

LOS MAESTROS DE LA LUZ,

CAPTURANDO LA LUZ. LA FE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO.

Por:

JORGE MARIO VERA

Director de Fotografía

De la luz venimos y en luz nos convertiremos. Ese podría ser el principio de todo buen director de fotografía cinematográfica.

El director de fotografía es el puesto técnico que más fama ha conseguido y no es extraño citar su contribución al éxito de una película. Sin embargo, persiste un malentendido sobre la naturaleza de su trabajo. A esta confusión ha contribuido el hecho de que su función haya tardado entre diez y veinte años en precisarse. En los inicios del cine, un único hombre, el camarógrafo, se ocupaba de todo lo relativo a la fotografía de una película. Actualmente, se necesita todo un equipo colocado bajo su dirección, en conexión con eléctricos y maquinistas.

El camarógrafo del cine mudo hacía girar la manivela de la cámara, se ocupaba del encuadre y el enfoque y realizaba sobre la marcha los trucajes que más tarde harían las máquinas de laboratorio, como la sobreimpresión y los fundidos a negro. Aunque el motor

mecánico que arrastraba la película se inventó muy pronto, fueron muchos los operadores que lo ignoraron hasta incluso después de 1930 y continuaron trabajando a mano. La velocidad de rodaje era de dieciséis imágenes por segundo, lo que suponía dos vueltas por segundo o ciento veinte vueltas por minuto. El operador debía percibir este ritmo en su interior, por lo que, para ser un buen operador había que "tener ritmo". Para obtener los efectos especiales, el operador aceleraba o ralentizaba esta velocidad de base e incluso rodaba al revés en las películas con trucaje o en el cine cómico.

El pionero fue, una vez más, Georges Méliès, quien creaba sus trucos de hombres multiplicados, cortados, contraídos o dilatados en el mismo plató, sin recurrir a manipulaciones obtenidas en laboratorio.

El operador único debía ocuparse también de la calidad de la fotografía, que era notable (las copias desgastadas o en mal estado que se suelen proyectar actualmente no le hacen justicia). Aunque los primeros operadores se habían formado en general como fotógrafos, en cine no contaban con la posibilidad de la imagen fija de jugar con el tiempo de exposición para compensar una luz débil. Dado que en cine el tiempo de exposición es invariablemente breve y exige mayores cantidades de luz, el sol se convirtió en el principal proveedor. El cine de los inicios utilizaba todo lo posible la luz solar, puesto que los soportes eran poco sensibles y los sistemas de iluminación artificial todavía reducidos.

Sin embargo, ya se sabía cómo modular esta fuente para crear ambientes luminosos, mediante el empleo de vidrieras, toldos para tamizar, difuminar o enmascarar completamente la luz con el fin de conseguir efectos nocturnos. La luz natural podía complementarse o sustituirse por lámparas de cuarzo de vapor de mercurio que resultaban bastante peligrosas para el equipo.

Además de la fotografía, los operadores recogían la tradición teatral. Dramaturgos como Max Reinhardt en Alemania o David Belasco en Estados Unidos crearon nuevos estilos de iluminación, siendo el primero formalista y naturalista el segundo. El nacimiento de la luz modulada en cine se produjo cuando los operadores trataron de imitar el efecto teatral de iluminar a los personajes por una única fuente presente y visible. De este modo, los actores cinematográficos eran iluminados por una ventana, una chimenea o una lámpara.

No obstante, el cine comenzó rechazando el claroscuro, quizá por miedo a que es espectador lo considerase una deficiencia técnica. Todo debía ser plano y estar inundado de luz, de modo que la iluminación quedaba neutralizada y sólo servía para ver lo que se filmaba. El contraluz fue el primer efecto fotográfico en exteriores que rompió con la iluminación plana.

Poco a poco fue naciendo la idea de un estilo fotográfico en cine, idea que maduró bajo la influencia plástica de las películas alemanas y escandinavas, regiones en las que la luz solar siempre ha tenido una significación dramática y emocional especial.

Mientras que los pioneros europeos de la iluminación expresiva en cine han sido injustamente olvidados, los norteamericanos dieron a conocer mundialmente a su pionero, el operador de D.W. Griffith, Billy Bitzer. A él se le atribuye la invención del primer plano, del contraluz, del desenfoque artístico, del efecto de apertura y de cierre del iris y del fundido en negro. Sin embargo, la mayor parte de estos efectos estaba siendo experimentada de forma independiente por operadores de todo el mundo.

El operador se fue convirtiendo en un personaje importante, pero no alcanzará toda su influencia hasta el fin del cine silente, con la adopción de la película pancromática. La película ortocromática empleada hasta entonces reaccionaba de forma diferente dependiendo de los colores, ennegreciendo los rojos e ignorando los azules. Este tipo de película implicaba una serie de problemas de maquillaje, iluminación y construcción de decorados que la película pancromática, sensible a todos los colores, alivió. Esta película también toleraba el uso de lámparas incandescentes, con lo que renovó así las posibilidades de iluminación. Todo ello permitió que Carl Dreyer filmara, con su operador Rudolph Maté, una de las obras maestras de la última época del cine mudo: *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), en primeros planos sin necesidad de maquillaje.

Los primeros Oscar de 1927 incluyeron la fotografía en el apartado Cinematographer. Los primeros directores de

fotografía en recibirlo fueron Charles Rosher y Karl Struss por su trabajo en la película de F.W. Murnau *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), un magnífico ejemplo de las tentativas de la última época del cine mudo de combinar la calidad artística europea y el poder técnico y económico del sistema americano. Todas estas conquistas quedarían temporalmente anuladas con la llegada del cine hablado.

La fotografía era una de las preocupaciones principales del cine de la época. El trabajo de Gregg Toland para *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) recibió muchísima atención y fue muy alabado. Su mayor novedad visual fue adoptar objetivos de gran angular que exageraban el espacio y permitían una gran profundidad de campo, así como tomas en contrapicado que permitían ver los techos. El hecho de no poder utilizar los techos para colocar las pasarelas con las baterías de focos obligó a cuestionarse la iluminación y encontrar nuevos modos de enviar la luz hacia el decorado.

El sistema exclusivo Technicolor realizó sus primeras apariciones a principios de los años treinta en su versión bicroma. Perfeccionado en procedimiento tricromo, sería de uso común a finales de los años treinta. Este sistema patentado planteaba algunos problemas para el director de fotografía, pues suponía la intervención en el diseño de consejeros oficiales de la casa Technicolor. Para evitar la obtención de colores deformados, esos asesores reclamaban la exposición máxima para la película, lo

que acabó con la delicadeza del blanco y negro. Las tensiones entre los directores de fotografía, que buscaban efectos de atmósfera y modulación y el personal de Technicolor eran frecuentes. A pesar de todo, en algunos casos se logró una buena fotografía e incluso se encontró un uso matizado y armonioso del nuevo sistema. Las películas en Technicolor tenían un estilo voluntariamente chillón semejante a un cromó que no siempre correspondía al deseo de los directores de fotografía ni tampoco se debía forzosamente al sistema. El cinemascope, aparecido en los años cincuenta e impuesto por los productores en los sesenta con el fin de rivalizar en espectacularidad con la televisión, supuso una nueva fuente de problemas para los directores de fotografía. Aunque los obstáculos técnicos fueron desapareciendo poco a poco, todavía persistió la reticencia de muchos directores de fotografía ante este formato.

Otras revoluciones habían comenzado. El neorrealismo italiano primero y la Nouvelle Vague francesa después salieron de los estudios y comenzaron a buscar un sistema de iluminación con menos glamour, más cercano a lo cotidiano. Esto fue obra principalmente del director de fotografía G. R. Aldo (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948 y *Umberto D*, Vittorio de Sica, 1952) y de los pioneros franceses Henri Decae y Raoul Coutard.

El trabajo en estudio había favorecido la utilización de un sistema complejo de iluminación que trataba de modelar la luz en blanco y

negro dándole profundidad, combinando varias capas de luz de funciones muy definidas: una luz principal (key light), compensada por una luz de relleno (fill light) que liberaba las sombras y un contraluz (back light) que separaba a los actores del fondo rodeando sus cabellos con un halo. La nouvelle vague retomó del neorrealismo italiano el rodaje en decorados naturales, es decir, decorados con techo. Además, Jean-Luc Godard quería que los actores y la cámara se pudieran mover libremente y la innovación de Raoul Coutard para *Sin Aliento* (*A bout de souffle*, 1960) consistió en liberar el decorado de todo el denso sistema de iluminación. En lugar de dirigir el haz luminoso de los focos desde las pasarelas del techo hacia abajo, donde estaban los intérpretes, se proyectaban las luces hacia el techo. La luz llegaba así a los actores de forma indirecta y, por lo tanto, difusa, sin sombras marcadas. La luz lo invadía todo casi uniformemente y los actores podían moverse libremente. Este estilo fotográfico tuvo un éxito inmediato. La ruptura con cierta estética amanerada y la creación de una imagen nueva tuvo una gran influencia, incluso entre los directores de fotografía norteamericanos. Sin embargo, como apunta el maestro de la luz Néstor Almendros, los métodos de trabajo, simplificados y económicos aumentaban la productividad, no la calidad: "Se había pasado simplemente, en lo que se refiere a la imagen, de una estética con sombras a una estética sin sombras (...) que había acabado por destruir la atmósfera visual en el cine moderno." En los años setenta, quizá

como reacción a esta revolución de lo "natural", apareció otra moda, la del color desleído, poco saturado, asociado a un difuminado de los contornos por difusión. Se trataba de una nueva forma de desenfocado artístico, más cerca de la pintura impresionista que de la fotografía de estudio, que huía del efecto de tarjeta postal retocada que había utilizado el color hasta entonces. Este sistema de luz suave, que generaría inevitablemente un nuevo academicismo, trajo consigo múltiples investigaciones fotográficas que ayudaron a eliminar rigidez a la fotografía cinematográfica: la utilización de tules delante del objetivo o filtros con efectos de neblina, diversas manipulaciones destinadas a quebrar los colores vivos o el contraste (películas sobreexpuesta, subexpuesta, etc.) fueron una forma de aprender a dosificar el color hasta reducirlo al máximo. También comenzaron a fabricarse nuevos tipos de proyectores (soft light) que proporcionaban una luz reflejada, suave y difusa, ya que en lugar de orientarse directamente hacia el sujeto, se dirigía hacia el fondo de una caja que la devolvía.

En los ochenta regresó el gusto por los colores vivos y la luz precisa y dura, dejando en segundo plano los efectos elaborados de estudio, pero aprovechando todo lo descubierto en el periodo anterior. Directores como Raúl Ruiz o Wim Wenders llamaron para sus películas a Henri Alekan, fotógrafo de *La bella y la bestia* de Cocteau y símbolo de la fotografía relamida y de la "calidad francesa". Se huía de la naturalidad grisácea y se

reivindicaba lo barroco, lo artificial. También se regresa de un modo nostálgico al blanco y negro, convertido en sinónimo de refinamiento estético.

Actualmente, las nuevas posibilidades técnicas permiten una fotografía totalmente natural, obtenida con la luz ambiental y que deja a los actores más libres que nunca para moverse (especialmente los proyectores HMI luz de día, que consumen poca electricidad, despiden poco calor y ayudan a equilibrar interiores y exteriores. También existen objetivos luminosos de gran abertura y nuevas películas sensibles en color (Visión 2 y 3 de Kodak o Reala y Eterna de Fuji), que permiten rodar de noche en condiciones de poca luz, algo reservado hasta entonces al blanco y negro. Todos estos avances facilitan la tarea del director de fotografía, que no necesita preocuparse tanto de la luz y se puede centrar en la construcción de la imagen y en obtener tonos armónicos a lo largo de toda la película. Según Néstor Almendros (director de fotografía español), la tendencia actual parece sintetizar lo viejo y lo nuevo de un modo equilibrado y hace una observación muy oportuna: "Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales."

Para finalizar este primer acercamiento a la dirección de fotografía cinematográfica, digamos que es La luz, esa esencia

cinematográfica que se acerca sutilmente al inconsciente y nos revela lo más profundo del ser humano. Al final sólo la luz nos ilumina.

DOCUMENTUM DE MÉDIUM MEDIA
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS.