

## La dirección de cine: un oficio difícil de definir

Maryoly Ibarra

“Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua.”

Robert Bresson en *Notas sobre cinematógrafo*.

### Resumen

El artículo pretende acercarse, fundamentalmente, a una definición del rol de director de cine, y mostrar cuál es su trascendencia en un film. La aproximación al tema inicia con la dificultad para definir de forma exacta la labor del realizador de cine, indaga en sus funciones y en la importancia del punto de vista del cineasta en el proceso cinematográfico. Culmina con la relación del director con los demás departamentos creativos de la producción, especialmente- el de fotografía y sonido.

**Palabras clave:** Dirección de cine; punto de vista; cine

### Abstract

This article aims to get closer, mainly, to a definition of the role of a film director, and show their significance in a film. The approach to the subject begins with the difficulty in defining exactly the work of a filmmaker, exploring their roles and the importance of filmmaker's point of view in the filmmaking process. Ending with the relationship of the director with other creative departments of the production, especially the photography and sound department.

**Keywords:** Directing, Filmmaker, Director, Cinema

## Introducción

La problemática al definir la función del director de cine nace de una imagen ambigua que tiene el cineasta y que se divide entre una deidad –por una parte- y, por otra, en un individuo que no tiene una labor tangible en el rodaje. El realizador de cine es una figura comúnmente laureada y cuyo trabajo parece ser digno de titulares de prensa e innumerables premios que convierten el oficio en una búsqueda de fama y renombre.

Pero también, se encuentra la concepción de que dirigir no es un trabajo palpable en la producción, es decir, el realizador es el encargado de traducir un discurso a imágenes y sonidos pero no tiene una función clara. Simón Feldman (2011) relata una anécdota sobre este pensamiento:

Recuerdo la primera pregunta de mis hijas pequeñas ante el descubrimiento de que cada película tiene un director:

- ¿Un director?... ¿Qué hace un director de una película?
- Cómo, qué hace — me sorprendí — ¡Dirige!
- ¿Dirige?, ¿qué dirige?
- A los actores, a los técnicos.
- Pero él, ¿qué hace?

El director no desarrolla ninguna labor perceptible directamente. Su presencia se advierte por un proceso de esclarecimiento, más allá de la película misma.<sup>1</sup>

La imposibilidad de precisar una función concreta del director y a la par la imagen endiosada de su trabajo hace difícil aproximarse a una definición que se aleje del director como todo o el director como nada.

## ¿Qué es un director de cine?

Hablar del trabajo más importante en la elaboración de una película es difícil, dado que la mayoría de definiciones son ambiguas y no abordan a plenitud la verdadera labor del director de cine. Incluso, algunos textos que se autodenominan manuales de la dirección cinematográfica rayan en lo técnico iniciando sus trabajos con una explicación de valor de planos, movimientos, y angulación; ignorando qué hace verdaderamente un cineasta. Tal es el caso del libro *Vocabulario del cine* (2005) de Joel Magny, un texto que

---

<sup>1</sup> S. Feldman, *El director de cine* (Barcelona: Gedisa, 2011), p. 9.

busca “clarificar” algunas definiciones del séptimo arte; y, sin embargo, no se encuentra una de las más importantes: Dirección.

Otro ejemplo en la problemática de obtener una definición concreta se encuentra en el *Diccionario técnico Akal de cine* (2004), donde hay una explicación vacua del director, quien es el “individuo responsable de la filmación en película de una obra, y a veces de la visión y la realización de toda la película.”<sup>2</sup> Lo trivial de la definición es que minimiza el trabajo de un realizador a algo completamente técnico.

En ocasiones, el trabajo del director resulta intangible porque en la práctica es un sujeto que parece no realizar una labor específica, es decir, no opera la cámara, no registra el sonido, no monta las luces, no adecúa el arte y en ocasiones no está en el proceso de montaje del filme. Sin embargo es el más reconocido de toda la película, cuando es premiada; pero también es el más criticado cuando el film no funciona.

El director puede caer en la dicotomía de ser todo y nada, es una mezcla de gerente, técnico, psicólogo y además artista ¿cómo se concilia todo eso en una sola persona? A pesar de que en su mayoría, la figura del director no maneja directamente equipamiento técnico de fotografía y sonido o elementos de atrezzo de arte – a excepción de directores como Xavier Dolan que realizan las funciones de productor, director, guionista, actor y montador– debe trabajar con cada uno de los responsables de área.

La función más importante del director es la toma de decisiones, cual gerente del rodaje, debe elegir cada uno de los elementos que componen el filme. Asimismo, tiene que administrar cada uno de sus recursos, no solo económicos sino humanos con el fin de concretar la película. Trabaja con el fotógrafo, con los actores, con el sonidista, con el director de arte y demás personas en función de una idea.

Este punto es clave y es probablemente el que le da un componente distintivo al director y es que una de sus funciones es traducir las palabras que están escritas en el guion y convertirlas en imágenes y sonidos para retratar una idea. Una idea que tiene que comunicar a todo su equipo desde el proceso de preproducción y que debe quedar clara para consolidar la propuesta obtenida desde el guion. Cada una de las áreas debe

---

<sup>2</sup> I. Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine* (Madrid: Akal, 2004), p. 163.

conjugar al servicio de esta idea y es el director quien supervisa que cada elemento esté en sincronía con la película.

En ocasiones, el director es la persona que tiene una idea, decide adaptar una experiencia o una novela y escribe una historia. De modo, que la dirección es la forma de concretar una concepción que se tiene desde el guion. En otros casos, el realizador es completamente ajeno al proceso de escritura del libreto que va a dirigir y su trabajo empieza desde la preproducción con la búsqueda de actores, scouting de locaciones, reescritura de guion, elaboración de guion técnico y/o *storyboard*, conformación del equipo técnico, trabajo de arte y ensayo con los actores seleccionados.

El cine es un arte jerárquico y cumple con una estructura, donde el director – desde la génesis del proyecto – ocupa el lugar más alto en todo el proceso cinematográfico. Es una figura que debe tener la autoridad de un líder. Alfred Hitchcock señala en una entrevista realizada por François Truffaut, que uno de los peligros del director de cine es perder el control de su rodaje, titubear y no saber respuestas:

Siempre me he vanagloriado de no leer nunca el guion mientras ruedo una película. Me sé completamente de memoria el film. Siempre he tenido miedo de improvisar en el plató, porque en ese momento, aunque hay tiempo para tener nuevas ideas, no lo hay para examinar la calidad de estas ideas. Hay demasiados obreros, electricistas y tramoyistas, y soy muy escrupuloso en lo que se refiere a los gastos inútiles. Realmente, me siento incapaz de hacer como esos directores que hacen esperar a todo un equipo mientras ellos permanecen sentados pensando, yo podría jamás hacer una cosa parecida.<sup>3</sup>

Este liderazgo se mantuvo desde inicio del cine, cuando “el director tenía una fuerza y una personalidad distintiva, era un individuo que imprimía sus ideas y su creatividad al filme entero.”<sup>4</sup> Posteriormente, su trabajo se vio minimizado por la figura del productor impuesta por los grandes estudios, hasta la aparición de vanguardias cinematográficas como la *nouvelle vague* o el surgimiento de nuevos directores formados por la academia que hicieron renacer la imagen del realizador:

Un gran número de directores surgió además de las escuelas de cine. Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas y Martin Scorsese, con sus distintas formas de trabajo, hicieron del director,

---

<sup>3</sup> F. Truffaut, *El cine de Alfred Hitchcock* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), p. 248-249.

<sup>4</sup> I. Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine* (Madrid: Akal, 2004), p. 163.

sin ningún género de duda, la inteligencia y la visión rectora de la película, convirtiéndole en el responsable último de su éxito o de su fracaso.<sup>5</sup>

Las escuelas de cine produjeron un buen número de cineastas. En este punto la formación académica del director de cine fue fundamental; sin embargo, hay detractores y ejemplos que demuestran todo lo contrario. Un caso es el de Werner Herzog, cineasta alemán que expresó en una conferencia en Río de Janeiro su desinterés:

Mi consejo para ustedes es que viajen a pie, porque el mundo se revela a aquellos que viajan caminando. (Eso) tiene más valor que cuatro años en una escuela de cine, aunque nunca he estado en una. [...] Hagan sus maletas y escapen, huyan lo más rápido que puedan. En lugar de estar en una escuela trabajen como conductor de un taxi o guardaespaldas en un club porno. Ganen dinero para hacer una película.<sup>6</sup>

Es evidente que hay una línea que favorece la formación académica de los cineastas, como los casos de Martin Scorsese en la Universidad de Nueva York, Tim Burton en la Cal Arts y Alejandro Amenábar en la Universidad Complutense de Madrid, y otra a la que le parece prescindibles los estudios en cinematografía y prefirieron una educación más autodidacta, como Stanley Kubrick o Quentin Tarantino que no se formó en una escuela de cine, sino que aumentó su bagaje trabajando en una tienda de alquiler de películas. "Cuando la gente me pregunta si fui a la escuela de cine les digo, no, fui al cine", expresa Tarantino.<sup>7</sup>

Cada director, independientemente de la escuela o formación que obtuvo tiene un estilo marcado en su filmografía que define su mirada artística. Wes Anderson con un método caracterizado por encuadres simétricos y un ahínco en el diseño de producción, es muy diferente a Gaspar Noé que tiene un cine más provocador y sucio con respecto a la composición.

Es evidente que las escuelas de cine pueden instruir al realizador en conocimientos técnicos y teóricos sobre la dirección, pero las ideas y los estilos de cada cineasta son inherentes al individuo. No se puede ser Antonioni o Tarkovski ni siquiera copiándoles. Cada realizador tiene una visión que lo distancia de otro y esto es lo que ayuda a definir a un director: su punto de vista. Una película tiene su mérito por la mirada que le da un

---

<sup>5</sup> Ibídem, p. 164.

<sup>6</sup> RPP Noticias. (2012, noviembre 22). *Werner Herzog pide alejarse de escuelas de cine para rodar películas*. [en línea].

<sup>7</sup> Q. Tarantino. (2004, mayo 14). *Faces of the week* (en inglés). BBC.

cineasta. Cómo sería *Apocalipsis Now* dirigida por Oliver Stone, o *El secreto de sus ojos* dirigida por Alejandro González Iñárritu. Serían obras totalmente distintas.

Esto dificulta tener una definición única de dirección porque cada realizador tiene su propia explicación acerca de su oficio. La dirección no es lo mismo para Almodóvar que para Kim Ki-duk. “Que cada una de estas personas tenga una manera propia de abordar el cine confirma el hecho de que, en una profesión tan extremadamente exigente y profundamente personal como la de director de cine, no existe ningún método que pueda aprenderse.”<sup>8</sup>

## **Punto de vista**

A pesar de que cada cineasta tiene un estilo propio y una definición diferente de su oficio, hay un punto donde todos convergen: el deseo de transmitir una idea. Tener un punto de vista ayuda al director a lograrlo. Es una especie de dios que decide todo lo que formará parte de la diégesis<sup>9</sup> de la película. Dónde, cómo y cuándo se ubicará la acción, desde dónde se verá y oirá.

Un ejemplo que muestra un punto de vista claro en la realización y concepción fotográfica es *La escafandra y la mariposa* (2007) de Julian Schnabel. El editor de revista francés Jean-Dominique Bauby sufre una embolia y no puede moverse, hablar ni respirar por sí mismo, solo puede parpadear. El director decidió mostrar gran parte de la película desde una subjetiva del personaje protagonista, una decisión que genera empatía y coloca al espectador en los ojos de Bauby.

La visión de Schnabel fue clave para mostrar la sensación de encierro que vive el personaje. El director, constantemente, debe elegir qué elementos pueden servir en función de comunicar una idea o postura y generar sensaciones en el espectador.

El director es un comunicador. Dispone de un conjunto de información en el guion que debe condensar o dilatar para el espectador. Hay directores que son mucho más

---

<sup>8</sup> M. Goodridge, *Directores* (Barcelona: Océano, 2002), p. 8.

<sup>9</sup> La diégesis es un término que se refiere al “universo de la obra [...], cualquiera que sea su relación con el mundo real.”(Sourieau, 1998:445). Esto quiere decir que cada película tiene sus propias disposiciones contrarias o ajenas a las reglas de la realidad. Todo lo que proviene de la historia se denomina diegético, por ejemplo, los diálogos emitidos por los personajes.

explícitos en mostrar su contenido y otros que manejan el subtexto para expresar una idea o pensamiento. Hitchcock favorece este pensamiento:

Cada plano de un film, de una duración de tres a diez segundos, es una información que se da al público. Muchos cineastas dan informaciones vagas y más o menos legibles, bien porque sus intenciones iniciales eran de por sí vagas, bien porque eran precisas pero han sido mal ejecutadas. Ustedes me dirán: « ¿Es la claridad una cualidad tan importante?» Es la más importante.<sup>10</sup>

Para entender el punto de vista cinematográfico y la importancia del manejo de la información desde la dirección es importante revisar el texto *El relato cinematográfico* (1995) de André Gaudreault y François Jost, en el cual los escritores realizan un clasificación a partir del término *focalización* planteado por Gérard Genette, que se define “en primera instancia por una relación de saber entre el narrador y sus personajes.”<sup>11</sup>

El lingüista Tzvetan Tóodorov también indaga en la relación narrador-personaje y establece una tipología donde en primera instancia se encuentra al narrador que sabe más que el personaje. Seguidamente, está el tipo de narrador que sabe lo mismo que el personaje, y finalmente, el narrador que dice menos de lo que el personaje conoce.<sup>12</sup>

En este punto, el director puede manejar la cantidad de información que el espectador recibe. Gérard Genette realizó una clasificación más precisa de la focalización en el relato. Primero habla de una “focalización cero” en la que el narrador es omnisciente pero no hay un punto de vista de los personajes, por ejemplo, el plano secuencia con el que inicia la película *Sed de mal* (1958) de Orson Welles, cuando un hombre coloca una bomba en la cajuela de un vehículo que conduce una pareja por la ciudad. Los personajes no saben que hay una bomba en su carro, pero el espectador sí maneja esa información y espera el momento en que detone la bomba. Es un buen ejemplo del manejo del suspenso.

Seguidamente está la “focalización interna”, que puede ser fija “cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia de un solo personaje”<sup>13</sup>. *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis es un ejemplo de esta tipología por la narración de su vida que realiza Gump a cada extraño que se sienta junto a él a esperar el bus. Todo se observa desde su punto de vista.

---

<sup>10</sup> F. Truffaut, *El cine de Alfred Hitchcock* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), p. 248-249.

<sup>11</sup> A. Gaudreault, y F. Jost, *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), p.139.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p, 138.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p, 139.

La focalización interna también puede ser variable “cuando el personaje focal cambia a lo largo de la novela”. En *Las horas* (2002) de Stephen Daldry el punto de vista varía entre Virginia Woolf, Laura Brown y Clarissa Vaughan, a medida que el filme alterna la temporalidad.

Finalmente, puede ser múltiple “cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes.”<sup>14</sup> El ejemplo clásico es *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, en la cual la muerte de un samurái es relatada desde cuatro puntos de vista: el samurái muerto, el asesino, la esposa y un leñador.

El último tipo es la “focalización externa” en la que no se le da ningún tipo de información sobre los pensamientos del personaje al espectador en el relato. Esta característica es parte de la cinematografía de Hitchcock, quien no necesita decir lo que sienten los personajes de forma textual:

Hitchcock es el único cineasta que puede filmar y hacernos perceptibles los pensamientos de uno o de varios personajes sin la ayuda del diálogo, y esto me autoriza a ver en él a un cineasta realista. ¿Hitchcock realista? En las películas y en las obras de teatro, el diálogo no hace sino expresar los pensamientos de los personajes, cuando sabemos perfectamente que en la vida las cosas funcionan de otra manera, y muy en particular en la vida social cada vez que nos mezclamos en una reunión con personas que no son íntimas entre sí: cocktails, comidas mundanas, consejos de familia, etc.<sup>15</sup>

## **Funciones del director**

Para potenciar el logro de una idea plasmada en un guion, el director deberá relacionarse con diferentes áreas y hacer que cada una aporte su valor artístico y expresivo para contar una historia. A pesar de que la figura del director es la cabeza del proyecto, el éxito y la culminación de la película no es un trabajo individual.

Una de las características que debe poseer un director es la capacidad para relacionarse con su equipo de trabajo y contagiarles su vehemencia. Suena motivacional, pero si el director no muestra pasión por el proyecto, el equipo de filmación tampoco la tendrá. Asimismo, el director debe manejar innumerables problemas desde incluso la

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>15</sup> F. Truffaut, *El cine de Alfred Hitchcock* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), p. 15.

preproducción del filme y tiene que demostrar su competencia para resolverlos. Algunos inconvenientes que se pueden presentar en el rodaje son citados por Simón Feldman:

Una cámara no funciona bien; un actor que se obstina en su propia versión del personaje y, cada vez que comienza a rodarse una toma, modifica tozudamente las indicaciones convenidas; una equivocación del encargado de producción que ha trastocado un mueble por otro; retrasos, malos entendidos, comidas que no llegan, permisos que no se consiguen, malhumor, entrometimientos; una enorme serie de dificultades que inciden directamente sobre el rodaje y que no existen previamente en los papeles.<sup>16</sup>

Uno de los trabajos más difíciles que debe enfrentar el director es el trabajo actoral. Muchos realizadores desestiman esta tarea y optan por relevarla a una figura llamada director de actores para enfocarse en otros aspectos de la película, como la fotografía, el sonido o el arte. Sin embargo, la interpretación de los personajes debe ser responsabilidad única del director porque es el actor quien le da el espíritu al filme.

Cada cineasta tiene su sistema diferente para el trabajo actoral. En la actualidad, existen innumerables “métodos” para el trabajo con el actor, no obstante, no se puede tener uno perfecto porque los actores no funcionan de la misma forma. El director japonés Takeshi Kitano cuenta su experiencia:

No sigo ningún método concreto. Los actores son personas y todas las personas son diferentes entre sí, de manera que cada actor exige un enfoque específico. Algunos necesitan que se les mime, otros necesitan tensión y conflicto. A algunos actores les gusta que les digas qué es lo que esperas de ellos, otros lo odian y se sienten ofendidos. No existe ninguna fórmula mágica.<sup>17</sup>

Hay directores que son rigurosos y les exigen a sus actores cada letra de los diálogos, mientras que otros apelan a la improvisación y les dan más libertad para que propongan cosas nuevas. Unos prefieren una puesta en escena ensayada numerosas veces y otros apuestan a grabar los ensayos. El director debe manejar seres humanos y eso no es algo que no se aprende en un manual de cine. “Cinematografiar a alguien no es dotarlo de vida. Es porque están vivos que los actores hacen viva una obra”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> S. Feldman, *El director de cine* (Barcelona: Gedisa, 2011), p. 82-93.

<sup>17</sup> T. Kitano citado en M. Goodridge, *Directores* (Barcelona: Océano, 2002), p. 33.

<sup>18</sup> R. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Ciudad de México: Era, 1979), p.19.

## El director y la fotografía

La relación entre director-fotógrafo es una de las más importantes en el proceso creativo de la película porque no solo establecen juntos la estética visual del filme, sino que aportan a generar una atmósfera o *mood* que refuerza la idea del guion. El trabajo debe empezar definiendo el punto de vista de la mirada. Gaudreault y Jost tomaron la explicación de focalización y definieron un término llamado “ocularización”, que establece la relación entre lo que muestra cámara y lo que ve el personaje.<sup>19</sup>

Desde el inicio de la elaboración de una propuesta fotográfica el director y el fotógrafo ya deben conocer desde dónde se va a ver el filme. “Elegimos cómo verlos: desde arriba o desde abajo, en un primer plano o en un plano general, con la cámara fija o en movimiento”.<sup>20</sup>

Se puede tener una mirada ajena y alejada de toda la situación, o se puede ver todo desde un personaje como sucede en *La ventana indiscreta* (1942) de Alfred Hitchcock, donde la mirada es desde la habitación del fotógrafo L. B. Jefferies, que tiene una lesión en su pierna. Y, evidentemente, todo lo que se ve será desde el punto de vista del personaje. Lo mismo sucede en el caso de *Enter the void* (2009) de Gaspar Noé, donde la cámara sigue al personaje de Óscar.

Otros aspectos que debe dominar el director son los relacionados a la composición y el encuadre. Idealmente, el realizador debe definir el espacio cinematográfico y elegir con su fotógrafo los tipos de planos a utilizar en cada escena, la angulación y los movimientos. El director tiene que entender que cada elección de encuadre es una oportunidad para comunicar una idea.

Quentin Tarantino tiene un *leitmotiv* recurrente en su filmografía que no solo define un estilo cinematográfico, sino que es una suerte de preaviso para alguna escena cargada de violencia: sus contrapicados tienen una intención dramática. Son evidentes en *Pulp Fiction* (1994), en el momento en que Vincent Vega y Jules Winnfield buscan sus armas en el maletero de su carro; también en *Inglourious Basterds* (2009), cuando Raine y Utivich le hacen una esvástica en la frente a Hans Landa.

---

<sup>19</sup> A. Gaudreault, y F. Jost, *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), p.140.

<sup>20</sup> S. Feldman, *El director de cine* (Barcelona: Gedisa, 2011), p. 18.

Los movimientos de cámara también tienen un sentido, pueden acompañar personajes, describir o dar información. Hay directores que colocan la cámara fija por largos momentos como Haneke en *Amor* (2012), que parece generar en el espectador la sensación de estancamiento que genera una enfermedad, y otros que recurren a movimientos de cámara en mano como Gaspar Noé en *Irreversible* (2002) o los *travellings* prolijos en *Atonement* (2007) de Joe Wright.

El manejo de la perspectiva es otro de los elementos significantes en el cine desde su nacimiento en el Salón Indio del Grand Café con la proyección de *La llegada del tren a la estación* (1895) de los hermanos Lumière. La mayoría de los asistentes se levantaron asombrados por la llegada del tren, sintiendo que se iba a salir de la pantalla. El manejo de las líneas diagonales producidas por el tren y la ruptura de la frontalidad generaron una profundidad que alarmaba al espectador. Asimismo, el manejo de las ópticas de la cámara ofrece posibilidades al director y fotógrafo de modificar el espacio a su antojo.

Existen directores que se inmiscuyen tanto en el trabajo de fotografía como Stanley Kubrick, que toman decisiones arriesgadas y radicales para concretar sus propuestas. En *Barry Lyndon* (1975), Kubrick decidió adquirir un objetivo Carl Zeiss 50mm f/0.7 para apoyar una iluminación compuesta por luces de velas y ninguna fuente artificial. Lo mismo sucede en *Requiem for a dream* (2000) de Darren Aronofsky, donde se deforma el rostro de la amante de la televisión, Sara Goldfarb con primeros planos grabados con gran angular con el fin de mostrar el trastorno del personaje.

Definir la relación de aspecto o *aspect ratio* también le da posibilidades al director de limitar su encuadre. En *Mommy* (2014), el realizador canadiense Xavier Dolan, juega con la proporción de la pantalla cambiándola de 1:1 a 1.85:1, cuando el personaje de Steve Després patina por la calle y él mismo aumenta la dimensión. Esta decisión está muy alejada del estándar de las películas actuales que utilizan un aspecto de 1.85:1 o 2.35:1. *Ida* (2013) de Pawel Pawlikowski también apuesta por una proporción de 1.33:1 y además en blanco y negro. Por qué elegir rodar en blanco y negro o color es otra de las decisiones que debe tomar el director en función de su proyecto.

El realizador estadounidense Wes Anderson es otro de los ejemplos de manejo total del encuadre, desde un estilo estético reflejado en su escenografía, movimientos de cámara, composición, y atmósfera. Anderson es uno de los pocos cineastas actuales que

cuida minuciosamente cada detalle de su encuadre y utiliza su estilo al servicio de la narración de una historia.

Existen también directores que han establecido una dupla creativa con fotógrafos que han potenciado sus trabajos. El primer caso es el binomio Christopher Doyle-Wong Kar-Wai. Desde *Days of Being Wild* (1990) ambos han trabajado en al menos siete largometrajes y le han dado a la filmografía del director hongkonés un estilo que resalta la soledad y la nostalgia con un tratamiento particular de la luz y el color, y una cámara en mano que juega constantemente con la obturación.

Otro ejemplo de un matrimonio entre director y fotógrafo es el de Ingmar Bergman y Sven Nykvist. El director sueco es una muestra de que un realizador – a pesar de que no siempre opere la cámara o monte las luces – debe manejar a plenitud los conceptos técnicos de la fotografía. En su libro *Culto a la luz* (1998), Nykvist habla del aprendizaje que logró al trabajar con Bergman y cita un ejemplo de la reproducción de *Los comulgantes* (1963), donde la locación principal era una iglesia.

– Esto va a ser fácil – le dije a Ingmar – En tres horas dentro de una iglesia en pleno día, la luz no puede cambiar mucho–. Ingmar casi se enfadó. –No tienes ni idea. Es eso precisamente lo que ocurre y eso es precisamente lo que busco. El cambio gradual, casi imperceptible, casi sin sombras–. Nos fuimos juntos a Dalecarlia para buscar la iglesia adecuada. Nos pareció que la de Torsånger era la mejor. Allí nos sentábamos entre el mediodía y las tres de la tarde observando la luz. Cada diez minutos sacaba una foto en mi Leica. Luego las pegué y esa fue mi pauta.<sup>21</sup>

Bergman era uno de los directores que apostaba por el realismo en su proceso cinematográfico, hasta llegar al punto de obligar a Nykvist a solo utilizar fuentes naturales para iluminar. Todo lo contrario pensaba François Truffaut al apoyar el falseo y mencionar que “hay, pues, una cosa que todo cineasta debería admitir, y es que, para conseguir el realismo en el interior del encuadre previsto, tendrá que aceptar una gran irrealidad del espacio circundante.”<sup>22</sup>

Como se ha mencionado en varias ocasiones, cada director tiene un estilo propio a causa de una visión e idea personal. Sin embargo, debe manejar todas las herramientas

---

<sup>21</sup> S. Nykvist, *Culto a la luz* (Madrid: Ediciones del imán, 1998), p. 96.

<sup>22</sup> F. Truffaut, *El cine de Alfred Hitchcock* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), p. 231.

que la imagen puede darle para concretar un discurso, sino fallará en su proceso comunicacional.

Si al ver una película uno se siente incómodo y todo parece extraño, es muy probable que se deba a que el director no haya sabido dónde colocar la cámara y haya rodado desde un ángulo erróneo. Por otro lado, si uno se siente decepcionado por una película en su conjunto, lo más probable es que el director no haya sabido encajar bien las diferentes piezas.<sup>23</sup>

## El director y el sonido

Es habitual ver en el cine una mayor valoración a lo visual que a lo auditivo. Actualmente, parece que el cine de industria ofrece un sonido prefabricado, caracterizado por ser envolvente pero que nada aporta a la narrativa. Sin embargo, hay directores que se exaltan más por su sonido que por su propuesta visual y es porque lo utilizan como una herramienta sensorial que puede dirigir la atención a una imagen y al mismo tiempo, transformar su interpretación.

Asimismo, entienden que el sonido también da la posibilidad de establecer un punto de escucha. Al igual que la imagen, se genera significado “colocando sonidos o eliminándolos, introduciendo música o silencio, utilizando diálogos reales o monólogos subjetivos.”<sup>24</sup> Gaudreault y Jost llamarían a esto ocularización:

Hemos insistido bastante en ello: el cine trabaja dos registros – la imagen, el sonido – y, por lo tanto, no es de extrañar que sea posible construir un << punto de vista >> sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible.<sup>25</sup>

El cineasta Darren Aronofsky es un ejemplo que conjuga imagen-sonido para potenciar un significado. En *Requiem for a dream* (2000) caracteriza los planos detalles con sonidos en primer plano de golpes, respiraciones, sorbidos, etc.; lo que genera en el espectador una sensación similar a la que viven los personajes en el film.

La directora argentina Lucrecia Martel en una charla dada en el Festival Vivamérica, de 2009, expresó la importancia del sonido desde la escritura:

---

<sup>23</sup> R. Polanski citado en M. Goodridge, *Directores* (Barcelona: Océano, 2002), p. 30.

<sup>24</sup> S. Feldman, *El director de cine* (Barcelona: Gedisa, 2011), p. 18.

<sup>25</sup> A. Gaudreault, y F. Jost, *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), p.144.

Una sala de cine es una pileta de natación vacía. Nosotros estamos adentro. El sonido es una vibración que se propaga en la sala y atraviesa el cuerpo. Somos tocados por el sonido. Podemos cerrar los ojos y evitar ver el disparo, la escena sangrienta, pero no tenemos párpados para cerrar el odio. El sonido en el cine es lo inevitable.<sup>26</sup> (Martel, 2009)

El sonido da muchas posibilidades al realizador de probar formas para generar contenido. Jacques Tati es un cineasta peculiar con respecto a la sonoridad. A pesar de que en sus películas no hay gran cantidad de diálogos, los sonidos son tratados de forma diferente a la habitual.

Tati toma la definición de síncrexis de Michel Chion que se refiere a “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo; cuando éstos convergen en un mismo punto, independientemente de toda lógica.”<sup>27</sup>. En el film *Mi tío* (1958), utiliza la síncrexis para colocar sonidos que no corresponden al objeto que los emite. Los pasos suenan de forma vidriosa, y hay una intención cómica en este recurso.

Ya se han mencionado innumerables herramientas del lenguaje cinematográfico que el realizador puede utilizar para contar una historia y crear mundos. No obstante, hablar sobre el oficio del director de cine no solo se remite a lo técnico y va más allá de decidir, comunicar y traducir palabras a imágenes y sonidos. Entonces ¿qué es un director de cine?

Lo que define a un realizador es poseer un punto de vista sobre una idea y tener la necesidad de “compartir su imaginación con el público”<sup>28</sup>. Sin embargo, la aproximación a su oficio no puede ser exacta como una ciencia. Propone nuevas problemáticas a estudiar como la puesta en escena, el trabajo de actores y la autoría en el cine.

---

<sup>26</sup> , L. Martel [casamerica]. (2009, octubre 8) El sonido en la escritura y la puesta en escena. [Archivo de video].

<sup>27</sup> M. Chion, *La audiovisión*. (Barcelona: Paidós, 1993), p.65.

<sup>28</sup> R. Polanski citado en M. Goodridge, *Directores* (Barcelona: Océano, 2002), p. 30.

## Bibliografía

- Bresson, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ciudad de México: Era, 1979.
- Chion, M. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Feldman, S. *El director de cine*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- Gaudreault, A y Jost, F. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Goodridge, M. *Directores*. Barcelona: Océano, 2002.
- Konigsberg, I. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal Ediciones, 2004.
- Martel, L [casamerica]. (2009, Octubre 8) El sonido en la escritura y la puesta en escena. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo>
- Nykvist, S. *Culto a la luz*. Madrid: Ediciones del imán, 1998.
- RPP Noticias. Werner Herzog pide alejarse de escuelas de cine para rodar películas. [En línea] 22 de noviembre del 2012. [Fecha de consulta: 22 de junio de 2016]. Disponible en <http://rpp.pe/lima/actualidad/werner-herzog-pide-alejarse-de-escuelas-de-cine-para-rodar-peliculas-noticia-542770>
- Sourieau, E. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998.
- Tarantino, Q. (2004, mayo 14). «Faces of the week» (en inglés). *BBC*. Consultado el 15 de julio de 2016. Disponible en [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/3712013.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/3712013.stm)
- Truffaut, F. *El cine de Alfred Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.