

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Luz que no agoniza

Autor/es:

Arias, Dany

Citar como:

Arias, D. (1998). Luz que no agoniza. *Vértigo. Revista de cine*. (13):56-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43058>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Luz

que no agoniza

Dany Arias

De los caligarrismos expresionistas a la luminosidad gloriosa del musical USA; del blanco y negro desnudo del neorealismo al resplandor cromático de las películas de Sirk, Minnelli o Almodóvar; del tiroteo entre hampones bajo las duras luces-Warner de los 30. a la iluminación blanda de una película de Eric Rohmer.

Funcional, creativa, convencional, dramática, realista, hiperestilizada,... Sólo cuando se integra en el discurso dramático del film, la fotografía se convierte en un elemento narrativo más al servicio de la historia. Modulando texturas, realizando volúmenes, eliminando o añadiendo sombras, el director de fotografía se ha convertido en cómplice íntimo del director, y ejecutor último de los anhelos visuales que este precise para su historia.

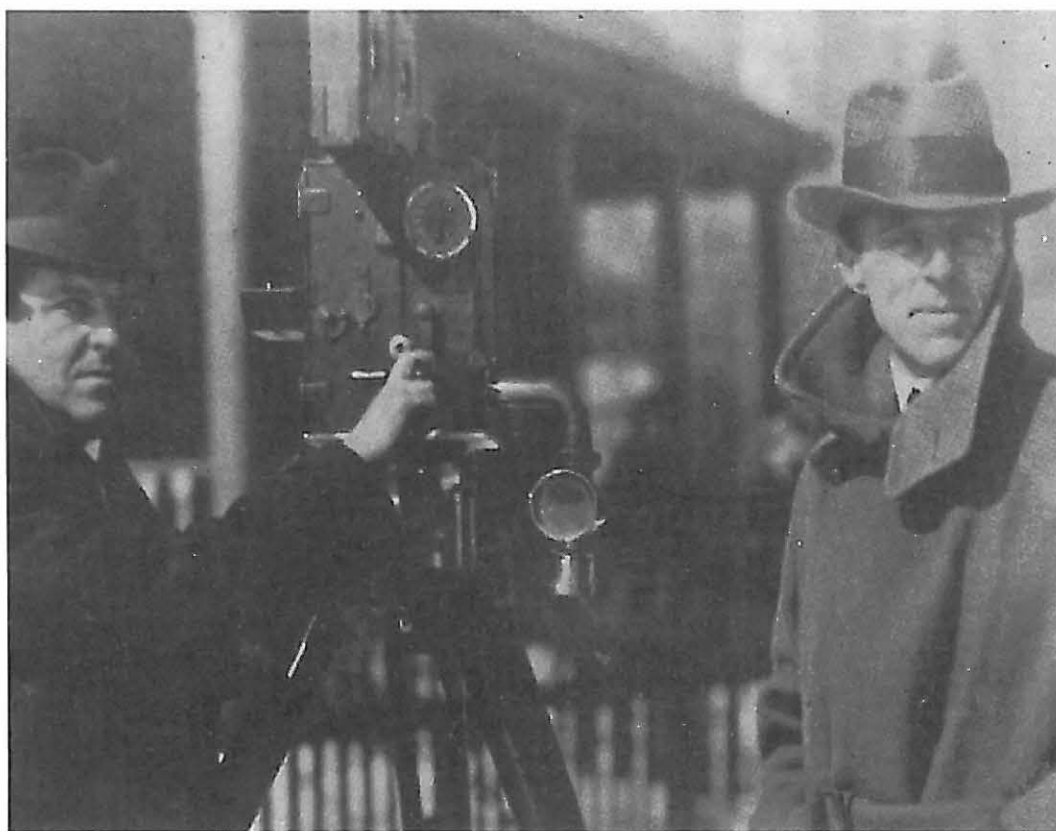
Los primeros operadores enviados por los hermanos Lumière a recorrer el mundo, inician el viaje entre silenciosas luces y sombras fin de siglo.

El tren de los Lumière, Black María y Billy Bitzer

El salón Indio parisino recoge el 28 de diciembre de 1895, las primeras proyecciones de los hermanos Lumière. El jardinero regado, La salida de la fábrica Lumière, o la célebre y celebrada llegada del tren, van a tener en común, aparte de su simplicidad narrativa, el realismo fotográfico de sus imágenes. Louis Lumière, inquieto fotógrafo afín a la corriente realista, enfatizará este movimiento a través del uso de la profundidad de campo. Este recurso estético y formal, permite mantener en foco desde el primer término hasta el último aparecido en el campo visual, otorgándole a la imagen mayor realismo. En los USA, dos años antes Thomas Alva Edison se adelantaba a los Lumière y a la historia. A él se atribuye el primer estudio cinematográfico, o al menos su más digno precursor: el Black María. Bautizado pintorescamente de la misma manera con que eran conocidos los coches celulares de la policía, consistía en un recinto de madera pintado tanto en su exterior como en su interior de color negro, lo cual permitía resaltar a los actores contra un fondo oscuro. Carecía de techo para aprovechar la luz natural, y todo el recinto giraba sobre sí mismo con el fin de seguir el movimiento del sol. Las imágenes conseguidas aparecían bañadas en una única luz principal, que se perdía contra un fondo irreal e impreciso. George Méliès perfeccionaría poco después el hallazgo, añadiendo un techo de cristal, manteniendo así al sol como fuente principal de luz, y sustituyendo las paredes negras por otras con finas pantallas de algodón, a través de las cuales se filtraba una luz más suave.

Eduard Tissé y Eisenstein, Joseph Walker y Capra, John Seitz y Billy Wilder, o Vittorio Storaro y Bertolucci, son solo una muestra de penetración mantenida entre director y operador en prolongadas y fructíferas colaboraciones. Al tándem Griffith-Bitzer les cabe el honor de ser los pioneros en el empleo dramático de la luz. La iluminación "a lo Rembrandt", como era conocido el tratamiento que Billy Bitzer hacía de la luz, consistía en fuertes claroscuros alcanzados con el uso de la iluminación lateral y del contraluz, inéditos hasta entonces. El fue el creador del "cache", luego tan popular en el mudo que consistía en oscurecer los bordes de la pantalla, realzando así el interior de la imagen. Adivinó las posibilidades de la luz reflejada sobre superficies blancas, al observar casualmente este efecto sobre el mantel donde comía el equipo de ro-

alcanzar una objetividad inmaculada... y una doctrina ideológica. Los noticieros de Vertov influirán decisivamente en la calidad fotográfica que Eduard Tissé comenzaba a desarrollar entonces, impregnado las primeras obras de Eisenstein de la dureza visual propia del cine documental. Las imágenes de LA HUELGA (1924), EL ACORAZADO POTEMKIN (1925), y OCTUBRE (1927-28), golpean con un estilo plástico de crudo tono que rescata y supera los planteamientos del Cine-Ojo por K.O. "Mi cámara es un puño". Impulsado por las ansias de verismo del director soviético, Tissé no dudó en rodar en situaciones "académicas" desfavorables, logrando una pureza formal insólita. Ese espíritu pionero y la espontaneidad conseguida en alguno de sus logros, lo emparentan directamente con el audaz Billy Bitzer. En 1945 Tissé culminó su colaboración



Griffith con el director de fotografía Billy Bitzer

daje. También fue el primero en mezclar luz artificial y natural, y en iluminar a través de las ventanas. La provechosa relación que Griffith y Bitzer establecieron en 1908, continuó a lo largo de los 16 años siguientes. Muchos de los hallazgos de Billy Bitzer continúan manteniendo plena vigencia.

La revolución de Eisenstein y el viento nórdico

El legado realista de las primigenias imágenes de los Lumière, es reconocido por Dziga Vertov en la década de los 20. "El drama cinematográfico es el opio del pueblo... ¡Viva la vida tal como es!". Tal entusiasta proclama al cine documental, tendría su culminación al fundar el Cine-Ojo, y declara la mirada sin filtrar como medio para

con Eisenstein con la obra LA CONJURA DE LOS BOYARDOS, iluminada en interiores por Andrei Moskvín, y con la que pudo explorar en su última secuencia, las posibilidades dramáticas del color curiosamente con fines muy poco realistas y sí alegóricos.

La corriente realista del cine soviético, tiene en Erich von Stroheim y en su inmensa AVARICIA (1923) la solitaria respuesta norteamericana. Dentro de un panorama atenazado por los rodajes en estudio, Ben Reynolds, operador habitual de Stroheim, y William Daniels, creador de atmósferas de corte misterioso y mágico para más de una veintena de films de la Garbo, dieron a la película todo el sabor naturalista exigido por el director austríaco. El rodaje se realizó en interiores auténticos. Los techos se mantuvieron, anunciando opresivos encuadres de Welles. Y la pro-

fundidad de campo (los Lumière, Vertov), se mantuvo incluso en los escenarios naturales más incómodos de iluminar. La boda de McTeague, "adornada" por la marcha fúnebre que transcurre al fondo del plano, o a la pelea en el Valle de la Muerte, siguen estando entre las imágenes más bellas y feroces jamás filmadas.

La Naturaleza va a alcanzar el status de estrella, en un ciclo de películas de la Nordisk Films Kompagni, productora sueca fundada en los 20. Aunque alejados de la estética artificiosa del Hollywood de entonces (el desierto del Valle de la Muerte era más bien un oasis realista), sí pusieron sus ojos en uno de sus géneros, a la postre el más representativo: el western. Influenciados por sus desiertos, las cabalgadas al aire libre o las mon-

Van Dyke en norteamérica (oscar a la mejor fotografía) exploraban también las posibilidades de la película pancromática en interiores, por primera vez desde su invención en 1913. Las posteriores películas con soporte de nitrato, jamás igualarían la riqueza de tonos del negativo pancromático.

La estilización plástica de las cintas danesas, continuarían nutriendo sus decorados con atmósferas inquietantes, plagadas de sombras violentas, composiciones forzadas, contraluces y zonas en penumbra. En ellas, nacería la primera "mujer araña", encargada de tejer una oscura tela de sexo y muerte en la que atrapar los miedos más profundos del subconciencia masculino: la "vampiresa". Sus víctimas pronto traspasarían la frontera danesa, y la epidemia continuaría a lo largo de la Unión Soviética, países escandinavos, los USA,... Y también en la pantalla alemana.

**Entre psicopatas y científicos locos,
vampiros y vampiresas,
fantasmas y monstruos.
Versiones y perversiones Hollywoodenses**

Sombras retorcidas de una demoníaca galería de malvados, se deslizan entre decorados delirantes y conciencias torturadas en las cintas alemanas posteriores a la Gran Guerra.

Alegoría moral y/o aluvión antinaturalista, el expresionismo cinematográfico recoge los postulados extremos lanzados desde la poesía, la pintura y el teatro alemán. Luces y sombras en violentos enfrentamientos, pintadas (a veces literalmente) sobre el inconsciente social y político crispado. Las pesadillas germanas saldrán a la luz entre siluetas amenazantes, interiores claustrofóbicos, luces muy inclinadas de duros contrastes, ángulos de cámara imposibles, rostros deformados por la iluminación desde abajo, perspectivas irreales, formas angulosas, blancos y negros duramente proyectados, líneas distorsionadas, sombras metafóricas y luces metafísicas, en un universo oblicuo en contrastes desequilibrio. Fritz Arno Wagner y Karl Freund iluminarán buena parte de ese lado oscuro del alma germana. Ambos sustituyeron los extremos de los noticieros por platós en los que desarrollar un estilizado sentido visual, con el cual plasmar el legado que Pabst, Murnau, Wegener o Lang ansiaban tenebroso. Manchas de luz que refuerzan el contenido dramático, ambientes cargados de humo y nieblas espectrales, fondos y formas iluminados de forma irreal, combinados con abundantes efectos especiales, consolidaron las barrocas atmósferas teutonas. "Yo no pinto lo que veo, sino lo que vi." La máxima de la pintura expresionista, trasladada por Wagner y Freund a la pantalla, es en la que estos cineastas se atrincheran para mostrar toda su percepción visual, cargada con una fantástica fuerza simbólica. Extraños ambientes iluminados con tres luces langianas, la resurrección en denso claroscuro para el Golem, angustiosas metrópolis,... y la muerte del movimiento anunciada en agonizante sobreimpresión



LA HUELGA, 1925
de Eisenstein

tañas majestuosas, la mayoría de sus rodajes aprovecharon la grandeza que los escenarios naturales suecos ofrecían. Julius Jaenzon, que trabajó con Stiller y fue el operador habitual de Sjöstrom, alcanzaría las máximas cotas de luminosidad en exteriores incorruptos, de gran repercusión para aquellos cineastas que vieron en la naturaleza al personaje central de sus historias. Dentro de la cinematografía nórdica, el cine danés ofrecería, por contra, un universo altamente depurado a través del uso de la luz artificial, especialmente refinado en la brillante obra de Carl Theodor Dreyer. Para la cinta más representativa de su primera etapa, LA PASION DE JUANA DE ARCO (1928), Dreyer contó con la inestimable colaboración de Rudolph Maté, futuro responsable del sacrosanto blanco y negro sensualmente pegado a la piel de Rita Hayworth, en la mítica GILDA (1946). La belleza formal de la película, nace de la estilizada escenografía, al borde de la abstracción, las composiciones geométricas, el crudo realismo de los rostros sin maquillar, y la innovadora utilización de la película pancromática. Su brillante textura venía acentuada por la base de nitrato requerida por el celuloide. Los decorados ofrecían una blancura particularmente luminosa, conseguida curiosamente de unos interiores pintados de amarillo, y unos exteriores de rosa. En esas mismas fechas, Renoir en Francia y W.S.

que alcanza al vampiro cadavérico y nocturno. Nosferatu, y también Caligari, permanecerán para siempre como ilustres pesadillas de la turbación. Irónicamente, entre las luces y sombras menos "expresionistas" de todo el ciclo: Si el primero incluía secuencias rodadas en escenarios naturales, Caligari mostraba una iluminación plana sobre decorados que, eso sí, aparecían pintados con violentas luces y sombras, Murnau, Sjöstrom, Lubitsch, Robert Siodmak, Lang, Michael Curtiz, Greta Garbo, Peter Lorre, Jannings, Paul Leni, Dieterle, Wilder o Bela Lugosi, son sólo una muestra de la avalanchada de cineastas europeos que escalonadamente, van a inundar los estudios de Hollywood. Karl Freund no tardará en introducir en los cines americanos, sombras teutonas entre aleteos vam-

rar a los actores del fondo, también iluminado. El efecto conseguido era de gran belleza, aunque muy poco respetuoso con la realidad. Los movimientos de los actores estaban condicionados por luces puntuales, responsables con bastante frecuencia de molestas sombras delatorias. Y la técnica poco avanzada, sometía los planes del director a las necesidades del operador. El paso del cine mudo al hablado, había silenciado no sólo a algunas estrellas "sonoramente" desafortunadas, sino a los ruidosos arcos de iluminación empleados durante la etapa silenciosa. Las lámparas de incandescencia los sustituyeron, disminuyendo considerablemente los ruidosos precedentes de sus antecesores, pero perdiendo por contra intensidad luminosa. Los operadores se vieron obligados a tra-



FRANKENSTEIN, 1931
de James Whale

píricos y mordiscos sedientos de eternidad. El ciclo de cintas de terror, resucitó a los monstruos de la vieja Europa en criptas y cementerios abandonados y abonados a la estética expresionista. Las pronunciadas sombras lanzadas desde la Universal, eran una muestra más de la iluminación con luz dura que caracterizó la edad de oro de cine americano. La sofisticación y el glamour en los dramas de la Metro, el musical plétórico de luz en la Fox, oscuros callejones para hampas doradas en la Warner, comedias ligeras, tenebrosas mujerespantera, aventuras exóticas "exóticamente" iluminadas, o ángeles azules buscando redención entre luces filtradas a través de persianas.... Géneros y estudios se plegaron a una iluminación fundamental basada en la luz dura como luz principal, un relleno, luz lateral, y contraluz para sepa-

bajar con una apertura máxima de diafragma. La profundidad de campo era mínima, y los fondos habitualmente desenfocados otorgaban a la imagen un tono suave e irreal. A mediados de los años 30, aparecen nuevos arcos iluminadores de mayor potencia y menor ruido. Eastman Kodak incorpora nuevas películas de mayor sensibilidad, y las ruidosas y paquidérmicas cámaras de principios de los 30, comienzan a extinguirse en favor de cámaras más pequeñas y ligeras. CUMBRES BORRASCOSAS se lleva el oscar a la mejor fotografía en 1939. Se utilizan en esta cinta planos filmados con profundidad de campo, y a su inquieto operador comienza a explotar el rendimiento de las nuevas cámaras: Gregg Toland pasa por ser el operador más emblemático de la década dorada de Hollywood, y también el más rebelde y fervoroso ope-

nente a los clichés más esterilizantes de su tiempo. Aprendió el oficio de la mano de Arthur Edson, brillante operador de clásicos como SIN NOVEDAD EN EL FRENTE (1930), FRANKENSTEIN (1931), EL HOMBRE INVISIBLE (1933), EL HALCON MALTES (1941), o CASABLANCA (1942). Durante los años 30 ya despunta su talento fotografiando imágenes inolvidables para obras maestras de los maestros Hawks, Ford o Wyler. Y en 1941, con el beneplácito de un atrevido principiante, Toland rom-

desbordante en comparación con cualquier otro film de entonces. Esto le permite trabajar con diafragmas mucho más pequeños, y desplegar una apabullante profundidad de campo. Desaparecen los clásicos fondos indeterminados, difuminados. Las habitaciones con techo aumentan la sensación de realismo, y evitan la luz de las parrillas de iluminación, muy poco real al surgir de ángulos inverosímiles. Y las lentes revestidas con un innovador sistema óptico, refuerzan la sensación de



ORSON WELLES y el operador GREGG TOLAND

perá los convencionalismos hollywoodenses para consagrarse en el olimpo de los grandes, y en el índice de las enciclopedias cinematográficas de todo el mundo. Con CIUDADANO KATE, Toland rescucita descaradamente un apolillado recurso formal: la profundidad de campo. Se inspira directamente en la obra de Tissé, concretamente OCTUBRE, y la LINEA GENERAL. Y comienza su particular revolución, utilizando una cantidad de luz

percibir las imágenes con la visión propia del ojo humano. Al comienzo de los 40, Toland se encontró entre los pioneros que exploraron las posibilidades que ofrecían los nuevos tipos de películas. Mucho más sensibles que las utilizadas hasta entonces, las nuevas películas pancromáticas permitían trabajar con diafragmas menores que facilitaban la profundidad de campo. Las imágenes ganaron en luminosidad y contraste, y disminu-

yeron en grano. Y la mayor sensibilidad de las emulsiones evitó las grandes cantidades de luz requeridas hasta entonces para iluminar una escena.

La llegada del color no trastornó a los operadores de Hollywood, que siguieron fotografiando las películas como si se tratase de imágenes de blanco y negro. Tan viejas como el propio cine, las primeras películas coloreadas pronto cayeron en desuso por su lenta laboriosidad artesanal. No será hasta 1932 que se pueda disfrutar de la gama cromática (rojo, verde y azul) en su totalidad, cortesía de la factoría Disney. La casa Technicolor da el pistoletazo de salida en 1935 con *LA FERIA DE LA VANIDAD*, primer film totalmente en color con imágenes reales. Blancanieves, Disney y los siete enanitos saborean las mieles del éxito, hacen soñar en color a los niños de todo el mundo. Ernest Haller, precedido por Lee Garmes, y asesorado por Ray Rennaham, responsable de *LA FERIA DE LA VANIDAD*, recorta con el crepúsculo sureño la silueta de Scarlett O'Hara. Sol Polito abandona los ametrallamientos gansteriles en blanco y negro, en favor del esplendor cromático de los bosques de Sherwood. Y tanto Ford como Lang, pasean su tuerta mirada por sendos westerns a todo color. Según avanzó la década de los 40, el empleo del color disminuyó considerablemente. Y no será hasta los 50 cuando renazcan en todo su esplendor.

Pero antes de que el color inunde las pantallas, la Fox abrirá nuevas vías de expresión formal en un género hasta entonces estrechamente ligado a la fotografía dura y contrastada de los estudios: el cine negro. El clima moral ambiguo, la corrupción y la violencia de las calles trasladados a las pantallas, se tradujeron en los años 30 y 40 a través de un lenguaje denso y onírico, heredero natural de la simbología expresionista. Durante la segunda mitad de los años 40, surgieron una serie de películas cuyo carácter testimonial y ansias documentaristas, venían avaladas por su filmación en escenarios naturales. El tono verista exigía morir en exteriores reales a Widmark, Ted De Corsia, Jack Palance o Sterlyn Hayden. La agonía de Rico acribillado por amenazantes sombras, era un pasaporte al pasado. Y William Daniels abandonaba sublimes estilizaciones, para fotografiar al fin una ciudad desnuda. En Roma, ciudad abierta.

Nuevo realismo, nueva ola, nuevas tendencias

Las novedades fotográficas que aporta el neorealismo, son el resultado de una curiosa mezcla entre la inquietud artística, y las precarias condiciones de la industria cinematográfica en la Italia de postguerra. Atrás quedan las "películas de teléfo-

nos blancos", estandartes cinematográficos del régimen fascista y del escapismo más absoluto. Fotografiadas en estudio, estos melodramas quintaesenciaban el anquilosamiento estético de caducas convenciones "milenarias". El desolador panorama de la industria, empuja a los nuevos cineastas a rodar en las calles. Se aprovecha la luz del sol como fuente principal, y a veces única. Los melodramas callejeros adquieren un barniz documental, con una cruda base visual muy alejada de la ofrecida por los decorados de exteriores en estudio. Si bien para algunos cineastas se trataba de una posición moral, otros muchos optan por los nuevos sistemas de rodaje obligados por las necesidades. Y no es difícil encontrar entre aclamadas cintas neorealistas, secuencias de interiores reconstruidas en estudio. Ya en 1953, los rostros de Monty Clift y Jennifer Jones hermosamente fotografiados por G.R. Aldo (operador fundamental del neorealismo), muy poco tenía que ver con los primeros planos arrancados

al rostro desnudo de la Magnani de *ROMA, CIUDAD ABIERTA* (1945). Al mismo tiempo, el "cine encuesta" llevaba hasta sus últimas consecuencias las exigencias veristas del movimiento. Y todo un grupo de jóvenes cineastas franceses, empapados hasta la médula de este espíritu realista, apurarán a comienzos de los 60 los estertores de un estilo ya agotado, y encabezarán una "revolución" fotogr-

fica acorde con las nuevas inquietudes.

Las innovaciones introducidas por la *nouvelle vague*, serán el certificado de defunción para aquellas técnicas de iluminación ancladas en el pasado, pero todavía presentes a finales de los 50, y principios de los 60. Las imágenes de las películas de Truffaut, Resnais o Godard, sorprenden con una luz suave carente de sombras. Raoul Coutard, operador habitual de Godard, se convierte en estandarte de su generación, y en maestro indispensable de las venideras. Los rodajes se realizan en interiores y exteriores naturales, movidos tanto por razones monetarias como artísticas. La iluminación por reflexión, luz rebotada contra el techo, destierra la luz dura y sus eternas sombras, en favor de una luz difusa que inunda la escena. Las cámaras llevadas en mano, y la mayor sensibilidad de las nuevas emulsiones, apoyan el tono semi-documental de las imágenes, siempre atentas a sacar el mayor provecho de la luz natural existente. Las nuevas tendencias importadas desde Francia, no tardarán en encontrar la respuesta hollywoodense, en forma de manifiesto juvenil-generacional-contracultural. El éxito alcanzado por *EASY RIDER* (*BUSCANDO MI DESTINO*, 1969), películas de bajo presupuesto rodada íntegramente en escenarios naturales, es-

La llegada del color no trastornó a los operadores de Hollywood, que siguieron fotografiando las películas como si se tratase de imágenes de blanco y negro

VITTORIO DE SICA en el rodaje de "UMBERTO D" (1952)



"EASY RIDER" (1969) de Dennis Hopper



poleó a una aletargada comunidad a buscar no sólo su destino, sino también un realismo imposible de encontrar bajo los focos de los platós. Los logros alcanzados por la *nouvelle vague*, pronto son asimilados y superados por una nueva generación de cineastas norteamericanos (o en su defecto, como en los años 20, 30 y 40, europeos acogidos en la "tierra de la libertad"). La iluminación por reflexión ya no se limita a la luz rebotada contra el techo, sino también penetra lateralmente a través de las ventanas o desde cualquier otro elemento real que desde dentro de la escena, justifique o haga creíble una fuente de luz determinada. La luz del sol, es aprovechada desde pantallas reflectoras que rebotan la luz para rellenar los exteriores en sombras, y también interiores, reemplazando en muchos casos las siempre artificiosas luces de relleno lanzadas por potentes focos. Los rodajes en exteriores e interiores naturales, en color, con nuevas emulsiones y equipos cada vez más ligeros, combinan convenientemente luz directa e indirecta, para mayor libertad creativa de los operadores. Las luces puntuales de las películas en color de los 50, con una iluminación supeditada al movimiento de los actores, iluminados de la misma manera en cualquier parte del decorado, han dejado paso a una

La iluminación por reflexión ya no se limita a la luz rebotada contra el techo, sino también penetra lateralmente a través de las ventanas o desde cualquier otro elemento real que desde dentro de la escena, justifique o haga creíble una fuente de luz determinada

luz general básica que envuelve todo el escenario. La luz rebotada, por su dificultad a la hora de ser controlada, pasa a utilizarse mayoritariamente como relleno. Las fluorescencias, las luces de los neones han venido a sustituirla con luz básica, prolongando esas atmósferas suaves pero con la ventaja de ser más fáciles de dirigir y controlar. La intencionalidad dramática de cada película,

condiciona la elección del rodaje, en estudio y/o escenarios naturales, buscando fundamentalmente un equilibrio entre la autenticidad de uno, y el mayor control sobre las técnicas de iluminación del otro.

Las imágenes digitales lanzadas, cómo no, desde las espectaculares películas americanas, abren en los 90 nuevas vías de expresión, si bien hasta la fecha no han sido utilizadas más de como meras muestras de virtuosismo "pirotécnico".

La deslumbrante eclosión

de nuevas tecnologías, amenaza con supeditar la creatividad artística a aparentes ejercicios de narcisismo técnico. La incógnita está servida.

Tak Fujimoto tiñe el pasado más inmediato, con la violencia de la imagen documental de las malas tierras. Y el apetito voraz de Anibal-Hopkins, en un presente en pleno ejercicio de antropofagia fotográfica, de conciencia ya centenaria. Con luz otoñal. Que no agónica. ☺