cara.



Cuando los inocentes se mudan al cortijo, y el cacique les indica cuáles serán sus tareas, la situación se torna de nuevo desagradable para ellos al saber que su hija no podrá ir a la escuela, y en lugar de eso tendrá que trabajar en la casa. La sensación obviamente es negativa, y se salda con contraplanos de Paco y Regula aceptando la situación con pesar, lo que provoca aún más ternura y piedad en el espectador. Sin embargo, siguiendo fiel a su



estilo, a continuación tenemos de nuevo un plano general del cortijo en el que vemos los animales y el campo en todo su esplendor.



Justo cuando va a empezar la historia de Paco, sufrimos un nuevo cambio al futuro, en el que vemos que Paco y Regula ya no viven en el cortijo, y el Quirce va a visitarles, lo primero que notamos es la cojera de Paco, pero en el ambiente ya se palpa que algo ha cambiado, la fotografía es mucho más oscura, los planos, aunque bellos por su flora, son mucho más grises y sin vida, la misma que se fue al morir la niña chica.

En el presente la iluminación es mucho más oscura triste y gris, mientras que en el pasado predominan los rojos del atardecer y los prados verdes y luminosos. Al comienzo de la historia vemos de nuevo un cielo azul radiante, y las palomas que vuelan intentando escapar de los disparos de los cazadores, el recurso de la mirada endulzada se repite.



Numerosos planos de la película están conformados más como una postal que como un encuadre fílmico. Predominan los planos generales abiertos frente a los planos más cerrados, en una búsqueda por dejar que las secuencias respiren, sin embargo es un aire en cierto modo viciado, porque no se encuentra por casualidad sino con la intención de enmarcar las escenas en un cuadro mucho más grande, el cuadro del paisaje. Abundan las secuencias en las que la única acción que se produce es la de la naturaleza o los animales, es la expresión de la puesta en cuadro sin más añadidos que lo que se ve. No obstante todo esto no es gratuito, “Los Santos Inocentes” es una película de contrastes, donde se trabaja más con grises que con negros y blancos. Así los señoritos no son tan malos como parecen, encontramos ciertas justificaciones a su comportamiento, como la infidelidad de la mujer del cacique, o la jerarquía de cara a los extranjeros. La elección de la matriz que permite desarrollar la historia tiene una base pictórica que no es exactamente realismo o academicismo, sino que se acerca más al estilo Pompier. Pompier es un término francés que significa lustroso, y esa es la idea de fotografía que busca transmitir Hans Burman con esta película, producir una imagen bella en sí misma, grandiosa, que siga la línea marcada

por la “Ley Miró” del cine. Pero esta no es la matriz adecuada para la historia que se dice contar en “Los Santos Inocentes”, en esta película el thema y la matriz van por caminos totalmente separados. Mientras que el thema se basa en la explotación de los campesinos, la matriz se centra en lo bello de los paisajes cumpliendo una función totalmente contraria a la que, supuestamente, debería de realizar. En este análisis la relación que le he encontrado es la de suavizar las injusticias, pero no construye significado en sí misma, le falta claramente las trazas y directrices del thema, le falta seguir la línea marcada por la historia.

## 2.3 COMPARATIVA DE LAS DOS PELÍCULAS

Dos obras que aparentemente son muy parecidas y que sin embargo cualquier espectador que las vea hablará de dos experiencias totalmente diferentes. ¿Cómo es posible que estas dos películas produzcan sentimientos tan diferentes cuando tratan temas tan similares? Ciertamente es innegable el carácter de ambas y la selección de las historias, las torturas en el crimen, como centro de la trama, son un plato mucho más difícil de digerir que las injusticias de los inocentes. Pero el verdadero factor que motiva esta enorme diferencia es, como siempre sucede en el cine, la forma de contar la historia, es decir, cómo vamos a desarrollar el diseño de tema y matriz, ya que dentro de este proceso se encuentra el rodaje y con él su estructura. Y es aquí, en la estructura del rodaje de estas dos películas, donde encontramos la clave de esta diferencia, en el esquema del rodaje de “El Crimen de Cuenca” la directora se encuentra en el centro, y es responsable de dirigir todos los aspectos del rodaje, entre ellos la dirección de fotografía<sup>6</sup>, mientras que en “Los Santos Inocentes”, Mario Camus relegaba el trabajo de la dirección de fotografía por entero a Hans Burman, lo cual establecía un esquema del rodaje muy diferente. Aparentemente Camus seguía siendo el encargado de la articulación icónica de la imagen, es decir, él tomaba la decisión en cuanto a los encuadres y los puntos de vista mientras que Burman definía la composición plástica de la imagen, ordenando los distintos elementos para dotar de significado a la imagen fílmica. El problema es que como hemos podido comprobar en los análisis de ambos largometrajes, la imagen fílmica carece de significado por sí misma, se

---

<sup>6</sup> H.B.: Yo era el mismo. Ponía la misma ilusión que con Mario Camus o Pilar Miró, pero me salían distintas las películas, porque lo que estaba retratando era distinto. Lo que te ayuda mucho es lo que tienes delante de la cámara: por muy bueno que seas tú, si lo que tienes delante es una pared blanca, te va a salir una pared blanca. Depende mucho de lo que tengas: los actores, el vestuario, el decorado. Y si tienes delante a Esteso te va a salir Esteso, no te va a salir otra cosa. Y si tienes delante diez mil moros...pues te van a salir diez mil moros.

C.M.: ¿Pilar estaba más encima de tu trabajo?

H.B.: Sí, sí, Pilar era más quisquillosa.

C.M.: Se metía mucho, ¿verdad? principalmente en el encuadre ¿no?

H.B.: Todo en general, el encuadre, la altura de cámara. De repente te decía “la cámara baja” sin venir a cuento, pero ahí la que mandaba era ella y había que demostrarlo. Pues nada, cámara baja)

limita a alcanzar cierto nivel de belleza, que no nos transmite sino eso, belleza. Mientras que en “El Crimen de Cuenca” la violencia como forma transmite el thema, en “Los Santos Inocentes” la belleza no actúa de ninguna forma, no transmite significado y se limita a ser bella, lustrosa y trabaja de forma independiente al thema. Se podría decir, como considerábamos en el análisis, que la belleza se utiliza como forma de suavizar las injusticias, e incluso de hacer de la película un producto más comercial, pero la realidad es que incluso en este aspecto el crimen por su contenido social y por la forma de mostrarlo es capaz incluso de superar en este aspecto a los santos inocentes. Si conferimos la construcción de la película al choque de estas dos puestas durante el rodaje<sup>7</sup> lo cierto es que esta película estuvo dominada por el trabajo de la fotografía. Lo único que hizo que la película no fuese un trabajo único de Burman, fue sin duda la increíble dirección de actores. Camus se dedicó por entero a este aspecto, y gracias a ello consiguió unas actuaciones excelentes, merecedoras de varios premios y del aplauso de la crítica.

En Europa el director es el autor absoluto de la película y por tanto, es siempre el lugar al que acuden todos los miembros del equipo para tomar las decisiones más adecuadas para la realización del film. El cine es un trabajo de equipo fruto del esfuerzo y las habilidades de todos sus miembros, el director se apoya en su equipo para suplir las carencias que no sepa o no pueda resolver por su cuenta, ya que el director es el guardián del thema, no es imprescindible un conocimiento absoluto de todos los oficios que integran el film, sino un saber absoluto de lo que realmente se quiere contar y de la forma de hacerlo, de ser fiel a la idea y tener capacidades para trasmitirla a los demás miembros del equipo, para que todos los aspectos de la película estén al servicio de la idea. El problema por tanto es fundamentalmente de comunicación o de interés entre Camus y Burman, o del interés que tuviese Camus en la fotografía de la película. En numerosas ocasiones vemos como Hans Burman prácticamente se queja de la falta de supervisión por parte del director de la

---

<sup>7</sup> El núcleo del desarrollo material del proceso cinematográfico es (ha sido durante un siglo) el choque durante el rodaje entre las puestas en escena y en cuadro: entre la escenificación (y el trabajo del elenco artístico) y la filmación (y el trabajo del equipo técnico) La originalidad y especificidad del cine es resolver ese choque y construir imágenes, sonidos y palabras a partir de lo que eran palabras, cuerpos y gestos. Puede que el director escriba el guión, que dirija a los actores, que intervenga en el montaje o en la música... pero si es director-si existe en una obra algo que llamamos dirección cinematográfica- es por resolver y plasmar ese choque en las sustancias verbal, aural y visual del film. (Alonso, (2013:10)

fotografía, ya que le deja rodar como él quiera. Y sin una guía directa del verdadero concedor del thema, el director de fotografía realiza su propia interpretación del thema y aprovecha todos los recursos que tiene a su disposición, que en esta época son muchos debido al gran presupuesto, y construye imágenes de enorme belleza pero muy pobres en cuanto a significado. Aunque también encontramos posible que le intentase dar una matriz en contrapunto, desmarcándose de la oscuridad de la película, y haciendo algo totalmente contrario, en lugar de una matriz en redundancia como sería lo esperado.

El crimen de Cuenca es una historia en la que la fotografía acompaña el tono trágico y oscuro de la trama, porque lo que pretende es denunciar las terribles torturas que ocurrían en España durante la dictadura y que seguían ocurriendo según fuesen los crímenes de los que eran inculpados los reos. En este sentido sí encontramos que el crimen de Cuenca, al narrar hechos que considera contemporáneos, está contando algo de forma que lo veamos como real, mientras que los santos inocentes nos sumerge en el mundo de los caciques y los campesinos y nos cuenta sus historias, su vida, sus vivencias y sus motivaciones. Es tan pobrecito el Azarías cuando roba un poco de pienso para la Milana, como el cacique cuando le azota porque se siente frustrado ante el engaño de su mujer. Encontramos incluso comprensible el doble rasero de los caciques porque ellos también tienen que aceptar una jerarquía (en la que ellos están arriba) pero les toca reivindicarse frente a los extranjeros. Es decir en “Los Santos Inocentes” nadie es totalmente malo, ni totalmente bueno, a diferencia de “El Crimen de Cuenca” donde los personajes malvados son malvados desde el comienzo hasta el final del film.

Y todo esto se traduce por supuesto en el estilo de la fotografía de ambas películas, donde el crimen nos muestra una mirada pasiva oscura y terrible, la película de Mario Camus hace constantes referencias a la belleza del paisaje. Cambiamos las jaulas donde están los presos de Osa de la Vega por los pájaros que vuelan libres en los cielos de Extremadura, la luminosidad frente al enclaustramiento, los planos generales frente a los planos cerrados, el angosto cuadro del crimen por el aire puro de los inocentes. Todo esto sería perfectamente

posible y aceptable ya que, cada película es un universo aparte, sin embargo no deja de ser cuando menos curioso, que esta radical diferencia se produzca entre dos películas que apenas distan 5 años una de otra, y que además fueron fotografiadas por el mismo profesional, Hans Burman. Aunque quizás ahí, este la clave, dada la experiencia con la anterior película, y su largo recorrido político, tal vez Burman no quisiese repetir el mismo estilo, y quisiese desmarcarse de forma consciente o inconsciente, de esa tendencia. (O quizá quisiera contraponer la reclusión de los inocentes en *El Crimen de Cuenca* con la libertad aparente de los personajes de *Los Santos Inocentes*.)

## 2.4 EL CINE, UN MEDIO SOCIAL

El cine como medio audiovisual es entendido de diferente manera por parte de los distintos estamentos de la estructura de profesionales que lo producen. Así, el director o directora, es el único que tiene el *Thema* en la cabeza y que sabe lo que quiere transmitir, las emociones que desea provocar en el espectador, la forma en la que pretende narrar la historia a través de imágenes y sonidos aunque, en la mayoría de ocasiones, no sea capaz de expresarlo con palabras. Por su parte, el equipo técnico, por la propia naturaleza doble de su trabajo se encuentra a caballo entre la historia que se quiere contar y la imagen que se expone. Esa doble vertiente le aleja en parte de la historia que se va a contar.

El director es el centro de la película, el que debe saber todas las respuestas a las preguntas que planteen los distintos estamentos del equipo, para él cada película que dirige es una cosa en sí misma mientras que el Director de fotografía está a su servicio y aplicará un estilo u otro según se haya discutido en la etapa de diseño. En la cual plantea con cada uno de los jefes de equipo lo que quiere transmitir en cada escena, y en esa línea como se deberá rodar.

Tal y como entendemos el cine desde la academia y sobre todo en Europa, el Director es quien dicta lo que se debe hacer y lo hace en orden a la historia y al *Thema* que quiere



transmitir. El Director de fotografía también está a cargo de una labor fundamental que en ciertos aspectos, se le puede escapar al Director: la traducción de la imagen icónica en la imagen plástica y, en esa confección de la imagen, es dónde se construirá la historia. El Director de Fotografía será el encargado de transformar lo que está delante de la cámara en lo que será captado después por la misma y esto dependerá de lo que le exija o no el director. Si el director solicita un determinado encuadre, luz o movimiento de cámara, el director de fotografía confeccionará de esa manera la escena, pero en ocasiones, la ausencia de esas directrices le llevará a realizar la escena en función de sus conocimientos y entendimiento de la obra y, por supuesto, de su concepción del cine como medio social. Aunque normalmente el director es el que decide la parte icónica de la imagen, es decir, define los puntos de vista y los encuadres, y en definitiva el lugar desde el que el espectador ve la acción.

Volviendo a destacar la diferencia entre estas dos películas, encontramos la respuesta en una entrevista a Hans Burman, en la que afirma que Pilar Miró era mucho más exigente con lo que a la imagen se refería, que Mario Camus, del cual llega a decir que, en muchas ocasiones, ni siquiera miraba por la cámara, porque para él lo importante era ver a los actores en acción. Es curioso que sea la misma directora de "El Crimen de Cuenca", Pilar Miró, la que años más tarde fuera la encargada de conducir la política cinematográfica del cine español ("Pilar Miró realizó las campañas cinematográficas del PSOE y fue elegida personalmente por Felipe González para llevar las riendas del cine español durante la etapa del gobierno socialista. Al frente de esta dirección general, trata de impulsar la inexistente industria cinematográfica hispana con más o menos éxito, cargo de funcionaria que abandona a finales de 1985, cuando España entra en el Mercado Común" Caparros Lera).



Presentase la conocida como "Ley Miró" para garantizar la calidad del cine español, lo que se tradujo en un aumento de la envergadura de las producciones y redujo la cantidad de films que se producían. Pilar Miró, rodaba películas en las cuales la imagen bella no era la finalidad ni formaba parte de sus pretensiones, sino que eran historias más orientadas hacia la crítica social y hacia la reivindicación en las que lo que se buscaba era una imagen explícita e impactante. En esos años y con ese clima se rodó "Los Santos Inocentes". El cine tomaba una nueva dimensión, no solo en las técnicas, sino también en su uso social. Se constituía como un medio encargado de devolver la grandeza al país, de ensalzar la cultura nacional con vistas al extranjero, dar una nueva impresión de lo que era el país después de la dictadura. La Ley Miró, viene abalada por una nueva corriente que se desarrolla en Francia, el *Cinema Qualité* que también ensalzaba la grandeza de las producciones. Hans Burman, como conocedor del medio como tal, más que de la historia como le sucede al director, se ve fuertemente influenciado por ella. Se producen dos factores fundamentales, por un lado está la exigencia temporal así como política de ensalzar la belleza de las imágenes, y por otro lado la falta de presión por parte de Mario Camus sobre la imagen captada. Para que el cine pueda llegar a un público mayor, es necesario envolver las tragedias con una imagen bella que deje respirar al espectador y eso es justo lo que ocurre en los "Santos Inocentes". La fotografía es mucho más bella, se busca que el cine se convierta en un medio mucho más generalista y comercial, a través de la grandeza de las imágenes y de su poder de impresión más que de representación. De ahí que predominen los planos generales, los movimientos pausados de cámara, planos que respiran aire por todas partes... que no hacen sino reducir la dureza de los caciques, con la belleza de los paisajes de Extremadura.

Tal y como entendemos el esquema de la producción de un largometraje, el Director es el que marca los tiempos y toma todas las decisiones, se implica en todos los campos de la película desde la preproducción hasta el mismo día del estreno de la cinta. En esa línea la

fotografía de una película debe acompañar a la historia que cuenta, si la historia es oscura y dura como sucede en estas dos películas la fotografía debería de ser igualmente cruda y oscura. En definitiva, en “El Crimen de Cuenca” la matriz está al servicio del tema, mientras que en los santos inocentes cada una va por su lado, lo que nos proporciona una imagen pobre en significado y forma. Concluimos que la película de Pilar Miró aún sigue impresionando a cualquier espectador, la producción de Mario Camus ha sufrido el paso del tiempo y ha perdido esa fuerza que pudo tener en su momento. Mientras que el crimen de Cuenca luchó contra la censura de la época por su crudeza y dureza, los santos inocentes nos dan un mensaje en el que incluso el más terrible de los personajes, es endulzado o justificado de cierto modo. Nos hacemos la misma pregunta que Noel Burch ¿por qué el cine no puede estar dirigido a las élites?

*“Y por qué la vista no tendría que estar ejercitada? Por qué los cineastas no podrían dirigirse a una élite, como los músicos siempre lo han hecho en su tiempo? Y entendemos por élite la gente que quiere tomarse la molestia de ver y volver a ver los films (muchos films) como se debe oír y volver a oír mucha música para apreciar los últimos cuartetos de Beethoven o la obra de Webern”*

## 2.5 ANEXO; UNA EXPERIENCIA DE CAMPO

Durante la etapa de producción de este trabajo tuve la oportunidad de trabajar en el equipo de dirección de la nueva película de Alberto Rodríguez, “La Isla Mínima”. Este trabajo me permitió estar muy cerca del núcleo duro de la dirección cinematográfica, compuesto por el director, su ayudante, el script, el jefe de sonido, el director de fotografía y el equipo técnico. En este caso encontré funciones en el director de fotografía que guardaban ciertas diferencias con los dos modelos estudiados.

Hasta ahora, en los dos casos que hemos estudiado, teniendo mayor o menor relevancia en cuanto a la construcción de la imagen, el director de fotografía no era el encargado de colocar a los personajes en la escena. Sin embargo, en este rodaje, el director de fotografía, situaba a los actores en la escena, en muchas más ocasiones que el director. Adicionalmente, por supuesto, también era el encargado de otras tareas como la elección de la óptica, movimientos o falta de los mismos de la cámara, la búsqueda de la luz en colaboración con el equipo eléctrico etc...

El director, a la hora de rodar, se limitaba a confirmar el encuadre y a dar aquellas indicaciones que consideraba oportunas a los actores. Pero esto no significa que estemos ante un caso nuevo en el que el director de fotografía tomase el control de la película, sino a que todas las acciones que se desarrollaban durante el *rodaje in situ* de cada toma, habían sido previamente tratadas por todos los integrantes del anteriormente referido como núcleo duro de la dirección del film. Y esta es la verdadera cristalización del thema y la matriz: es el momento de mayor tensión y trabajo cinematográfico que se puede encontrar en el rodaje. El núcleo se traslada a la localización y sobre ella se decide cómo se va a rodar la parte del guión que toca en ese momento, se plantea la secuencia de acuerdo con el guión que se va a rodar y cada miembro del equipo propone la forma más adecuada de rodarlo, llevando siempre el liderazgo el director con su ayudante y el script y, traduciendo al lenguaje

cinematográfico cómo realizarlo. El director de fotografía con el equipo técnico, en orden de ofrecer soluciones que expliquen con acierto el thema que el director quiere transmitir. (no entiendo esta frase) De tal forma que al llegar al momento de rodar el director se puede permitir el lujo de observar desde el combo e indicar a los actores lo necesario, porque lo demás ya está funcionando correctamente gracias al trabajo previo.

### 3. CONCLUSIONES

En primer lugar, es importante subrayar que, a pesar de que la intención de este estudio era esclarecer el lugar exacto que ocupa el director de fotografía dentro del esquema estructural de un rodaje, las posibilidades que hemos encontrado hacen imposible clasificarlo en un punto concreto. Esto es debido a que cada película que se produce es un todo aparte, parecido al resto, pero a la vez completamente diferente en muchos aspectos, (es como si cada película tuviera una personalidad diferente y una forma diferente, en definitiva, es como si cada película fuera una persona diferente). Y en definitiva, esto excluye la posibilidad de clasificarlo, ya que, la dirección de fotografía, es un oficio y eso implica la parte humana del mismo, es decir, la parte subjetiva y falible que tenemos todos los humanos, mientras que una película, como producción completa como idea, es algo que va mucho más lejos.

Como he comprobado durante el análisis de estos films y en el rodaje de “La Isla Mínima”, el director de fotografía tiene una función clara: la construcción de la imagen cinematográfica; construir lo plástico a través de lo icónico; traducir el universo que una vez estuvo frente a la cámara, en la imagen que será vista en pantalla. Pero este trabajo será llevado a cabo con mayor o menor éxito, en función de la comunicación y del interés del director en la imagen. Todo depende de si la matriz está al servicio del thema, o diseña un estilo aparte. El cine es un trabajo de equipo, en el que todo y todos se pliegan para traducir la idea del director a imágenes y sonidos. Esta labor de equipo se caracteriza porque cada

profesional trabaja en su campo con el director para proporcionarle lo que necesita. Un director de cine tiene como tarea primaria la dirección y será el grado de implicación en cada equipo lo que nos dará una mejor o peor película en cuanto al significado y la forma de las imágenes.

El director de fotografía, por otra parte, no es como se pensaba en un principio un elemento más de la película, un proveedor de servicios. Al igual que el resto de jefes de equipo, tiene su propia marca de estilo que condicionara o no la imagen de la película, pero no por su pliegue ante la figura del director, sino por su trabajo común, es decir, la elección de esta figura es de igual importancia a la del director, ya que será el trabajo común entre ambos el que dará lugar a la imagen de la película.

Por otra parte, también era objetivo de este estudio, encontrar respuesta a las razones por las que las dos películas estudiadas resultaban ser tan diferentes a pesar del poco tiempo de que separa sus producciones. Por un lado, la diferencia entre estos dos films responde a la matriz empleada, del pompier al manierismo, pero aún más importante, por el lugar que ocupaba Hans Burman, siendo en “el “Crimen de Cuenca” una figura complementaria en la construcción de la imagen fílmica, y en “Los santos inocentes” el verdadero constructor y único autor de la imagen cinematográfica.

Sin embargo no puedo estancarme en los márgenes que me planteé al comienzo de este estudio, ya que hay otra razón que justifica esta diferenciación, y que he encontrado en el transcurso de la investigación. “El crimen de Cuenca” es una película de denuncia social que crea un lenguaje propio mediante el uso de la violencia como forma y no sólo como imagen, mientras que, “Los santos inocentes”, es una película que hace propaganda del cine español, de la capacidad que tienen los estudios españoles para hacer buenas películas a tono con la época tecnológica y artística europea. Al igual que los 70 era la época de recordar el sufrimiento de la dictadura y los 80 la etapa de olvidarlo y pasar página.

Por último quiero recalcar la importancia que ya avanzaba al principio del estudio sobre continuar con este proceso de recuperación del conocimiento tácito de los oficios cinematográficos. Sobre todo gracias a la experiencia de campo, he comprobado sin duda que este conocimiento nace de un proceso mental de equipo, el cual no se limita al mundo de las ideas, sino que puede y debe ser puesto por escrito para poder construir conocimiento.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

Huici, Adrián (1999) *Cine, literatura y propaganda: De Los santos inocentes a El día de la Bestia*. Sevilla: Alfar

Alonso García, Luis (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme*. Madrid: Plaza y Valdés.

Alonso García, Luis (2013) *El saber hacer del proceso filmico: del cineasta al filmólogo*. En Archivos de la filмотeca 71

Arijon, Daniel (1976). *Gramática del lenguaje audiovisual*. Andoain: Escuela de cine y video, 2003

Burch Noël (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970

Caramés Lage, José Luis; Escobedo de Tapia, Carmen; Bueno Alonso, Jorge Luis (1999) *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo

Català Domènech, Josep Maria (2001). *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991

Katz, Steven D. (1991). *Plano a Plano, de la idea a la pantalla*. Madrid: Plot, 2005

Sennett, Richard (2008). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama

Martinez, Cesar (2008) *Entrevista a Hans Burman*. En Madridimagen Golden Award 2008 consultado en <http://www.madridimagen.com/2008/entrevistaHansBurman.pdf>

*El crimen de Cuenca* (1979) Dirigida por Pilar Miró, España / In-Cine compañía industrial cinematográfica / Jet Films / Divisa Home Video [DVD]

Los santos inocentes (1984) Dirigida por Mario Camus, España / Ganesh Producciones cinematográficas / Televisión española / united international pictures [all media]