



TALLER DE APRECIACIÓN CINEMATOGRAFICA
La historia – La técnica – La estética

DOCUMENTO

La Fotografía Cinematográfica
(Iluminación, Camarografía)

www.cinefilia.org.co

LA FOTOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA

EL ROL DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Como bien señala Noël Burch en *Praxis del cine*, los términos empleados en cada nación o cultura para hablar de un oficio ya indican una forma de entenderlo. De tal manera, podemos ver que el papel del director de fotografía es mirado de una manera en Francia, donde por lo general se le reconoce en los créditos de una película con la amplitud de la palabra 'Image' –Imagen–, y de otra en Alemania, donde su trabajo parece reducirse o al menos se le entiende con el término 'Kamera' –Cámara–, o en Estados Unidos, en donde la expresión 'Director of Photography' –Director de fotografía– nos indica una labor especialmente dedicada a la iluminación.

En cualquier caso, lo más común durante mucho tiempo fue que en Europa el director de fotografía se encargara a la vez de iluminar el set y de operar la cámara, mientras que en Estados Unidos estas dos ocupaciones estaban separadas, incluso de manera legal, pues un camarógrafo y un iluminador estaban en sindicatos distintos, y ninguno podía intervenir en las tareas del otro. Cuando Néstor Almendros o Michael Ballhaus viajaron a Estados Unidos, tuvieron que hacer un esfuerzo para comprender que su trabajo sólo tendría que ver con disponer la iluminación.

Pero, de hecho, es verdad que la elaboración de la "imagen", que para los franceses comprende tanto el manejo de la cámara como de las luces, comprende estas dos facetas de un modo bien diferenciado. El operador de cámara, aunque sea el propio iluminador, debe contar con unos requerimientos distintos a los que resultan necesarios o indispensables para ordenar las luces. El camarógrafo es más que todo un operario, y sus virtudes principales son de carácter más

técnico que las de un iluminador. En cambio, éste tiene un deber de mayores implicaciones conceptuales e intuitivas, y una capacidad de decisión de la que no gozaría como simple camarógrafo.

Vamos a mirar por separado en qué consisten esas dos disciplinas que para los europeos, sin embargo, han sido por tradición sólo dos etapas de un mismo trabajo.

LA ILUMINACIÓN

En su muy completo texto *El Arte cinematográfico*, el analista David Bordwell concluye el capítulo dedicado a la iluminación haciendo uso de una expresión del cineasta Josef von Sternberg, maestro en el uso de las más insospechadas posibilidades lumínicas, con las siguientes palabras: "Ningún componente de la puesta en escena es tan importante como '*el drama y la aventura de la luz*'".

Aunque últimamente se ha aceptado que el sonido tiene una igual importancia para los efectos expresivos de una película, y pese a diversidad de posturas en cuanto a la forma en que varían, de un director a otro, los elementos de mayor impacto en el cine (uno no podría decir que en Scorsese la luz es más importante que la edición, o que en Welles lo es más que el encuadre), la iluminación sí constituye un aspecto cuya sutileza, o a veces rudeza, o más bien cuya presencia plena, absoluta, a lo largo de la película, determina, junto con el encuadre, no sólo todo cuanto vemos en un plano, sino el hecho de que lo que vemos es más que nada un "cómo lo vemos", es una cuestión tanto de tono como de objeto.

Siguiendo a Bordwell, definiremos en sus partes esenciales lo que se ha dado en llamar "el lenguaje de la luz", que dentro de todo el conjunto del cine se porta como lo que los semiólogos denominan "un

código", uno de los sistemas inscritos en el lenguaje, más amplio, del cine, y veremos que ese código permite definir unidades estilísticas apropiadas para la totalidad de una película, y relacionadas en ocasiones con el estilo del realizador, y no del director de fotografía, quien viene a ser un intérprete del primero.

ELEMENTOS DE LA LUZ

La luz en el cine entra a ser algo determinado, y no azaroso como en la vida. Si bien a mediados de los sesenta se comenzó a generar en Francia una tendencia naturalista, con el documentalista Jean Rouch y el director de fotografía cubano Néstor Almendros, esa tendencia lo que consiguió fue hacer adaptar las demás decisiones formales a lo que la luz indicaba, con lo cual ésta terminaba convirtiéndose en algo tan significativo y "pensado" como si fuera falseada.

Al principio del cine también se iluminaba con la luz del sol, pero de modo indiscriminado, plano, dictado por las necesidades técnicas. Desde el momento en que Billy Bitzer, director de fotografía de Griffith, hizo de su labor algo afín y digno de la sesuda configuración de elementos con que éste creaba el lenguaje cinematográfico, por medio de recursivos hallazgos (contraluces, uso de espejos para crear contornos en los cuerpos de sus actores), fue claro que los elementos principales de la luz, o sea los reflejos y las sombras, producían, dado el realce de la imagen en la pantalla, una sensible transformación en los asuntos u objetos capturados por la cámara.

Los reflejos, la forma como la luz modifica al impactarse en un objeto, mostrándonos, además de lo que es, cómo es, podían ser, de acuerdo con la dirección o intensidad que se le diera a aquella, un comentario sobre la naturaleza o el estado de las situaciones, de los cuerpos o, más profunda e inconscientemente, de los estados de

ánimo. Así, la luz no sólo se comenzó a proyectar hacia los sitios de interés dramático, sino que su disposición entró a depender de, o a interactuar con el carácter emotivo de lo que se iluminaba. Ejemplo claro y famoso son los rostros en Eisenstein, cuya iluminación busca reflejarlos de un modo en que la textura de la piel cobre igual o más presencia que los gestos del actor.

Por su lado, las sombras, inherentes o proyectadas, eran una especie de contraparte de la luz, como un reverso suyo, cuya incidencia brindaba información lateral y cualitativa, en armonía u oposición con los reflejos. Una sombra inherente, la de los pómulos de Marlene Dietrich en **El expreso de Shanghai** (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932), por ejemplo, puede ubicar espacialmente al personaje, pero nos sugiere además rasgos específicos de su carácter. Las sombras proyectadas, por su parte, debidas a la luz de un carro que pasa (**El callejón sin alegría** –*Die Freudlosse Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925), o al acercamiento de alguien amenazante (**Ciudadano Kane** –*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), le dan al entorno que las arroja sobre los cuerpos o sobre el resto del espacio circundante, una fuerza que puede englobar directamente todos los designios dramáticos que gobiernan la película.

CARACTERÍSTICAS DE LA LUZ

Además de los elementos nominales de la luz, son sus principales características formales lo que podemos diferenciar como ejes de su engranaje. Estas características básicas son cualidad, dirección, fuente y color.

La cualidad consiste en la intensidad de la iluminación. Existe la iluminación suave y la iluminación dura, y aunque Bordwell apunta que entre ambos extremos hay una gama infinita de intensidades,

siempre hay una mayor tendencia hacia una o hacia otra, tendencia que termina siendo definitiva para el espíritu de la imagen. La iluminación dura es de fuertes contrastes, y su nivel de dramatismo implícito es notable, y probado en las películas de terror, o en el Cine Negro, que hacen uso de ella de manera reiterada. La iluminación suave produce efectos muy distintos, ablandando la relación entre el personaje y el espacio, y es propia de ambientes idílicos y situaciones relajadas, o incluso simplemente anodinas. La variedad de usos de la iluminación suave es mucho mayor, pero en general lo que se emplea es una mixtura entre ambos tipos de cualidad.

Otra característica de la iluminación es la dirección, esto es, el punto de donde proviene la luz. Pudiendo manejarse la dirección de una manera integrada con el relato, es decir, supeditada a los espacios de la historia, o por fuera de la lógica de ese relato para conseguir efectos abiertamente abstractos, esta característica se confunde fácilmente con otra, con la fuente de la luz, pero en ésta entra a jugar con mayor importancia la integridad espacial, la coherencia escénica de la cinta, mientras que la dirección nos muestra decisiones mucho más deliberadas en cuanto a las resonancias intelectuales o sentimentales que provoca. Puede haber luz frontal, luz lateral, luz cenital, luz contrapicada, y cada una de estas direcciones comporta una forma de presencia distinta de los objetos y los cuerpos. No es del todo apropiado suponer que ellas obedecen a prescripciones exactas, como en un manual, pero es innegable que la luz frontal, por ejemplo, nos expone a los sujetos de una manera más franca y desnuda que como lo hace una luz lateral, lo cual lleva a apreciarlos de otra manera. La luz cenital y la contrapicada, que son opuestas (en la primera la luz viene desde arriba, en la segunda desde abajo), sumergen al personaje en situaciones atípicas, puede ser un burdel en la noche, puede ser una conversación al lado de una fogata, que al mismo tiempo velan o tiñen todo de acuerdo con lo que se vive en

ese momento, otorgándole un matiz que rebasa la mera continuidad del relato.

En cambio la fuente, aunque se relaciona estrechamente con la dirección, y aunque a veces encarnan incluso en la misma cosa –una ventana que ilumina lateralmente, por ejemplo–, está del todo integrada a la unidad espacial de la película, si bien esta unidad espacial define a veces ambientes o atmósferas que no son realistas, y en esos casos las fuentes son injustificadas dentro de una lógica de verosimilitud. La fuente, o las fuentes, pues generalmente son varias, tienen sin embargo, o deberían tener siempre, una justificación, que es por lo general un pretexto dentro de lo narrativo (una lámpara, una pantalla de computador), pero que a veces es una justificación conceptual que trastoca el ambiente (es muy común entre los directores de fotografía manejar ese artificio de la luz que a veces ilumina un lugar realmente oscuro, sin ninguna razón para hacerlo).

El color, la última característica de la Iluminación, tal como las hemos venido examinando, es un aditamento malicioso por excelencia. Lo que uno supone natural, es concebido y elaborado casi por completo en sus tonos dominantes, y también en sus detalles. Ejemplos evidentes abundan, como en la Trilogía del Color, de Kieslowski, pero paradójicamente son tal vez más los ejemplos inesperados de películas que, sin que lo parezca, manipulan el color para dar a la imagen un espíritu del todo afín a las emociones del relato. En este aspecto, grandes maestros son Gordon Willis, en **El padrino** (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), con su permanente y, no obstante, muy matizado tono sepia, Carlo Di Palma en **La rosa púrpura del Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), Robby Müller en **París Texas** (Wim Wenders, 1984), con la asombrosa languidez de sus colores básicos pero vaciados, o Vittorio Storaro en todas las películas que ha hecho con Bernardo Bertolucci,

maneja lo que los directores de fotografía llaman la "paleta" de tal o cual color, rangos del espectro de un color preciso, de acuerdo con los sentimientos dominantes de la película o de sus fragmentos.

MODOS DE ILUMINACIÓN

Existen dos modos de iluminar básicos: el método de iluminación de "tres puntos", o triángulo fotográfico, y la iluminación naturalista.

El método de tres puntos se relaciona directamente con el Modo de Representación Institucional, el del cine clásico de Hollywood. Es un método que busca informar sobre lo que vemos de un modo homogéneo por medio de tres tipos de luces: una luz directa, la principal, que cae plena sobre el set, otra de relleno, que suaviza la anterior y le da matices, y una luz de fondo, que separa lo que vemos del fondo.

Contra la esquematización visual y la falta de realismo de este método, que afecta incluso al Neorrealismo, surgió en los sesenta un modo de iluminación naturalista que busca fundir la imagen de la película con las propiedades visuales del entorno. Aquí se mira primero el lugar donde se va a filmar y se deducen las fuentes naturales de la luz, para luego aprovecharlas, intensificarlas o recomponerlas. Aunque a veces, según la sensibilidad de la cinta y los contrastes que se busquen, se utilizan luces de relleno, éstas no suelen ser artificiales, sino reflejadas con pantallas blancas, o incluso sábanas o espejos. Lo que se elimina indefectiblemente es la luz de fondo, pues antes que separarlos, lo que se busca en la iluminación naturalista es integrar a los personajes con su entorno.

Pasemos ahora a la otra función clave para la imagen de una película, el manejo de la cámara.

LA CAMAROGRAFÍA

En un principio el camarógrafo fue como un reportero, y su soledad primordial hacía de él el creador absoluto de la película. Hablamos de esas breves cintas realizadas o encargadas por los Lumière, cuya belleza radicaba totalmente en el encuadre. Posteriormente, y como lo retratan los filmes **El camarógrafo** (*The Cameraman*, Buster Keaton, 1928) y **El hombre de la cámara** (*Celovek kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929), esa labor adquirió un tinte romántico, casi místico, que grandes exponentes suyos, como el recursivo e impredecible alemán Karl Freund (**El último hombre** –*Der Letzte Mann*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924–, **Metrópolis** –Fritz Lang, 1927), llegaron a elevar casi a la leyenda.

Sobre todo en el campo del documental, el oficio del camarógrafo sigue teniendo aquella fuerza inspirada que puede hacer de él alguien tan creativo como lo es un guionista o el mismo realizador de la película, a quien en el cine de ficción usualmente sólo debe obedecer. En este sentido, es famoso el trabajo del francés Raymond Depardon, y en nuestro medio el de Jorge Silva y Carlos Bernal, pero, con todo, un camarógrafo en el cine de ficción también debe poseer un profundo conocimiento y un excelente desempeño en ciertos aspectos no sólo técnicos, sino también de lenguaje, que miraremos a continuación: los tipos de plano, los movimientos de cámara y la óptica, o sea los tipos de lente.

LOS TIPOS DE PLANO

La gramática del cine reconoce los siguientes tipos de planos como los principales:

Plano general (PG). Es el plano que ubica espacialmente la acción. Por lo general muestra grupos humanos o paisajes donde éstos se desenvuelven.

Plano americano (PA). Es un plano que permite reconocer a cada individuo en sus acciones. Corta al personaje por los muslos y a veces sirve como transición no sólo para un primer plano (PP), sino para el desarrollo de la situación en que está embebido el personaje.

Plano medio (PM). Casi con la misma función del anterior, el plano medio sin embargo es ideal para mostrar conversaciones.

Primer plano (PP). Plano que presenta de cerca el rostro de la persona, una parte de su cuerpo o un objeto. Tanto cuando se trata de un rostro o de alguna cosa, su impacto emocional o su carga cognitiva es muy alta.

Primerísimo primer plano (PPP). También conocido como Close Up, es un plano de detalle (un ojo, la cabeza de un fósforo que se enciende, un arete). Lo artificioso de este plano tiene resonancias casi poéticas.

Un camarógrafo entiende muy bien cuáles son los puntos de corte convenidos para cada uno de estos planos, o al menos dentro de patrones que él asume a su manera para luego consultarlos con el director, pero hay cineastas, como Hitchcock o Kubrick, que con sólo ubicar la cámara y determinar el lente, saben cuáles serán los puntos de corte. Casi siempre, estos tipos de plano genéricos sirven como valor de referencia para cortar la imagen, pero el director termina precisando las márgenes exactas, y así hay primeros planos un tanto más alejados del rostro que otros, por ejemplo.

LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los planos pueden cambiar por el movimiento interno que se da en el cuadro, y un plano general puede así convertirse en un plano medio, si un personaje se acerca. También existe una forma muy singular de plano, el plano secuencia, en el cual, para hablar rigurosamente, la duración propia del plano, y el desenvolvimiento de su contenido, abarcan toda una unidad dramática, la secuencia. Casi siempre, el plano secuencia tiene movilidad, la cámara recorre un espacio siguiendo a un personaje y luego a otro, aunque en escasos cineastas, como el griego Theo Anghelopoulos o el japonés Yasujiru Ozu, el plano secuencia es fijo, y sólo se mueve lo que hay frente a la cámara.

También sucede que dentro de una secuencia de varios planos, cada uno se transforme en virtud de un movimiento determinado, conjugado con el resto de planos.

Los principales movimientos de cámara son:

Travelling (o travelín). La cámara se desplaza lateralmente.

Paneo. La cámara gira sobre su mismo eje, sin cambiar de sitio.

Tilt Up y Tilt Down. En el primero, la cámara eleva su mirada sobre su mismo eje, sin cambiar de sitio, en el segundo la baja.

Grúa. La cámara se eleva, como en un travelín aéreo.

Dolly In y Dolly Out. La cámara se acerca frontalmente o se aleja, movida en un carrito llamado Dolly.

Arco. La cámara hace un travelín circular en torno a algo. Son frecuentes en el cine de Fassbinder y de Scorsese.

Existen además dos tipos de movimientos internos de la cámara, movimientos que se dan en virtud del manejo de los lentes:

Zoom In y Zoom Out. Corresponden a un acercamiento y a un alejamiento ópticos, por medio de un dispositivo especial llamado Zoom. Aunque estos movimientos se dan en la misma dirección que los dolly, la diferencia visible es que la perspectiva y la relación con el entorno del objeto al que la cámara se acerca o se aleja, no varía, pues la cámara en sí no se mueve, sino sólo las márgenes del cuadro.

Cambio de foco. La variación del enfoque hace que en una imagen con objetos dispuestos a distinta distancia, el objeto que antes se veía borroso, se vuelva nítido, o al contrario. Este movimiento requiere la presencia de dos o más objetos o cuerpos que, en el mismo plano, se encuadran de manera distinta, uno en primer plano, otro en plano americano, al fondo, y quizá uno más en plano general...

En ocasiones los tres cuerpos pueden estar a diversas distancias y sin embargo aparecer nítidos: este fenómeno, de gran importancia para la puesta en escena, se conoce como Profundidad de Campo (PC), y brinda una enorme fluidez al cine de Orson Welles o al de Andréi Tarkovski. Para su consecución es indispensable el manejo de un tipo de lente especial, el lente de gran angular.

Por último, miraremos éste y los otros dos tipos de lentes fundamentales.

LA ÓPTICA

Lente Gran Angular. De poca distancia focal, un lente chato y gordo, abarca una gran porción del espacio y en él todo o casi todo aparece nítido. El de menor distancia focal, llamado "ojo de pescado", tiene una amplitud de miras de 180 grados, y fue célebremente utilizado por Stanley Kubrick para mostrar la mirada del computador HAL 9000 en **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

Lente normal. De una distancia focal de 50 mm, este lente reproduce la cobertura y el enfoque naturales de la mirada humana. Es el más común en el cine documental y en el de realizadores con una mirada naturalista, como Eric Rohmer.

Lente Tele Objetivo. De gran distancia focal y enfoque muy restringido, capta objetos y cuerpos alejados y los suele precisar diferenciándolos del entorno por un enfoque selectivo. Es ideal para hacer seguimientos de un personaje en medio de la multitud. Su uso en los años setenta fue extensivo y genial en películas como **La conversación** (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), o todas las de Robert Altman.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La dirección de fotografía, ya se restrinja al arte de iluminar, o en su aspecto doble, si se le suma el oficio de ser camarógrafo, es un arte mucho más laborioso y complejo que el simple hecho de alumbrar una telenovela o un seriado de televisión. Ser director de fotografía exige una sensibilidad muy especial, también exige conocimiento en áreas como la arquitectura y la pintura, y en general supone, además de un estupendo estado físico, también una flexibilidad intelectual, un

talento muy versátil que sea capaz de adoptar las decisiones más convenientes para lo que una película busca ser desde la creatividad del director, quien siempre debe tener en el director de fotografía a una mano derecha, como lo expresaba Ingmar Bergman, quien decía que lo que más añoraba del cine cuando no hacía películas, era trabajar con Sven Nykvist... Eso puede decirlo todo acerca de la importancia de un buen iluminador y camarógrafo.

BIBLIOGRAFIA.

- Almendros, Néstor. *Días de una Cámara*.1993. España. Editorial Seix Barral.
- Aumont Jacques. *El ojo interminable*.1997.España. Editorial Paidós
- Bordwell D. Thompson K. *El arte Cinematográfico*.1995. España. Editorial Paidós
- Brown Blain. *Iluminación en Cine y Televisión*.1992. Editorial Escuela de cine y video.
- Villaín Dominique, *El encuadre Cinematográfico*.1992. España. Editorial Paidós.
- Sven Nykvist. *Culto a la Luz*.1995.España. Ediciones del Imán.
- Scott F James. *El Cine un Arte Compartido*. España. Ediciones Universidad de Navarra.
-