

4ª PARTE

# **LA ILUMINACIÓN EN EL CINE**



## 4. 1. LOS COMIENZOS DE LA ILUMINACIÓN

*Lighting is to film what music to opera.*

C. B. DeMille

La historia de la iluminación en el cine corre paralela a la historia de la tecnología y el cine como todas las industrias se nutre de los adelantos técnicos de la época. En los comienzos las emulsiones fotográficas eran muy poco sensibles a la luz, por lo que se necesitaba mucha por eso se utilizó la luz del sol para filmar. Desde 1827 la carrera para conseguir emulsiones cada vez más sensibles ha sido imparable:

en aquel año Nicéphore Niépce realiza la primera foto utilizando betún de Judea, empleando en la exposición a la luz unas 14 horas. En 1839 Louis Daguerre fija la imagen sobre una plancha sensible de cobre (Daguerrotipo) tras 30 minutos de exposición. En 1840 Tallo inventa el *calotipo* y ya emplea solamente 2 minutos. Y en 1851 F. Scott Archer utilizando colodión húmedo ya hace posible la instantánea solo tarda unos pocos segundos. Entre 1855 y 1868 se experimenta y comercializa el celuloide, y a partir de 1880 se cuenta con un producto mucho más estable que el colodión húmedo, la gelatina-bromuro. Con ello quedaba el camino expedito para la fotografía en movimiento.<sup>423</sup>

La iluminación crea el ambiente para contar una historia. Así como ya he dicho en el capítulo 2. 1. “La luz en la arquitectura”, la primera arquitectura fue el fuego, también la primera iluminación para contar una historia fue el fuego. Para algunos propósitos, esta luz es casi perfecta. La luz de la hoguera es cálida y brillante, la mente la asocia con la seguridad, el calor y la protección ante la naturaleza. El fuego atrae a la gente, automáticamente se ponen en círculo alrededor de la fogata a una distancia cómoda para conversar. La luz del fuego parpadea suavemente y da un foco visual variable que impide que uno pierda la atención. Empieza siendo brillante, después se debilita gradualmente al tiempo que el estado de ánimo se interioriza y las pupilas crecen. Es ideal para contar historias o explicar cuentos: para el charlatán del pueblo, para el viejo que contaba historias en la tribu, o para ritos de iniciación, la luz del fuego es perfecta. Recuerdo los fuegos de campamento en mi época de “boy scout” donde a todos nos unía la luz mágica de la hoguera, nos enrojecía las caras mientras escuchábamos a los mayores y juntos entonábamos canciones girando alrededor de aquel fuego que era la culminación de todo un día.

---

<sup>423</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Historia del Cine*. Madrid: Historia 16, 1997. pág. 12.

El fuego de las hogueras tuvo también utilidades prácticas, como en época de los griegos que se utilizaba para guiar a las naves, recordemos el famoso faro de Alejandría.

## La luz en el teatro

En un principio el teatro se representa a la luz de una hoguera pero a medida que el arte se iba transformando con guiones escritos y mucha audiencia, se generalizaron las actuaciones a la luz del día ya que se necesitaba más luz para ver claramente a todos los personajes. Las obras clásicas griegas tenían lugar en festivales, que generalmente empezaban al amanecer y continuaban durante casi todo el día. Con poco énfasis en el vestuario (o en las máscaras), en la puesta en escena, o en los decorados, el teatro subsistió casi totalmente con el poder de la palabra.

En el siglo X se comienzan a hacer representaciones en las iglesias, en 1450 se efectúan espectáculos en el atrio de las iglesias, siempre con luz diurna.

Todavía en el tiempo de Shakespeare y el Globe<sup>424</sup>, recientemente reconstruido, las actuaciones a la luz del día eran la norma de aquella época. Aunque se iban incrementando las representaciones en casas de la nobleza y para audiencias reducidas, estas actuaciones nocturnas en espacios cerrados estaban iluminadas por candelabros y antorchas, que sin duda tenían un efecto sencillo y poderoso.

A principios del siglo XVII aparecen las primeras representaciones de teatro iluminadas con velas de grasa, la representación tenía que durar 20 o 30 minutos que era lo que duraba la vela. Como he comentado en la página 128 los teatros, antiguamente,

---

<sup>424</sup> El Globe original se abrió en 1599. Se destruyó por un incendio en 1613 y fue reconstruido inmediatamente. Fue cerrado por los Puritanos en 1642. Ahora, a 180 metros de su sitio original, después de casi 400 años, el nuevo Globe Theatre se ha abierto otra vez al público: el Globe reconstruido fue inaugurado oficialmente por su majestad la reina el 12 de junio de 1997. Después de que el Globe fuera cerrado en 1642, su forma y disposición se convirtieron en un enigma. Solo existen algunos documentos relevantes pero ninguno proporciona un cuadro completo y exacto de su diseño. La tentativa más acertada para la reconstrucción fue la del profesor John Orrell que proporcionó una nueva evidencia en la forma y las dimensiones del Globe, gracias a las investigaciones sobre un panorama de la época. Sus análisis de la *Long View of London* un panorama de Londres tomado desde la torre de la catedral de Southwark, hecho por Wenceslas Hollar en 1647; probaron que los ángulos y las alturas relativas de los edificios representados en el dibujo eran exactos. Más información en [www.rdg.ac.uk/globe/](http://www.rdg.ac.uk/globe/)

estaban contruidos de madera y no tenían mucha capacidad ya que la estructura de madera no soportaba mucho peso y además era un peligro por el riesgo de incendio. Un adelanto importante fue la utilización de vigas y columnas de hierro.

En el teatro Japonés los actores se iluminaban con lamparillas que estaban colocadas en un soporte y este tenía una pantalla negra para no dejar que llegase la luz directa de la lámpara al espectador y así no se viera la fuente luminosa. Los espectadores solo veían la cara iluminada del actor. Esta especie de palmatorias tenían unos brazos lo suficientemente largos para que sus portadores vestidos completamente de negro no fueran descubiertos en su tarea de iluminar, solamente veíamos la cara del artista que en aquel momento actuaba.

La puesta en escena tal como la conocemos hoy nació de los grandes espectáculos de Iñigo Jones<sup>425</sup>, el arquitecto inglés del s. XVII, que produjo piezas de festival elaboradas con vestuarios y decorados suntuosos.

## **El control de la luz**

Hemos visto que pintores como Rembrandt o Caravaggio se “preparaban” la luz que entraba en su taller, controlando la luz del sol. La linterna mágica, nombrada oficialmente “linterna mágica” en 1668, aunque ya se conocía con anterioridad era un proyector de luz y seguramente a alguien ya se le habría ocurrido utilizarla para iluminar. La luz dirigida y controlada no es una idea nueva:

---

<sup>425</sup> JONES, Iñigo. Nace en Smithfield, Londres en 1573 muere en Londres en 1652. Arquitecto y escenógrafo. Después de 1597 es enviado a Italia por su protector, el conde de Pembroke,; en 1601 adquirió en Venecia un ejemplar de las obras de Palladio (*I quattro libri dell'architettura, Los cuatro libros de la arquitectura*, 1570). Fue a Dinamarca invitado por Cristián IV, en 1603. Volvió a Londres en 1605 y fue escenógrafo de la corte. Revolucionó la escenografía aportando modelos italianos, diseñando maquetas , decorados y vestuarios. Después de otro viaje a Italia entre 1613 y 1615, polemizó con Ben Jonson, inspector de obras del príncipe de Gales, con quien antes había colaborado. Fue Supervisor general de las obras Reales hasta 1643. Introdujo y difundió el palladianismo en Inglaterra. Entre sus obras más importantes destacan el Banqueting House de Whitehall en Londres (1619 -1621) y la Queen's House en Greenwich (1616 -35).

La iluminación direccional y controlable para el teatro no es nueva. De hecho, la luz dirigida data de 1781 en que el químico francés Lavoisier (1743-1794) sugirió que podían añadir reflectores móviles a las linternas de aceite.<sup>426</sup>

En 1795 se colocan los quinqués en barras horizontales. Con estas innovaciones el teatro francés encabezó la evolución de la iluminación durante este periodo, pero siempre hubo división de opiniones en el “Teatro europeo” entre aquellos que querían una iluminación simple en decorados elaborados y aquellos que querían desarrollar un arte de iluminación más teatral y expresivo.

Como he comentado anteriormente (pág. 128) la introducción de la luz de gas llegó en 1801, era más fidedigna y hacía menos humo, pero seguía siendo peligrosa y su luz no es lo suficientemente potente para poder impresionar la película de gelatina-bromuro. La luz de gas estuvo en auge hasta que apareció la electricidad luego fue menguando pero se conservó gracias a la invención de la camisa incandescente. El 18 de septiembre de 1885, Carl von Welsbach patentó un quemador de gas con “Actinophor”: camisa incandescente construida con 60% de óxido de magnesio, 20% de óxido de lantano y 20% de óxido de itrio; el mismo año, el óxido de magnesio fue reemplazado por óxido de circonio y en la escritura de la segunda patente se hace una referencia adicional al uso del cuerpo de la luz y al chorro de la llama. En 1891 patentó la camisa incandescente con 99% de óxido de Torio y 1% de óxido de Cerio, en este momento, entró en directa competición por la emisión de la luz con el filamento de carbón de la lámpara eléctrica, ya que la camisa incandescente era más duradera.

En 1902 se introduce en el mercado la lámpara “Auer-Oslicht” que es la primera bombilla industrial realizada con filamento metálico de osmio utilizando el método de pegado. La lámpara de filamento metálico de osmio, fabricada por Welsbach, tenía grandes ventajas sobre la lámpara de filamento de carbono que era la que se usaba en aquel tiempo. Consumía un 57% menos de electricidad; el cristal de la bombilla casi no se oscurecía; la luz era más blanca, porque el filamento se ponía incandescente a más alta temperatura; su larga vida la hacía mucho más económica. Este filamento sigue usándose en nuestras lámparas. Estas serían las aportaciones más importantes a la iluminación del Dr. Carl Auer von Welsbach.

Pero retrocedamos otra vez al gas. Los quemadores de gas no estaban muy perfeccionados todavía y los humos y el tufo procedentes del gas insuficientemente purificado, crearon durante años una viva desconfianza. La primera ciudad

---

<sup>426</sup> BROWN, Blain. *Motion Picture and Video Lighting*. Londres: Focal Press, Boston, 1992. pág. 1.

norteamericana que tuvo iluminación de gas fue Baltimore, donde la instalación comenzó en 1816. La primordial necesidad en aquel tiempo era satisfacer la demanda de un tipo de iluminación que permitiese trabajar de noche, con eficiencia, en las fábricas.

En 1822 la Ópera de París se ilumina con gas, muy sofisticadamente y con criterios modernos de iluminación. Ya antes se habían hecho iluminaciones de edificios públicos. En 1801, como he comentado (pág. 127), Philippe Lebon realiza la primera iluminación de un edificio mediante gas, el Hotel Seignelay de París.

El 28 de enero de 1843 se constituía en Barcelona la «Sociedad Catalana para el alumbrado de Gas». El Gas era más higiénico que el petróleo y que el aceite, daba más luz y resultaba más económico. En 1888 por las fiestas de la Merced, se iluminaron las Ramblas con multitud de farolillos de gas.<sup>427</sup>

El próximo avance fue la introducción de la luz de calcio, que quemaba gas natural y oxígeno en un filamento de óxido de calcio, la función del calcio era purificar el gas. Este significativo avance que producía una luz cálida que favorecía el tono de piel del artista, los ingleses todavía lo recuerdan en el lenguaje diario con la expresión, “*step into the limelight*”, de aquí viene la frase “estar en el candelero”. Más o menos al mismo tiempo esta fuente de luz más pequeña y más concentrada se combinó con una simple lente plano-convexa y reflectores esféricos para proveer las bases de uno de los elementos más importantes del control de la iluminación moderna: unidades de luz dirigibles y enfocables.

La verdadera revolución técnica y conceptual en iluminación viene del teatro. Hacía ya un siglo que la relación escena-sala a la italiana estaba cambiando completamente por la eficacia creciente de la iluminación artificial. Las lámparas de gas y a continuación las de acetileno, y los utensilios que permitían el control de la luz, hacían que la atención de los espectadores, situados en la penumbra, se focalizara sobre la claridad relativa de la escena.

entre 1900 y 1910, se comienza a poder modular la luz eléctrica con resistencias, la iluminación se convierte en una parte activa de la puesta en escena. La utilización consciente y voluntaria de la luz artificial a sido primero un hecho del teatro y lógicamente los cineastas formados en la escuela de la puesta en escena aportaron sus nuevas técnicas y su estética subyacente. En Alemania, el trabajo de Max Reinhardt ha

---

<sup>427</sup> BUSQUETS MOLAS, Esteve. “*El farol de Gas Testimonio de una Época*”. 1842-1966. Barcelona: Ed Catalana de Gas y Electricidad, S.A. 1982. pág. 40.

delimitado sobretodo un campo de intervención muy formalizado y expresivo de la luz. Inversamente, en los Estados Unidos, David Belasco desarrolla en el teatro una estética más naturalista desde principio de siglo, buscando entre otras cosas los medios para marcar el paso de las horas, mañana, día, tarde. Hubieron también Craig en Inglaterra, Antoine en Francia, Appia en Italia.<sup>428</sup>

Los grandes pioneros del teatro Max Reinhardt, Adolphe Appia y David Belasco<sup>429</sup> fueron figuras revolucionarias en el reino de la puesta en escena expresionista. Appia, como ya he hablado anteriormente en el capítulo tercero (3. 5), fue quizás el primero en discutir que las sombras eran tan importantes como la luz, y el primero para el que la manipulación de la luz y de la sombra era *una manera de expresar ideas*. En oposición al “naturalismo” de aquel tiempo (que de hecho lo que hacía era una iluminación plana), Appia creó una iluminación completamente expresionista dentro de la línea del *Sturm und drang*<sup>430</sup>, llena de expresión y de fuerza.

El énfasis de Belasco fue subrayar el drama con efectos de luz, afirmando en 1901 que los actores son secundarios a la iluminación. Su electricista Louis Hartmann es, según algunos, el que utilizó el primer foco incandescente (la lámpara incandescente se inventó en 1870), y adaptó una lente en 1879 (no se con seguridad el tipo de lente que se usó):

---

<sup>428</sup> VAN DAMME, Charlie; CLOQUET, Eve. op. cit. pág. 29.

<sup>429</sup> BELASCO, David. Nace el 25 de julio de 1853 en San Francisco y muere el 14 de mayo de 1931 en Nueva York. Fue empresario y autor teatral. Uno de los primeros en utilizar las nuevas técnicas publicitarias para el lanzamiento y mitificación de los actores. Obtuvo grandes éxitos con melodramas románticos: *Te Heart of Maryland* (1895), *Madame Butterfly* (1900), de Puccini, *The Return of Peter Grimm* (1911).

<sup>430</sup> *STURM UND DRANG*. Movimiento espiritual, literario y estético alemán, que se desarrolla entre 1770 y 1785 y que toma su nombre del drama de Klinger *Strum und drang* (Tempestad y pasión) y que toma su nombre del drama de Klinger *Sturm und drang* (Tempestad y pasión). Surgido como una protesta contra la Ilustración y el racionalismo del siglo XVIII, el *Sturm und Drang* prefigura el clasicismo, el romanticismo y, a más largo plazo, el expresionismo. Desde un punto de vista teórico, este movimiento bebe de las obras de Rousseau y de la posición filosófica de Hamann y Herder. Ideológicamente, antepone a cualquier otra consideración (incluso a la preeminencia de la razón propugnada por la Ilustración) la liberación de las fuerzas vitales y la realización plena del ser humano, frente a todo tipo de trabas sociales, intelectuales y morales. Sus principales mentores, en lo que a teatro se refiere, fueron Goethe, Schiller, Klinger, Lenz y Müller. (GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, 1997).



El primer *spotlight* era de *limelight* (luz de calcio), después la luz fue sustituida por luz el arco, luz de descarga, luz incandescente. El foco práctico con lente se desarrolló en 1879 por Louis Hartmann de EE. UU.<sup>431</sup>

Hartmann es el precursor de casi todas las luces que utilizamos hoy. Seguramente también utilizaron este foco: Appia, Edward Gordon Craig<sup>432</sup>, Mariano Fortuny y Max Reinhardt. Para contrarrestar la dureza teatral del *spotlight*, Belasco y Hartmann también desarrollaron un foco compuesto de unas 7 luces suaves, en hilera, el cual era muy útil para crear escenas naturales de luz de día. (Hasta entonces no había nada parecido a la verdadera luz suave en la iluminación del teatro). Como comente anteriormente Mariano Fortuny presenta en París un foco de luz difusa que fue utilizado en las representaciones de Appia, que consistía en una lámpara incandescente metida dentro de un paraguas de tela blanca que hacía de difusor. Este modo de iluminar provocó una revolución en todos los teatros. La luz se difunde por entre la tela del paraguas de tal manera que da una luz muy suave con sombras dulces. Hoy se utiliza en todos los estudios fotográficos y a veces en televisión.<sup>433</sup> Otra utilización del paraguas de Fortuny consiste en reflejar la luz desde el interior del paraguas pero perdemos intensidad, a no ser que éste esté preparado para reflejar, entonces la calidad de la luz es diferente.

A comienzos de 1849 las lámparas de arco que utilizaban electrodos de carbón produciendo una luz intensa, se usaron para aplicaciones teatrales. Cuando la red de distribución eléctrica se expandió fue el sistema más utilizado en los teatros.

Según Kristin Thompson, en 1860 se consiguió el primer proyector de arco de carbón que daba luz concentrada (seguramente se cambió la forma del aparato, de rectangular a circular colocándole una lente para concentrar los rayos de luz). Mucho más adelante,

---

<sup>431</sup> "spotlight" *Encyclopædia Britannica* from Encyclopædia Britannica Premium Service. <http://www.britannica.com/eb/article?eu=71021> .

<sup>432</sup> CRAIG, Edward Gordon. Nace el 16 de enero de 1872 en Stevenage, Hertfordshire, Inglaterra. Muere el 29 de julio de 1966 en Vence, Francia. Actor inglés, director y diseñador de teatro, productor y teórico que influenció en el desarrollo del teatro del siglo XX.

<sup>433</sup> Como realizador de televisión, a mí me gusta iluminar las caras utilizando el paraguas de tela blanca porque da luz difusa, crea una luz suave que no molesta y no da sombras duras, pues difumina el límite entre la luz y la penumbra. Concretamente he utilizado el paraguas con una lámpara de lente fresnel para hacer la iluminación del diputado entrevistado en el programa "Parlament" de TV3.

hacia 1930, se les colocó la lente Fresnel. Se utilizaron mucho como proyectores puntuales de seguimiento, pues daban una luz de alta intensidad. También se realizaban con el arco efectos de salida de sol.

En 1879 Edison después de miles de intentos prueba con filamento de carbón para construir su lámpara incandescente. En 1880 se inaugura la primera central eléctrica en Niágara. En 1881 Edison presenta en París en la primera exposición sobre la electricidad un estudio de una instalación global de iluminación empleando lámparas de incandescencia que funcionaba con corriente continua. Fue Nikola Tesla,<sup>434</sup> después de romper con Edison, quien en 1887 logra construir el motor de inducción de corriente alterna y trabaja en los laboratorios Westinghouse, donde concibe el sistema polifásico para trasladar la electricidad a largas distancias. Todavía el gran invento de Tesla: el generador de corriente alterna proporciona nuestra luz y electricidad. A partir de aquí se generaliza la luz eléctrica con bombillas incandescentes y arcos.

En el cine de la época se utilizaron mayoritariamente los arcos y las lámparas de vapor de mercurio ya que la luz de la lámpara incandescente tenía mucho dominante rojo que la película ortocromática no podía captar.

En general, si se mira el primer cine de Hollywood desde una perspectiva limitada y se considera como una imitación servil del teatro, se está perpetuando la visión de que las primeras películas eran toscos productos de una industria atrasada y técnicamente limitada, que copiaba a un arte establecido y más desarrollado. Por el contrario tanto la industria cinematográfica como el teatro ocupan su lugar en el desarrollo de las iluminaciones de arco e incandescente.

---

<sup>434</sup> TESLA, Nikola. Nace en Smiljan, Croacia en 1857; muere en Nueva York en 1943. Fue un físico, matemático, inventor, e ingeniero eléctrico serbo-norteamericano. Nacido en la Krajina austrohúngara, se educó en Graz donde estudió ingeniería eléctrica. En 1881 se traslada a Budapest para trabajar en una compañía de telégrafos norteamericana, trasladándose a París el año siguiente para trabajar en una de las compañías de Edison, donde realizó su mayor aportación: la teoría de la corriente alterna en electricidad, lo cual le permitió idear el primer motor de inducción en 1882. También inventó el transformador a través del cual se envía la electricidad, e incluso la bobina de alto voltaje del tubo del monitor o televisor. La bobina de Tesla, inventada en 1891, se utiliza en radios, televisiones, y una amplia gama de equipos electrónicos. En 1893 consiguió transmitir energía electromagnética sin cables, construyendo el primer radio transmisor (adelantándose a Guglielmo Marconi). Ese mismo año en Chicago, se hizo una exhibición pública de la AC (corriente alterna), demostrando su superioridad sobre la corriente continua (DC) de Edison.

Durante finales del siglo XIX el arco de carbón competía con la luz de gas para el uso público y no se empleó de forma generalizada hasta que la ampliación de la distribución eléctrica lo hizo factible en la década de 1880. En 1910, el arco de carbón había superado al gas y al aceite como fuente más común de alumbrado en las calles.

Los arcos de carbón se aplicaron al teatro por vez primera y de forma limitada en la Ópera de París, en la que en 1846 se utilizaron como candilejas (*floodlights*, luz difusa); en 1860 se utilizó el primer arco eléctrico proyector (*spotlight*, luz concentrada). Pero los arcos creaban numerosos problemas; siseaban, no se podía reducir su intensidad desde un panel de control como las de gas, y producían una intensa luz blanca. Debido a las normas contra incendios cada aparato debía tener un operador que se cuidara de él en todo momento. A causa de estas desventajas la iluminación de arco se utilizaba solo como complementaría a la luz de gas y servía para efectos especiales y luz concentrada. De modo que en el teatro la iluminación de arco compitió con las luces de gas y las luces de calcio (introducidas en torno a 1857 y capaces de ofrecer una iluminación similar a la de un proyector). Pero los teatros también empezaron a instalar lámparas incandescentes directamente después de su aparición en 1879. En 1900, el uso de la iluminación incandescente era casi universal. El desarrollo gradual de los filamentos incandescentes culminó en 1913 con la comercialización de las fibras de tungsteno estirado en un ambiente de gas inerte. Este tipo de lámparas fueron reemplazando gradualmente a las de arco en la iluminación teatral concentrada.<sup>435</sup>

## La primera época

Los hermanos Lumière, inventores del *Cinématographe*, instruyeron “*de facto*” a los primeros utilizadores y en consecuencia a los primeros operadores. Ya que ellos formaron rápidamente una primera generación de *globe-trotters* cazadores de imágenes encargados de recorrer el mundo en búsqueda de documentos de actualidad o escenas de género. Los más famosos fueron Eugène Promio,<sup>436</sup> Francis Doublier,<sup>437</sup> Félix Mesguich,<sup>438</sup> Marius Chapuis, Gaston Veyre.

---

<sup>435</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Nueva York: Columbia University Press, 1985. pág. 274.

<sup>436</sup> PROMIO, Eugène. Nace en ?. Muere en 1927. Fue pionero del reportaje y parece ser el primero que realizó un movimiento asimilable a la idea de travelling, toma realizada desde una góndola en Venecia en 1896. Enviado especial de Lumière a recorrer el mundo, publicó una parte de sus recuerdos en *L'Histoire du Cinéma*, de Coissac. Se establece hacia 1903-1904 siendo el principal director de escena y director de la producción de Théophile Pathé.

Si los operadores Lumière fueron pues ante todo operadores de actualidades y de cortos documentales, se ocupaban a la vez de la toma de vistas, del revelado, del positivado, del montaje (simple pegado una detrás de otra de las escenas rodadas) y de la proyección. La cámara en madera un tanto rudimentaria, fabricada por Charles Moisson, arrastrando una bobina de 17 metros de film de 35 mm de ancho del formato Edison, pero con una doble ranura de perforaciones redondas. Una linterna colocada detrás la transformaba en un elemental proyector.<sup>439</sup>

Estos operadores que se ocupaban de todo el proceso rodaban siempre con la luz del día y giraban la manivela al ritmo de una canción para dar una velocidad constante al arrastre del film asegurando así la correcta sensibilización de la película.

### **La producción de cine en sus comienzos**

A la llegada del cine en 1888, las emulsiones eran tan lentas que solo la luz del día era suficiente para rodar y obtener una exposición aceptable. Casi todas las películas se rodaban en exteriores<sup>440</sup> para aprovechar la luz del sol. Hasta que en 1892 Thomas Edison fabricó su famosa “Black Maria”.

---

<sup>437</sup> DOUBLIER, Francis. Nace en 1878 en Lyon, muere en 1979. Se puede considerar el primer operador de noticias incluso antes que su colega Félix Mesguisch. Fue uno de los tres hombres que giraron la manivela, el 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Gran Café del Bulevar de los Capuchinos en París, donde tuvo lugar la primera representación del «*Cinématographe Lumière*». Realizó en 1945 un film documental sobre los principios del cine: *Cinematic Beginnings*.

<sup>438</sup> MESGUISCH, Félix. Operador francés, nació en Argelia en 1871. Murió en 1949. Con Promio fue el primer «cazador de imágenes» (según la expresión de Jules Renard), el primer reportero cinematográfico que viajará por todos los rincones del mundo hasta 1919. En esta fecha funda con Maurice y Léopold Maurice los laboratorios C.T.M. (*Cinema-Tirage-Maurice*) de Gennevilliers (Hauts-de-Seine) que dirige hasta 1940. Tuvo una vida apasionante, llena de viajes. Su libro *Tours de manivelle*, es un documento básico para los historiadores del cine, es una recopilación de anécdotas, al mismo tiempo que canta la leyenda de los pioneros del cine.

<sup>439</sup> SALOMON, Marc. *Sculteurs de lumières. Les directeurs de la photographie*. París: Bibliothèque du Film (BiFi), 2000. pág. 1.

<sup>440</sup> MÉNESSIER, Henri. Pintó un cuadro titulado *Studio* en el que podemos ver como grababan al aire libre los hermanos Pathé, se encuentra en el Museo Henri Langois, París. [se puede ver una reproducción en el libro *Le Cinéma*. París: Bordas, 1983. pág. 15.]



A finales del 1892 los experimentos en el cine llevaron a la creación del “edificio fotográfico” (ya Dickson tenía un estudio fotográfico en el 1889) se llamó Black Maria, y fue construido en una parte del laboratorio en West Orange de Edison .El trabajo empieza en diciembre de 1892 y fue completado en febrero de 1893.<sup>441</sup>

Construida en 1893 por el socio de Edison William K. L. Dickson,<sup>442</sup> No sólo estaba abierta al cielo sino que además podía girar sobre una base para mantener la orientación al Sol. Dickson ya había construido un estudio fotográfico en 1889 que fue el predecesor de la “Black Maria”, este estudio fotográfico, tenía la parte en la que se colocaba el retratado, completamente abierta a la luz, el tejado y las paredes eran de cristal, con cortinas para controlar la luz. De esta manera podía “crear” la luz adecuada para las filmaciones que tenían que hacer. Era un típico estudio de fotógrafo. Ya había rodado en aquel estudio acristalado alguna película para el kinetoscopio de Edison.

---

<sup>441</sup> PHILLIPS, Ray. *Edison's Kinetoscope and Its Films*. Inglaterra: Flicks Books, 1997. pág. 37.

<sup>442</sup> Dickson, William Kennedy Laurie. Nace en 1860 en Minihic-sur-Ranse, Francia. Muere en 1935 en Twickenham, Middlesex, Inglaterra. Ingeniero ,Inventor ingles. En 1879 trabaja en Nueva York en la compañía “Edison Electric Works”. En 1885 es transferido por Edison a el laboratorio privado de investigación en Menlo Park, NJ., y en 1887 es asignado por Edison para el desarrollo del aparato de cine en el nuevo laboratorio de Orange, NJ.

En la “Black Maria” fue más lejos, fue a seguir la luz. Puede ser que también se adecuase para grabar sonido.<sup>443</sup>

El edificio tenía 4,57 m de ancho por 15,24 m de largo, era muy ligero y estaba construido de madera, estaba cubierto por fuera con un papel negro y pintado de negro por dentro. Fue diseñado para girar desde un eje central, con ruedas de acero debajo de cada extremo que giraban encima de una vía de madera circular, la empujaban a mano para seguir el sol y así la luz pasaba por el techo que estaba abierto para que se iluminara el escenario directamente. Casi siempre debía ser muy incomodo, caluroso y sin ventilación en verano y terriblemente frío en invierno.<sup>444</sup>

Este estudio giratorio constaba de tres zonas: una zona donde estaba el escenario que tenía un tejado a dos aguas siguiendo el eje longitudinal, con una altura de 5,48 m la parte más alta y 3,65 m en la parte baja, esta zona que servía de fondo del escenario tenía una anchura de 4,57 m y estaba toda pintada de negro; la segunda zona, la parte central era la más alta 6,70 m y era el eje donde giraba todo el “edificio”, tenía el tejado a dos aguas en sentido del eje transversal, pero una de las vertientes era giratoria, esta parte de tejado era una gran tapa que se abría y se cerraba , este tejado giratorio estaba encarado al sur para dejar pasar la luz del sol, tenía 4,57 m x 4,57 m y se abría hacia el lado donde se encontraba la cámara; la tercera zona, era el lugar donde se situaba la cámara el *Kineto-Phonograph* y su operador.



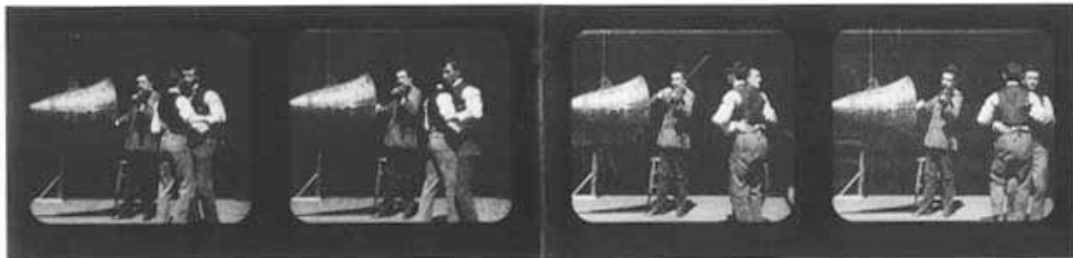
---

<sup>443</sup> En 1889 Edison había ensayado el cine sonoro sincronizado el Kinetoscopio y el fonógrafo, logrando así su kinetófono, de difusión muy restringida (solo se fabricaron 45 aparatos). SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 14.

<sup>444</sup> PHILLIPS, Ray. op. cit. pág. 37.



Era la parte más baja y más pequeña, un cuarto de unos 3,65 m de altura por unos 3 o 4 m de anchura. En el interior de esta zona estaba situada la cámara y cuando se procedía a cargar y descargar la película, esta parte se cerraba y se convertía en un cuarto (oscuro) estanco a la luz, solo un par de pequeñas ventanas con un cristal rojo dejaban entrar un poco de luz (roja), así el operario podía ver para manipular la película sin que ésta se velara ya que no era sensible a la luz roja. La cámara, que era muy pesada y voluminosa, funcionaba con baterías eléctricas, estaba colocada sobre una mesa que se deslizaba por unos raíles de unos 5,50 m de largo, curiosamente la cámara no estaba situada en el eje central seguramente para dejar sitio al *Phonograph*, situado a su izquierda, que era el aparato encargado de grabar el sonido. Así se explica, que Edison creara una barraca estanca, la “Black Maria”, para poder grabar el sonido con toda claridad, sin interferencias sonoras del exterior.



Dickson toca el violín delante de un cuerno conectado a la máquina para grabar sonido.

El 6 de octubre de 1889, cuando Edison regresa a su feudo de West Orange (New Jersey), después de un viaje por Europa, recibió una descomunal sorpresa al entrar en una dependencia de su taller-laboratorio. Proyectada sobre una pequeña pantalla blanca se le apareció la imagen centelleante de uno de sus colaboradores, el inglés William Kennedy Laurie Dickson, que en levita y con un gesto cortés le saludaba con su sombrero de copa, al tiempo que brotaba en la sala una voz nasal y metalizada que decía: “Buenos días, señor Edison. Estoy contento de verle de regreso. Espero que esté satisfecho del kinefonógrafo.”<sup>445</sup>

---

<sup>445</sup> GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Barcelona: Barber, (Danae, 1969) 1995. pág. 44.

Román Gubern nos comenta que de haber sido cierta esta historia el nacimiento del cine sonoro «habría nacido antes que el cine a secas». Yo me inclino a pensar que alguna función tenía el hecho de que la “Black Maria” fuera una barraca cubierta. ¿Estar al abrigo del mal tiempo? No, ya que necesitaban sol para trabajar. Quizás si que era verdad que se refugiaron del frío, en parte, ya que en una de las fotos de la “Black Maria” vemos como sale, de la parte central más cercana a la zona donde estaba la cámara, el tubo de la chimenea de una estufa. De todas maneras sería para calentarse las manos pues con el techo abierto poco calor quedaría en la barraca. La cámara necesitaba estar protegida de la luz, a la hora de cambiar la película, pero entonces no haría falta cubrir todo el escenario. No creo que fuera solamente la única innovación de la famosa “Black Maria” este mecanismo giratorio que se podía orientar al sol, para conseguir siempre el mismo tipo de luz. Sino que se utilizaba también para grabar el sonido de las acciones, como luego veremos que una parte de las filmaciones eran danzas de indios autóctonos. Aunque luego estos filmes se comercializaran sin sonido. La “Black Maria” era una parte de la tecnología del cine para producir filmes sin parar, en un trabajo en cadena, pero hay algo que se nos escapa, que Edison y Dickson mantuvieron en secreto.

Al barracón de Edison llamado por los empleados “Black Maria” le venía el nombre por su apariencia exterior, pues se parecía a las furgonetas de la policía.

el nombre “Black Maria” viene de que con este papel negro el edificio parecía a los grandes furgones negros que usaba la policía de Nueva York y se llamaban así.<sup>446</sup>

El “edificio fotográfico” estaba forrado de papel negro para que ningún rayo de luz pudiera entrar colándose por las rendijas. Esta iluminación directa del sol le daba una dureza a la imagen, que quedaba muy contrastada. La película necesitaba la luz directa del sol, contrariamente a los estudios de fotografía, en la “Black Maria” no se tamizaba la luz, ésta entraba directamente del sol. Entonces en la “Black Maria” se podía trabajar todo el día con la misma luz, ya que se iba girando siguiendo los rayos del sol.

En (Price-List, August, 1895) la lista de precios de agosto de 1895, el catálogo de películas grabadas para el *Kinetoscopio*, encontramos una gran cantidad de Danzas, en concreto 16, y que posiblemente fueron grabadas con su sonido original. Ejemplos como estos: <sup>447</sup>

---

<sup>446</sup> PHILLIPS, Ray. op. cit. pág. 38.

<sup>447</sup> PHILLIPS, Ray. op. cit. pág. 53.



**Sioux Ghost Dance.** By genuine Sioux Indians, in full costume and paint. A weird and interesting scene. \$15,00

**Paddle Dance. Dance of Rejoicing.** Native dances by Samoan Islanders. \$12 50

**Imperial Japanese Dance.** By three Japanese ladies in full native costume. \$12 50

Las cintas rodadas por Dickson son los primeros filmes. Su duración no pasa de treinta segundos; pueden, como las cintas de los zootropos, repetirse en un circuito cerrado. Los espectadores las ven a través de una lupa que les muestra imágenes más pequeñas que una tarjeta postal.

Según parece la idea del kinetoscopio le vino a Edison del zootropo «La idea [del kinetoscopio] –había dicho Edison– me vino del pequeño aparato llamado zootropo... mi aparato no es más que un pequeño modelo destinado a ilustrar el estado actual de mis investigaciones».

Este programa se aplicó a los primeros 50 filmes del kinetoscopio. Bailarines, acróbatas, gimnastas, trapevistas, perros saltadores, gatos sabios, boxeadores, luchadores, dentistas, barberos, todos los temas clásicos del zootropo fueron repetidos por Dickson. Solo que las docenas de dibujos son sustituidas por medio millar de fotografías. En las cintas del zootropo hay utilería, pero no escenografía. Lo mismo pasa con los filmes de Edison, realizados casi todos en el interior del primer estudio llamado Black Maria. Siluetas blancas se agitan sobre un fondo negro y por lo general son tan inhumanas como peleles. Se las puede comparar con sombras chinescas en negativo.<sup>448</sup>

Parece ser, según dice Georges Sadoul que los primeros filmes de Dickson estaban “quemados” totalmente pasados de luz. Yo no creo que estuvieran tan quemados, he visto alguna reproducción fotográfica como *El estornudo de Fred Ott* y el “culturista” “Profesor Sandow”, y no me lo ha parecido. Pero estos filmes de él junto con otros que se van acercando al primer plano, constituyen, no obstante excepciones y anuncian lo que vendrá en el nuevo cine:

El empleo del primer plano basta por sí solo para demostrar que vemos hombres, y no fantoches. Cuando el “Profesor Sandow”, fotografiado en plano americano,<sup>449</sup> hace

---

<sup>448</sup> SADOUL, Georges. *Historia del Cine Mundial. desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo veintiuno editores, 1987 (1972). pág. 13.

<sup>449</sup> TAYLOR, Deems, PETERSON, Marcelene. and HALE, Bryant. *A Pictorial History of the Movies*. Nueva York: Simon and Schuster, Inc. 1943. pág. 4.

funcionar sus músculos, su cara y su cuerpo adquieren tanta importancia que se disipa la abstracción del fondo negro. Ésta vez estamos desde luego ante una fotografía viva.<sup>450</sup>

Uno de los primeros planos que Dickson realizó para el kinetoscopio fue *El estornudo de Fred Ott*.<sup>451</sup> En definitiva los primeros filmes del kinetoscopio, dirigidos por Dickson y después por Kuhn, repiten fielmente los temas del zootropo, pero acaban por crear escenas de género y por construir “actualidades”. Estos filmes de estudio, interpretados por actores, hacen uso de utilería y después escenografía; fotografían el *music-hall* y el teatro; quizás, intentando recoger sonido directo. Todavía, no tienen mucho interés. Su calidad fotográfica es mediocre a causa del grano grueso de las primeras emulsiones y la luz dura directa del sol.

En los estudios de los fotógrafos no existía esta rotación del plató pero se suplía cambiando de posición. Por la mañana se hacían las fotos en el lado encarado a levante y por la tarde se pasaba a otro lado, al que recibía la luz de poniente. Claro no era lo mismo hacer una fotografía, (un retrato de un personaje o una familia) que entre la preparación y la exposición se puede tardar como mucho una media hora que el rodaje de películas en una producción en cadena que podía durar todo un día de luz solar.

### **Primeros estudios con luz de día**

Por aquel entonces en Europa ya se empezaban a construir algunos estudios. «Méliès construyó en el jardín de su finca de Montreuil en la primavera de 1897, un estudio donde las paredes y los techos eran de cristal como si de un invernadero se tratara»,<sup>452</sup> y en 1905 le añadiría su primera instalación eléctrica y construiría un nuevo estudio. En 1902 Pathé construye un estudio en Vicennes y en 1905 Gaumont construye otro en los Buttes-Chaumont. Este estudio tenía: 45 metros de largo por 20 de ancho y una altura de 34 metros.

A partir de 1906, el cine comienza a estructurarse en industria, nacen sociedades y se desarrollan (en Francia, Pathé y Gaumont, además también Eclair, L'Eclipse, Le Film d'Art), verdaderos viveros donde se organizaron progresivamente los diferentes cuerpos de oficios y se revelan cierto número de operadores cuya carrera transcurrió con el mudo y se extiende a veces hasta el cine hablado: estos casos son raros en Francia, como Léonce

---

<sup>450</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 84.

<sup>451</sup> TAYLOR, Deems, PETERSON, Marcelene. and HALE, Bryant. op. cit. pág. 3.

<sup>452</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 62.

Henry Burel (que debutó con Abel Gance en *Film d'Art*), de quien la filmografía se extenderá hasta los años 1960.<sup>453</sup>

En el interior de estos grandes estudios, la forma de trabajar, la manera de tomar las imágenes fue mucho tiempo inmutable:

numerosos filmes se ruedan al mismo tiempo y al lado uno de otro, simples paneles a modo de elementos de decorado hacen de separación, filmados frontalmente a la altura del hombre, el campo estaba delimitado en el suelo por dos cordeles tensados en «V» a partir de la cámara, un tercero paralelo al plano de la película colocado a una cierta distancia de la cámara marcando el límite para filmar a los actores de pie.<sup>454</sup>

La producción de cine se hizo normalmente en este tipo de estudio alargado y fijo con escenarios contiguos hasta la llegada del hablado, pero a parte de este tipo de estudio se fabricaron platós giratorios y tenemos constancia, de que no fue solo Edison el único que hizo sus primeros filmes con un sistema giratorio. En el estudio neoyorquino de la *American Mutoscope Company*. Podemos ver en una fotografía,<sup>455</sup> como se está trabajando en una plataforma que puede girar sobre un eje central, encima del cual está la cámara encerrada en una cabina, que se desliza sobre unos raíles, para acercarla o alejarla del decorado. En otra fotografía,<sup>456</sup> del mismo plató, que parece de la fecha de su construcción ya que le falta todavía la cámara y hay cuatro personas en el escenario totalmente al descubierto, puede que esté hecha el 1908.

Los estudios eran cada vez más grandes y más elevados, pero la tradición de la *Black Maria* de Edison estaba arraigada definitivamente. Aquí se ve un estudio construido en la azotea de un edificio de oficinas de Nueva York. El cobertizo aguanta la cámara, el marco en el otro extremo aguanta el escenario, y todo el aparato gira sobre una plataforma para tener sol durante todo el día.<sup>457</sup>

El escenario está situado sobre otros raíles circulares que sirven para mover todo el conjunto, cámara y escenario, circularmente para poder seguir el movimiento de la luz solar. Este plató que gira unos 90° está completamente abierto a los cuatro vientos, en otra foto podemos ver que todos los operarios están bien abrigados y con las manos en

---

<sup>453</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 2.

<sup>454</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 3.

<sup>455</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 72.

<sup>456</sup> TAYLOR, Deems, PETERSON, Marcelene and HALE, Bryant. op. cit. pág. 9.

<sup>457</sup> TAYLOR, Deems, PETERSON, Marcelene and HALE, Bryant. op. cit. pág. 9.

los bolsillos, (no tenían que pasar frío ni nada en la azotea de un rascacielos). A diferencia de la estructura de madera de la “Black Maria” toda la estructura del “plató al aire libre” de la *American Mutoscope Company* está construida con vigas de hierro, incluso los raíles curvados. Esto demuestra que se hizo para que fuera algo estable y duradero.<sup>458</sup>

Según comenta Janet Staiger,<sup>459</sup> el “cameraman” fue el sistema de producción en Hollywood entre 1896 y 1907. Por lo general, (*cameraman*) cinematógrafos o operadores de cámara como W. K. L. Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer, y Edwin S. Porter seleccionaban el tema del guión y lo ponían en escena como fuera necesario manipulando el escenario, la iluminación, y la gente; seleccionaban entre las opciones tecnológicas disponibles y las posibilidades fotográficas (tipo de cámara, película virgen, y lentes, el encuadre y los movimientos de cámara, etc.), fotografiando la escena, revelando el material y se encargaban del montaje.

En definitiva hacían prácticamente de todo, eran unos verdaderos artesanos, por esto no se les podía pedir más de lo que hacían. Había muy pocos operadores que dominaran a la perfección la variedad de funciones de todo el proceso de producción de un film. En realidad los operadores eran artesanos, personas con unas habilidades y conocimientos fuera de lo común.

El sistema de operador de cámara podía suministrar películas pero no tan rápido y barato como fue necesario una vez iniciado el auge del *nickelodeon* en 1906. Para producir temas de actualidad, las empresas necesitaban infinidad de operadores para cubrir todas las noticias. Incluso si ocurría una noticia, el éxito de la película dependía de factores incontrolables como el tiempo: si la película se obstruía o la exposición no era adecuada, las noticias no se repetían para hacer otra toma. Aunque los operadores de cámara seguían rodando películas por su cuenta, toda la industria en crecimiento no podía depender de un método semejante para aumentar la producción en una época en que la demanda garantizaba la expansión.<sup>460</sup>

A partir de 1907 a 1909 aparece el sistema de producción de «director».

Antes incluso de 1907, algunas empresas desarrollaron una organización de trabajo diferente. Vitagraph, por ejemplo, contrató su primer director en 1904. Aunque Bitzer se había encargado de todo su producto en Biograph, en torno a 1907, otro trabajador

---

<sup>458</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 78.

<sup>459</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 116.

<sup>460</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 116.

empezó a hacerse cargo de ciertas partes de la dirección. En este sistema de producción un individuo dirigía la escenificación y otro la fotografiaba.<sup>461</sup>

Este sistema de trabajo tenía como precedente el teatro donde existía la figura del director de escena que por regla general también era un miembro del reparto. El director tenía bajo su mando a una serie de trabajadores incluyendo al operador de cámara. Era el que tomaba la mayor parte de las decisiones de mayor o menor importancia en relación con el rodaje del producto. En aquella época los términos «director» y «productor» se utilizaban como sinónimos.

Un director / productor como Griffith bien aportaba una idea para la película o rescribía alguna que la empresa tuviera a su disposición. Seleccionaba sus decorados y daba ordenes a carpinteros, pintores y tramoyistas.<sup>462</sup>

El sistema de director difiere de forma significativa del sistema de operador de cámara. Como rasgo más evidente, el sistema de director de cámara divide la responsabilidad de producción entre diversos puestos, separando de este modo la concepción y la ejecución del trabajo entre diversos artífices. Esto se debe en parte a la tecnología.

El operador de cámara, casi invariablemente, tomaba varias decisiones importantes: la suficiencia de la luz, la admisibilidad fotográfica de la toma y la calidad de los negativos que el mismo o su asistente revelaban y copiaban. También podía estar implicado en otros aspectos de la colocación de la cámara. Por lo general, el conocimiento de esta tecnología quedaba fuera del área del director, cuyo principal criterio fotográfico en aquella época era la visibilidad de la acción.<sup>463</sup>

Una vez que el operador de cámara o el personal de laboratorio habían revelado la película, era el director quien la montaba.

Desde la aparición del sistema de director en 1907, las responsabilidades del operador se convirtieron en:

establecer la iluminación, colocar marcas para señalar los extremos del decorado visible en el encuadre, manejar la cámara y realizar los efectos especiales de fotografía. Después del rodaje entregaba los negativos a los laboratorios con las instrucciones de revelado.<sup>464</sup>

---

<sup>461</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 117.

<sup>462</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 118.

<sup>463</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 118.

<sup>464</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 150.

Cuando las películas se hicieron de mayor duración se incrementaron las obligaciones del operador de cámara, siendo necesaria la subdivisión del trabajo. A principios de la década de los veinte, el manejo de la cámara dependía de tres personas: el primer operador, el segundo operador y el ayudante del primer operador; y a veces con subalternos como aprendices.

Las tareas del ayudante consistían en limpiar y reparar el equipo, llevarlo hasta los lugares de rodaje y ayudar al primer operador de cámara en labores rutinarias como aguantar la pizarra, delimitar el área de interpretación y tomar las notas del rodaje. El segundo operador de cámara asumía tareas de mayor responsabilidad y habitualmente rodaba el segundo negativo, que era un negativo de seguridad y el que se utilizaba para las copias europeas. El primer cámara supervisaba la colocación del equipo de iluminación, rodaba el negativo principal y aconsejaba al director en «la composición o arreglos artísticos de la escena fotográfica.»<sup>465</sup>

Para que el operador jefe se centrara en su trabajo de iluminador y en la composición de la imagen, surgió el director de escena que tenía como función principal dirigir a los actores. Estaba bajo las ordenes del director y, en lo referente a la imagen, del operador.

El director de escena hará su aparición en calidad de director de actores con el fin de aligerar el trabajo del operador: «La distancia a la cual se rueda juega un gran rol. Más se dejará aire alrededor de los personajes, más se realizará el efecto artístico, pero si se busca el efecto inmediato y brutal sobre el espectador, se conseguirán personajes desmesurados acercando la cámara; un director de escena es por lo demás siempre ayudante del operador para regular estas cuestiones. Hace falta a menudo ejecutar los primeros planos para hacer captar mejor ciertos detalles al espectador» explica G. M. Coissac.<sup>466</sup>

### **Cámaras múltiples**

En EEUU la utilización de diversas cámaras durante el rodaje fue un método de uso ocasional para ahorrar dinero. Desde 1907 la utilización de dos o más cámaras estuvo en vigor durante ciertos periodos. El uso de varias cámaras era una protección ante la necesidad de hacer nuevas tomas de un plano. Cuando a partir de 1910 las exportaciones de películas norteamericanas aumentaron, como hemos visto un segundo negativo servía como copia matriz para las copias extranjeras. Cuando se empezaron a hacer escenas espectaculares que a veces eran irrepetibles se utilizaron varias cámaras para cubrir diferentes tipos de plano.

---

<sup>465</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 150.

<sup>466</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 4.

A medida que aumentaron los costes de las escenas espectaculares, la utilización de varias cámaras sirvió a otro propósito: los estudios podían poner en escena la acción una sola vez pero cubrirla desde diferentes puntos y distancias. Un escritor de 1918 señaló que en una escena de batalla en la que se destruyera un decorado o lugar, podían utilizarse más de veinte cámaras: «las cámaras se colocan en posiciones privilegiadas, algunas al nivel del suelo y otras en alguna elevación para obtener vistas diferentes e inusitadas». La manera de rodar de Cecil B. DeMille en 1920 puede verse como una extensión de este procedimiento. Y esta práctica en su integridad es un resultado de la táctica de evitar que se disparen los presupuestos satisfaciendo al mismo tiempo las necesidades del espectáculo, continuidad, y diferenciación del producto.<sup>467</sup>

El rodaje con varias cámaras suponía colocar estas en una buena disposición para la iluminación de cada encuadre, siendo la preparación mucho más compleja y laboriosa que el rodaje de una sola toma con una o dos cámaras como se hacía normalmente.

Las imágenes filmadas fueron durante bastante tiempo anónimas. Atados a una sociedad de producción, los operadores no firman todavía sus imágenes. Durante mucho tiempo los filmes no tienen ficha técnica y no mencionan ningún crédito sino las menciones de los papeles principales. Los progresos en las técnicas de iluminación además del nacimiento del star-system en Estados Unidos principalmente, propulsarán algunos nombres al primer plano de la popularidad.

### **La producción en España**

En España las primeras películas que se rodaron en 1897 a plena luz fueron: La primera documentada tiene lugar en Zaragoza el 11 de junio de 1897, y es exhibida por Francisco Iranzo con el título de *Desfile del Regimiento de Castillejos*. Sin embargo, la primera cinta conservada sigue siendo la *Salida de misa mayor en la iglesia del Pilar de Zaragoza*, tomada por Eduardo Jimeno Correas el 5 de noviembre de 1899, y que durante mucho tiempo se fechó en octubre de 1896, siendo considerada, en consecuencia, la primera película nacional.<sup>468</sup> Otro autor, Philippe Esnaul la cataloga en 1897 filmada por un operador desconocido<sup>469</sup> y la *Salida de la parroquia de Santa María de Sans en Barcelona* filmada en 1897 por Fructuoso Gelabert.

---

<sup>467</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 152.

<sup>468</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 28.

<sup>469</sup> ESNAUL, Philippe. *Chronologie du Cinéma Mondial*. París: Les grands films classiques, 1963. pág. 31.

Siguiendo la moda de los operadores de la Phaté, los operadores españoles filmaron primero escenas populares en la calle y pequeños documentales porque era lo más barato y práctico. El documental era la base de la programación de las salas de proyección ya que el rodaje de temas dramáticos era un gran riesgo económico y era más seguro importar una película que había triunfado en Francia, Inglaterra, o Italia en las que el riesgo económico era mínimo. La necesidad de producir pequeñas películas de tema fantástico, cómico, o dramático llegó tarde. Fue entonces, cuando se precisó tener un lugar cubierto fijo para rodar, cuando se construyeron los primeros estudios.

### **Primeros platós en Barcelona**

Alrededor de 1906 se construyen en Barcelona los primeros estudios cinematográficos.

Albert Marro i Fornelio (Barcelona, 1878-1956) se asocia con Joan Tarrès y Joan Baptista Turull y funda la Hispano Films, en la que, en el verano de 1906, entra como director técnico Ricardo de Baños, seguido más tarde de su hermano pequeño, Ramón. (...) La Hispano disponía de laboratorios en 1906 y de estudios en 1909, en la calle Craywinkel, 20 de Barcelona. (...) Chomón vuelve a Barcelona en 1910, donde entra en la sociedad Chomón i Fuster, con Joan Fuster, empresario de cines y vendedor de películas y aparatos, e instala unos estudios en la Gran Vía, 437.<sup>470</sup>

en 1908 las películas se ruedan en un día, en el interior de unos extraños hangares de vidrio (el uso de la iluminación eléctrica constituye todavía una excepción), y los operadores, con su gorra de visera, le dan a la manivela silbando una marcha militar para conservar, gracias a su ritmo, la cadencia de 16 imágenes por segundo.<sup>471</sup>

Los primeros estudios de rodaje que se construyen en Barcelona son “Films Barcelona” e “Hispano Films”. “Films Barcelona” sociedad productora fundada en 1906, que venía de la antigua “Empresa Diorama”, en la que Fructuós Gelabert era el director técnico y en 1908 convenció al gerente Narcís Bordàs para que construyera una galería cubierta con vidrio como la de la casa Pathé en Montreuil-sous-Bois. Gelabert diseñó e hizo construir una galería de 6 metros de ancho por 9 de largo en el jardín que Lluís Martí Codolar presidente de la Casa de la Caridad de Barcelona tenía en Horta, conocido con el nombre de La Granja Vella.

Podría ser que la galería se tratara de un antiguo invernáculo modificado, ya que en realidad consistía en una sola planta envidrada con cortinas blancas y grises, colgadas con

---

<sup>470</sup> PORTER MOIX, Miquel. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992. págs. 88, 89.

<sup>471</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 93.



tal de conseguir los diferentes tonos de luz. El modesto espacio no permitía más que disponer de un pequeño decorado. *Amor que mata* fue el primer film rodado allí el 1908, donde también se filmó *Guzmán el Bueno* en 1909. Esta empresa trabajó como productora hasta 1913.<sup>472</sup>

*Guzmán el Bueno* de Fructuós Gelabert representó en el país una revolución en la escenografía cinematográfica al filmar con un decorado tridimensional.

*Guzmán el Bueno* (1909) de Fructuós Gelabert, que representa una revolución técnica en la escenografía cinematográfica, ya que se incorporaron decorados tridimensionales, en vez de telones pintados.<sup>473</sup>

“Hispano Films” contemporánea a la anterior fundada en el verano de 1906 (como he citado antes) por Albert Marro junto a otros asociados y bajo la dirección técnica de Ricardo de Baños, después se incorpora su hermano Ramón. Ramón de Baños cuenta en sus memorias: como elegían los temas, el tipo de películas que usaban, como medían la luz a ojo y por experiencia colocaban el diafragma de la cámara que correspondía (ya que en aquella época no existían los fotómetros) y el tipo de cámara y objetivo que utilizaban para filmar los reportajes en la calle.

La elección de asuntos se hacía por iniciativa del señor Marro, y la producción de reportajes y documentales se llevaba a termino continuamente, ya que mi hermano viajaba bastante. cuando el tema era de la localidad, yo acompañaba a mi hermano y muchas veces me confiaba el rodaje de la escena o plano, pero siempre bajo su dirección. La película negativa que se empleaba era ortocromática, fabricada por M. Planchon, y se adquiría directamente de las fábricas que M. M. Auguste y Louis Lumière tenían en Lyon, cosa que creo que ya he dicho antes. Mi hermano conocía muy bien las características de sensibilidad de la emulsión con que operaba, y nada más le hacía falta dar una ojeada a la luz ambiente para poner le el diafragma apropiado; si alguna vez se equivocaba en más o en menos, el mismo revelado lo corregía. Tanto mi hermano como yo, mal está decirlo, siempre nos distinguimos por la excelente calidad fotográfica de nuestras películas, reconocida por propios y extraños. Disponían de un par de cámaras filmadoras de la marca inglesa *Urban*, con cajón de madera y los chasis a dentro, con capacidad para unos sesenta metros de película. El objetivo era de la marca *Voigtlander*, de 51 mm y 4,5 mm de abertura. con este único objetivo se hizo prácticamente toda la producción de la *Hispano Films*.<sup>474</sup>

---

<sup>472</sup> RIPOLL, Xavier. [www.xtec.es/~xripoll/platos.html](http://www.xtec.es/~xripoll/platos.html)

<sup>473</sup> PORTER I MOIX, Miquel. op. cit. pág. 79.

<sup>474</sup> Ramon de Baños. *Memòries de Ramon de Baños Un pioner del cinema català a l'amazonia*, Barcelona: Íxia Llibres (Íxia Films, S.A.), 1991. pág.32.

En el otoño de 1909, se construye en el mismo lugar, la calle Craywinckel numero 20 de barrio San Gervasio de Barcelona, una galería para filmaciones. Esta productora, la más veterana de Cataluña, desaparecía en 1918 en un incendio fortuito.

En 1910 Segundo de Chomón vuelve a Barcelona y se asocia con el empresario y comerciante Joan Fuster, con el que construyo un importante plató en la Gran Vía, la empresa se llamó “Chomón y Fuster, contratistas de Pathé Frères” de donde saldrían una veintena de filmes, entre 1910 y 1911 y que fueron distribuidos por Pathé empresa a la que pertenecían.<sup>475</sup> Esta galería fue adquirida en 1912 por la casa Iris Films, fundada por Andreu Cabot y Joan Verdaguer que, a su vez, contaban con el fotógrafo Narcis Cuyàs como realizador, posteriormente Gelabert también trabajó. Los malos resultados hicieron que Cabot se quedara solo con la empresa que se llamaría “Cabot y Puig”. En 1913 Cabot construyó unos modernos laboratorios y un plató:

galería o “gran teatro de pose y plataformas”, los mejores estudios del momento, en la calle Almícar, en el Guinardó, bajo el nombre de “Societat Galeries Cinematogràfiques”: de grandes proporciones, una planta de obra para almacén y laboratorio, y una gran galería acristalada de una docena de metros de altura desde el centro del tejado de vidrio y con una longitud de unos treinta metros, permitiéndole ubicar hasta tres decorados.<sup>476</sup>

Aunque en 1915 abrió otra galería en la calle Aragón y contrató como director artístico a el italiano Godofredo Mateldi, “Cabot Films” no llegó a producir ninguna cinta señalada. Los melodramas que produjo eran mediocres.

En 1912 Gelabert abandona a Cabot y se establece por su cuenta en la carretera de Sans donde traslada su taller y laboratorio: “Manufactura Cinematográfica-Tricolor”. De allí sale el melodrama *Mala raza*, del mismo año. A mediados de 1912 funda “Alambra Films”, con domicilio en la Rambla de Catalunya, donde produce el film *Ana Cadova* (1914), algunos interiores del cual se ruedan en la galería de Martí Codolar que pasa a ser propiedad de Gelabert. A mediados de 1914, Gelabert, juntamente con Francesc Bech, hace construir otra galería y laboratorios muy bien equipados también en la carretera de Sans, conocidos como “Boreal Films”. Esto fue porque el estudio de Horta se le había quedado pequeño y porque Gelabert quería construir una gran industria cinematográfica barcelonesa.

---

<sup>475</sup> Amplio esta información más adelante en el apartado dedicado a Segundo de Chomón.

<sup>476</sup> RIPOLL, Xavier. [www.xtec.es/~xripoll/platos.html](http://www.xtec.es/~xripoll/platos.html)

Gelabert era propietario de unos terrenos en Sans desde hacía años. Allí proyectaba hacer un estudio moderno acristalado dotado con la última tecnología y unos laboratorios bien equipados. Pese a que la inscripción legal de “Boreal Films” es de 1914, el estudio se acaba en 1916. se trataba de una galería con dos plantas, con un estudio para rodar interiores, un amplio almacén y un laboratorio actualizado. “La casa de vidre”, como la bautizaron los vecinos, había nacido.<sup>477</sup>

Tanto, Fructuos Gelabert como Ricardo de Baños o Segundo de Chomón filman principalmente reportajes y documentales ya que como he dicho antes eran más fáciles de rodar pues no requerían infraestructuras de platos, ni construcción de decorados ni ensayos con actores, y sobre todo los documentales eran más fáciles de aceptar por el público. Sin embargo las películas de tema fantástico, cómico o dramático que eran de más riesgo fueron las que propiciaron el nacimiento de productoras con sus correspondientes platos.

A partir de 1914 hicieron aparición un montón de nuevas productoras: “La Barcinógrafo”, “Tibidabo Films”, “Cóndor Films”, “Solà y Peña”, “Argos Films” (con un estudio muy grande en el Paseo de las Camelias), “Catalònia Films”, “Segre Films”, “Adrià Films”, “Falcó Films”, “Mono Films”, “Mundial Films”, “Niké Films”, “Victoria Films”, “Sanz S.A.”, “Armando Films”, “Lotos Films”, “Emporium Films”, “Dessy Films”, “Regia Art Films Corp.”, “Gnomo Films”, “Principal Films”, “Internacional Films”, “Narciso Films”, “Clador Films”, “Canigó Films”. Nos dice Xavier Ripoll Soria en su Web:

Un autentico delirio cinematográfico, pero solo un delirio, ya que no supuso la formación de una industria del cine sólida, sino que básicamente se trataba de casas de corta vida, con pocos filmes – a veces con uno solo –, hechos con escaso presupuesto y medios, artesanalmente, sin la organización y la financiación indispensables para consolidar una industria, y sin ningún soporte político ni intelectual.<sup>478</sup>

Hemos de tener en cuenta que:

En 1914, Barcelona es la capital del cine español, el centro de la industria cinematográfica del país. Es una de las ciudades del mundo con más salas (unas 139), al nivel de Berlín y detrás de Nueva York y París. De Barcelona salen los principales canales de importación-exportación, así como las arterias de distribución por toda

---

<sup>477</sup> RIPOLL, Xavier. [www.xtec.es/~xripoll/platos.html](http://www.xtec.es/~xripoll/platos.html)

<sup>478</sup> RIPOLL, Xavier. [www.xtec.es/~xripoll/platos.html](http://www.xtec.es/~xripoll/platos.html)

España. Además, la ciudad cuenta con casi todas las casas productoras así como la sede de delegaciones y representaciones de las marcas mundiales más famosas.<sup>479</sup>

Todas estas primeras productoras utilizaban la luz del sol que tamizaban y controlaban, como en todos los platós acristalados de la época, con gasas y cortinas. Más adelante y casi simultáneamente fueron incorporando poco a poco la luz artificial por medio de la energía eléctrica, llegando a tener que tapar por completo el acristalamiento para que la luz del exterior no interfiriese a la luz artificial colocada por el operador, que en aquella época ya estaba constituido como iluminador.

### **Los tres operadores**

En la primera época del cine español he de destacar tres nombres importantes Segundo de Chomón en el que luego profundizare por su proyección universal, Armando Pou que no tiene tanto relieve internacional pero se le considera el operador más importante del cine mudo español y José María Beltrán consagrado como director de fotografía en las producciones “Filmófono” de Buñuel.

Armando Pou es un puertorriqueño nacido en 1897 que aparece en los primeros momentos del cine madrileño trabajando para la primitiva “Patria Films” que fundara Benito Perrojo, oficiando con él de operador en la serie *Peladilla*, como *Peladilla cochero de punto* (1915), *Clarita y Peladilla van a los toros* (1915), *Clarita y Peladilla en el Football* (1916). Sigue trabajando con Francisco Camacho en *El Misterio de una noche de verano o El enigma de una noche* (1916), con Eusebio Fernández Ardavín en *La Leyenda del cementerio* (1917). Dirige e ilumina *Gitana cañí* (1917). Trabaja con José Buchs en *Alma rifeña* (1922), con José Calvache ‘Walken’ en *El Charlot español torero*, (1929).

Pou llama la atención por la gran variedad de temas que desarrolla. Rueda documentales, noticiarios, pequeños cortos cómicos, peliculitas policíacas, filmes publicitarios, cintas de dibujos animados y películas de aventuras.

Así, el material superviviente de Pou nos presenta un correcto iluminador, que mueve la cámara con precisión, atento a los detalles y que es capaz de proporcionar un cierto relieve psicológico a los personajes y presencia física a los objetos mediante la disposición de sus, por otra parte escasos, puntos de luz. También nos revela un operador atento a las experiencias que llevan a cabo sus colegas en Europa y que acceden con cierta regularidad hasta las pantallas de la época. En pocas palabras, Pou es un

---

<sup>479</sup> RIPOLL, Xavier. [www.xtec.es/~xripoll/hcinec2.htm](http://www.xtec.es/~xripoll/hcinec2.htm)

personaje un tanto insólito y reivindicable en el mediocre panorama de la luz en el cine mudo español.<sup>480</sup>

José María Beltrán nacido en Zaragoza en 1898, hijo de un prestigioso fotógrafo, cultivador del dibujo artístico y estudiante de pintura en una escuela de artes y oficios, pintor aficionado y fotógrafo a ratos libres, en 1925 ilumina su primer largometraje, *José*, de Manuel Noriega, rodando a continuación cuatro títulos entre 1926 y 1927. Se consagra definitivamente como iluminador en las producciones de Buñuel ya que en España los puestos de iluminador estaban ocupados por operadores extranjeros. Rueda en 1935 *Don Quintín el Amargao*, dirigida Luis Marquina, en realidad fue dirigida por Luis Buñuel pero no quiso salir en los créditos y fue el ingeniero de sonido Luis Marquina quien firmó como director; ilumina en 1936 *Centinela, Alerta!*, de Jean Grémillon, y *¿Quién Me Quiere a Mi?*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y escrita por Buñuel; en 1937 filma varios documentales *Guernika* de Nemesio M. Sobrevila, *Cataluña* de Valentín R. González.

se dedica a rodar numerosos documentales cuya materia prima trata con criterios análogos a los empleados con las ficciones: un trabajo con masas de luz contrastada con perfiles y contornos, tipo de iluminación que se remite sobre todo a una experiencia cultural pictórica, y que da como resultado un plano en donde se integran en equilibrio nada agresivo volúmenes, luces y sombras, y donde cada ambiente aparece caracterizado por los diversos factores luminosos que lo componen.<sup>481</sup>

Un ejemplo de este buen trabajo se encuentra en un film rodado en 1937 para el Sindicato de la Industria del Espectáculo (de la CNT): *Barrios bajos*, dirigido por Pedro Puche. Beltrán abandona España en 1938, desarrollando su actividad en Argentina hasta 1958.

“Muerto Pou en 1930, exilado Beltrán, que era ferviente republicano, con ellos, (dice Julio Pérez Perucha) se perdió la posibilidad de crear una escuela española de operadores que desarrollara un tratamiento de la luz genuinamente enraizado en nuestras tradiciones. Lo que tuvimos, por el contrario, fue escuela alemana durante casi dos décadas.” Yo, en cambio, encuentro muy positiva esta escuela alemana de la que hablaré más adelante.

---

<sup>480</sup> LLINÁS, Francisco. *Directores de fotografía del cine español*. “La larga marcha” Pérez Perucha, Julio. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 1989. pág. 54.

<sup>481</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 55.

## Las primeras tomas con luz artificial

En cuanto a la luz artificial tenemos constancia de que las lámparas de arco, ya se utilizaron antes de 1900. En 1846 por primera vez en la Ópera de París, como he dicho antes, después en 1849 su utilización se generalizó en el teatro y según dicen José Luis Guarnier Alonso y Román Gubern en 1897 fue la primera vez que se utiliza la luz artificial en el cine.

El primer uso de la iluminación artificial en el cine se debió a Georges Méliès, quien rodó en 1897 un número de varietés en el teatro Robert Houdin por medio de 30 lámparas de arco.<sup>482</sup>

En 1897 Méliès tuvo que impresionar por encargo unas breves cintas con actuaciones del cantante Paulus, destinadas a la explotación en un café-concierto. Una vez vestido y maquillado como para actuar en el escenario, Paulus se negó rotundamente a cantar al aire libre y exigió que se rodase en un escenario y ante un decorado teatral. Méliès se vio entonces obligado a rodar su actuación en el interior del Robert Houdin, utilizando treinta proyectores de arco para la iluminación, lo que constituyó una innovación histórica capital en la toma de vistas.<sup>483</sup>

Según Román Gubern en 1899 o según Kristin Thompson en 1897, fue la primera vez que se utiliza la luz artificial en el cine en Estados Unidos. Fue en un combate de boxeo entre Jim Jeffries y Tom Sharkey celebrado en Coney Island, en él los técnicos de la *Biograph* (Willy G. Bitzer) colocaron para filmar una instalación de 400 luces de arco. Fue curioso que otra compañía también quiso filmar el combate enzarzándose a golpes por los derechos de imagen.

el sensacional combate de boxeo entre Jim Jeffries y Tom Sharkey celebrado en Coney Island en 1899 que, con una instalación de cuatrocientas lámparas de arco, los técnicos de la *Biograph* se proponían rodar. Sus rivales de la *Vitagraph*, ni cortos ni perezosos, decidieron aprovechar la iniciativa y la complicada instalación eléctrica de sus competidores para rodar también, desde un emplazamiento excelente, la acción que se desarrollaba en el ring. La velada acabó como el rosario de la aurora, con los hombres de la *Vitagraph* y de la *Biograph* arreándose mamporros ante la perplejidad del público, que no tardó en contagiarse de su ardor combativo y organizó una batalla campal que no estaba prevista en el programa.<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> GUARNER ALONSO, José Luis. Y otros. *Enciclopedia ilustrada del cine*. Barcelona: Labor, 1969-1974. pág. 189.

<sup>483</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 50.

<sup>484</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 78.

La lámpara de arco difuso derivó en algunos casos del alumbrado de calle. Ya en 1897, la American Mutoscope y Biograph Company utilizaron 400 arcos de calle modificados para iluminar Madison Square Garden cuando sus cámaras filmaron el combate entre Jeffries y Sharkey.<sup>485</sup>

Tengo que decir que las lámparas de arco utilizadas en aquella época no eran tan funcionales ni tan potentes como los aparatos que utilizamos ahora que tienen un sistema de lentes que dirigen y concentran o desconcentran la luz. En aquella época los aparatos se limitaban a los dos carbones que provocaban la chispa de luz y un reflector metálico colocado en paralelo a estos; pero, sin ningún tipo de lente que dirigiera o concentrara la luz, con lo que el proyector desparramaba la luz y se tenía que colocar relativamente cerca de la escena a filmar, por esto y sobretodo por la poca sensibilidad de la película se necesitaban gran cantidad de unidades. Treinta en un escenario o cuatrocientos en un estadio.

### **Primeros estudios en EE. UU.**

A medida que la industria del cine avanzaba, los primeros estudios de cine en Nueva York y en New Jersey, se abrieron también al cielo, normalmente con los tejados convertidos en enormes claraboyas y las paredes en grandes ventanales de cristal. Se podía conseguir un cierto control con enormes muselinas, poniéndolas bajo los tejados de cristal y en los ventanales para difundir la luz y controlar el contraste. Este control lo habían aprendido de la experiencia en los estudios de los fotógrafos.

Los precedentes en la manera de hacer venían de los ejemplos de fotógrafos de bodegones de medianos del 1800.<sup>486</sup>

Pero según dice Charlie van Damme, en un primer momento no llegaron a conseguir la habilidad de los fotógrafos. Estos podían colocar la luz para una pose determinada, esto era sencillo si lo comparamos con la complejidad de las tomas en un film, que además tenían la necesidad de una gran profundidad de campo. Esto imponía trabajar con diafragmas muy cerrados y con gran cantidad de luz, así que poco control sobre la luz podían realizar. No podían dejar zonas en penumbra, así que en general la luz de trabajo sería una luz matizada en todo el escenario.

En otro tiempo, las únicas técnicas utilizadas estaban fatalmente basadas sobre el principio de una modulación de la luz de día, era lo que venían haciendo los pintores y

---

<sup>485</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 274.

<sup>486</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 116.

los fotógrafos en sus talleres durante años. Además los estudios estaban todos calcados bajo el mismo modelo: un espacio suficientemente grande para poner allí un decorado, amplios ventanales equipados con cortinas opacas y paños blancos móviles que permitían un control relativo del nivel y de la calidad de la luz.

La aplicación de estas técnicas de iluminación se adecuaban perfectamente al trabajo de los fotógrafos: cada pose podía ser tratada de una manera específica y la disminución del nivel luminoso resultante de la manipulación de los paños y cortinas estaba compensada holgadamente por un aumento del tiempo de exposición. Se utilizaba conscientemente la pérdida calidad óptica resultante de un diafragma muy abierto y a veces incluso se acentuaba para tender hacia un “Flou artístico” (desenfocado artístico).

Desgraciadamente para los cineastas, la complejidad y la multiplicidad de las situaciones que tenían que tratar, las obligaciones escénicas y los desplazamientos de los actores hacían de este útil, el estudio, un instrumento poco apto para satisfacer sus necesidades. Aquí se juntaba la necesidad de trabajar con un diafragma más bien cerrado para asegurar una nitidez suficiente, y un tiempo de pose limitado a una treintena de segundo aproximadamente. La gran profundidad de campo respondía a una necesidad de la puesta en escena: el cuadro reproduciendo en esta época la escena a la italiana, buscaba no limitar la legibilidad en profundidad. Todo esto explica porque los cineastas llevaban retraso con relación a los fotógrafos en el terreno de la luz. Tuvieron que buscar además técnicas más adecuadas. El estudio heredado de los fotógrafos permitía solamente asegurar el “grado cero” mínimo de la iluminación.<sup>487</sup>

De esta manera los cinematógrafos solo se preocuparon en un primer momento de que tuvieran la luz suficiente para que se viese, rodando bajo una luz plana, no podían entretenerse como los fotógrafos a ‘crear con la luz’.

En Estados Unidos en torno a 1906, los estudios de cristal comenzaron a sustituir a los escenarios al aire libre en tejados de edificios, sobre todo en el Este, donde la lluvia y otras inclemencias del tiempo planteaban problemas con frecuencia. Edison y Biograph construyeron estudios de cristal permanentes para sustituir los rodajes en los tejados y solares. También la Vitagraph construyó un estudio de cristal aquel mismo año, y Selig siguió el ejemplo en 1907.

En 1908 Edison montó un gran estudio en Bedford Park, Bronx, Nueva York. Era una nave de dos pisos de altura y tenía la parte encarada al Sur toda acristalada, la mitad del techo y la mitad de las paredes eran de cristal para que pudiese pasar la luz. Debido a que las películas eran mudas y el ruido no era un problema, no se necesitaba mucho espacio en los estudios porque las unidades de producción podían trabajar muy cerca la una de la otra. Se llegaban a filmar tres o más producciones a la vez.

---

<sup>487</sup> VAN DAMME, Charlie; CLOQUET, Eve. op. cit. pág. 29.



En estos estudios de vidrio se tuvo muy en cuenta la calidad del cristal para difuminar la luz.

En 1912, la American Film Co. construyó sus nuevos estudios de Chicago utilizando un cristal difusor, del que se «esperaba realizase considerablemente los resultados fotográficos». El mejor cristal difusor no era sencillamente un cristal de roca o un cristal translúcido; estaba formado por capas de minúsculas estrías prismáticas que dividían la luz que entraba en ellas. El pequeño espectro resultante no era perceptible, ya que se volvía a difuminar en luz blanca. La ventaja era que el cristal prismático no reducía la cantidad de luz que pasaba a través de él, mientras que otros tipos de cristal traslucido texturado si lo hacían. Los estudios Vitagraph de 1906, por ejemplo usaron este tipo de cristal, como los de la American de 1912.<sup>488</sup>

Los estudios de cristal fueron de uso estándar en toda la industria durante una parte del período clásico, aunque a finales de la segunda década del siglo pasado y principios de la tercera, las empresas iban dependiendo cada vez más de los estudios «oscuros», iluminados completamente por luz artificial. Fueron llamados así: *'dark' studios*, porque se forraron y se pintaron de negro para que no entrara la luz solar y así trabajar exclusivamente con luz eléctrica.

A principios de la segunda década del siglo xx, por tanto, el enfoque estándar para la iluminación de unos decorados interiores tanto si se rodaba en un interior como en exteriores, era una luz difuminada y regular sobre todo el conjunto; las sombras y puntos de luz excesivos intentaban evitarse.

## **La iluminación eléctrica en los estudios de cine**

Los pioneros en la iluminación, debido a las necesidades de producción, fueron los países con estudios situados más hacia el Norte donde la escasez de luz solar hacía necesaria la utilización de luz constante. Este paso se efectúa lenta y progresivamente hasta llegar a trabajar exclusivamente con luz artificial ya que es mucho más controlable.

La evolución hacia la iluminación artificial se hace muy lentamente y sobre todo naturalmente en las regiones sujetas a los caprichos del cielo (costa este de los EE UU, Alemania, Francia, Escandinavia, etc.). Se asocia entonces una iluminación artificial con el fin de compensar estas variaciones de luz y de asegurar así una iluminación constante

---

<sup>488</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 272.

permitiendo una mayor regularidad en las tomas a lo largo de toda la jornada. La luz, natural o artificial, es a menudo puramente funcional.<sup>489</sup>

La iluminación artificial empezó a ser utilizada en el cine hacia 1910 en Francia, Dinamarca y Estados Unidos. En los primeros años de la historia del cine los operadores filmaban a la luz del día, incluso si lo hacían en interiores (el estudio de Méliès era acristalado). La necesidad de luz natural fue una de sus causas en Estados Unidos del traslado de los estudios a California, donde se construiría el complejo industrial de Hollywood en las afueras de Los Ángeles.<sup>490</sup>

Pero el problema fundamental para la producción en cadena era que se necesitaban más horas de luz constante y la luz del sol tenía y tiene muchos cambios de intensidad.

De todas formas, al cámara le estorbaban las grandes variaciones de intensidad y posición de la luz solar durante el día y también el mal tiempo.

Como evolución a esta situación, se construyeron decorados en invernaderos de cristal donde los difusores eran instalados igual que en los escenarios abiertos. La razón de los invernaderos era, permitir a las compañías cinematográficas operar durante el mal tiempo; de todas formas, la llegada de la luz artificial, más o menos al mismo tiempo, hizo que los invernaderos quedaran obsoletos y raramente eran utilizados para lo que habían sido diseñados. Las ventajas de trabajar con luz artificial eran tan grandes que la mayoría de los decorados construidos dentro de invernaderos eran cubiertos por telas y otros materiales para excluir la luz natural. Más tarde las paredes de cristal se pintarán de negro para que la luz natural no interfiera con la iluminación artificial controlable.

En los primeros intentos serios de iluminación de escenarios, el cámara utilizaba algunos faroles de arcos de carbono y tubos de mercurio “Cooper-Hewitt” colocados directamente encima y en los ángulos en un intento de hacer luz plana, y difusa en todo el escenario. Las lámparas de mercurio Cooper-Hewitt se utilizaron en la Biograph Studios en Nueva York en 1905. Los requisitos de exposición globales, la falta de equipamiento adecuado y la economía, hicieron difícil casi imposible obtener algo tan sencillo como la luz plana.<sup>491</sup>

---

<sup>489</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 7.

<sup>490</sup> ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Universidad de Navarra, (EUNASA), 1999. pág. 102.

<sup>491</sup> HANDLEY, Charles W.. “History of motion-picture studio lighting”, October 1954. pág. 120 en: *A Technological History of Motion Pictures and Television*. (An anthology from the pages of “The journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers”, recopilada per Raymond Fielding). Los Ángeles: University of California Press, 1983 (1967).

Según Kristin Thompson los primeros estudios al aire libre no utilizaron la luz difuminada del sol hasta después de la introducción de las lámparas de vapor de mercurio que daban una luz difuminada.

Las lámparas de vapor de mercurio no imitaban la luz diurna de los escenarios al aire libre. La luz del sol a menos que estuviera difuminada, ofrecía una luz intensa y brillante en rayos paralelos. (...) Las lámparas de vapor de mercurio, que eran largos tubos de apariencia y funcionamiento similar al de las actuales luces de neón, ofrecían una iluminación más suave que se difuminaba automáticamente sobre el área que cubría la fuente de luz.

Las pruebas son imprecisas, pero parece ser que los realizadores no empezaron a difuminar la luz solar colgando grandes piezas de muselina sobre los escenarios hasta después de la introducción de las lámparas de vapor de mercurio. Los difusores solo ofrecían un control limitado de la luz solar, pero reducían el contraste y por tanto creaban una imagen más clara, con detalles más visibles en las sombras de lo que habrían sido bajo la luz directa del sol. Numerosas fotos de producción de principios de la segunda década del siglo pasado muestran las telas difusoras sobre los decorados.<sup>492</sup>

### **La luz artificial entra en el estudio**

Las primeras fuentes artificiales de luz eléctrica en servicio en el cine al principio del siglo XX fueron de dos tipos: las lámparas de vapor de mercurio y las lámparas de arco voltaico.

Las primeras, lejanos ancestros de nuestros fluorescentes, eran las baterías de tubos de un metro de largo llenos de mercurio dando una luz azulada rica en UV (comúnmente llamados «luz fría»). Montados en serie en el interior de una caja en forma de columna, estos paneles luminosos daban una luz dulce e uniforme. Conocidos con el nombre de «Cooper-Hewitt», del fabricante que las puso a punto en 1901, estos proyectores equiparon desde 1905 los estudios de la Biograph en Nueva York y su empleo se generalizó hasta Europa.<sup>493</sup>

grupos de faroles de arcos de carbono y los tubos de vapor de mercurio Cooper-Hewitt que se colocaron bajo el techo de cristal de los estudios de la Biograph en la calle 14 de Nueva York alrededor de 1905.<sup>494</sup>

---

<sup>492</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 272.

<sup>493</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 7.

<sup>494</sup> BROWN, Blain. op. cit. pág. 3.

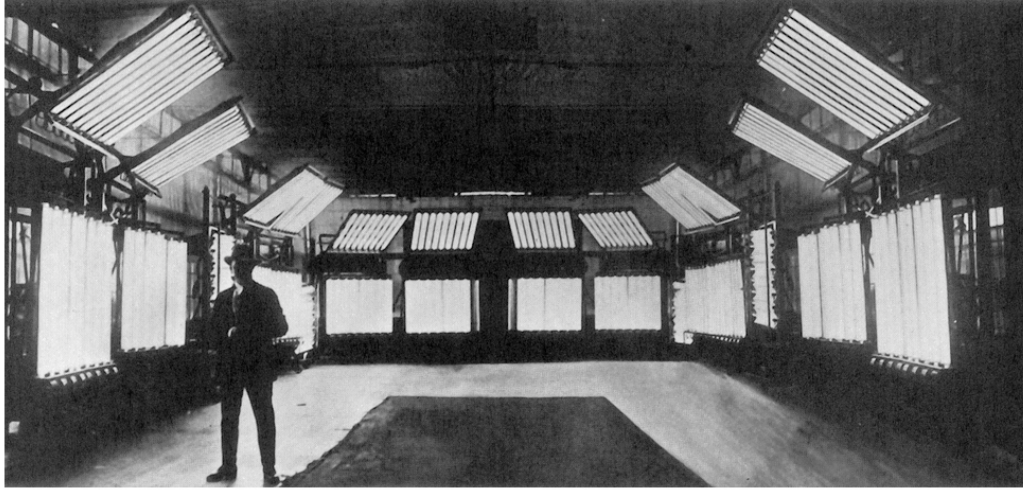
Estos aparatos se componían de nueve lámparas de vapor de mercurio, cada lámpara era un tubo de aproximadamente 1,50 m de largo y de un diámetro de unos tres centímetros, estos tubos “mercuréscentes” estaban colocados en sentido vertical, creando así una pantalla de luz de 1,50 m x 1,50 m, estaban integrados en un armazón con ruedas, a una altura del suelo de aproximadamente un metro, eran orientables y se podían subir y bajar por medio de una manivela. También se colgaban desde el techo o en las paredes. Varios aparatos puestos juntos en grupos, constituían verdaderos muros de luz.

El vapor de mercurio era adecuado para los ojos debido a su espectro de color, que estaba concentrado en la porción azul-verde; carecía del extremo rojo del espectro, que propicia el cansancio ocular. Este mismo hecho hizo que esta misma lámpara fuera ideal para la realización de películas en el periodo prepancromático, ya que las luces azules y verdes tenían un alto nivel de actividad para la película ortocromática. (La actividad hace referencia a la proporción de luz que se registra como imagen en el celuloide. Para la película ortocromática una luz que contuviese principalmente longitudes de onda rojas y amarillas tendría un nivel de actividad bajo, por muy brillante que pareciera a simple vista; la luz azul o verde, aunque menos brillante, tendría un nivel de actividad superior para este tipo de película.)<sup>495</sup>

Las lámparas de mercurio Cooper-Hewitt eran las más usadas en la industria norteamericana ya que favorecían el trabajo siendo adecuadas para la vista y los empleados podían trabajar más horas al día sin que sus ojos se resintieran. En 1918 la industria cinematográfica estaba entre las cuatro industrias que más las utilizaban, detrás de los fabricantes de automóviles (Buick, Ford), los fabricantes de municiones (Rémington, Winchester) y los constructores de maquinas herramienta (Erie Forge). Prácticamente todos los estudios cinematográficos tenían Cooper-Hewitt.

---

<sup>495</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 271.



Thomas Ince en el “Triangle Studio” de la ciudad de Culver en 1916, rodeado de lámparas Cooper-Hewitt.

La principal desventaja de las lámparas de mercurio Cooper-Hewitt para la producción cinematográfica era su incapacidad para ofrecer luz direccional. No podían proyectar haces de luz ni sombras definidas. Su luz difuminada se distribuía regularmente por todo el decorado.

Esta luz no tenía su origen en la narrativa; no variaba para adaptarse a la situación. Aunque no constituía una distracción de la historia, tampoco aportaba nada a la misma. A medida que se fue desarrollando el sistema clásico, el concepto de elaboración del estilo contribuyó a que la narrativa ocupara un lugar predominante. Los operadores necesitaban un tipo de luz que pudiera manipularse de distintas formas, de acuerdo con las exigencias narrativas de la escena.

De este modo, a pesar de su superior eficiencia, las lámparas de vapor de mercurio empezaron a ceder terreno a otras unidades que podían ofrecer una iluminación definitiva y direccional para los efectos de iluminación.<sup>496</sup>

Aparecieron entonces las lámparas de arco de alta intensidad. Anteriormente se había trabajado en un principio con lámparas de arco de baja intensidad, o faroles de arco, que eran adaptaciones de las típicas farolas de calle de la época. Estas lámparas tenían la forma de una gran bombilla blanca de unos 12,5 cm de diámetro por 45 cm de alto, dentro estaban los carbones y por fuera tenía una visera que reflejaba la luz hacia adelante.

---

<sup>496</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 273.



En esta fotografía podemos ver (según el pie de foto, como están trabajando el operador Ned Van Buren con una cámara Moy, con el director John Collins en el *Edison Studio*) y leer en su descripción: «debajo de la cubierta de cristal hay difusores, mientras que ‘arcos cerrados’ cuelgan del techo y ‘arcos de costado (*broadside*)’ en soportes de suelo dan una luz adicional.»<sup>497</sup>

En la foto vemos como se ilumina: primero con la luz del Sol difusa (que es con la que está hecha la foto) y segundo reforzada con luz eléctrica con dos tipos de arco los de baja intensidad cerrados que son adaptaciones de las farolas de la calle, 12 aparatos dando luz cenital y los de alta intensidad que dan la luz lateral de un costado, dos aparatos uno a cada lado de la cámara. En el arco (*broadside*) de la derecha de cámara se puede leer la marca “*Klieglight*” donde curiosamente juntan la L del final de Kliegl con la L del principio de light.

Marc Salomón junta las dos clases de lámparas de arco voltaico, cuando primero fueron las de globo de vidrio y luego se crearon las de alta intensidad como la Kliegl con salida de la luz lateral:

---

<sup>497</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. Foto 20.15.

derivadas del alumbrado público, estaban constituidas de dos carbones que se consumían al aire libre o dentro de un globo de vidrio (aislado), montados sobre un pie o colgados del techo, un armazón de chapa brillante hacía el papel de protección además orientaba la luz hacia la escena. Estos proyectores se llamaban «Aristo» o «Kliegl arcs» en los Estados Unidos, «Westminster» en Inglaterra y «Júpiter» en Alemania.<sup>498</sup>

Las lámparas de mercurio y los arcos, equipaban la mayoría de los primeros estudios americanos aparecidos en la costa este, como los de la Biograph en Nueva York, así como los Pathé y Gaumont en Francia, los de la Nordisk en Dinamarca, los estudios británicos y Alemanes.

La necesidad de gran cantidad de luz para exponer la película, hacía que solamente se consiguiera una iluminación muy sencilla, que era totalmente plana. Se combinaron los dos tipos de luz artificial. La luz de los tubos de mercurio suavizaba las sombras provocadas por la luz de los arcos consiguiendo una luz uniforme en toda la escena, lo más parecida a la luz solar.

Se aprendió rápido a asociar estos dos tipos de proyectores, los primeros quitando a los segundos un poco de su dureza difuminando las sombras inclinadas. El objetivo fue obtener una iluminación quieta y homogénea, sin efectos particulares, la preocupación de los operadores era ante todo exponer correctamente la película recreando si es preciso las condiciones de la luz natural.<sup>499</sup>

Los operadores exploraron poco a poco efectos con la luz, primero con una luz lateral, luego el contraluz con reflejo sobre las caras. Según declara Marc Salomon de Billy Bitzer que:

El habría descubierto las virtudes de la iluminación de la cara por reflexión de una potente luz en contraluz sobre una superficie clara observando a Lillian Gish, con el sol sobre la espalda, iluminada por el simple reflejo del sol sobre el suelo. Hizo entonces fabricar dos reflectores con el fin de reproducir y de controlar a voluntad el efecto.<sup>500</sup>

Son varios los operadores que utilizan el contraluz. Como en todas las historias siempre hay alguno que ha sido el primero, siempre hay que se pone las estrellas, son los que tienen de su parte a los historiadores. Yo no sé quien fue el primero, podría ser Billy Bitzer o Léonce Perret o otro; lo importante es que lo empezaron a utilizar como los demás efectos de luz.

---

<sup>498</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 8.

<sup>499</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 8.

<sup>500</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 9.

Algunos operadores impulsaran sus búsquedas de efectos más acentuados, de contraste, de atmósfera y de volumen. Apareciendo así la preocupación de justificar el origen de las fuentes de luz: una ventana, el fuego de un hogar, una lámpara colocada sobre una mesa. Se encuentran algunos ejemplos convincentes de esta gestión en el trabajo de Axel Graatkjaer en Dinamarca (*Aux portes de la prison* de August Blom, 1911)<sup>501</sup> o en el de Georges Specht en Francia (*Le Roman d'un mousse* de Léonce Perret, 1913).<sup>502</sup>

Con el tiempo se excluirá totalmente la luz del sol de los estudios. Como comenta Rudolf Kurtz en su libro *Expressionismus und Film* de 1926:

El arte cinematográfico moderno a renunciado casi totalmente a la luz del sol. El sol es una fuente de luz que no está regulada y que difícilmente se puede controlar, mientras que el efecto fotográfico de la luz artificial permite intervenciones subjetivas más sutiles. Las posibilidades ofrecidas por las fuentes de luz artificial en estudio están en progreso constante.<sup>503</sup>

### **Efectos de silueta y contraluz**

La manera exacta de cómo los efectos de silueta comenzaron a ser utilizados intencionadamente de forma integrada en la historia de las películas, todavía no está clara, pero de momento, 1909 parece ser un año crucial. A principios de este año, la compañía italiana 'Aquila Film' realiza una película titulada *Floriana de Lys* donde una figura en semi-silueta tiene la iluminación en contra desde una ventana, y D. W. Griffith produjo poco después algunos ejemplos mucho más llamativos como en: *In Old Kentucky* de 1909 iluminada por Billy Bitzer con una duración de 11 minutos, o en *Lines of White on a Sullen Sea* del mismo año con 11 minutos e iluminada también por Billy Bitzer, aunque en ambos casos su utilización es puramente pictórica y sin fuertes connotaciones expresivas. El único ejemplo después de 1909 de esta característica en las películas de Biograph de Griffith que tengo conocimiento es un plano de figuras silueteadas contra la luz de la puesta del sol en *The Yaqui Cur* (1913) iluminada por Billy Bitzer.

---

<sup>501</sup> SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londres: Starword, 1983. (1992). pág. 70.

<sup>502</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 70.

<sup>503</sup> KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlín: Verlag der Lichtbildbühne, 1926. *Expressionisme et cinéma*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1986. pág. 102.



Los fabricantes de película italianos desarrollaron la técnica del 'contre-jour' y fueron más lejos en el film *Patricia e schinva* de la productora Cines, rodada hacia el final de 1909, que incluye varios planos llamativos en 'contre-jour' de barcas en el mar filmadas desde la playa. Se encuentran planos a 'contre-jour' de la entrada de la cueva en *Il Cid* (Cines, 1910), y en el final de la versión de *L'Inferno* (1911) de la compañía Milano. Este último ejemplo se juzga como efecto expresivo, dada su correspondencia a las últimas cuatro líneas del poema. Pero por esta fecha un número de otros fabricantes de película tomaron la idea, principalmente en Europa, usándola sobre todo para propósitos pictóricos, aunque luego lo enfocan más hacia fines más expresivos. Las películas que hay que mencionar son *Ekspeditricen* (August Blom, 1911), y *Dodsspringet til Hest fra Cirkus-Kuplen* (Schnedler-Sorensen, 1912), en ambas de las cuales los efectos de silueta fueron conseguidos otra vez filmando figuras en una habitación sin luz contra una ventana grande por la que entra la luz exterior del día. Un uso aún más poderoso de siluetas nos trae de nuevo a América en 1912, en un entierro indio filmado sobre la silueta del horizonte en *The Indian Massacre* de Francis Ford.<sup>504</sup>

En 1913 la técnica llegó a ser bastante estándar, aunque todavía se utilizaba con poca frecuencia. Muchos ejemplos se pueden encontrar de Italia (*L'antro funesto*, *Jone* y *La lampada dell nonna*), pero la idea incluso había conseguido llegar hasta Rusia (*Sumerki zhenskoi duski*). Léonce Perret en *Roman d'un mouse* (1913) hace una característica especial de planos de silueta, y la influencia de esto fue transportada en una de las películas inspiradas por ella, *Det Hemmelighedsfulde X* (1914) de Benjamin Christensen, en la cual los efectos de silueta hechos ambos con luz del día y luz artificial, se utilizan en toda su extensión así como todas las clases de claro-oscuro. Aquí estos efectos se utilizan definitivamente para contribuir a la atmósfera del film que ya viene expresada en el título. En este film el innovador Christensen, asombró a la audiencia filmando el encendido de una lámpara eléctrica utilizando un truco fotográfico.

El set fue cubierto con un paño negro y Karen Sandberg, jugando a esposa adúltera, entra en la estancia y 'enciende la luz'. La cámara fue parada mientras se quitó el paño negro y la actriz continuaba en la misma posición. Cuando la filmación continuó la estancia se iluminó.<sup>505</sup>

Viendo la imagen en continuidad el efecto era que la actriz encendía la luz de la habitación.

Según Barry Salt el único ejemplo de sombras utilizadas en este período con una función expresiva lo tenemos en «*Satana* de Luigi Maggi de 1912. Está en la escena de

---

<sup>504</sup> SALT, Barry. op. cit. págs. 71,72.

<sup>505</sup> Wollstein, Hans J. <http://allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=A151500>

los azotes de Cristo donde la acción principal ocurre fuera de la pantalla, pero las acciones se pueden ver por las sombras que caen proyectadas dentro de la pantalla.»<sup>506</sup>

### **La influencia de la fotografía**

Iluminar a contraluz en exteriores y en interiores se hizo antes en fotografía que en cine. Barry Salt comenta:

Martin Bray ha localizado ejemplos de principio de siglo en el trabajo de Constant Puyo, francés famoso miembro del movimiento 'Pictorialista'. en fotografía artística. El contraluz parece haber sido su especialidad, creó numerosos ejemplos hechos tanto al aire libre como en estudio. Habitualmente fotografiaba escenas exteriores en el campo con modelos vestidas o desnudas iluminadas a contraluz por el sol desde atrás, y para la parte de adelante de la figura, sin ninguna luz adicional de relleno. En fotografías de estudio hacía a planos de la misma forma, pero aquí el contraluz era generalmente la luz de un arco sobre la modelo o detrás de ella, como en una de sus fotografías más conocida, *Effet de lumière*. De la misma forma, en estas fotografías de estudio hay una luz adicional de relleno que ilumina la cara desde el frente.<sup>507</sup>

He mirado varias fotos de Constant Puyo de 1900 en el archivo de Gallica<sup>508</sup> y no he visto indicios de utilizar luz eléctrica de contraluz, si alguna lámpara de pie o de mesa de luz artificial que no sabría decir si son de gas o eléctricas. Constant Puyo tiene varias fotos donde utiliza claramente como contraluz la luz natural que entra por una ventana como por ejemplo en la imagen 17 titulada: *Jeune fille jouant du piano*. [Cote: PYO107N],

---

<sup>506</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 72.

<sup>507</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 73.

<sup>508</sup> GALLICA. La bibliothèque numérique. Bibliothèque nationale de France. Página web: <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=03300026>



en esta foto la luz entra desde atrás y por encima del encuadre de la fotografía a través de una ventana que está alta. En otra foto, la imagen 15, titulada: *Femme assise*. [Cote: PYO102N],



la ventana se encuentra a la altura de la modelo que está sentada en un sofá, y la luz principal, que entra por la ventana crea un halo de contraluz. Seguramente estas dos fotos tienen luz de relleno reflejada de frente hacia la cara para contrarrestar la fuerte luz de la ventana. En esta parte del archivo de Gallica existe otra foto de Puyo en claro contraluz es la imagen 19 titulada: *Femme appuyée à une rampe*. [Cote: PYO112N], la modelo, apoyada en una barandilla del descansillo de una escalera tiene la luz en contraluz lateral de una ventana. Son fotos de 1900 como figura en el archivo de Gallica y no existe ninguna luz de arco, quizás las fotos que ha visto el Sr. Bray son de épocas más tardías. Lo que está claro es que la iluminación a contraluz ya era utilizada antes que en el cine en la fotografía de estudio y exteriores por los fotógrafos. Puyo tiene también una foto hecha en el exterior en un campo en la que tres señoritas reciben la luz del sol a contra luz: *Trois femmes dans un bois*. [Cote: PYO133N].<sup>509</sup>

Eran muy pocos los fotógrafos conocidos de aquella época que utilizaron esta técnica, pero hay algunas fotografías hechas por Clarence H. White, miembro importante del grupo americano 'Photo-secession', que también utilizó el contraluz del sol en exteriores. Sin embargo, el modelo está dispuesto de una manera tal que el contraluz del sol produzca un halo menor. Más adelante, Bray ha encontrado ejemplos de iluminación de tres puntos completamente desarrollada, con un contraluz, más una luz principal y una luz de relleno desde el frente; por ejemplo en un cuadro del estudio de Eva Watson,

---

<sup>509</sup> GALLICA. <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=03300027>

*Head of a Young Girl*, publicada en el número de enero de 1905 de *Camera Work* de Stieglitz. Sin embargo, éstas no eran técnicas comunes en fotografía, y aparecieron varios años antes en el cine.<sup>510</sup>

Parece ser que la iluminación de tres puntos: luz principal, contraluz, y luz de relleno desde el frente, se empezó a utilizar primero en el cine ya que los actores en movimiento necesitaban un apoyo de luz desde adelante, la luz principal y una luz reflejada de la luz del contraluz que venía desde atrás.

## **Contraluz con reflector de relleno**

La introducción del contraluz con iluminación adicional desde el frente de las figuras, del lado de la cámara fotográfica, representa otro misterio. Como es bien sabido, la autoría para esta manera de iluminar en el cine ha sido reclamada por D. W. Griffith para su operador Billy Bitzer; pero hay versiones mucho menos conocidas en beneficio de J. Stuart Blackton,<sup>511</sup> la de su hija Marion y la de la actriz Norma Talmadge. Blackton tuvo en esta primera época a Tony Gaudio como iluminador.

---

<sup>510</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 73.

<sup>511</sup> BLACKTON, James Stuart. Nace en Sheffield, Yorkshire, Inglaterra; en 1875. Muere en Hollywood California en 1941. Fue uno de los pioneros de la industria cinematográfica americana su obra es comparable a la de su contemporáneo D. W. Griffith. Emigrado con 10 años a Estados Unidos, trabajó como periodista-ilustrador para el 'New York World' donde realizo una entrevista a Thomas Alva Edison. Impresionó tanto a Edison con sus dibujos que le pidió que le dejara fotografiarlos con la cámara Kinetograf. El resultado fue un corto *Blackton, The Evening World Cartoonist* (1896). Fascinado por el nuevo medio Blackton le compró un Kinetoscopio a Edison y se asoció con un amigo Albert E. Smith, para exhibir películas. En 1897 se juntan con un tercer socio, William T. Rock, y modifican el proyector convirtiéndolo en una cámara tomavistas. Ambos formaron una sociedad para producir documentales, la Vitagraph. Comenzando la producción de películas en un estudio al aire libre en la azotea del edificio Morse, en el 140 de Nassau Street en Nueva York donde rodaron su primer film, *The Burglar in the Roof* (1887). En 1898 en medio de la guerra hispano-americana realizaron lo que se considera la primera película de propaganda política, *Tearing Down the Spanish Flag*. Continuaron realizando otros films combinando realidad y maquetas, logrando un gran éxito con *The battle of Santiago Bay* y *Fighting with our boys in Cuba* (1899), reportajes de la guerra hispano-americana filmados en una bañera con maquetas navales, primer ejemplo de documental trucado en la

Barry Salt a podido visionar varias películas de aquella época llegando a estas conclusiones:

Aunque la mayoría de las películas de Vitagraph ahora están perdidas, *Washington Under the British Flag*, que fue hecha a mitades de 1909, y estrenada el 27 de junio, tiene escenas exteriores iluminadas por la luz del sol desde arriba, pero un poco desde atrás de los actores. Hay también cierta cantidad de luz que se proyecta hacia atrás y refleja algo en sus caras, pero es posible que esto sea un accidente natural, más que preparado especialmente. Esto significa hacer una media entre la exposición correcta para rodar con la luz del sol y la exposición correcta para rodar contra la luz del sol. Bajo luz del sol dura de la parte posterior de la escena esto da lugar generalmente a fondos sobre-expuestos y las caras levemente bajo-expuestas, pero con luz del sol difusa o nebulosa el resultado puede ser bastante bueno. De todas formas, el efecto en *Washington Under the British Flag* es parecido en películas americanas de un año más tarde cuando la técnica llegó a ser estándar en rodajes de película al aire libre, cuando tales escenas se rodaban generalmente con el sol algo más bajo del cenit. La primera película de D. W. Griffith en la que hay algún contraluz es *The Message*<sup>512</sup>, que fue rodada después de la película de Vitagraph y se estrenó un mes después. Éste es el primer de un grupo pequeño de las películas que él hizo en Greenwich, Connecticut, a principio de junio de 1909, y puede también haber un débil contraluz en otras similares, como en *The Cardinal's Conspiracy* y *Sweet and Twenty*<sup>513</sup>, pero no ha sido posible confirmar esto, porque las únicas copias disponibles en el momento son copias de 16 milímetros sacadas de las copias de papel que se depositaron para el copyright en la biblioteca del congreso, y la calidad de los microfilmes es bastante pobre comparada con la calidad de los buenos duplicados de 35 milímetros de un original. (vale la pena comentar que a uno le pueden faltar los detalles de la iluminación incluso al ver buenas impresiones de 35 milímetros en una máquina de visionado; a menudo solamente la proyección de la alta intensidad puede revelar los detalles más finos tales como si se utilizaron reflectores o luz artificial en la iluminación de exteriores.) Pero si realmente fue intencionado el contraluz en estas películas, el misterio está en porqué esta técnica no fue utilizada en las otras películas de Griffith hechas en otras localizaciones alrededor de la misma época, o en las cincuenta

---

historia del cine. A principios de 1902 construye el primer estudio de cristal en Flatbush, Brooklyn, donde dirigió la mayoría de las películas históricas como: *Gentleman of France* (1903) y *Raffles, the Amateur Cracksman* (1905) consideradas como señales de identidad del cine americano. Otra de sus especialidades fueron los films de dibujos y objetos animados. Blackton creó muchas innovaciones técnicas como *sigle-frame* en *The Haunted Hotel* (1906), precursor del *Hotel eléctrico* de Segundo de Chomón; *Humorous Phases of a Funny Face* (1906) y *The Magic Fountain Pen* (1907). En 1917 dejó la compañía para trabajar independientemente, durante este periodo produjo películas de propaganda. Se retiró en 1926 después de que la Warner Brothers absorbiera la Vitagraph.

<sup>512</sup> Película de 1909 iluminada por Billy Bitzer.

<sup>513</sup> *The Cardinal's Conspiracy*, dirigida por Griffith y Frank Powell e iluminada por Billy Bitzer en 1909 (11 minutos). *Sweet and Twenty*, iluminada por Billy Bitzer en 1909.

películas que hizo durante el resto de 1909. La pregunta sobre el método exacto, si es que lo hay, usado en este grupo de películas de Griffith de 1909 surge porque había informes contemporáneos de luces de arco que fueron utilizadas en exteriores en películas inglesas, aunque no tengo ninguna evidencia visual de esto. Pero en películas americanas hay una película de Vitagraph del 1909 que ha sobrevivido que tiene iluminación de arco en una escena exterior. Es *Betty's Choice*, en la cual un plano de la escena del jardín rodada bajo luz tenue del día tiene las figuras iluminadas y bien definidas por la luz de un arco que está fuera de campo.

En cualquier caso, después de este vacío misterioso, el uso del contraluz en exteriores volvió a las películas de Griffith con *The Threads of Destiny*, una de las primeras que hizo con la Biograph en el primer viaje a California en 1910. No hay duda que el proceso era reflejar la luz del sol que venía de detrás de las figuras hacia sus caras con una hoja de material blanco mate. La autoría para aplicar este dispositivo a la película se ha dado a Billy Bitzer, pero Arthur Marvin hacía también de operador durante este viaje, y en cualquier caso la técnica de la luz de relleno reflejada ya hacía una década que estaba generalizada en la fotografía del retrato de estudio.<sup>514</sup>

El uso de un leve contraluz y luz de relleno en exteriores se generalizó a otros operadores americanos en los años siguientes, y aproximadamente en 1914 ya se aplicaba generalmente en las películas siempre que fuera posible y apropiado. Esto no pasaba en Europa, debido en parte a que hay pocos días de luz del sol al año. En las películas europeas más importantes de finales de los años veinte todavía se ven exteriores iluminados con la luz del sol frontal directa.

## **Iluminación de la figura (1907-1913)**

El contraluz de los actores combinado con la luz de relleno de frente es el comienzo de la iluminación de la figura como técnica independiente de la iluminación general de la escena, y desde el principio fue utilizada para hacer que los actores parezcan más atractivos sin importar otras consideraciones relacionadas directamente con la historia. Concretamente a finales de 1910 Bitzer y Griffith empezaron a utilizar esta técnica en escenas interiores del estudio de la misma manera que lo habían estado haciendo durante un año en exteriores. Tenemos un ejemplo en la película *Fate's Turning*, estrenada en 1911, pero a partir de entonces se utilizaba solamente en escenas muy concretas. Por ejemplo, el plano bien conocido de Mae Marsh en el hall de casa de sus padres en *Birth of a Nation*, (175 minutos) estrenada en 1915, es la única toma de esta

---

<sup>514</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 74.

película rodada con esta técnica en interiores. Según Barry Salt los otros estudios no utilizaron esta técnica para la fotografía de interior dentro de este período.

Sin embargo, una variante de esta técnica empezó a aparecer en los planos interiores iluminados frontalmente de la manera clásica en algunas de las películas de otras compañías importantes en 1912 y 1913. Era lo que pudo llamar una iluminación trasera de tres-cuartos, y fue aplicada con focos de arco y a veces con los bancos de Cooper-Hewitt, luz de vapor de mercurio, en trípodes (a la altura del nivel del ojo), y colocados ligeramente detrás de los actores y a un lado fuera del encuadre. Este arreglo produjo una figura más modelada así como la separación de la figura del fondo.

La evolución exacta de la iluminación de la figura durante estos pocos años no la tengo totalmente clara, pero a partir de 1913, deben haberse desarrollado alternativamente a través del movimiento gradual de las unidades de iluminación desde la posición delantera a una posición lateral, como en la película *A Brother's Devotion* (1910) de Vitagraph. Ésta tiene una escena que está iluminada en gran parte por grupos de focos de arco puestos a la izquierda fuera de plano, y este arreglo produce una figura bastante bien modelada. La rápida caída en intensidad luminosa hacia la parte posterior del decorado, también produce una separación bastante buena de las figuras respecto al fondo, y un mayor grado de separación que la iluminación general frontal estándar del período. Hacia 1912 se puede ver en numerosas películas una iluminación más potente directamente desde los lados, que produce casi toda la iluminación de la escena, particularmente las películas de la compañía Rex, donde la luz se aplicaba de este modo desde *ambos* lados. También se pueden encontrar ejemplos en las películas de otras compañías hechas en 1913, sobretodo en algunas películas producidas en el área de Nueva York. Después de este desarrollo de la iluminación lateral frontal el siguiente paso de la iluminación puede ser el movimiento de tres cuartos desde atrás.<sup>515</sup>

En el periodo de 1909 a 1915 creo que está resumida la estructura de la técnica básica de iluminación desde el comienzo de la utilización de la luz artificial. El primer paso (en exteriores) fue la utilización de paneles reflectores para rellenar las partes oscuras que dejaba la luz del sol situado a contraluz. El segundo paso (en interiores) fue la simulación de la luz diurna de contraluz por medio de un arco dentro del estudio, apoyada por paneles de relleno y luego reforzada con luz de ambiente. Aquí se empieza a iluminar la figura separada del espacio general del plató para realzar la belleza de la actriz o el actor. Se excluye definitivamente la luz del sol en interiores. En el tercer paso la luz frontal de relleno pasa a ser principal y lateral, iluminación de tres-cuartos desde adelante; primero desde un lado dejando el fondo con menor intensidad de luz esto crea una buena separación de la figura del fondo. En el cuarto paso se coloca la luz en los dos lados izquierdo y derecho. Cuando los actores se desplazan hacia la derecha la luz

---

<sup>515</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 75.



de esta parte se convierte en luz principal y la de la izquierda es la que da la luz de relleno o de ambiente, si se desplazan hacia la izquierda sería al contrario. Como dice Barry Salt el siguiente paso es colocar los focos a tres-cuartos desde atrás con luz de relleno desde delante. En todos estos pasos los focos están situados a la altura de la vista.

## **Equipamiento de iluminación en EE. UU.**

Entre 1914 y 1919 la iluminación de los sets seguía siendo suministrada en general con ‘racks’ de tubos de vapor de mercurio Cooper-Hewitt, y en algunas compañías pequeñas con series de luces de calle tipo arcos colgados por encima de las cabezas.

Una técnica importante desarrollada en iluminación durante este periodo fue la introducción de pantallas difusoras que se fijaban delante de los arcos. Estas pantallas que estaban fabricadas de cristal ondulado o de láminas de lana de vidrio, estaban fijadas en el frente de la caja del arco, completamente integradas dentro del arco de carbón, dejando el arco brillar sin estorbo, pero dando una luz difuminada.

Estas pantallas difusoras cambiaron completamente la calidad de la luz que venía del arco, haciendo el contorno más suave que el que era característico de los arcos. Esto fue particularmente significativo en la iluminación de figuras ya que las sombras hechas por las protuberancias de las caras sobre ellas mismas también estaban suavizadas y si el foco estaba muy cerca de la cara del actor el resultado era un tipo de luz suave como si viniera de una ventana hacia el norte que durante mucho tiempo fue característico en la fotografía de retratos.<sup>516</sup>

El origen de este uso de pantallas de difusión en los arcos que apareció casi repentinamente en el trabajo de los cámaras alrededor de 1916 no está muy claro. *Fanchon the Cricket* (1915) dirigida por James Kirkwoot es la primera película que ha encontrado Barry Salt en que la luz del arco está suavizada.

Puesto que los arcos habían sido utilizados en el cine durante una década en la mayoría de estudios, y puesto que el uso de la luz difusa del arco se utilizaba ya en fotografía años antes de principio del siglo, es difícil considerar que de repente y tan tarde, ya que aparece en 1917, este cambio fuera debido a la influencia de la fotografía, aunque eso no es totalmente imposible. Otra posibilidad que se presentó accidentalmente como efecto secundario de la tentativa de curar la condición del ‘Klieg eyes’ (enfermedad de los ojos) que comenzó a afligir a los actores de cine un par de años antes, cuando el uso de los

---

<sup>516</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 118.

focos de iluminación del arco empezó a convertirse en el foco de luz principal, más que en una luz de relleno, en la costa este de EEUU. La ‘Klieg eyes’ era una inflamación de los ojos resultando de su irritación producida por el polvo fino en la atmósfera del estudio que venía de los carbones quemados de los arcos, quizás ayudada por la gran cantidad de luz ultravioleta emitida por la llama del arco. (las luces del arco genéricamente fueron llamadas como luces de Klieg en esta época, ya que la compañía Kliegl era el fabricante americano principal de luces de arco para su uso en el teatro. En Alemania los focos de arco fueron llamados las luces de Júpiter por razones similares.) Ciertamente la causa y la curación del ‘Klieg eyes’ eran un tema de discusión considerable en 1916-1917, y aunque ésta no fue la razón de poner las pantallas de difusión de cristal en el frente de las luces del arco, su cierre realmente paró el polvo del arco que salía a la atmósfera, y también absorbieron la radiación ultravioleta, pues el cristal ordinario es opaco a ella. Por otra parte, el hecho de que algunas películas entre 1917 y 1918 utilizan los focos de iluminación de arco con y sin la difusión en varias escenas pudo sugerir que el uso de arcos difundidos fuera una decisión puramente estética, como respuesta a la disminución de la luz difusa frontal general que había encubierto previamente un cierto grado la dureza de la luz de los arcos abiertos. Este punto se puede decidir probablemente en una investigación adicional. Aunque durante este período la mayoría de los estudios utilizaban electricidad de generadores de corriente continua para accionar su iluminación de arco, se pueden ver de vez en cuando en películas más baratas que tenían escenas iluminadas por arcos de corriente alterna. El resultado visible es una fluctuación periódica del nivel de la luz varias veces por segundo debido al efecto estroboscópico entre la frecuencia de las fluctuaciones de la corriente alterna y la abertura y cierre del obturador de la cámara.<sup>517</sup>

Aparte del parpadeo de la luz visible en la película al trabajar con corriente alterna, se producía un parpadeo ocasional o incluso la extinción del arco que era provocado por irregularidades en el mecanismo automático que hacía avanzar los carbones para mantenerlos a la distancia óptima para que se produjera el arco voltaico. Aunque los mecanismos de alimentación de los carbones fueron mejorados con el tiempo, todos los cinematógrafos más viejos habrán experimentado a veces tener que amortiguar la velocidad o volver a encender un proyector por fallos en el dispositivo. Yo recuerdo en las proyecciones de cine que se hacían en el colegio tener que parar la proyección, sobretodo al comienzo, por un mal ajuste del mecanismo de aproximación de los carbones. Supongo que además de introducir la pantalla difusora que cerraba el foco la combustión de los carbones seguía generando gas y este debería ser sacado del plató de alguna manera, seguramente por medio de pequeñas chimeneas en cada foco. Si las chimeneas iban fijadas al techo o a las paredes para conducir las hasta el exterior los focos perdían su capacidad de movimiento. Si la causa fundamental de la enfermedad de ‘Klieg eyes’ es según Barry Salt, el humo producido por la combustión del arco ayudado por los rayos ultravioletas, la pantalla protectora en el primer momento tenía

---

<sup>517</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 118.

una función estética, pero con el tiempo se debió comprobar que afectaba menos a los ojos y a la piel de los actores.

Por otro lado también se siguen utilizando los arcos sin pantalla difusora.

En un primer plano de *Daddy-Long-Legs*, realizada en 1919 e iluminada por Charles Rosher, coloca dos contraluces en ángulo hacia el frente a cada lado de la cabeza, juntamente con una luz principal de relleno dando un brillo casi igual a la izquierda y a la derecha de la cámara y el frente. La imagen no está suavizada por el uso de un filtro difusor delante de la lente.<sup>518</sup>

En esta película Charles Rosher<sup>519</sup> utiliza dos arcos como contraluz para iluminar en primer plano la cara de Mary Pickford. Este arco era un proyector circular de los utilizados en el ejército, los carbones estaban colocados en el eje del aparato y su luz se reflejaba por medio de un espejo cóncavo. Tengo que decir que este tipo de iluminación crea un aro muy marcado en la silueta de la actriz y que la luz que recibe de cara es el reflejo de la luz de los arcos en una pantalla que devuelve la luz difuminada creando unas sombras suaves. Por esto cuando el arco se ponía directo a la cara fue un hallazgo colocar las pantallas difusoras. En los planos exteriores de esta película utiliza el arco

---

<sup>518</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 117.

<sup>519</sup> ROSHER, Charles. Nace en 1885 en Londres y muere en los Ángeles en 1974. Estudió fotografía en la Politécnica de Londres y se convirtió en el pionero de los cámaras de reportaje. Después trabajó para Flete Street 'Speaight', Court Photographers (los fotógrafos de la corte). En 1909 se fue a América para trabajar como operador, por aquel tiempo se compro su primera cámara. Trabajó en los estudios de 'Horsley Brothers' de la costa Este y cuando David Horsley en 1911 se traslada definitivamente a California Rosher le sigue y acabó siendo el primer operador. En 1913 fue enviado de fotógrafo para filmar los famosos noticieros de la rebelión de Villa en México (algunas de las escenas fueron "dirigidas" por el mismo Pancho Villa, que afortunadamente nunca siguió la carrera de cine). Desde 1917 hasta 1919, Rosher fue el principal cámara de la estrella femenina Mary Pickford 'Number One' de Hollywood. Durante este periodo desarrolló y refinó la técnica de cámara y de iluminación, y creó un sistema de revelado de película llamado 'ABC Pyro', que permitió al fotógrafo controlar la exposición bajo condiciones de exposición difíciles. En 1918, estuvo entre los fundadores de la American Society of Cinematographers. Después de trabajar como consejero del director alemán F. W. Murnau en Hollywood durante la película *Faust*. Rosher en colaboración con el cámara Karl Struss ilumina *Sunrise* (1927) el mejor trabajo de Murnau, por el que recibe un Oscar. Después le concedieron el segundo por su trabajo en la película en Technicolor *The Yearling* (1946). Además, recibió ocho nominaciones a los Oscar, y dos medallas de Eastman. Charles Rosher era el padre del operador Charles Rosher Jr. y de la actriz Joan Marsh. (Hal Erickson. Carles Rosher en [www.allmovie.com](http://www.allmovie.com)).

con este tipo de proyector de luz directa sin difusor para contrarrestar las zonas en sombra que crea la luz dura del sol que utiliza de contraluz.

### **El desarrollo general del estilo de la iluminación**

La primera generalización que podemos hacer sobre el desarrollo de la iluminación de las películas americanas durante 1914 a 1919 es la transición de las películas iluminadas con ayuda de luz difusa del sol a través de las claraboyas de cristal del estudio, a las películas rodadas enteramente con luz artificial, hacia 1919, en estudios previamente ennegrecidos, privados de la luz exterior. Los primeros estudios en rodar totalmente con luz artificial fueron los de la costa Este, incluso antes de 1914. Esta separación de forma de iluminación entre los estudios de la costa Este y los del Oeste persistió hasta 1918. Barry Salt propone algunos ejemplos:

los interiores de *Birth of a Nation* (1915), un film de fabricación Californiana, fueron iluminados totalmente con luz de día controlada de alguna manera, y un esquema de los procedimientos de G. W. Bitzer se puede ver en las *Adventures with D. W. Griffith de Karl Brown*.<sup>520</sup> En esta película hay una o dos tomas que utilizan el contraluz en interiores, hechas dejando que la luz del sol entre directa por un boquete en las pantallas de algodón de arriba; y el efecto del 'spotlight' sobre asesino de Lincoln fue creado con la luz del sol reflejada por un espejo. Un ejemplo incluso mejor de lo que se podría hacer solamente con luz del día controlada, lo tenemos en la iluminación de *Regeneration* de Raoul Walsh (1915), para la cual Georges Benoit creó gradaciones controladas muy precisas y localizaciones de la luz del sol a través de algunas de las escenas interiores. También utilizó la luz del sol como contraluz en muchos de los interiores, con la luz dominante viniendo de reflectores colocados frontalmente, de manera parecida a como se ilumina ahora las escenas en exteriores.

Incluso en 1915 la manera de abordar más común, tanto en la costa Este como en la costa oeste, era añadir iluminación de arco para afinar la iluminación general difusa del escenario; en los estudios de Nueva York la luz difusa se hacía preferentemente con lámparas del fabricante Cooper-Hewitts, y en California con la luz del sol tamizándola. Una de las más elegantes demostraciones de este estilo de los principios del cine (casi a punto de ser superada) es la iluminación de *David Harum* (Allan Dwan, 1915). Aunque la fotografía de esta película se ha acreditado recientemente a Harold Rosson, me parece probable que él era auxiliar de cámara en esta película, ya que entonces solamente tenía

---

<sup>520</sup> Karl Brown recopiló algunas de sus experiencias en un libro *Adventures with D. W. Griffith*, que fue publicado seis años después de su muerte. En 1990 se realizó un documental en vídeo de 30' sobre su vida: *Karl Brwn's Adventures with D. W. Griffith*. Karl Brown nace en 1895 en Pennsylvania y muere en 1970 en California Fue director, guionista e iluminador.

veinte años, y cuatro años más tarde comenzó a aparecer en los créditos como operador.<sup>521</sup>

Está claro que en California todavía seguían utilizando platós iluminados por el sol ya que disponían de mejor tiempo con más horas aseguradas de sol.

El estilo más avanzado pero menos común, que se observa en 1915, que consistió en iluminar un número razonable de escenas básicamente o totalmente con luces de arco, parecen haber sido reducidos a algunos estudios de Nueva York y de Nueva Jersey. Un buen ejemplo de esto es *His Phantom Sweetheart*, que hizo Ralph Ince para Vitagraph. En esta película la mayoría de las escenas interiores están iluminadas solamente con luces de arco; por necesidad en el caso de las escenas rodadas en un auditorio de teatro y su foyer auténticos.<sup>522</sup>

### **Efectos de iluminación**

Según Kristin Thompson, desde 1913 a 1919 la adopción de las lámparas de arco voltaico alejó la iluminación cinematográfica norteamericana del uso predominante de la iluminación difuminada y general para acercarla a una concentración de los “efectos” de iluminación.

Los efectos eran por regla general haces direccionales de luz motivados de forma realista que tenían una relación con el guión. Durante los principios, la iluminación difuminada había formado parte de una puesta en escena que no tenía relación con el guión. Era la misma al margen de cuál fuera la situación narrativa (exceptuando los casos ocasionales de chimeneas y ventanas). Pero con una tendencia clásica a subsumir toda técnica en la motivación global de la narrativa, afloró un interés por variar la iluminación para adaptarla a la situación: hacer que la iluminación surgiese de forma realista del espacio narrativo y variase según las circunstancias.<sup>523</sup>

Se entendía por efectos de iluminación el modo de iluminar una escena de forma que las imágenes resultantes produzcan la apariencia, de que los objetos o personajes de la misma están iluminados como en las condiciones naturales que la escena pretende representar. Esto venía a decir un artículo<sup>524</sup> de 1918 definiendo los efectos de iluminación.

---

<sup>521</sup> SALT, Barry. Op cit. pág. 119.

<sup>522</sup> SALT, Barry. Op cit. pág. 119.

<sup>523</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 223.

<sup>524</sup> ‘On light effects’, reimpresso de *MPW* en *Cinema News*, 2, n°. 11/12 (Noviembre-Diciembre 1918), pág. 12.

La película *Shamus O'Brien* (aprox. 1912) (título de una famosa ópera producida en 1896), según Kristin Thompson es uno de los primeros filmes en el que se aplica esta iluminación realista. Shamus está escondido en un desván de sus perseguidores británicos. La escena está en penumbra:

Al levantar una trampilla un haz de luz le ilumina con nitidez. Levanta algo más la portezuela y, a través de un efecto de rodaje fotograma a fotograma, una suave luz cae sobre la pared del fondo.<sup>525</sup>

Los efectos de iluminación se utilizaron como reclamo publicitario. Un anuncio de 1912 para el estreno de *The Power of Conscience* de la compañía IMP en el Moving Picture News ponía de relieve los efectos de iluminación.

Las salas más importantes europeas declaran que nunca habían visto efectos de luz tan magistrales como los que se pueden ver en las películas de IPM. Revistas inglesas, alemanas, rusas hablan de ello a menudo.<sup>526</sup>

Según Richard Gilliam la película se considera perdida.<sup>527</sup>

En 1917 Kenneth MacGowan hizo comentarios en favor de la mayor tendencia hacia los efectos de iluminación citando una producción de Triangle Films (D. W. Griffith, Thomas Ince y Mack Sennett) titulada *Chicken Casey* (1917) dirigida por Raymond West que era especialista en efectos especiales.

La luz se convierte en atmósfera en vez de ser iluminación. al partir de forma natural de una ventana, lámpara o umbral, ilumina el centro del encuadre y los personajes que están allí, con un fulgor que en lo que respecta a la intensidad, volumen o variedad de puntos de origen tiene una cierta cualidad expresiva de la emotividad de la escena.<sup>528</sup>

Es la primera vez que encontramos el término atmósfera definiendo muy bien lo que se entiende hoy como una buena iluminación, la creación de un ambiente.

Después de 1910 los principios del contraluz y la iluminación lateral se emplearon para realzar la belleza de los planos y para separar las figuras del fondo. (en el apartado que

---

<sup>525</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 223.

<sup>526</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. ilustración 17.29.

<sup>527</sup> Gilliam, Richard. *The Power of Conscience* en [www.allmovie.com](http://www.allmovie.com)

<sup>528</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 223.

sigue sobre esquemas de iluminación, en el diagrama 2, podemos ver un ejemplo de la época de cómo se realizaba la iluminación lateral.)

Antes de 1915 se usaban muchos tipos de iluminación, no había ninguna tendencia. En 1915 comenzó un cambio de las películas norteamericanas en la iluminación en el estudio, que generalizó en los años siguientes el uso de efectos de iluminación y la iluminación selectiva. Este cambio se debe en gran parte a el trabajo del equipo de Cecil B. DeMille en los estudios Lasky.

En 1915, DeMille y su director de fotografía, Alvin Wyckoff, utilizaron focos suministrados por el director artístico Wilfred Buckland para conseguir efectos de iluminación moderados en varias producciones: *The Warrens of Virginia* (estrenada en febrero), *Carmen* (noviembre) y sobre todo en *The Cheat* (diciembre) (*La marca del fuego*). Jesse L. Lasky<sup>529</sup> utilizó la iluminación como medio para hacer publicidad de sus películas; escribió a *Motography* justo antes del estreno de *The Cheat* diciendo: «La película debería marcar el comienzo de una nueva era en la aplicación de la iluminación en las producciones cinematográficas».<sup>530</sup>

Según Kristin Thompson los testimonios de la época dan el mérito de esta innovación a DeMille y sus colegas y muy pronto este tipo de iluminación fue conocido como

---

<sup>529</sup> LASKY, Jesse. Nace en 1880 en San Francisco, California; muere en 1958. Productor ejecutivo y productor. Fue el fundador de la Jesse Lasky Feature Play Company que se fusionó más adelante con la Famous Players de Adolph Zukor para crear la Famous Players-Lasky Corporation, uno de los estudios más importantes de la época muda. Lasky, músico de talento, trabajó como director de banda en Hawai. A la vuelta, él y su hermana Blanche formaron equipo y se hicieron famosos en el vaudeville; esto condujo a Lasky a ser promotor de vaudeville. En 1913 él y su cuñado Samuel Goldfish (quién se convirtió en más adelante Sam Goldwyn) formaron el primer estudio con Goldfish como presidente y Lasky como vicepresidente. En 1914, su primera película, *The Squaw Man*, se convirtió en un gran éxito y en un hito de la industria ya que era el primer western épico; su éxito también ayudó para hacer de Hollywood un centro de cinematografía. Su compañía Famous Players-Lasky se fue fusionando una y otra vez hasta que se convirtió en la Paramount. Cuando llegó el golpe de la depresión, Lasky perdió su trabajo y comenzó a producir como independiente para otros estudios importantes. En 1935, él y la estrella Mary Pickford crearon la compañía de Pickford-Lasky, pero no duró mucho. En la década de los 50 Lasky estaba tan endeudado que volvió a la producción de películas con la Paramount. Murió mientras su película todavía estaba en la etapa de preproducción. Sus hijos fueron el guionista Jess Lasky, Jr. y el director auxiliar William Lasky. (Sandra Brennan. Jesse Lasky en [www.allmovie.com](http://www.allmovie.com)).

<sup>530</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 225.

‘iluminación Lasky’. Una reseña de *The Cheat* comentando el desarrollo de la parte fotográfica en la escuela Lasky, decía:

Ninguna escuela ha conseguido mayores innovaciones a este respecto. Nos veríamos obligados a admirar este faceta fotográfica incluso si no estuviera subordinada a la trama. Cuando, como es el caso, están subordinados, los efectos de iluminación pueden equipararse a una nueva fuerza dramática.<sup>531</sup>

Esta nota articula con claridad el desarrollo de la concepción clásica del uso de la iluminación. La iluminación selectiva otorga una atractiva cualidad estética a la imagen, ya que su presencia puede justificarse al tener su origen en el guión dentro del espacio escénico. De modo que realza el efecto narrativo al mismo tiempo que ofrece un cierto espectáculo por propio mérito.

Otras películas de 1915 y 1916 copiaron la iluminación Lasky.

En *His Phatom Sweetheart* (abril, 1915, Vitagraph), hay un plano con una figura intensamente iluminada desde un lateral por una luz que proviene de la habitación contigua (fotografía 17.32). *Dolly's Scoop* (1916, Joseph de Gras Rex), tiene una escena en la que la heroína y su madre comen en una mesa iluminada por una sola fuente de luz, como si fuera motivada por una lámpara del techo; el resto de la habitación está en total oscuridad (fotografía 17.33).<sup>532</sup>

Aunque en aquella época los contrastes de luz fueron muy elogiados, no se convirtieron en un modo estándar de crear una iluminación selectiva.

La composición de DeMille de un plano de *The Girl of the Golden Weest* tipifica el estilo más delicado de presentación de rostros que se convertirá en modelo a imitar; este plano también muestra una iluminación suavizada en el fondo que lo hace visible sin acaparar la atención (ilustración 17.34). Otros directores de Lasky utilizaron los efectos de iluminación de un modo menos dramático que DeMille en *The Cheat*, demostrando una combinación de fuentes motivadas e iluminación selectiva (véase la ilustración 17.35).<sup>533</sup>

En esta imagen de la película *Forbidden Paths* (1917) de Lasky, dirigida por Robert T. Thornby podemos observar una iluminación de las caras de los personajes justificada (motivada) por la luz que produce la lámpara de la mesa, la luz no tiene ningún sentido dramático sino que reproduce una situación normal.

---

<sup>531</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 225.

<sup>532</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 225.

<sup>533</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 225.



También y como nota curiosa diré que Jesse L. Lasky fue de los primeros que se estableció en Hollywood, en 1913. En el rodaje de la película *The Squaw Man* hubo cambios inesperados de localización. Dirigida por el veterano Oscar Apfel, con el joven Cecil B. DeMille de ayudante, y producida por Jesse L. Lasky Feature Play Company. La película, que se tenía que rodar cerca de Flagstaff (Arizona), ciudad situada en una zona montañosa a 2.000 m de altitud, a unos 700 km de Los Ángeles, se rodó enteramente en Hollywood. El equipo de Lasky llegó a Flagstaff en medio de una gran tormenta y decidió no bajar del tren hasta la última estación. Desembarcaron en un soleado Los Ángeles, alquilaron la mitad de un granero en el suburbio de Hollywood donde finalmente rodaron hasta el 29 de diciembre de 1913 y se estrenó en febrero de 1914. El melodrama de 6 rollos de duración se convirtió así en la primera película rodada enteramente en Hollywood.

### **El contraluz en las películas americanas**

A finales de la década de los diez, normalmente las películas incrementaban y perfeccionaban el contraluz utilizándolo para rodear a toda la figura, creando lo que se denominó iluminación de «halo».

Fotogramas de *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921, Metro) y *A Cumberland Romance* (Charles Maigne, 1920, Realart Pictures Corp.) demuestran el modo en que, por medio de una serie de luces que apuntaban en diferentes direcciones, se destacaban con gran cuidado las figuras contra un fondo suavizado (ilustraciones 17.36 y 17.37) Como concluye Thanhouser:<sup>534</sup>

Porque el antiguo estilo de difuminar la luz uniformemente sobre toda una escena ha dejado paso a un método más nuevo y mejor, y ahora no es raro ver una sucesión de imágenes al estilo de Rembrandt, cuyos efectos de iluminación rivalizan, a este respecto, con algunas de las mejores obras de los maestros de la antigüedad.<sup>535</sup>

Los operadores eran conscientes de la capacidad del contraluz, para producir una mayor sensación de profundidad. Perfilando las figuras con la luz, el iluminador podía hacer que resaltasen sobre un fondo suavizado. Esto a su vez era conveniente porque evitaba que el espectador se fijara en el decorado ignorando la acción narrativa principal.

---

<sup>534</sup> THANHOUSER, Edwin. "The great development in lighting," en *Cinema News*, 1, n. 5, 15 de febrero de 1917, pág. 12.

<sup>535</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 225.

En 1921, Frederick S. Mills, ingeniero de iluminación eléctrica de Lasky, escribió:<sup>536</sup>

Dirigiendo un foco hacia la parte posterior de las cabezas de los protagonistas principales, se consigue que la imagen o imágenes destaquen del fondo y queden más pronunciadas, a raíz de lo cual se obtiene una mayor profundidad. Si no se siguiera este procedimiento, las figuras se confundirían con el fondo, por muy lejos que estuvieran en la perspectiva.<sup>537</sup>

Según Kristin Thompson, en 1925, una presentación de la Society of Motion Picture Engineers demostró los efectos del contraluz. Los conferenciantes compararon dos imágenes con el mismo encuadre de *Night Life of New York* (1925, iluminada por George Webber dirigida por Allan Dwan y producida por Famous Players-Lasky) en las que se veía a tres actores en un plano medio sobre un fondo oscuro, más bien negro. En la primera imagen el halo que produce el contraluz separa las figuras del fondo; en la segunda, hecha sin contraluz las partes oscuras de las figuras se pierden con el fondo:

Como se puede ver (ilustración 17.38, figura 9), el contraluz se ha utilizado para destacar a cada uno de los personajes. Estos realces en las cabezas de cada uno de los dos hombres los separan del fondo oscuro y al mismo tiempo revelan la posición del brazo izquierdo del señor Kelly. El abrigo oscuro de la señorita Gish queda realzado del mismo modo.

La segunda imagen es la misma (ilustración 17.38, figura 10), pero en ella toda la luz parte de la zona frontal, (no se utiliza el contraluz):

En este caso las cabezas oscuras de los hombres desaparecen en el fondo y no hay indicios de la posición del brazo izquierdo. Evidentemente es necesario algún tipo de realce(...) Este efecto y más concretamente el que se consigue con el contraluz se han estado utilizando durante los últimos años.<sup>538</sup>

Era muy importante el uso del “halo” del contraluz sobretodo para la iluminación de los retratos de las estrellas, tanto femeninas como masculinas, el modelado por medio de la luz era fundamental y se fomentaba sobretodo en los cabellos rubios de las actrices o en el pelo de los galanes abrigantándolo.

---

<sup>536</sup> MILLS, Frederick S.. “Film lighting as a fine art”, en *Scientific American*, 124, n. 8, 19 de febrero de 1921, pág. 12.

<sup>537</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 226.

<sup>538</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 226.

Este minucioso modelado revestía una especial importancia en la iluminación de *glamour*. En el plano medio de Mary Miles Minter de *The Ghost of Rosy Taylor* (Eduard Sloman, 1918, American; véase la ilustración 17.39) resulta evidente una composición con una iluminación general desde la izquierda, una luz de relleno desde la derecha y un intenso contraluz. El uso del contraluz con el cabello rubio era, además de espectacular, necesario: era el único modo que tenían los iluminadores de hacer que el cabello rubio tuviera una tonalidad clara en el celuloide ortocromático insensible al amarillo.<sup>539</sup>

Kristin Thompson pone como referencia de iluminación la ilustración 17.40.

La figura 17.40 muestra como en un plano corto se combinaba una variedad de focos, con proyectores de arco voltaico a los lados, vapores de mercurio y un reflector para la luz de relleno al frente y un arco voltaico concentrado en el fondo para realzar el cabello rubio de la actriz. Básicamente se usaba la misma iluminación para los planos generales. La iluminación del plató para *Mr. Billings Spends His Dime* (1923, Famous Players-Lasky; véase la ilustración 17.41) demuestra el uso de grandes proyectores en primer plano para la iluminación global, con una cantidad considerable de iluminación lateral proveniente de arcos voltaicos difusores colocados en pedestales a ambos costados. También cabe resaltar los pares de focos que alumbran desde la parte superior de las paredes del decorado, hacia el fondo. Esta combinación tiende a perfilar las figuras en una intensa luz, como ocurre en las ilustraciones 17.36 y 17.37.<sup>540</sup>

La transición de la iluminación difuminada a la iluminación selectiva resulta evidente en los esquemas de iluminación publicados en los informes de la época. (Los esquemas de iluminación y las descripciones que vienen a continuación, muestran cambios en este enfoque durante el período que va de 1914 a 1925.) Las diferentes iluminaciones de planos que hemos visto representan los principios básicos de colocación de los focos; los iluminadores, claro está, podían alterarlos de acuerdo con las circunstancias. Pero la distribución de los aparatos era lo que más tiempo llevaba durante un rodaje; el resto del personal cobraba por no hacer nada mientras los técnicos cambiaban las luces. De este modo la práctica tendería hacia una disposición estandarizada de los focos para la iluminación. Por regla general sólo desplegarían efectos atípicos las películas con grandes presupuestos y directores, directores artísticos y operadores de cámara con gran imaginación.

---

<sup>539</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 226.

<sup>540</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. Op cit. pág. 226.

## **El *travelling* como reencuadre de la composición**

La iluminación ayudó a destacar los objetos más importantes del espacio escénico centrando la atención del espectador en las partes importantes del encuadre. Los personajes y las acciones importantes muestran nuestra atención porque ocupan el centro de la pantalla. Pero a veces la acción se desarrollaba en diferentes espacios del encuadre, creando la necesidad de un encuadre móvil para seguir o revelar la acción orientando al espectador.

En el periodo primitivo, había ocasiones en las que las acciones importantes tenían lugar en los márgenes o en las esquinas del encuadre.

En *The Skyscrapers* (1905, AM&B), por ejemplo, el villano deja un reloj robado en casa del capataz para vengarse; la hija del capataz lo ve desde un escondrijo y más tarde es capaz de enfrentarse al villano en un juicio y probar su culpabilidad. Pero en la escena en la que se deja el reloj, el lugar donde está escondida la hija se encuentra en la esquina superior izquierda del encuadre; incluso aceptando que probablemente las copias originales mostraban algo más de espacio del que podemos ver en las modernas, el encuadre sigue acentuando las acciones del villano más que las de la hija, porque este se encuentra en el centro del encuadre. La composición clásica se cuidó de orientar la mirada del espectador hacia las acciones más importantes sin esfuerzo.<sup>541</sup>

En la película *The Circus* (Charles Chaplin, 1928, United Artist) con Roland H. "Rollie" Totherod como operador. Me llamó la atención un encuadre de un plano general en el que "Charlot" sale corriendo desde un primer término hasta el fondo y se sube rápidamente a un poste, tan rápido que no lo vi, desapareció y cuando lo busque en el encuadre me di cuenta que estaba encima del poste en la parte superior de la pantalla, en un lugar ilógico del encuadre. La cámara estática no siguió la acción, el encuadre fue el mismo desde el principio hasta el final. Al colocar al personaje en su acción en un lugar ilógico para la mirada me costó encontrarlo y me sorprendió. Chaplin seguramente buscaba este efecto de desaparición y aparición en un lugar insólito. Hoy no estamos acostumbrados a buscar la acción en el encuadre porque la cámara nos conduce a ella, acercándose o centrando la acción, o por medio de una iluminación selectiva.

Uno de los principales estímulos de la transición al encuadre móvil, o cámara en movimiento '*travelling*', tuvo su origen en el deseo de mantener la acción centrada.

La inmensa mayoría de las películas que utilizaban movimientos de cámara antes de mediados de los años veinte los usaban estrictamente para reencuadrar en vez de seguir o

---

<sup>541</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 227.

hacer una panorámica en un movimiento prolongado. Jon Gartenberg ha demostrado que en alguna película primitiva si se llega a utilizar panorámicas o *travellings* de aproximación. Desde luego la posibilidad de mover la cámara era un recurso bien conocido prácticamente desde los orígenes del cine. Pero en el período primitivo, la cámara en movimiento se relacionaba con las vistas y los temas de actualidad. A menudo este tipo de filmes consistían en planos en los que la cámara exploraba un lugar haciendo una panorámica en círculo o se movía montada sobre un vehículo. En este tipo de películas, el movimiento de cámara a menudo creaba la acción o el cambio principal ofreciendo indicios de profundidad adicionales. Sin movimientos de cámara, películas como la serie realizada por Edison de vistas del Kicking Horse Canyon (1901) mostraban un paisaje estático; no resultaban mucho más atractivas que una simple diapositiva de linterna mágica del mismo panorama.<sup>542</sup>

Normalmente la pared del fondo del decorado era un telón liso y el encuadre se limitaba a el tamaño de esta pared y por lo tanto era imposible hacer una panorámica: no había más espacio que enseñar. Al principio el encuadre estático de la mayoría de los planos de filmes narrativos derivó del hecho de que la visión cámara imitaba al espectador de teatro en su localidad.

Por otro lado pensando en términos prácticos, hemos de tener en cuenta que el operador tenía que girar la manivela para arrastrar la película a una velocidad determinada. Esta velocidad se controlaba musicalmente llevando el ritmo de una canción cantada en silencio. Si a esto le añadimos tener que hacer un giro panorámico controlando el encuadre, la concentración requerida es considerable y los dos movimientos difíciles de realizar.

El trípode que soportaba la cámara tenía un cabezal que disponía de dos mecanismos manipulados por unas manivelas que movían la cámara en sentido horizontal y vertical. Después de situar el lugar donde tenía que ir colocada la cámara, el encuadre se ajustaba primero en altura por medio las patas del trípode, después se centraba el encuadre horizontalmente y verticalmente por medio de estas manivelas.

Hasta que no apareció el arrastre de película por medio de un motor, el operador no podía hacer más cosas durante el rodaje que concentrarse en el giro de la manivela que arrastra la película. Ésta era su función más importante después de haber colocado la iluminación y centrado del encuadre antes de comenzar a rodar.

Pero el factor fundamental de ¿por qué no se hacían panorámicas al principio del cine? era que la cámara enseñaba de principio todo el espacio del decorado que se podía ver,

---

<sup>542</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 227.

normalmente un plano general. Después cuando se acercó la cámara a los actores para los primeros planos y sobre todo cuando se hicieron decorados majestuosos fue cuando se movió la cámara para enseñarlos.

Otra función común de los planos de *travelling* o de las panorámicas era la de seguir el movimiento prolongado de un vehículo o una persona. Griffith contribuyó a popularizar la colocación de la cámara sobre una plataforma enganchada a un coche (como en *Intolerance*) o el seguimiento con la cámara de jinetes a la carrera (como los miembros de Klan al galope en *The Birth of a Nation, El nacimiento de una nación*, 1915). Seguir a un sujeto en movimiento, en exteriores, fue sin duda alguna la aplicación más común del *travelling* durante el período mudo.

Bajo la influencia de las películas épicas italianas de gran popularidad en los Estados Unidos a principios y mediados de la segunda década del siglo xx, algunos directores y operadores de cámara intentaron utilizar *travellings* e incluso planos con grúas con propósitos diferentes. *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914, Italia) captó especialmente la atención de los realizadores, y el *travelling* lento e independiente del movimiento de las figuras pasó a conocerse como ‘movimiento *Cabiria*’. Este tipo de *travelling* fue utilizado por varios directores. Billy Bitzer recordaba haber filmado el decorado de Babilonia para *Intolerance* con la cámara montada sobre una plataforma móvil a 42,6 metros de altura, con un ascensor para subir y bajar la cámara; además, la plataforma móvil estaba montada sobre un conjunto de seis vagonetas paralelas que la acercaban y alejaban del decorado. Lois Weber dirigió un complicado *travelling* para una secuencia de una batalla en *The Dumb Girl of Portici* (1915, Weber). Las ilustraciones 17.48 a 17.50 muestran cómo la cámara se desplaza directamente hacia la derecha siguiendo una hilera de columnas, mostrando la acción; después la cámara retrocede en sentido diagonal hacia la izquierda, cruzando la habitación y alejándose de las columnas. En estas dos películas, la cámara se mueve independientemente de la acción, mostrando las proporciones épicas de los decorados y de la puesta en escena. El movimiento es un importante indicio de profundidad y un encuadre móvil garantizaba que enormes decorados como los palacios de *Intolerance* y *The Dumb Girl of Portici* no aparecieran como superficies lisas y pintadas. Los estudios querían hacer gala de la inversión que habían efectuado en grandes decorados.

(...) No había dispositivos móviles para la cámara en el mercado que sirvieran para este tipo de movimientos y cada estudio tenía que elaborar el suyo cuando la ocasión lo requiriera. Aun así, parece ser que la mayoría de los estudios llegaron a la misma solución: la carrocería y las ruedas de un automóvil con neumáticos de caucho para amortiguar las sacudidas que pudieran ocasionar los movimientos sobre un terreno desigual. Este aparato servía para hacer *travellings*, ya fuera siguiendo la acción o mostrando un decorado.<sup>543</sup>

---

<sup>543</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 229.

El *travelling*, la panorámica y los movimientos de recomposición del encuadre siguieron utilizándose de forma ocasional durante los años veinte. Sin embargo, eran relativamente poco frecuentes. La mayoría de las películas demuestran una planificación tan exhaustiva que el movimiento de cámara no resulta necesario. El ritmo de montaje era tan rápido que cada acción individual tenía su propio plano; había muy poca tendencia a combinar varias acciones reencuadrando en un mismo plano. En la mayoría de las películas hay una sucesión de composiciones minuciosamente equilibradas y de hermosa iluminación.

Algunas películas de Ernst Lubitsch, como *The Marriage Circle*, (*Los peligros del flirt*) (1924) y *Lady Windermere's Fan* (1925) (ambas para Warner Bros.), constituyen buenos ejemplos de cómo evitar el reencuadre. *The Marriage Circle* empieza con un contrapicado para revelar la reacción de un personaje y luego contiene algunos *travellings* posteriores para seguir la acción, pero la cámara no realiza ningún reencuadre. Uno de los filmes con mejor fotografía de principios de la década de los veinte, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*) (Rex Ingram, operador de cámara John F. Seitz, 1921, Metro) emplea algunos *travellings* impresionantes durante las escenas en que Valentino baila el tango, pero por lo demás sólo tiene un par de diminutos movimientos de reencuadre. En conjunto, aparte de los *travellings* en las escenas de persecución y similares, el movimiento de cámara fue un recurso relativamente secundario en el repertorio estilístico de Hollywood hasta finales del período mudo.<sup>544</sup>

La influencia de las películas alemanas a mediados de los años veinte —especialmente *Variété* (1925) dirigida por Ewald André Dupont, iluminada por Carl Hoffmann y Karl Freund, también operador de cámara (UFA)— fue considerable. Algunos operadores americanos empezaron a mover la cámara con toda la libertad que les permitía la técnica, elaborando una vez más diferentes tipos de ascensores, grúas, y complicadas plataformas móviles para imitar las acrobacias visuales alemanas. Esta nueva libertad de movimiento encajaba a la perfección con las técnicas que Hollywood ya estaba llevando a la práctica. El encuadre móvil podía servir para transmitir la percepción del personaje a través de planos de punto de vista, para sustituir el montaje en la creación de una narración omnipresente, para mostrar el volumen de grandes decorados o para facilitar el uso de otros efectos especializados hechos a la medida de las necesidades de una situación narrativa concreta.

En *Hotel Imperial* (Maurice Stiller, 1926, MGM), el operador Bert Glennon montó su cámara sobre un ascensor vertical que a su vez se trasladaba por unos raíles colocados en la parte alta del plató, consiguiendo un movimiento de elevación y de translación (ilustración 17.51). Charles Rosher afirma haber aprendido la técnica de la plataforma móvil suspendida de unas vías en el techo en 1926, cuando estaba observando la

---

<sup>544</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 229.

filmación de *Faust* en Alemania en 1926. El y Karl Struss lo utilizaron con efectos espectaculares en el famoso movimiento de cámara a través del pantano de *Sunrise, Amanecer* (F. W. Murnau, 1927, Fox). Para *Seventh Heaven, El séptimo cielo* (director Frank Borzage, operadores de cámara, Ernest Palmer y Joseph A. Valentine; 1927, Fox) se montó la cámara sobre un enorme ascensor con objeto de seguir a los personajes en vertical durante varios tramos de escaleras (ilustración 17.52). Este repentino énfasis en el encuadre móvil contribuyó sin duda alguna a la sensación que tenían muchos espectadores en los inicios del cine sonoro de que la cámara estaba presa dentro de su cabina insonorizada.<sup>545</sup>

La llegada del sonido predispuso la vuelta a la cámara fija.

### **Operador jefe y segundo operador**

Es curioso ver en muchas fotografías de rodajes de filmes mudos la presencia de dos cámaras una al lado de otra con sus operadores respectivos. Yo pensaba que mientras una cámara daba un general la otra realizaba un plano corto de la escena, pero la verdad era que las dos cámaras daban el mismo plano para tener una copia (como he comentado anteriormente) era la consecuencia de la ausencia de una película de suficiente buena calidad para duplicar el negativo.

fue necesario entonces el uso de una segunda cámara que registrara la misma escena bajo un ángulo muy cercano a la cámara principal, con el propósito de producir un segundo negativo que se enviaba al extranjero para proceder a la producción de copias. El segundo operador debía reproducir lo más fielmente posible los reglajes y el encuadre efectuados por el operador jefe, pero teniendo en cuenta la ligera diferencia de paralaje, podemos suponer que las copias explotadas en el extranjero presentan, algunas diferencias no despreciables, ya que a menudo se rodaba con dos cámaras de marcas diferentes.<sup>546</sup>

Ésta fue en un principio una función del segundo operador, que a parte de rodar el segundo negativo era el encargado de hacer las fotos del rodaje, de immortalizar las escenas con los actores con el fin de alimentar la prensa cinematográfica naciente. Es con el desarrollo de las técnicas de iluminación, de montaje y al aumentar los movimientos de cámara que los oficios de la imagen comienzan a estructurarse sin que las atribuciones de cada uno estén todavía claramente definidas. En los créditos no hay todavía ninguna mención de la presencia de un equipo jerarquizado.

En 1926 las firmas Kodak y Agfa propusieron simultáneamente una película internegativa llamada «Duplicating Film», destinada a la obtención de un doble del

---

<sup>545</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 230.

<sup>546</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 23.



negativo original. Esta película internegativa permitió suprimir progresivamente la función del segundo operador hasta entonces responsable de lo que se llamaba el «negativo extranjero».<sup>547</sup>

## La cámara

Desde 1908 hasta 1912, en EEUU, la patente del sistema Latham '*Latham Loop*' dominó el mercado de las cámaras limitando el perfeccionamiento de estas. El sistema de tracción de la película inventado por Woodville Latham (1838-1911) hacía que ésta no se rasgara en su arrastre y consistía en dos ruedas dentadas, una antes del obturador y otra después, que eran las que arrastraban toda la película y creaban un bucle en ésta separado del esfuerzo de tracción general anulando así la tensión que ejercía el arrastre de todo el carrete. La película pasaba por el obturador, sin ningún esfuerzo, en movimiento intermitente regular arrastrada por una rueda excéntrica dentada. El crecimiento y la contracción de los lazos de película de cualquier lado del obturador ajustaban la disparidad entre el movimiento de parar-e-ir en la abertura y el movimiento continuo de los carretes. Este sistema permitía rodar con rollos de más de tres minutos. El lazo o bucle todavía se usa en casi todas las cámaras y proyectores. El monopolio de la patente, que duró hasta 1912, hizo que no se investigara en mejorar el diseño de las cámaras.

El Comandante Woodville Latham había patentado un dispositivo de bucle o doble rueda dentada en 1895, y la Motion Picture Patents Company se había hecho con la patente. Hasta 1912, todas las cámaras utilizadas por productoras no registradas infringían la patente o utilizaban principios alternativos para deslizar la película por su recorrido. En este caso, las condiciones legales y económicas en la situación de producción limitaron el desarrollo tecnológico;<sup>548</sup>

Durante el reinado de la Patents Company, de 1908 a 1912, las cámaras extranjeras fueron ganando popularidad en EEUU. Las inglesas como la Moyer y la Prestwich Model 5; o las francesas Derbrie Parvo y Eclair eran las más usadas.

Quizás la falta de innovaciones en las cámaras de diseño americano hizo que los productores adoptaran los modelos ingleses y franceses que eran más sofisticados. Varias de las marcas más importantes eran inglesas: la Moyer (popular mente conocida como la Moy), utilizada en Kalem y más tarde en Edison, Worl, Universal y algunas en Keystone; la Prestwich Model 5, que se utilizó en la mayoría de las comedias de la Keystone; y la Williamson. Las francesas Derbrie Parvo y Eclair fueron utilizadas en

---

<sup>547</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 24.

<sup>548</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 264.

muchas compañías americanas. Pero la cámara más popular surgida en el periodo previo a 1913 fue la cámara Pathé Professional. Esta cámara tenía depósitos exteriores con capacidad para 120 m de película, y la manivela en la parte posterior. La Pathé Professional combinaba muchas de las características ideales para una cámara de estudio: encima de la manivela había un indicador de metraje, y tenía una escala de enfoque, perforador de celuloide, indicador para la colocación del diafragma, y amplificador para enfocar directamente a través de las lentes sobre la película antes de rodar. Era portátil pesaba cerca de 10 kilos. Como veremos, siguió siendo la cámara estándar durante varios años.<sup>549</sup>

Durante todo el periodo mudo, ha sido una costumbre que los operadores compraran su propio material de filmación (cámaras Mitchell o Bell & Howell en los Estados Unidos; Parvo Debrrie o Caméréclair en Francia).

En torno a 1915, los operadores de cámara empezaron a adquirir sus propios equipos porque los departamentos de reparación mecánica de los estudios estaban demasiado ocupados con otros trabajos y no podían reparar las cámaras con la rapidez suficiente. Las empresas tampoco se daban prisa a la hora de adquirir los accesorios que solicitaban los profesionales. El que los operadores de cámara fueran los propietarios de sus propios equipos probablemente favoreció la invención de accesorios, aunque el contexto de la industria y la ideología del «progreso» también estimularon el interés por el desarrollo tecnológico. (los estudios empezaron a adquirir cámaras de nuevo después de que la tecnología sonora incrementase su coste y los métodos de sincronización requiriesen la uniformidad de los equipos.)<sup>550</sup>

La empresa Bell & Howell fundada en 1907 por Donal J. Bell, un proyccionista y Albert Howell, proyccionista y mecánico de una fabrica de piezas para proyectores, estableció una línea estándar de maquinaria para el cine. La cámara de metal Bell & Howell, puesta a la venta en 1909, se convirtió en la cámara de 35 mm de mayor popularidad en la época muda en EEUU.

En un documento de 1916, Bell instaba a la industria a estandarizar el espaciamento, tamaño y forma de las perforaciones de la película y fue su empresa la que diseñó una regla de medida para calibrar las desviaciones. (...) El mecanismo de señales de referencia gracias al cual la cámara ofrecía una grabación de superior calidad también hizo que la positivadora continua Bell & Howell fuera un gran éxito. Modificada y mejorada a lo largo de dos décadas fue remplazada por la positivadora automática Bell & Howell.<sup>551</sup>

---

<sup>549</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 266.

<sup>550</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 165.

<sup>551</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 252.

Otra empresa la Mitchell Camera Corporation aportó una gran innovación comercializó en 1921 una cámara que ayudó a los operadores a enfocar con exactitud y rapidez.

Esta empresa nació de la idea de una cámara que tuviera capacidad para desplazar hacia un lado la caja de la cámara y alinear la lupa de contraste con el objetivo en uso; de este modo el encuadre y el enfoque resultarían más sencillos y rápidos.<sup>552</sup>

La empresa de Howell desarrollo otro modelo mejorado, el Bell & Howell Profesional Model conocido como el 2709. Era la cámara más cara del mercado pero tenía grandes ventajas: estabilidad de imagen, sistema de enfoque rápido y construcción enteramente metálica con ejes con cojinetes de bolas. La estabilidad de la imagen se conseguía con un sistema de arrastre que hacía pasar la película por la ventana de exposición con una fricción mínima, y que la sujetaba en el instante de la exposición. El enfoque muy parecido al de la cámara Mitchell era sencillo y ahorra tiempo y película.

No se velaban fotogramas durante el enfoque, como ocurría en otras cámaras. Por tanto el operador no tenía que realizar la tarea adicional de pasar la porción velada más allá del espacio de apertura. Veía a través de la lente exactamente qué área de la película registraría durante el rodaje sin tener que utilizar un tubo de aumento; de este modo el centrado y otros procedimientos resultaban más sencillos. El sistema de la Bell & Howell aportaba un mayor grado de control, así como una mayor facilidad de manejo; por tanto propiciaba la calidad y la eficiencia.

La caja metálica de Bell & Howell, con sus rodamientos a bolas en todos los ejes, también resultaba ventajosa. Los depósitos exteriores eran más herméticos a la luz que los del modelo Pathé de madera, que en ocasiones se curvaba y se tenía que envolver para que la luz no afectase al film. Asimismo la manivela giraba con muy poco esfuerzo. Como señala Kevin Brownlow: 'Después de un giro completo se podía soltar la manivela y daba al menos otro giro por sí misma'. Al minimizar la fricción también resultaba más sencillo conseguir un ritmo de movimiento constante, ya que en ocasiones, al intentar superar la resistencia, la mano del operador se movía más despacio en el movimiento ascendente y más rápida en el descendente. El ritmo de movimiento uniforme contribuiría a la calidad de la imagen.<sup>553</sup>

Todas estas innovaciones en la cámara hicieron el trabajo más fácil y aumentaron la calidad de la imagen ya que los operadores podían dedicar más tiempo a cuestiones de composición e iluminación.

---

<sup>552</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 252.

<sup>553</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 268.

## La cinematografía suave o difuminada

La cinematografía suave empezó con primeros planos de actores y actrices, en un intento de imitar a la fotografía de estudio. Algunas películas filmaban los planos generales con nitidez, pero de pronto los primeros planos se volvían borrosos. Los primeros planos de actores y actrices se difuminaban a imitación del retrato fotográfico de la época. Como he comentado antes, y según historiadores americanos, Billy Bitzer y Henrik Sartov fueron los primeros que experimentaron con la iluminación suave en los primeros planos de Lillian Gish en la película *Broken Blossoms* dirigida por D. W. Griffith en 1919. En los créditos también figura Karl Brown como cinematógrafo y Henrik Sartov como encargado de los efectos especiales. También en Europa, como luego veremos, la vanguardia francesa utilizó imágenes difuminadas en 1918 en el corto experimental *Phantasmes*, de Marcel L'Herbier (1888-1979), ensayando con la imagen difuminada que se llamó 'flou' y que luego se repetirá en el *Dorado* en 1921.

Durante la segunda década del siglo pasado los operadores experimentaron con diferentes artilugios para suavizar la imagen, se colocaron gasas o filtros delante de la lente. Es famosa la historia de la colocación de una media delante del objetivo así se suavizaba la imagen. Se usaba sobretodo en retratos de actrices para eliminar la visión de arrugas. A veces se realizaba un agujero en el centro para crear una especie de bruma alrededor de la imagen. Seguramente uno de los objetivos era aislar la figura del fondo, concentrando la atención del espectador en el rostro.

La imagen difuminada también se consiguió por medio de lentes específicas que estuvieron disponibles de forma habitual a principios de los años veinte.

*The Four Horsemen of the Apocalypse*, filmada en 1920 por John F. Seitz fue un ejemplo de imagen suavizada que llamó la atención y sirvió de modelo para numerosos operadores de este periodo.

En *The Four Horsemen* los planos de *glamour* de los actores solo son parte de un patrón más amplio, en los que la suavidad y el bajo contraste en la cinematografía también dan belleza pictórica a otros tipos de imágenes. La película motivó a otros operadores a experimentar cada vez más con técnicas de estilo suave. Algunos de los efectos más espectaculares que consiguieron implican el uso de gasas, y un buen número de las películas de estilo difuminado de finales de la era muda deben su calidad visual tanto a las gasas como a las cualidades ópticas de las lentes. Rosher, Struss y Sartov fueron líderes en esta área.<sup>554</sup>

---

<sup>554</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 290.

En esta película *The Four Horsemen of the Apocalypse* dirigida por Rex Ingran hay escenas en las que Seitz seguramente utilizó humo, también utilizó gasas, iluminación suave y revelado de bajo contraste para realzar el *glamour*.

Los operadores utilizaban artilugios, habitualmente contruidos por ellos, como una caja para contener gasas, y filtros en diferentes posiciones que colocaban delante de la cámara. Esta caja era como una prolongación de la lente de la cámara. Existen fotos de la época en que Sartov rueda un primer plano de Lillian Gish para *La Bohème* (1926, MGM) con una caja de gasas delante de la cámara. También en *Sparrows* (William Beaudine, 1926, Pickford Corp.) iluminada por Hal Mohr, Carles Rosher y Karl Struss. Struss tiene una voluminosa caja negra delante de la Bell&Howell. Según Struss, ‘sujetaba la gasa y otros materiales dentro de esa caja con chinchetas’.<sup>555</sup>

No solo se colocaron gasas delante de la cámara. Carles Rosher se hizo famoso por el uso de grandes gasas detrás de los actores para dar al fondo un aspecto sobreexpuesto y lacio sin sacrificar la profundidad de campo. En *Sparrows* se colocaron grandes gasas como comenta Karl Struss:

Struss ha recordado el uso de la gasa en este film en una entrevista: ‘Pusimos unas gasas enormes en los árboles, de 9 por 18 metros; y alineamos tres de ellas. Había que iluminarlas desde atrás, y utilizamos reflectores especiales. Siempre se filmaba a la señorita Pickford a través de gasas, pero este era otro efecto’.<sup>556</sup>

Rosher era el operador habitual de Pickford y tenía constantes ofertas de las estrellas femeninas (y en ocasiones masculinas) de Hollywood a causa de su capacidad para crear primeros planos con *glamour*.<sup>557</sup>

Está claro que la fotografía suave o difuminada era más elaborada y lenta, por consiguiente más cara y solo se utilizaba en películas de alto presupuesto. Estas películas conseguían así un estilo diferenciado del producto en la búsqueda de lo que los operadores consideraban imágenes de calidad.

Las instituciones de Hollywood también ayudaron a hacer del estilo difuminado el estilo de ‘calidad’ de la época recompensando a quienes lo llevaban a la práctica. Los primeros premios de la Academia a la fotografía los recibieron Rosher y Struss en 1927, por su trabajo en *Sunrise (Amanecer)*. En estos premios también se destacaron otras películas

---

<sup>555</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 290.

<sup>556</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 290.

<sup>557</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 291.

de estilo suave como *Seventh Heaven*, *Street Ángel*, y *The Tempest*. En los años 1926-28, el estiló había alcanzado su punto culminante en el periodo mudo.<sup>558</sup>

El estilo suavizado o difuminado se conseguía también por procedimientos de revelado manual. La llegada del sonido fue poniendo fin al estilo difuminado. Puesto que los negativos sonoros tenían que revelarse de forma mecánica para garantizar una uniformidad absoluta de contraste en la banda sonora, una vez concluido el periodo mudo los operadores ya no podían encargarse un revelado manual. Se limitaron a conseguir imágenes suaves continuando con los procedimientos físicos del comienzo, gasas, filtros y lentes.

El sonido les quitó de las manos a los operadores de cámara el control del estilo difuminado y lo convirtió en una cuestión de política de estudio. En efecto, el estilo difuminado se hizo más omnipresente, pero perdió variedad. También era más barato. En vez de dedicar un tiempo precioso a distribuir gasas en los decorados o a elaborar fórmulas especiales de revelado en los laboratorios, los estudios requirieron una gama de opciones más limitada. Los ajustes de las lentes desenfocaban el fondo; los filtros estándar y los baños de revelado podían dar a las películas un aspecto grisáceo similar; los celuloideos pancromáticos más difusores aparecidos a finales de los años veinte y principios de los treinta también propiciaron el bajo contraste. Se acabó con la ineficacia de la filmación de estilo difuminado de finales de los años veinte, pero a costa de la innovación y se podría sostener que de cierta calidad. En mayor o menor grado el estilo suave ha seguido con nosotros hasta el presente, pero los años veinte probablemente representaron el punto en que los operadores tenían un mayor control de esta técnica.<sup>559</sup>

### **La utilización del arco de carbono**

Desde 1908 y 1909 hasta 1911 las innovaciones más importantes en el interior de la toma, son las referidas a la iluminación, el movimiento de cámara o sus emplazamientos y angulaciones, que afectaban a la puesta en escena.

Los cámaras sabían que obtendrían mejores perspectivas, una creciente ilusión de profundidad y más grandes efectos dramáticos, si pudieran utilizar hábilmente fuentes de luz potentes que les proporcionaran el efecto de la iluminación de una fuente de luz como la que se podría obtener del sol en condiciones ideales, pero la industria todavía no había podido llegar a la posición donde tales equipamientos especializados pudieran ser diseñados y hechos adecuadamente.<sup>560</sup>

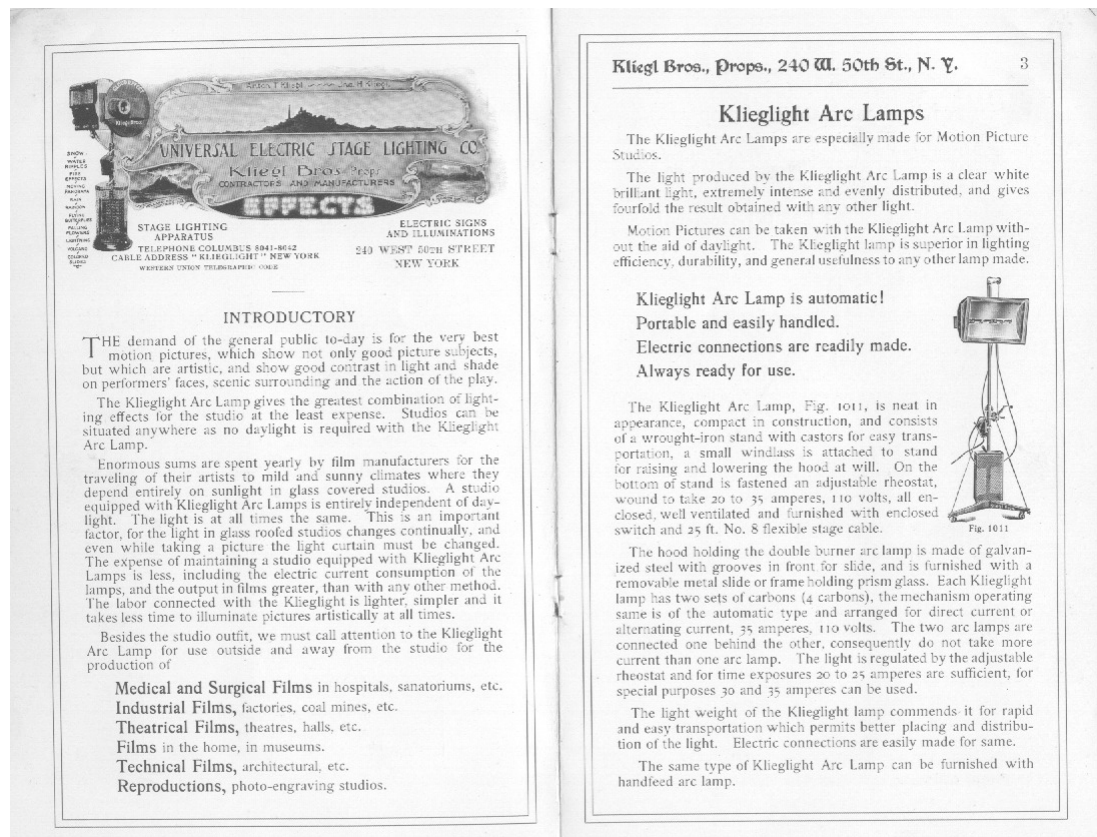
---

<sup>558</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 291.

<sup>559</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 293.

<sup>560</sup> HANDLEY, Charles W. op. cit. pág. 120.

Hasta que la gente no aceptó el cine mudo y se hicieron fortunas, los estudios no se preocuparon en buscar luces más adecuadas y potentes. Otra adaptación del equipamiento industrial del momento para la industria del cine fue la introducción en 1912 de arcos de carbono de llama blanca de alta intensidad, que anteriormente se había utilizado en fotograbado.



Catalogo Gral. "New Light for Studios" de Kiegl Bros de 1913, págs 2 y 3.

En 1912 los arcos de carbono de llama blanca substituyeron a los arcos de baja intensidad en los estudios Biograph. Una de las primeras exigencias del cámara era tener una fuente de luz controlable que le diera el doble de poder y el doble de capacidad de penetración de la que tenía. Su única fuente de equipamiento era seguir los precedentes y sacar ejemplos de otros campos como se había hecho en la iluminación en las calles con los arcos de carbono y con los Cooper-Hewitt de mercurio. Los focos de arco de carbón, más adaptados al suelo que otro equipamiento se obtuvieron de las artes gráficas y de la fotografía de bodegones. Los focos de arco de carbono se obtenían de las salas de proyección y de la iluminación de escenarios. Compañías de equipamiento de iluminación tales como M. J. Wohl & Co. y Kliegl Bros. de Nueva York, enfocaron su atención hacia equipos de iluminación para el cine. La lámpara "kliegl-light" viene de la compañía Kliegl que la ideó. Incluso la luz de búsqueda militar fue adaptada para situaciones en las que se necesitaba mucha luz. Más tarde, se construyeron o montaron varias adaptaciones de estos equipamientos, por nuevas compañías de iluminación en Hollywood. Entre estos asuntos estaba Winfield-Kerner, un fabricante de lámparas de las

artes gráficas, Creco Co. y Cinema Studio Supply Co., creados por gente de la industria del cine<sup>561</sup>.

Como pasa con los arcos más modernos, estas nuevas unidades (llamadas *broad-sides* porque daban la luz de un costado) se caracterizaban por una potencia de salida muy alta y por tener una curva espectral compatible con la película ortocromática. Los focos de arco de carbono se consiguieron de compañías que equipaban la iluminación de teatro como M. J. Wohl y Kliegl Brothers de Nueva York (el nombre de ésta todavía sobrevive en el término de *kliegl lights*). Como he comentado anteriormente en el apartado “Equipamiento de iluminación 1914-1919”, las luces de arco de la casa Kliegl eran las más utilizadas y una de las enfermedades de los ojos provocada por el polvillo y la luz ultravioleta del arco tomo el nombre de esta marca ‘Klieg eyes’, esta irritación de los ojos cuyo síntoma característico es un picor doloroso la noche posterior a la exposición a la luz del arco, fue relativamente solucionada con la colocación de una pantalla en la boca del proyector, como he hecho mención en el apartado anterior. Esta pantalla eliminaba parte de los rayos ultravioletas pero reducía la potencia del arco dando una luz suave, agradecida porque no generaba sombras duras. Las luces Klieg tenían forma rectangular tenían unos 70 cm de ancho por 35 de alto, el arco de carcasa circular llegará más tarde, en 1918.

El único desarrollo de gran importancia en la iluminación de arco después de mitad de la segunda década del siglo pasado se produjo como resultado de la guerra. Se trataba realmente de un proyector (*searchlight*, luz de búsqueda). Un arco de gran potencia creado para diversos usos en el campo de batalla, incluyendo la detección de aviones. Era un proyector muy versátil que podía concentrar toda su luz en un punto o dar una superficie de luz con una abertura de 130° con toda su potencia lumínica unas 100.000 bujías. Esta unidad estuvo a disposición de la industria cinematográfica americana desde principios de 1918. En un artículo aparecido en el número 2 de la revista “Cinema News” el 2 de enero de 1918 (pág. 9). El presidente de la empresa dedicada a la fabricación de estos arcos comenta los grandes beneficios para el rodaje como son la estabilidad, la gran profundidad y la perfecta definición que se consigue con este tipo de luz similar a la del sol.

El presidente de la Sun-light Arc Company describió el valor de este de arco para los operadores: «Su efecto tiene la perfección de la luz solar; se mantiene ahí hasta que usted lo desee. Qué es más bello que la profundidad y la perfecta definición; esto es arte.» el ‘arco de luz solar’ fue la primera unidad de iluminación de la historia que era tan intensa como la luz solar.

---

<sup>561</sup> HANDLEY, Charles W. op. cit. pág. 121.



Los estudios empezaron a utilizar estos arcos casi de inmediato. (...) Eran realmente flexibles, debido a cuatro accesorios: «Un espejo parabólico, un obturador de diafragma, una lente de cristal esmerilado y una lente de cristal transparente». Colocando la lámpara en su posición de mayor caudal, los operadores podían lograr una superficie de 130° con una potencia lumínica de 100.000 bujías (con la lente de cristal colocada para prevenir la habitual irritación conocida como ‘ojos-Klieg’, causada por los rayos ultravioleta de la luz). cuatro lámparas de este tipo podían iluminar unos exteriores de noche. El obturador de diafragma podía reducir la luz a un punto, sin la necesidad de una lente de enfoque. Para conseguir una luz más suave y difusa con una potencia lumínica de 60.000 bujías, el operador de cámara colocaba la lente difusora. Por último, el espejo parabólico podía intensificar la luz hasta una potencia lumínica de 1.600.000 bujías en un punto. Por tanto la lámpara de arco de luz solar era versátil, ya que ofrecía tanto luz direccional como luz difusa. Los proyectores de arco de alta potencia ayudaron a resolver un problema que había perseguido a los realizadores durante años: como rodar de noche en exteriores sin que saliera demasiado caro. También se podían utilizar para iluminar grandes platos en los estudios oscuros.<sup>562</sup>

Barry Salt también lo nombra en su libro:

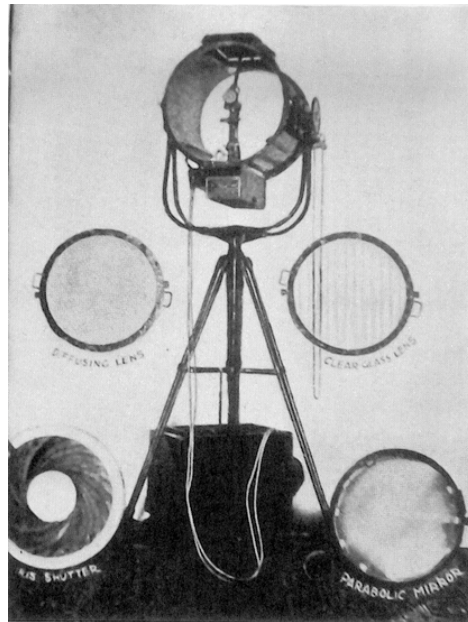
Un gran foco de arco, basado en las luces de búsqueda militares se introdujo en 1918 y se denominó ‘arco de luz solar’ el rayo de luz es enfocado mediante un espejo parabólico detrás del arco. Los carbones entre los cuales se enciende el arco son solamente visibles en el centro de la caja detrás de una malla protectora en la parte frontal.<sup>563</sup>

Este es el foco de arco que nosotros hemos conocido. Al nombrar por igual a todas las lámparas de arco sin especificar el modelo ni la época se crea confusión y parece que todas las lámparas de arco sean iguales. En este punto del trabajo hemos visto tres arcos diferentes: primero la adaptación de las lámparas de arco de alumbrado público, arcos de baja intensidad cerrados en una campana de cristal; luz difusa cenital. Segundo arcos de alta intensidad de difusión lateral ‘*broadsides*’, la marca más famosa *Klieglight*, luz difusa lateral más potente que los anteriores. Y por último el arco de alta potencia ‘*searchlight*’, un proyector capaz de dirigir su haz de luz a más de un kilómetro de distancia. Un ejemplo son los proyectores colocados durante la 2ª exposición universal de Barcelona (1929) detrás del palacio de Maria Cristina en la montaña de Montjuic todavía hoy operativos; se encienden el fin de semana y sus haces llegan hasta las nubes.

---

<sup>562</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 275.

<sup>563</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 117.



Foco de arco 'sunlight' con diferentes accesorios (figura 20.16).

En la producción de cine se utilizó principalmente un arco algo más pequeño llamado 'sunlight'<sup>564</sup> luz de sol. Este arco con un anchura de boca de entre 40 y 50 centímetros de diámetro tenía varios accesorios: un diafragma (*iris shutter*) un difusor (*diffusing lens*) una lente transparente (*clear glass lens*) y un reflector parabólico (*parabolic mirror*). Llevaba en la base del trípode el correspondiente transformador. Luego fue dotado de toda su potencia pudiendo concentrar la luz cuando Cremer le coloca la lente circular inventada por Fresnel. La luz es más dirigitible a diferencia de los arcos rectangulares de la Kliegl que la desparraman. El 'sunlight' es el hermano mayor del foco que había preparado Louis Hartmann, para el teatro de Belasco, en 1897 y que ya he comentado anteriormente.

Al poder controlar mejor la luz con esta herramienta el cámara que al principio había hecho todo tipo de trabajo en la producción del film, demuestra su valía y lo que puede hacer con la luz artificial. A partir de entonces fue más considerado y se le subió de categoría, pasando a ser no solo operador de cámara sino director de fotografía.

A medida que la habilidad del cámara mejoraba, también mejoraba su *status*, tanto económicamente como en la mejora de su equipo, mostrando lo que se podía hacer con la luz y pasó de cinematógrafo a ser director de fotografía.<sup>565</sup>

---

<sup>564</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. figura 20.16.

<sup>565</sup> HANDLEY, Charles W. op. cit. pág. 121.

La evolución del arte cinematográfico ha demostrado como dice A. Golovnia que el operador no es solo un técnico.

el operador no es sólo un técnico, y que fijar sobre la cinta lo que ha sido pensado por el autor organizado y unificado por el director e interpretado por el actor, solo puede ser obra de un artista: el operador.<sup>566</sup>

Los productores y los realizadores también han tenido algo que ver en los avances en la iluminación. Otro legado de la brillante carrera de Belasco fue llevado a cabo por un joven que trabajó para él como actor. Su nombre era Cecil Blount DeMille. DeMille se reveló contra esta iluminación plana característica de los escenarios abiertos al cielo.

En la película *The Warrens of Virginia*, rodada en 1915, el director DeMille y el cámara Alvin Wyckoff emplearon un concepto sorprendentemente moderno: rodearon el plató de terciopelo negro para reducir el reflejo y usaron la luz del sol, pero reflejada a través de las ventanas como única fuente de luz.<sup>567</sup>

Esta idea nueva en el cine, era la adaptación de los sistemas de iluminación del diorama.

En 1915 Alvin Wyckoff utiliza la iluminación artificial para crear efectos de intención psicológica en *La marca del fuego* (*The Cheat*).

Fue Cecil B. DeMille quien en «La marca del fuego» (*The cheat*, 1915) alteró por primera vez la convención de la iluminación suave sobre el rostro de las actrices, para lograr efectos contrastados a lo Rembrandt, con los que quería traducir estados pasionales.<sup>568</sup>

Por vez primera se utilizan los efectos de iluminación angulada, siluetas, sombras inquietantes, no meramente naturalistas, sino, simbólicas, como la luz que cae sobre el ídolo oriental mientras, en la penumbra, luchan el japonés y la mujer; como esas rejas de la cárcel cuya sombra se proyecta por vez primera (¡cuantas veces lo veremos después!) sobre el marido preso (...) Añádase a eso el espectacular desenlace en un proceso judicial (fórmula nueva, pero que se hará tópica en el cine norteamericano), el toque de exotismo y el lujo de los ambientes, todo destinado a bombardear los centros nerviosos del espectador con métodos inéditos hasta entonces.<sup>569</sup>

---

<sup>566</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. *La iluminación cinematográfica* Madrid: Rialp, 1960. pág. 20.

<sup>567</sup> BROWN, Blain. op. cit. pág. 3.

<sup>568</sup> ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. op. cit. pág. 103. [Zubiaur data la película en 1916, pero The Film Encyclopedia de Ephraim Katz la data en 1915]

<sup>569</sup> GUBERN, Román. op. cit. págs. 182-158.

Este tipo de iluminación de Alvin Wyckoff en *The Cheat*, tendrá su apogeo en el cine Expresionista alemán posterior a 1919.

Técnicamente desde 1908 en Alemania la gran industria química se interesaba en la fabricación de película, y la película virgen AGFA era en ciertos aspectos superior a la Kodak-Rochester. La fabricación de aparatos de óptica y de electricidad, muy desarrollada, permitía equipar las salas y los estudios. Pero el personal artístico era aún insuficiente. En cuestión de iluminación aunque ya se disponía de lámparas de tungsteno la película pancromática, sensible a toda la gama del espectro, todavía no estaba disponible y no se generalizó hasta 1927. Se seguían utilizando las fuentes de vapor de mercurio y de arco, pero durante la I Guerra (1914-1918) y la posguerra las restricciones de luz y de material eran notables.

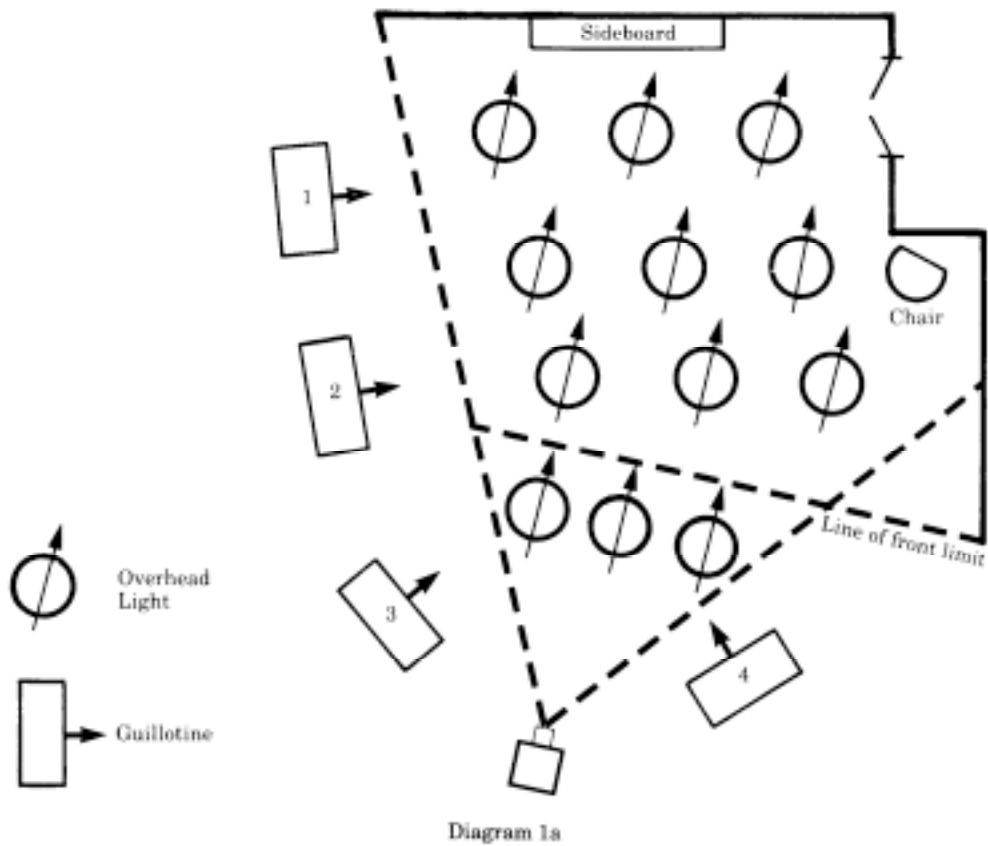
Los primeros grandes nombres de la toma de imágenes se revelaron bajo el impulso de los realizadores y a su lado, constituyendo así los primeros tandems legendarios: Griffith/Bitzer, DeMille/Wyckoff, Gance/Burel, Perret/Specht, Sjöström/Julius Jaenzon.

## **Esquemas de iluminación en EE. UU. (1914-1925)**

Tengo constancia, como he comentado, que el contra luz se utiliza ya en 1909 y se hace público en varios diseños de iluminación en 1919. El diagrama 9 reproduce un esquema de iluminación de William Roy Mott, que presentó en 1919 en la Sociedad de Ingenieros de Cine. Introduce una luz lateral con un reflejo que ilumina los contornos, este tipo de iluminación fue revolucionaria para la época, desde entonces la iluminación cambió considerablemente. Presento en 12 diagramas, planos de iluminación, que nos llevan desde una iluminación general plana hasta la iluminación modeladora.

### **Planos de iluminación y descripciones**

Estos planos han sido redibujados siguiendo los originales. En cada caso el campo de la cámara está representado por líneas punteadas.



### ***Diagrama 1***

Este plano, publicado en 1914, fue hecho por H. M. Lomas, un experto iluminador británico que de todas formas usó muchos ejemplos de películas americanas en su estudio. En el diagrama 1a, el decorado entero es iluminado por focos – arcos colgados y ‘guillotinas’ unidades de suelo a los lados. Cada unidad de guillotina tendría o bien cuatro arcos difusos o una fila de 24 tubos de vapor de mercurio. Lomas asume aquí que la luz es motivada como proveniente de una ventana fuera de campo a la izquierda, o sea que hay más unidades de suelo en este lado que en el derecho.

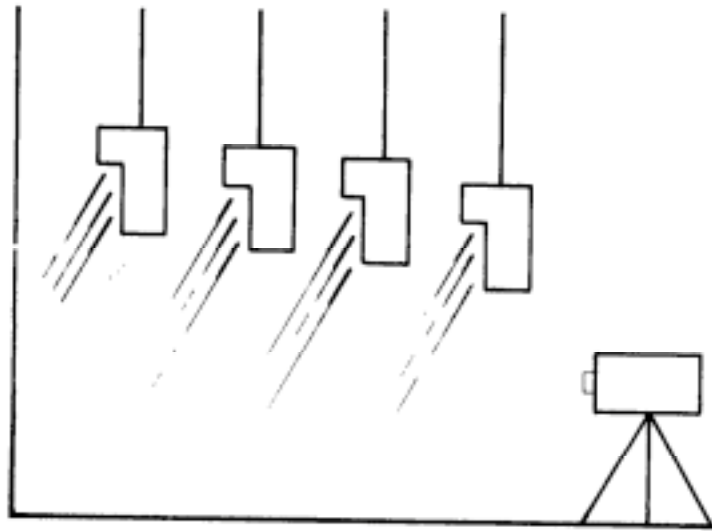


Diagram 1b

Como muestra la vista de lado (diagrama 1b) los arcos están colgados más bajos hacia delante del escenario, y están más juntos (como se ve en el plano cenital); esto hace que la luz en las figuras y del primer plano sea más intensa que las figuras y los objetos del fondo.

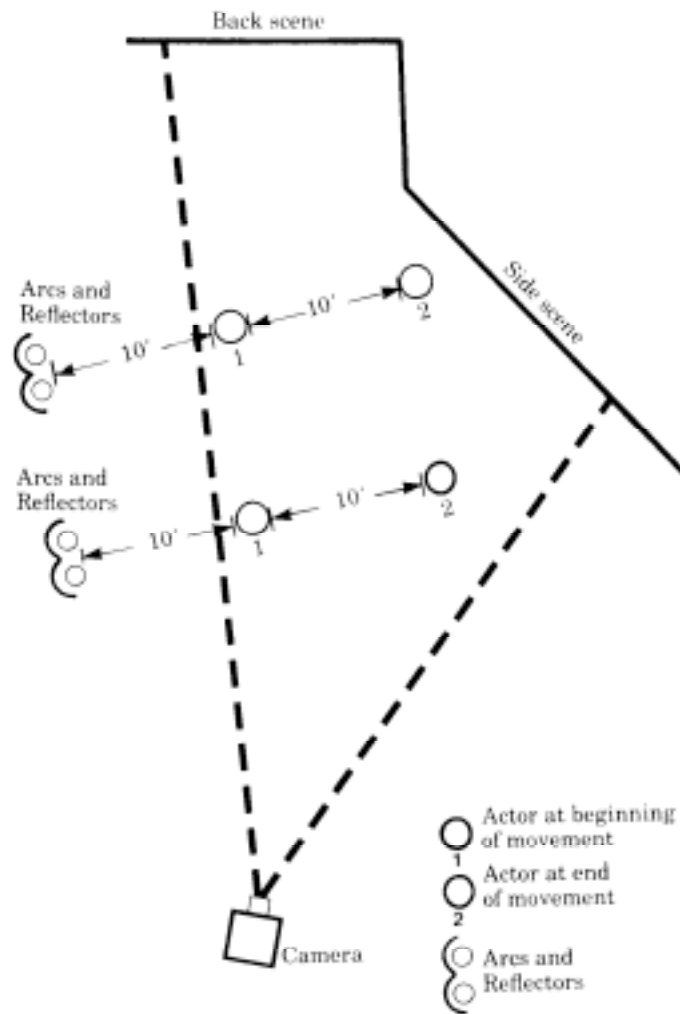


Diagram 2

**Diagrama 2**

También lo hizo Lomas en 1914. Este plano muestra como conseguir una luz fuerte de lado en una figura en movimiento. El actor se mueve desde la posición 1, (10 pies) 3 metros apartado del foco, y se para en 2, (20 pies) 6 metros alejado. Con una luz suficientemente potente, la luz lateral en la figura no disminuirá apreciablemente. (Observar el uso tan temprano del decorado en L. Normalmente se usarían otras luces además de los dos pares de arcos).

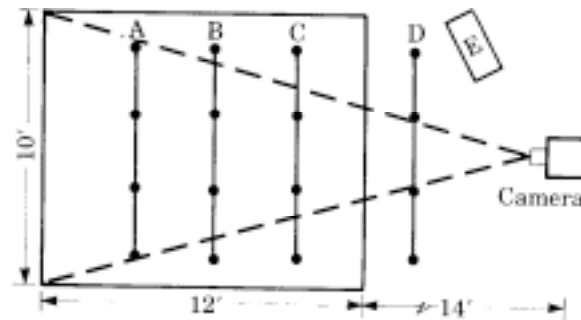


Diagram 3

### *Diagrama 3*

Los diagramas del 3 al 7 son de L. G. Harkness Smith en 1915 para diferentes tipos de iluminación básicamente para decorados cuadrados. Los planos de Smith dan una gran cantidad de luz general difusa luz de relleno y incluyen una luz clave para acentuar, colocada en cada caso fuera de la pantalla a la derecha. El diagrama 3 representa un decorado pequeño de (10x12 pies) 3 x 3,6 metros, con 16 arcos (representados por puntos) colgados en filas (12 pies) 3,6 m por encima del decorado (de la A a la B) y un arco doble de lado (broad side) (5 pies) 1,5 m enfrente del decorado, angulado hacia las figuras del primer plano para destacar (E). Las luces colgadas están colocadas ‘suficientemente lejos para proyectar la luz hacia atrás y hacia abajo a un ángulo de 45° por encima de la escena’.



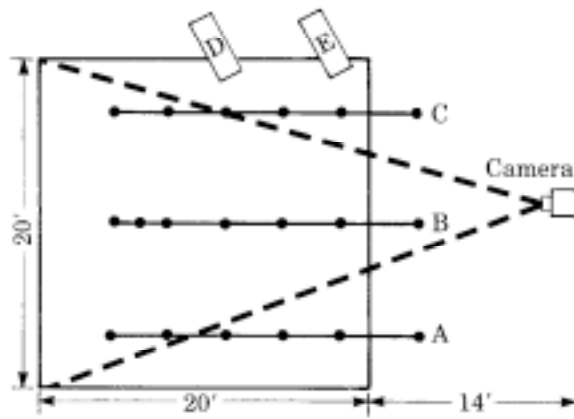


Diagram 4

**Diagrama 4**

Un decorado cuadrado de (20 pies) 6 m, con tres filas de arcos colgados (de la A a la C) otra vez a (12 pies) 3,6 m por encima del suelo. Dos difusores cuádruples de arcos en el suelo dan una luz clave más grande (de la D a la E) en los lados.

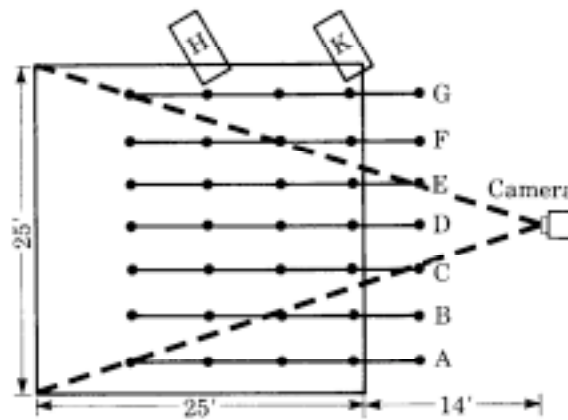


Diagram 5

**Diagrama 5**

Este es un decorado todavía más grande (25' x 25') 7,6 x 7,6 metros, con siete líneas de arcos colgados (de A hasta G). dos pares de arcos difusos en el suelo (H y K) dan realce desde los lados (comparar los diagramas del 3 al 5 con la figura 20.15.)

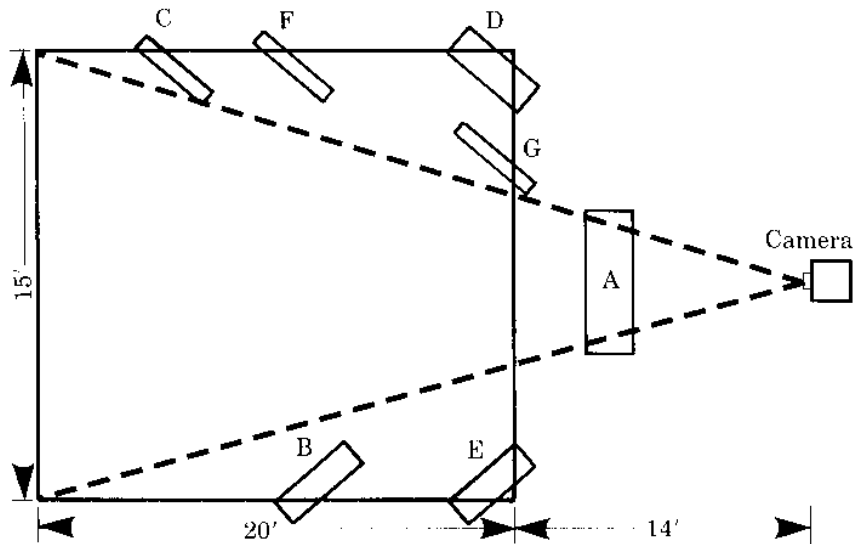


Diagram 6

**Diagrama 6**

Smith considera que la combinación de vapores de mercurio y arcos es más satisfactoria que el uso de cualquiera de ellos por separado, y este plano muestra esta combinación. Aquí un banco de 10 tubos de vapor de mercurio (A) cuelga a 45° de ángulo del decorado, a (10 pies) 3 m del suelo. Tres unidades de suelo (del B al E) contienen 8 tubos cada una. Las unidades de suelo son arcos difusores cuádruples (del F a G) que también dan realces.

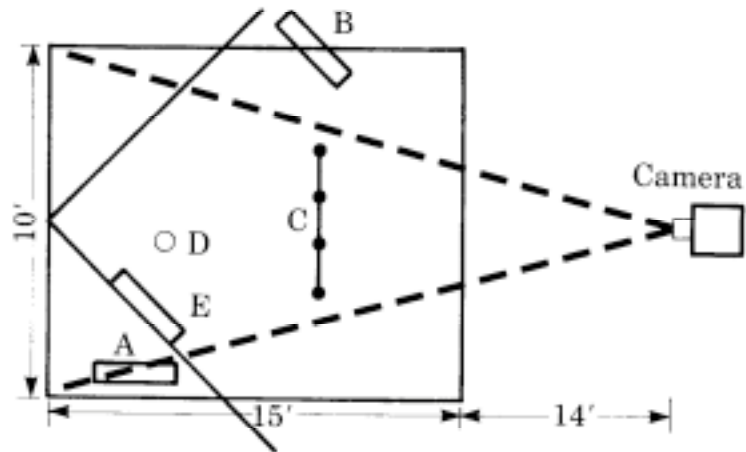


Diagram 7

**Diagrama 7**

Aquí el decorado tiene forma de L y es más pequeño (10' x 15') 3 x 4,5 metros, para mostrar la forma normal de hacer escenas con chimenea, el efecto de luz más común en el período anterior a 1915. Aquí la luz consiste solamente en focos portátiles de arcos dobles. Una lámpara (A) se sitúa detrás de la chimenea (E) dando un toque de luz no difuso al actor (D). Un banco de cuatro lámparas de arcos dobles difusores cuelga de arriba del decorado (C) y una unidad de suelo de arcos dobles difusores está angulada hacia dentro fuera del escenario a la derecha (B). La relativa poca cantidad de luz de relleno permitirá los destellos, los arcos sin difusores simularan la luz del fuego.

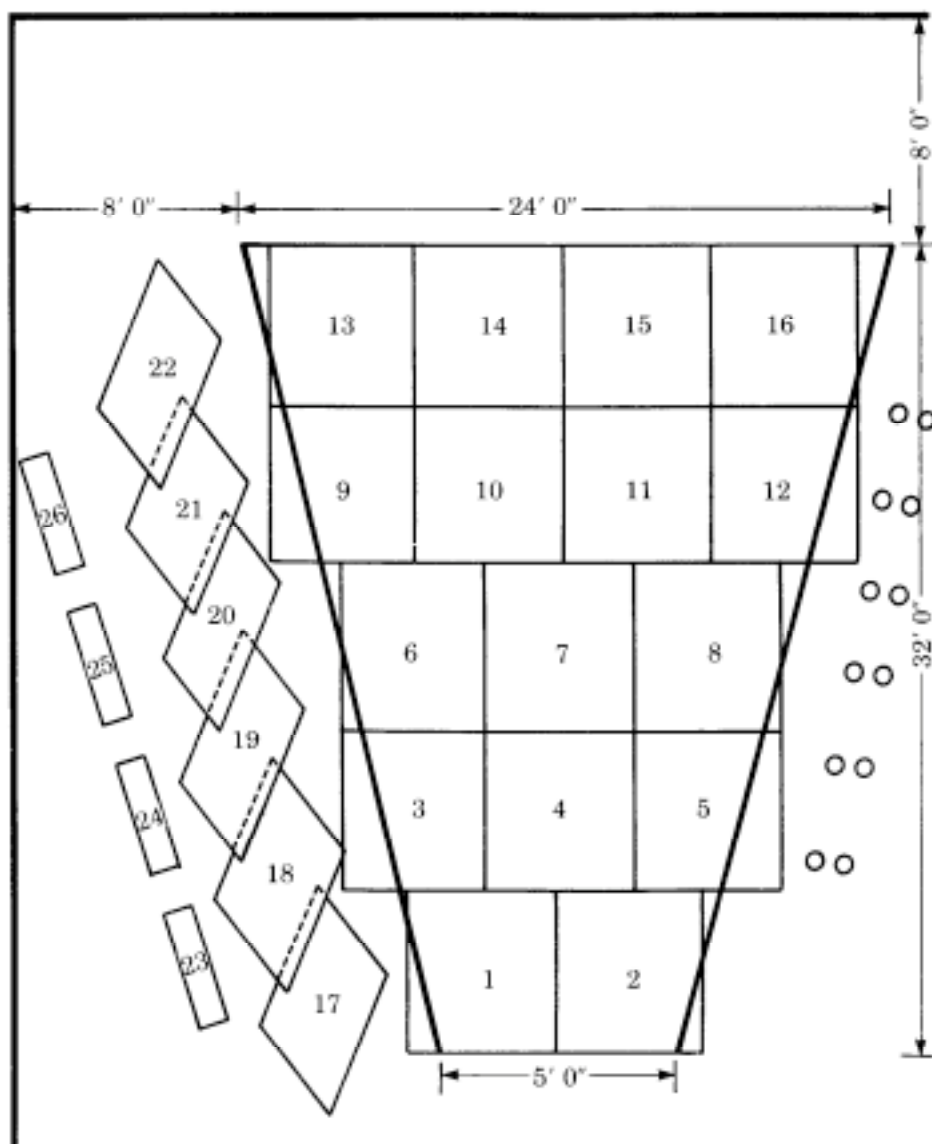


Diagram 8a

### ***Diagramas 8a y 8b***

Estos diagramas se publicaron en 1915 en *The Illuminating Engineer*; muestran el típico esquema para iluminar un gran escenario en un estudio de cristal americano en el que se usaban lámparas Cooper-Hewitt. El propósito aquí es complementar la luz de día con la luz artificial difusa para prolongar las horas en que se podía rodar. The keystone-shapes área representa el espacio del juego. Las formas rectangulares muestran las filas de lámparas tubulares colgadas en un ángulo de 30° directamente sobre el escenario; los paralelogramos representan unidades direccionales colocadas altas y a 45° de ángulo hacia el lado del escenario; los rectángulos largos y estrechos significan unidades de suelo; y los círculos pequeños muestran la posición de las lámparas más

pequeñas de cuarzo mercurio (una unidad mejorada introducida en 1913 y diseñada especialmente para el cine). El número total de tubos en esta disposición sería normalmente de 208 con 136 *overhead* (encima de la cabeza) (unos 8 por unidad), 32 en las unidades inclinadas a 45° (5 o 6 tubos cada uno), y 48 en las unidades de suelo (con 12 tubos cada uno). Observar que las unidades en ángulo y las de suelo están todas colocadas a un lado para dar un tipo de luz clave, dando un contorno a las figuras.

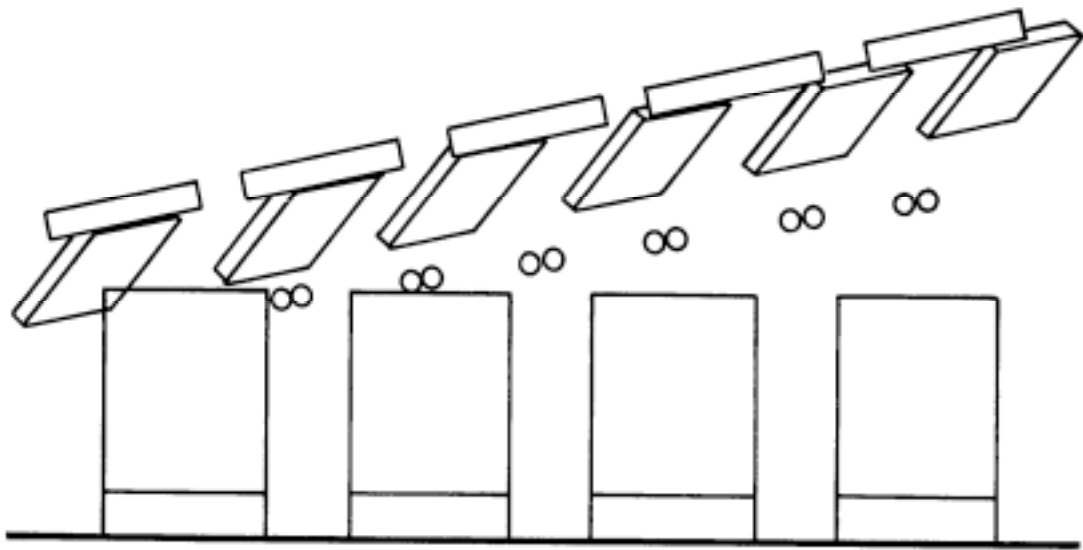
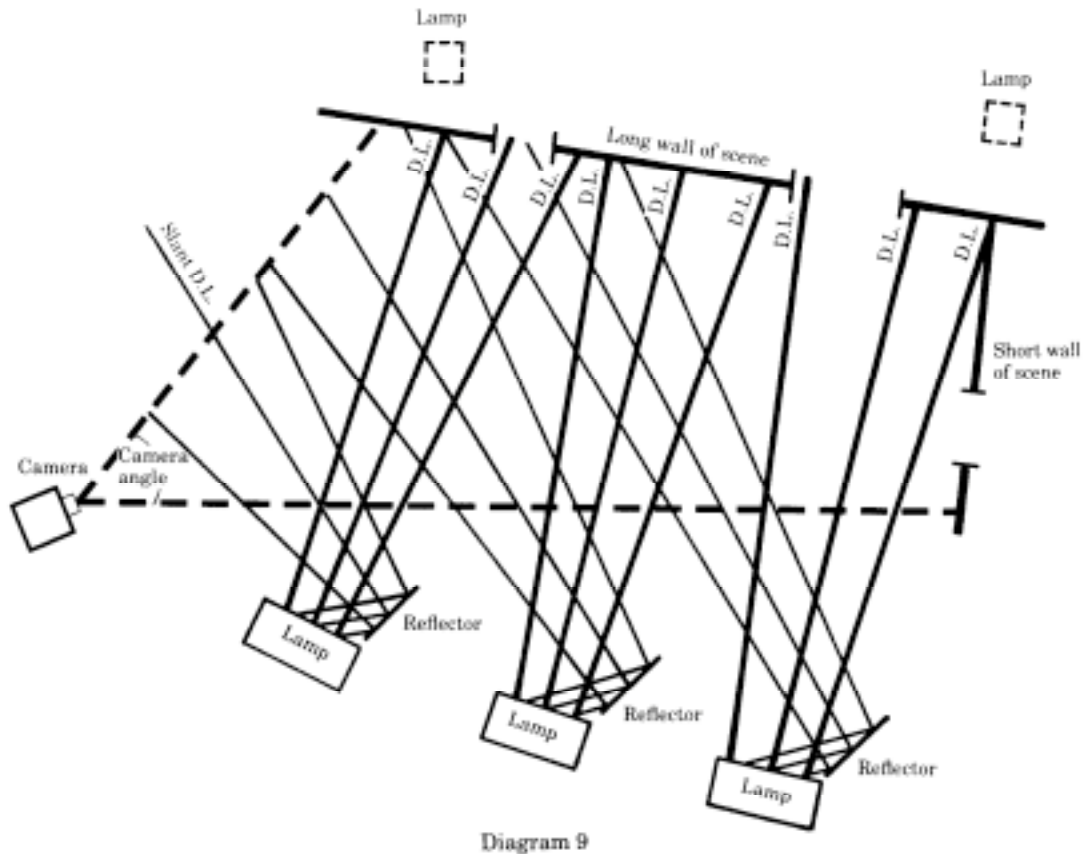


Diagram 8b

El diagrama 8b es una vista lateral del decorado. Como en los arcos colgados en el diagrama 1b, estas lámparas están colocadas más altas hacia la parte trasera del escenario: las unidades colgadas más cerca de la cámara están aproximadamente a (8 pies) 2,4 m por encima la primera línea, mientras que las unidades de atrás están a (18 pies) 5,5 m del suelo.



**Diagrama 9**

En 1919 William Roy Mott discutía en la Sociedad de Ingenieros de Cine, el uso de los arcos de llama blanca para iluminar un escenario en forma de L. Desde entonces la concepción de la iluminación había cambiado drásticamente: en este caso muchos de los rayos de luz se mandan al escenario desde los lados e incluso desde ligeramente detrás de los personajes. El plano no muestra las luces de arriba que sería las que se usarían en esta escena (arcos o vapor de mercurio, como en el diagrama anterior) pero si que muestra las lámparas opcionales colocadas fuera de las puertas, para ser dirigidas al escenario como si fuera una fuente motivada. Según Mott, debía haber un 50% más de luz proveniente de los lados que de arriba y la forma de L es mejor para conseguir esto en un escenario cuadrado. Las unidades de suelo formadas por grandes arcos de llama blanca colocadas a un lado, dirigen la luz al escenario ligeramente apartada de la cámara, pero los reflectores colocados al lado de estas unidades dirigen una parte de la luz hacia el frente del escenario:

Esto da una buena reflexión en superficies ladeadas a la luz porque la luz es reflejada tan oblicuamente que una gran cantidad es dirigida hacia la cámara desde reflectores laterales, y este arreglo da la tan deseada línea y efectos Rembrandt, o como mejor se conoce en el mundo del cine los efectos de moldear y modelar.

Aquí Mott describe la luz de contorno<sup>570</sup> (de contra). Con esos rayos de luz oblicua, las figuras se podían mover por todo el escenario sin perder nunca sus brillantes contornos.

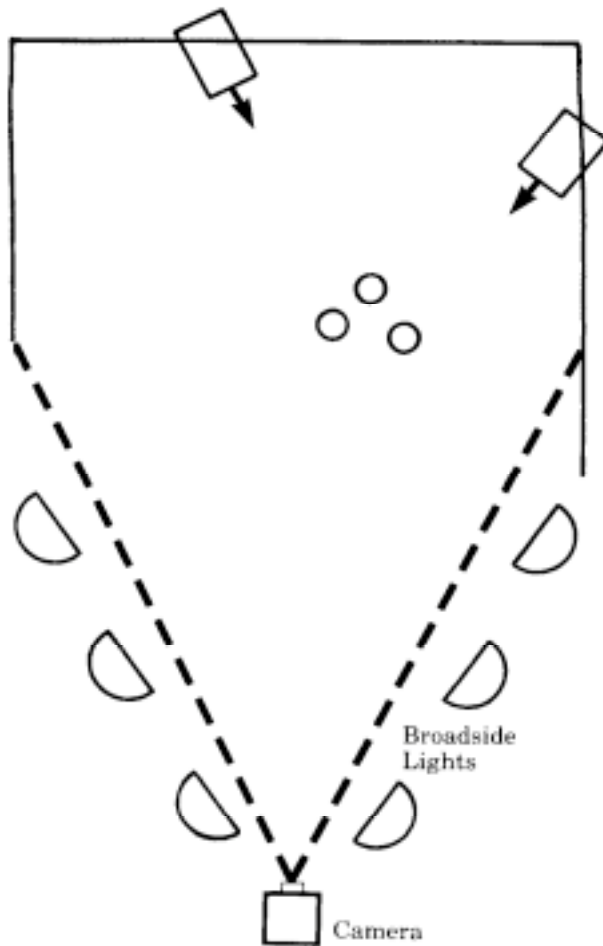


Diagram 10

### ***Diagrama 10***

Los diagramas del 10 al 12 son de una conferencia que tuvo lugar en 1925 ante la SMPE (Society of Motion Picture Engineers), en la cual Wiard B. Ihnen y D. W.

---

<sup>570</sup> Mott is describing rim light here. La palabra “rim” se puede traducir también como “borde del sol” la luz del borde del sol, que en realidad es lo que se conoce hoy como “contraluz” y la traducción correcta según A. Golovnia sería “luz de contorno”.

Atwater dieron sugerencias para evitar la luz plana, iluminación frontal en un decorado cuadrado de (12 pies) 3,6 m de ancho. Iluminar un decorado de este tipo con arcos desde la parte frontal y desde los lados, decían, y «el resultado es una fotografía plana sin detalle, sin distancias, o sin separación entre los actores y el fondo. Cada arco emitiría una sombra separada en la pared opuesta». Su primera alternativa, diagrama 10, simplemente añade un par de focos altos encima de las paredes del decorado, estos focos ayudan a eliminar las sombras y añadir un poco de modelado a las figuras.

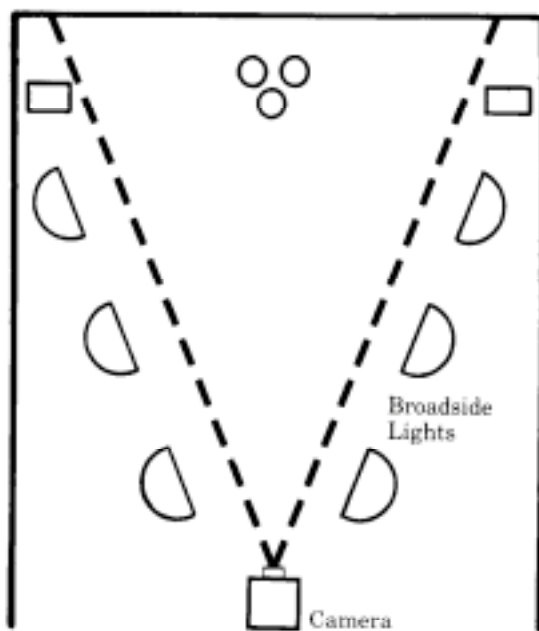


Diagram 11

### ***Diagrama 11***

Otra solución sencilla implica que los actores se muevan desde la esquina hasta el medio del decorado y el movimiento de la cámara hacia ellos. Esto deja sitio para poner un par de focos en cada lado de los actores; la luz de lado ayudará también a modelar las figuras.



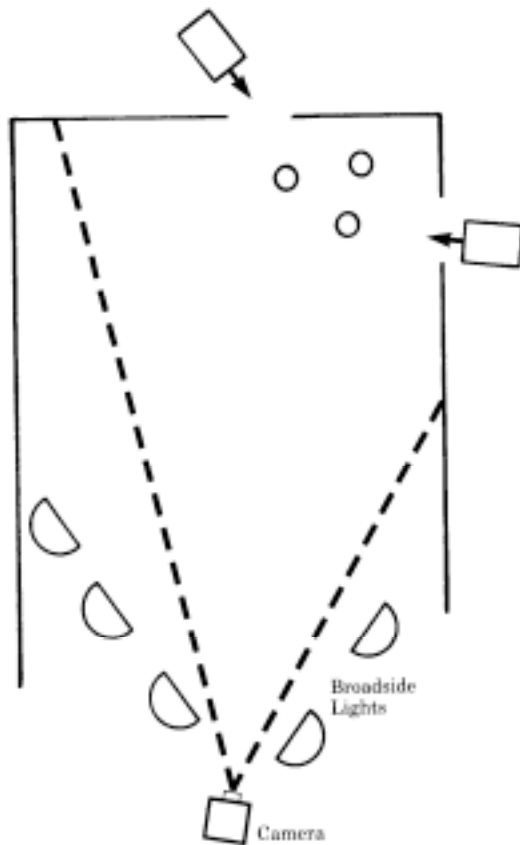


Diagram 12

***Diagrama 12***

Este plano ilustra una solución al problema más compleja pero más común. Añadiendo aberturas a las paredes del escenario (puertas y ventanas) los operarios podían motivar la colocación de los focos fuera del escenario y iluminar a los actores que están en la esquina. Esta última propuesta conlleva mucha planificación en el diseño del escenario para instalar los instrumentos para iluminar. Contando con conocimientos de iluminación y diseño de escenario, el director de arte podía hacer una instalación práctica combinando las dos cosas con efectividad.

## La situación en Francia

A partir de 1911 se empieza a utilizar en Francia la luz artificial trabajándola para crear algunos efectos. Louis Feuillade fue contratado como guionista en 1905 para la Gaumont y al año siguiente como director artístico de la empresa. Léon Gaumont había construido en 1905 en París un estudio totalmente acristalado, que hasta 1914 fue el mayor del mundo. En 1911 Feuillade inició una reacción en contra de aquel pomposo cine de cartón-piedra: las películas del *film d'art*, el “teatro fotografiado”, rodando películas sobre temas más domésticos y cercanos, y comenzando a utilizar la luz artificial sin temor. La serie “la vida tal como es” avanzó a través de un temario social de una densidad inusitada: el drama del alcoholismo, crueldad de las minas, el poder del dinero. Siempre con una óptica conservadora y bienpensante propia de las novelas por entregas. En esta etapa se realizaron técnicamente importantes adelantos.

Los decorados, que no son ya los palacios o templos de cartón del *film d'art*, resultan realistas y convincentes; también la interpretación de los actores se torna más sobria y naturalista, acorde con los ambientes y los temas. La luz artificial comienza a utilizarse con valentía, para crear efectos<sup>571</sup>.

Léonce Perret entró en la compañía Gaumont como actor y el mismo dirigió la puesta en escena de pequeñas comedias de costumbres. Hizo que se cuidara la fotografía, empleando la luz artificial de manera artística, utilizando quizás por primera vez en Francia la luz de contra, o “contraluz”, y utilizando también asiduamente el primer plano.

Léonce Perret parece haber tenido, antes de 1914, una preocupación artística mayor que Feuillade. Hizo que se cuidase la fotografía, que se usasen contraluces, que se emplease dramáticamente la luz artificial, que se usara sistemáticamente el primer plano<sup>572</sup>

La Gaumont siempre había tenido como especialidad el gusto por la “bella fotografía”. En Gaumont se habían formado admirables operadores que realizaron verdaderas hazañas, como la de filmar toda una secuencia en un vagón restaurante en marcha, sin la utilización de la luz artificial.

---

<sup>571</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 96.

<sup>572</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 68.

## El primer plano

También es un misterio quien fue el primero en la utilización del primer plano. Como hemos visto en el apartado sobre las diferentes maneras de iluminar se habría llegado a él en pasos sucesivos, ya que la industria del cine estaba inventando su propio lenguaje. En cuanto a los directores americanos J. Stuart Blackton se adelanta a Griffith introduciendo en 1908 el plano cerrado, una posición de la cámara entre el primer plano y el plano medio.

También introdujo (en 1908, antes que Griffith) el *close shot*, una posición de la cámara entre el *close-up* y el *medium shot*. Igual que Griffith, enfatizó el montaje de la película. Alejándose de la mayoría de filmes del primer periodo. Es digno de destacar el montaje de las películas de la serie *Scenes of True Life* un grupo de filmes realistas dirigidos en 1908.<sup>573</sup>

En estas películas seguramente ya contaba con la colaboración del operador Tony Gaudio, del que tengo referencias que iluminó la película *Princess Nicotine; or, The Smoke Fairy*, de 1909 (5 minutos).

Con la introducción premeditada del primer plano fue seguramente cuando se tuvo un cuidado especial en la iluminación de los retratos, sobre todo en las actrices. Edwin S. Porter<sup>574</sup> heredó los hallazgos de los europeos en el desarrollo del cine narrativo. Rodó en 1903 *Salvamento en un incendio* (*Life of an American fireman*) introduciendo entre planos documentales de bomberos apagando fuegos, en ciudades americanas, planos de ficción de una madre con su hijo en su hogar rodeados por las llamas. Es la

---

<sup>573</sup> KATZ, Ephraim. *The film encyclopedia*. Nueva York: Harper & Row, 1990 (1979). pág. 125.

<sup>574</sup> PORTER, Edwin Stanton. Nace el 21 de abril 1869 en Scozia Italia, muere en Nueva York en 1941. Director norteamericano. Empleado de Edison en 1896, trabajó como operador en noticiarios y pequeños films antes de iniciarse como director en 1901. En solo cuatro años llevó a cabo una ingente obra como precursor: descubrió los principios del montaje: *Salvamento en un incendio* (1903), que luego desarrolla sucesivamente en una acción lineal en *Asalto y robo de un tren* (1903), en una acción de contrastes en *The Ex-convict* (1905), y en una acción paralela en *The kleptomaniac* (1905); trató por primera vez temas sociales y ensayó las posibilidades creativas de la cámara *The Dream of a Rarebit Fiend* (1906). Fue imitadísimo hasta 1908, fecha en que Griffith –a quien dirigió como actor en *El nido del águila* (1907)– tomó su relevo como creador. En 1911 abandonó a Edison para ingresar en la Famous Players. En 1915 después de rodar *The Eternal City* se retiró del cine definitivamente para dedicarse a la construcción de instrumentos mecánicos. En 1903 realiza un documental como director *Great Train Robbery : Cinema Begins* dirigido también por Auguste Lumiere y Hans A. Spanuth.

inauguración del montaje alternado de acciones simultaneas. Según comenta Román Gubern parece ser que tal alternancia fue obra de un montaje posterior, que tenía su semilla en las películas de Brighton. Porter ha aprendido de ellas en el uso del primer plano, que utiliza para mostrar una mano que acciona un avisador de incendios. Podría ser que la primera utilización dramática del primer plano se da en *Asalto y robo de un tren, The Great Train Robbery* (12 minutos) que filmó Porter en 1903, en la que hizo de operador, guionista y director. Sería el primer paso para la llegada de un elemento dramático específicamente cinematográfico que llegará a convertirse en uno de los pilares dramáticos del cine, el “primer plano” y que se trabajaría especialmente con la luz. Tengo que destacar que Porter, como la mayoría de los pioneros, hizo de cámara, guionista y director en casi todas sus películas.

Parece ser que en la escuela de Brighton, en Porter y en Zecca se hallan por primera vez las aplicaciones del primer plano, el montaje paralelo o de la cámara en movimiento.<sup>575</sup>

Había compañías que estaban en contra de realizar primeros planos, ya que esto implicaba una pérdida de tiempo. Se tenía que parar y acercarse o acercar el actor y colocarlo bien a la luz. Con el tiempo se dieron cuenta que era fundamental cuidar la fotografía de las caras en los primeros planos, teniendo entonces que emplear más tiempo en controlar la iluminación.

Phaté había prohibido a sus técnicos el empleo de primeros planos y de planos americanos (que llamaba despectivamente *culs-de-jatte*, esto es, “lisiados”). El primer plano aparece con cierta frecuencia, en cambio, en la producción de Gaumont. Este recurso expresivo, que llegará a convertirse en uno de los pilares dramáticos del cine mudo, merece ya la atención de los técnicos. En 1912 aconsejaba el ingeniero Léopold Löbel: «Si para apreciar mejor ciertos detalles es necesario mostrarlos de cerca, se interrumpe una toma de vistas cuando se ha mostrado un asunto completo y se opera una aproximación, para tomar únicamente a gran escala la parte que debe mostrarse especialmente. Esto se llama en cinematografía *hacer primeros planos*. Puede afirmarse que las proyecciones han ganado mucho interés desde que se ha empezado a hacer primeros planos. Esta interrupción necesaria para tomar un detalle a gran escala causa cierta desazón en el espectador. Vale más, siempre que pueda hacerse, aproximar o bien el actor a la cámara o bien la cámara, instalada sobre una plataforma con ruedas, al actor».<sup>576</sup>

---

<sup>575</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 170. Aunque Gubern se refiere al montaje paralelo sería más correcto decir montaje alternado, las escenas si que serían paralelas.

<sup>576</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 96.

La iluminación general del decorado se llegó a realizar en función de la iluminación del primer plano del actor, algo que se consideró en un principio ‘hacer trampas’, ‘*cheating*’ como se le llamó.

Como este trabajo sobre el desarrollo de la iluminación de la figura en otros estudios, Bitzer y Griffith hicieron un o dos intentos en él, como en *Friends* rodada en julio de 1912. En esta película, como en algunas otras a partir de entonces, Bitzer usa luces de arco para iluminar los rincones de una escalera construida en el plató. (en las películas de Biograph son rarísimos los decorados en los que se haya construido una escalera, porque el estudio de Nueva York era muy pequeño y no cabía una escalera.) Pero más importantemente, *Friends* tiene primeros planos medios de Maria Pickford montados en un par de las escenas, y cuando éstos fueron tomados la iluminación de toda la escena se ajustó a estos planos, que era generalmente la técnica del Cooper-Hewitt de Biograph. Un foco de arco se puso de frente a un lado de la actriz, con la exposición ajustada para el ahora más alto nivel de luz, el fondo de la escena era entonces muy oscuro. Éste es de los primeros ejemplos obvios de esta clase de reajuste en la iluminación (o ‘hacer trampa’, como se le llamó), del que tengo noticia.<sup>577</sup>

En 1907 la casa *Zeiss* lanzó los objetivos *Tessar* de abertura f/3,5. Como es sabido, la profundidad de foco de un objetivo es inversamente proporcional a la distancia focal y a la abertura del diafragma. Históricamente sabemos que los primeros objetivos tenían un mal rendimiento siempre por debajo de 5,6 a 8. Esto explica la profundidad de campo elevada de los primeros filmes mudos. Los objetivos de gran abertura aparecen más tarde:

Hacia 1912, Dallmeyer fabricaba un objetivo de 75 mm con diafragma de 1,9. Pero hay que esperar hasta los años 70 para que el rendimiento de estos objetivos sea realmente satisfactorio. (Una serie de objetivos modernos de gran abertura alrededor de 1,1 – 1,4).<sup>578</sup>

Las Grandes estudios no solamente controlaban a los directores, si podían o no podían hacer primeros planos, sino que el trabajo del cinematógrafo, del operador, también estaba sujeto a su disciplina. En este sentido se especificaban los diafragmas de trabajo para así poder ahorrar energía. En contra de lo que se pensaría normalmente, en realidad, los estilos fotográficos han estado determinados casi siempre por las condiciones técnicas y las restricciones económicas.

El público ignora que los estilos fotográficos de las Grandes compañías de los años 40 estaban determinados por una parte importante de opciones económicas y técnicas. Ahora bien la mayor parte de los estudios imponían un trabajo cercano a la abertura máxima

---

<sup>577</sup> SALT, Barry. op. cit. pág. 76.

<sup>578</sup> VAN DAMME, Charlie; CLOQUET, Eve. op. cit. pág. 142.

(2,3 – 2,5) para ahorrar luz. La Fox trabajaba a 3,5. La calidad óptica que resultaba de estos diafragmas era desgraciadamente bastante mediocre y la profundidad de campo poco elevada. La mayor parte de los estudios sistemáticamente sub-exponían el negativo y compensaban la falta de información de la película en un (*surdéveloppaient*) revelado forzado, salvo la RKO y la MGM que sobre exponían y (*sous-développaient*) sub-revelaban. De esta manera los primeros obtenían una imagen más dura y los otros una imagen más dulce. El estilo llamado «soft focus» de la MGM está unido a esta alternativa económico-técnica y a un diafragma muy abierto (2,5). Trabajar para un estudio, ha estado adoptar el estilo fotográfico.<sup>579</sup>

Como las emulsiones *ortocromáticas* que se utilizaban, tenían una sensibilidad relativamente alta, la profundidad de foco obtenida en aquellas películas era notable.

Los intérpretes evolucionaban libremente en el decorado y la profundidad de foco de los objetivos permitía que se acercasen y se alejasen de la cámara, moviéndose en *profundidad* y no en un plano horizontal, como en el teatro.<sup>580</sup>

Con la llegada del primer plano entran en juego dos elementísimos que son la luz y el maquillaje, la iluminación en primer termino y el maquillaje de los rostros de las actrices y actores era fundamental para realzar su atractivo y potenciar la actuación del actor. Aquí la luz es donde empieza a tener un valor dramático.

El acercamiento del espectador al actor en el primer plano llega lejos en los besos que nos enseña el cine danés. El auge del cine danés se debió a su sólida tradición teatral, que proporcionó al cine eficientes profesionales y excelentes actores.

El *beso realista* fue un invento –cinematográfico, se entiende- del cine danés. El castísimo ósculo de May Irvin y John C. Rice en la cinta de Edison había armado mucho revuelo; pero ahora aparecerá reducido a sus reales y modestas dimensiones ante las atrevidas muestras osculatorias danesas. Un cronista cinematográfico alemán de la época señalaba así esta evolución: «Los personajes no se contentan ya con besarse rápidamente como antes. Los labios se unen largamente, voluptuosamente, y la mujer, en pleno éxtasis, echa la cabeza hacia atrás». El prestigio de escabrosidad del cine danés fue tan grande, que se dice que los públicos europeos se agolpaban ante las taquillas de los cines para poder contemplar los atrevidos «besos daneses», que no debían ser muy distintos de los que los propios espectadores practicaban en su intimidad. De todos modos pasarían todavía algunos años antes de que algunas estrellas americanas, y luego europeas, pongan en circulación por las pantallas el beso-ventosa, con la boca abierta,

---

<sup>579</sup> VAN DAMME, Charlie; CLOQUET, Eve. op. cit. pág. 142.

<sup>580</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 96.

para que los adolescentes de todo el mundo tengan escuela en que aprender el ritual del amor.<sup>581</sup>

Después de ésta divertida descripción del beso más adelante Román Gubern nos comenta que siempre estos besos estaban filmados en plano general.

El beso no era, a decir verdad, más que un elemento instrumental de un mundo frívolo que el cine danés creó con profusión de melodramas, en los que se barajaban millonarios, bailarinas, hijos naturales, aristócratas, payasos tristes, adúlteras, oficiales del rey y gitanas, envueltos en complicados problemas sentimentales y familiares y reproducidos siempre y monótonamente en plano general, como en cualquier *film d'art* francés.<sup>582</sup>

## Segundo de Chomón

“Si el mejor cine danés primitivo tendía hacia una estética pictórica, el cine italiano más significativo se orientaba en cambio hacia la organización arquitectónica del espacio”<sup>583</sup>. Uno de los artífices en conseguir esto fue el operador aragonés Segundo de Chomón<sup>584</sup>, que aportó muchos méritos de forma casi anónima. En sus 30 años de trabajo dedicado al cine hizo 345 películas, trabajando para las productoras más importantes de Barcelona, París y Turín. Veamos sus comienzos.

Segundo de Chomón, según los datos recopilados por Juan Gabriel Tharrats,<sup>585</sup> era escribiente, delineante y aficionado a la fotografía. No tenemos datos de él hasta que

---

<sup>581</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 95.

<sup>582</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 96.

<sup>583</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 103.

<sup>584</sup> CHOMÓN, Segundo de. Nace en Teruel el 18 de octubre de 1871 y muere en París el 2 de mayo de 1929. Operador cinematográfico español. Especialista en trucajes. Usó por primera vez el *travelling* en *Vida pasión y muerte de Jesucristo* (1907), de Ferdinand Zecca.

<sup>585</sup> THARRATS I VIDAL, Juan Gabriel. Nace en Gerona en 1928. Cineasta independiente. Su cortometraje *Un Viernes Santo* (1960) representó una auténtica renovación en el género. Realiza un espléndido trabajo de investigación sobre la vida y los films de Segundo de Chomón que explica en la película *Cinematógrafo 1900*, y amplía en la edición de un libro: *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Este trabajo de investigación ha sido valiosísimo para conocer muchos detalles de la vida y

llega a París en 1895 y se casa con Julienne Alexandrine Mathieu Mouloup. Julienne era una actriz de teatro y vodevil nacida en el seno de una familia dedicada a la farándula. En 1897 Chomón viaja a Barcelona para alistarse en el ejército español dejando en París a Julienne y a su hijo pequeño de tres meses.

Del posible casamiento de Chomón con Julienne no quedan ni documentos ni fotografías, y su nieto asegura que en su casa nunca se habló de ello quizás porque nunca llegaron a casarse, apoyando esa suposición en que su padre, o sea el hijo de Chomón, se llamó Robert Mathieu y no tomó el apellido de Chomón hasta que éste volvió de Cuba. Mas ante esa duda yo me remito a los documentos. El 31 de enero de 1897 nació en París Robert. El 3 de mayo del mismo año, Chomón solo, va a Barcelona para ingresar en el ejército español como soldado voluntario. Durante más de dos años separada de su hombre, Julienne trabaja en París y provincias en pequeños papeles de teatro u opereta para acabar a continuación como encargada del taller de iluminado de películas de Georges Méliès, con el nombre de madame Chomón o Chaumont, apellido que supongo no habría usado de no estar casada. (...) Mas la verdadera incógnita es ¿por qué se fue a España dejando mujer e hijo para enrolarse a los veintiséis años de voluntario en el ejército e irse al polvorín cubano de soldado raso? A ello sólo encuentro una respuesta: el vil metal. Chomón con su deficiente conocimiento del idioma francés poco trabajo debía encontrar de delineante y menos de escribiente. Quizá trabajó de fotógrafo, pero es poco probable. Y respecto al cinematógrafo hay que desechar la idea pues en 1896-97 acababa de nacer. Yo me inclino a la posibilidad de que entre los chanchullos de él y el trabajo de actriz muy secundaria de ella, como otros cientos de artistas bohemios lo pasaran bastante mal y él decidiera por la milicia puesto que estaba bien pagado, al tiempo que cambiaría de aires y de ideas. Lo que si es seguro es que trasladado a La Habana se «enchufa» como escribiente y delineante en la oficina principal de la Sexta Compañía del Batallón de Telégrafos, viviendo de cerca los acontecimientos (hundimiento del «Maine», guerrillas nativas, declaración de guerra por parte de los Estados Unidos, etc.), pero no participando en ellos. Luego, con el fin de la dominación española en tierras americanas, fue repatriado y meses después, licenciado.<sup>586</sup>

Tharrats transcribe a continuación parte del documento de licenciamiento, por el que se constata que Chomón se licenció el 10 de octubre de 1899, después Sánchez Vidal también cita este documento.

---

el trabajo de este genio del cine. Además abrió el camino a otros investigadores, como Agustín Sánchez Vidal, que en *El cine de Chomón*, utiliza la investigación de Tharrats como referencia.

<sup>586</sup> THARRATS, Juan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Secretariado de Prensas Universitarias, 1988. pág. 58.



Derrotada España por los Estados Unidos, Chomón es repatriado el 25 de diciembre de 1898 en el vapor “Puerto Rico” con destino a la península, arribando a Vigo el 11 de enero de 1899.<sup>587</sup>

A finales de 1899 Chomón se reúne con su mujer Julienne y su hijo Robert, que ya cuenta con tres años de edad. Entretanto ella ya trabaja para Méliès. Uno de los cometidos de Julienne era como encargada del taller de coloreado a mano, fotograma a fotograma, de las películas mediante anilinas disueltas en agua y alcohol. En este departamento Méliès llegó a emplear más de medio centenar de chicas pues la demanda de películas en color superaba todo lo previsto. De vuelta a París, gracias a su esposa, Chomón se introdujo en el mundo mágico de las fotografías animadas, conociendo a Méliès del que primero aprendió los secretos de la coloración de películas y luego por deducción, los fabulosos trucos del genial mago. Cuando a Julienne le salía trabajo en el teatro Chomón la remplazaba en la supervisión del pintado de películas. Así lo describe el principal estudioso de Chomón Joan Gabriel Tharrats:

Fue entonces cuando Chomón se dio cuenta de que se trataba de un trabajo fatigoso pues las películas contenían miles de fotogramas y pintándolos de uno en uno la labor se eterniza. Pensando en ello, ideó un sistema a base de una trama para cada color, agujereada solamente por el lugar donde debía ser pintada. Luego pasaba por encima el «pochoir»<sup>588</sup> o trapo impregnado de la coloreada anilina y con ello simplificaba el trabajo, logrando rapidez y precisión en lo que antes era imperfecto y entretenido.<sup>589</sup>

Este sistema lo mejoró con el tiempo construyendo un *pochoir* mecanizado que adoptó Pathé a partir de 1908 sustituyendo al pintado manual. Después la casa Pathé registró el “Pathécolor” que era una combinación del *pochoir* con un pantógrafo, así el operario trabajaba con una imagen ampliada del fotograma en una mesa pantalla y podía realizar las plantillas para estarcir con más precisión. Según comenta Agustín Sánchez

---

<sup>587</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Chomón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1992. págs. 20, 21.

<sup>588</sup> Aquí Tharrats no se explica bien porque el *pochoir* no era el trapo sino la plantilla de estarcir para colorear. El *pochoir* era una copia de película a la que se le había recortado, fotograma a fotograma, la parte del film que se quería pintar. Luego se colocaba encima del film ajustando los huecos a la imagen y se pasaba un tampón o un pincel impregnado con el color elegido. La anilina pasaba por los huecos perforados, coloreando las zonas que se querían pintar. De esta manera se iluminaban varios fotogramas en un momento y con gran precisión. Se utilizaban generalmente seis copias positivas que servían de plantilla o *pochoir*.

<sup>589</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 25.

“El sistema tuvo tanto éxito que en 1910 llegó a ocupar a más de cuatrocientas operarias, y era tan práctico que se siguió utilizando hasta bien entrados los años treinta, ya muerto Chomón”.

Como vemos Segundo de Chomón era un manitas, tenía una inteligencia físico-mecánica fuera de lo común, como lo demuestran la realización de los trucajes y pirotecnia que hoy llamaríamos efectos especiales; la creación del *travelling* dentro del estudio; la utilización del “paso de manivela”; la realización de maquetas; el descubrimiento para el cine de las sombras animadas utilizando fondos transparentes, inspirado en las sombras chinescas; y sobre todo la fotografía que conlleva una buena iluminación.

En 1902 se traslada con la familia a Barcelona, ya que Méliès le concede la representación de sus películas para la Ciudad Condal y monta un taller en el 61 de la calle de Poniente, actualmente Joaquín Costa, donde se dedica al coloreado de películas y, con una cámara que él mismo se construyó, filma los títulos y subtítulos en castellano de las películas realizadas en Francia para la mejor comprensión del público. Parece que Chomón descubre el “paso de manivela” filmando rótulos, cuando por casualidad una mosca fue posándose en uno de estos títulos y al hacer el visionado la mosca como por arte de magia aparece y desaparece de golpe en diferentes puntos del cartón.

Hay además (hacia 1902-1903) la famosa anécdota, según parece verídica, de la mosca sobre los títulos, los cuales siempre por la dureza de la emulsión de la película y al ser rodados con bombillas eléctricas corrientes, necesitaban más exposición.<sup>590</sup>

Según comenta el cineasta Tomàs Mallol, en el documental realizado por M. Dolors Genovès,<sup>591</sup> que los operadores tenían en el eje de la manivela un círculo dividido en 8 partes que correspondían a los 8 fotogramas que arrastraban cada vez que daban una vuelta de manivela, así podían pasar la película de un en un fotograma hacia delante, o hacia atrás, en el caso de que tuvieran que hacer dobles impresiones y poder con exactitud volver la película al fotograma de comienzo de la secuencia. De esta manera median la película ya que el círculo graduado en 8 arcos les daba la medida exacta de los fotogramas hacia adelante o hacia atrás.

---

<sup>590</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 72.

<sup>591</sup> GENOVÈS, M. Dolors. Periodista e historiadora que hizo el guión y dirigió *Chomón* un documental de 55 minutos sobre la vida de Segundo de Chomón, fue emitido por TV3 el 28 de diciembre de 2001. Realizado por Toni Matas, iluminado por Paco Marín y editado por Luis Cabeza. Más información en <http://www.tvcatalunya.com/chomon/cinema.htm>

Entre 1902 y 1907 realizó gran número de películas en las que era el autor del argumento, la dirección y la fotografía, encargándose también de los trucajes y de la pirotecnia en las películas que así lo requerían. Los títulos nos dan una idea del contenido del film, si es una ficción o un documental. En 1902 realiza *Choque de trenes* una producción de Macaya y Marro, de 60? metros, en la que dirige, realiza la fotografía, la maqueta y el trucaje, combinando con gran precisión la imagen real de dos trenes auténticos avanzando a gran velocidad en direcciones opuestas y la maqueta con trenes en miniatura que chocan y descarrilan.

Fernández Cuenca refiere una anécdota de Eduardo Jimeno cuando presentó el film en Madrid: Para darle más verismo, en el momento del choque arrojaba al suelo de una patada, un montón de latas vacías y así lograba un curioso efecto sonoro.<sup>592</sup>

Al presentarla (Eduardo Jimeno Correa) en su primitivo Salón de Proyecciones de Madrid se le ocurrió un complemento sonoro que produjo gran efecto: (...) amontonó unas cuantas cajas de hojalata vacías, detrás de la pantalla formando una torre; en el momento de producirse en la película el conflicto entre los dos trenes, daba una patada al montón de latas vacías, que se venían abajo con el consiguiente estrépito metálico, suministrando al público la sensación auditiva de la catástrofe real.<sup>593</sup>

Produce *Subida a Montserrat*, de 50 m y *Bajada de Montserrat*, de 40 m que dirige y fotografía. Realizando un *travelling*, rueda viajando con la cámara en el tren cremallera.

Vistas panorámicas de la conocida montaña catalana, tomadas desde un tren cremallera en marcha.<sup>594</sup>

En 1903 *Pulgarcito* 140 metros; *Gulliver en el país de los gigantes* 150 metros; las dos con producción, guión, dirección, fotografía y trucajes de Segundo. También se encarga de la filial de la Pathé Frères en Barcelona desde 1902, que no se convertiría en la sucursal española hasta 1906, proporcionando vistas de este país que era exótico a ojos extranjeros. Dirige y fotografía dos producciones de Pathé Frères de 20 m cada una, sobre la infantería española *Desfile en Bataille* y *Soldats dansant pendant la pause*. En 1904-05 colaboró en las “proyecciones habladas” creadas por Lluís Graner y dirigidas por Adrià Gual.

---

<sup>592</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 74.

<sup>593</sup> FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Segundo de Chomón, maestro de la fantasía y de la técnica*. Madrid: Editora Nacional, 1972. págs. 42, 43.

<sup>594</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 74.

Entre octubre de 1904 y junio de 1905, Chomón colaboró con Lluís Graner y Adrià Gual en una serie de espectáculos modernistas que consistían en películas cómicas de corto metraje rodadas de acuerdo con este último, que pareció intervenir en la elaboración de los argumentos. El mismo Gual nos proporciona algunos títulos aunque resulta difícil saber si todos fueron realizados por Chomón: *El telèfon*, *El mal de queixal*, *Broma de carnaval*, *L'home de la por*, *El bagul màgic*, *El carretò dels gossos*, *Els duros sevillanos*, *Soirée agitada*, *Qüestió d'honor*.<sup>595</sup>

También, en 1904, bajo la producción de Pathé Frères filma una corrida de toros de los matadores Don Luis, Mazzantini y Bombita *Corrida de toros en la plaza de las Arenas de Barcelona*, 105 metros. *La llegada de Alfonso XIII a Barcelona*; 40 metros. Y *El parque de Barcelona al crepúsculo*; 40 metros, donde montado con la cámara y su trípode en una barca del lago del parque, nos hace un *travelling* de derecha a izquierda enseñando al final de la vista la fachada del actual “Parlament de Catalunya”. El color crepuscular se lo da tiñendo de azul toda la película.

Vistas panorámicas en efecto de contraluz, en las que destacan las conocidas siluetas del barcelonés parque de la Ciudadela. (...) Película curiosa ésta, pues no fue rodada como indica el título, al crepúsculo, sino a plena luz solar, dando un extraño efecto de atardecer mediante los contraluces y el teñido. (teñido en morado-cinabrio).<sup>596</sup>

La “vista panorámica” consiste en situar la cámara en una barca, y la tonalidad azulada de atardecer es obra de laboratorio. Los virados nada más afectaban las zonas oscuras del fotograma. En cambio los teñidos coloreaban toda la imagen. Los amarillos representaban un exterior luminoso; los verdes, el campo abierto; los magentas, el atardecer, y los naranjas interiores.<sup>597</sup>

En 1905 con producción de Macaya y Marro: *Los Guapos del parque* (o *L'hereu de Can Pruna*), de 100 metros; *Se da de comer*, de 50 metros. En *Eclipse de sol* que produce dirige y fotografía realiza uno de los primeros filmes científicos. Filmado en el observatorio de los padres jesuitas de Tortosa, el día 30 de agosto de 1905. En este film se puede pensar que utiliza el procedimiento del “paso de manivela” ya que está resumido en algo más de un minuto un fenómeno que suele durar algo más de dos horas.

---

<sup>595</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 230.

<sup>596</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 76.

<sup>597</sup> GENOVÈS, M. Dolors. op. cit. pág. 5 del guión.

En Tortosa donde filmó Chomón, el contacto empezó a las 11:58 y acabó a las 14:37. En su totalidad el sol solo fue tapado por la luna 2 minutos y 37 segundos (...) La duración total del eclipse en todas sus fases fue de 2 horas y 39 minutos.<sup>598</sup>

(...) tuvo que emplearse la filmación fotograma a fotograma, para lo cual había que conseguir un octavo de vuelta en cada “paso de manivela”. Y eso fue lo que hubo de hacer Chomón en *Eclipse de sol*, introduciendo en el mecanismo de la cámara –conocida como “el aparato 12”– las modificaciones necesarias para que la película avanzase de octavo en octavo de vuelta. Hay que contar, además, con las dificultades a las que hubo de enfrentarse el turolense para filmar un eclipse, con una disminución paulatina de la luz, el uso de filtros y el acoplamiento de la cámara al telescopio del observatorio que los jesuitas tenían en Tortosa (el eclipse sólo fue total en la franja superior del Mediterráneo).<sup>599</sup>

A partir de 1905 alterna su trabajo en París como realizador de trucos de la casa Pathé, en la línea de Méliès y de Zecca. Entre todos los filmes que rodó en esta época se podrían destacar: *L’homme aux 36 tetes*, 40 metros, cómica, 1905; *La poule aux oeufs d’or*, 280 m 1905, cuento moralista con dirección de Albert Capellani. *Les invisibles*, o *L’homme invisible*, 200 m escena de transformaciones, 1906. *Excursión dans la lune*, 180 m trucajes y efectos pirotécnicos de Chomón, supervisión de Ferdinand Zecca, 1906. *La vie et La Pasión de Notre-Seigneur Jesús-Christ*, 2.090 metros, producida entre 1906 y 1907, en color iluminado a máquina; bajo la dirección de Lucien Nonguet, con guión y supervisión de Zecca, decorados de Lorant-Heilbronn, fotografía de Joseph-Louis Mundvillier y Segundo de Chomón. Esta cinta contiene varios efectos fabricados por Chomón: Jesús caminando sobre las aguas, la transfiguración, la anunciación de los pastores, el movimiento de cámara en la secuencia de la llegada al portal de Belén, el *travelling* de la secuencia de la resurrección de la hija de Jairo, y la ascensión.

En esta película Chomón desplazó la cámara montándola sobre ruedas de patines, un antecedente de lo que sería el «carello» empleado en Cabiria.

Los trucajes más destacados en los que intervino Chomón fueron los de la anunciación de los pastores (*L’etoile mysterieuse*) con un cielo llenándose de ángeles aparecidos por encadenado, el de la transfiguración y el de la subida a los cielos o ascensión.<sup>600</sup>

---

<sup>598</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 78. Citado de Carlos Fernández Cuenca en *Segundo de Chomón, maestro de la fantasía y de la técnica*. Madrid: Editora Nacional, 1972.

<sup>599</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 48.

<sup>600</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 113.

*El Hotel Eléctrico*, 140 metros, filmada en Londres o París? en 1908 para Pathé. En un principio esta película estaba datada en 1905 por lo que se consideraba anterior al film *The Haunted Hotel*, un corto de 6 minutos, de James Stuart Blackton, un inglés establecido en EEUU, rodado en 1906 para la Vitagraph. Llegando a suponer que habría llegado a influir en la filmación de la película del estadounidense. *El Hotel Eléctrico*, parece ser posterior a la película del americano, pero no desmerece en nada al film de Blackton. La cinta estuvo perdida hasta 1960 año en que fue encontrada una copia por Joan Francesc de la Sala.

*El hotel eléctrico* es, pues, una muy ilustre secuela de *The Haunted Hotel*, y no al revés: la Pathé quería tener su propio “Hotel embrujado” para competir con la Gaumont, y se lo encargó a Chomón. Durante mucho tiempo se creía que la cuestión de la fecha alcanzaba una considerable importancia, ya que de ser cierta la datación en 1905 habría otorgado al aragonés la primacía mundial en la utilización del llamado “paso de manivela”. No es así, y desde muy temprano se sospechaba que *El hotel eléctrico* era posterior a 1907. Sadoul hubo de hacerse eco del testimonio de un colaborador del turoense, Amédée Rastelli, quien aseguraba que en 1907 él y Chomón examinaron durante noches enteras *The Haunted Hotel* de Stuart Blackton sin lograr descubrir los trucos. Cuando cayeron en la cuenta de que podía estar rodado imagen por imagen, el aragonés construyó la conocida “cámara 16”, que permitía filmar con tal procedimiento. Eso significaría que, aunque Chomón conocía el “paso de manivela”, no se le había ocurrido aplicarlo a la animación de objetos corpóreos.<sup>601</sup>

El paso de manivela para aplicarlo a animar objetos es muy entretenido y requiere mucha paciencia, ya que «se ha de trabajar paso a paso», como dice Reyes Abades (especialista en efectos especiales) en el documental de M. Dolors Genovès. Este truco se hace y se hacía poco porque «requiere mucho tiempo y los productores se ponen muy nerviosos» y si en uno de estos pasos el objeto se mueve o se cae, se ha de empezar la secuencia de nuevo.

En 1910 vuelve a Barcelona, se instala en el número 547 de la calle de Las Cortes y funda su propia productora. Se alía con Joan Fuster Garí al que ya conocía desde 1902 y montan unos estudios en el número 347 de la misma calle, cerca de la plaza de toros de las Arenas. Que Tharrats describe así:

Según mis investigaciones, esos estudios y galería cinematográfica acristalada, de unos doce metros de anchura por veinte de longitud, con amplísima puerta de entrada (para poder colocar la cámara fuera y captar todo lo que el decorado daba de sí) y con un pequeño jardín donde a la izquierda de la entrada entre muros de ladrillo, había una pequeña caseta para despacho, además del laboratorio y cuartos para vestirse y maquillarse los artistas, fueron construidos a principios de año e inaugurados a finales de

---

<sup>601</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 78.

febrero o primeros de marzo de este 1910, y no «a fines de verano» como escribe Fernández Cuenca, puesto que éste se fía del contrato con Pathé, en el que se cita la cantidad de diez mil francos como crédito con cuyo dinero supone, construyó los estudios.

Aquí rodó las primeras veintiuna películas para el mercado español, con temas como zarzuelas, dramas, comedias, asuntos cómicos, medievales, y de trucajes. Marcando las pautas del cine español. Firma después un contrato con Pathé Frères en el que Chomón es «contratado como empresario de escenas cinematográficas españolas a partir del primero de junio de 1910»<sup>602</sup>. En noviembre de 1910 rompe con Joan Fuster que se queda con los estudios. Chomón entonces se dedica a viajar para rodar para la Pathé documentales, vistas de Gerona, Montserrat, Zaragoza, Toledo, Barcelona y Mallorca. Rodados con muy buen gusto en los encuadres, a veces hasta con veinte o veinticinco emplazamientos de cámara; utilizando algunos recursos como el «cash», para remarcar lo que ven los turistas con sus anteojos en el film *Excursión a Montserrat*, el iris o «ojo de gato», para subrayar detalles como el conjunto del Pilar o el campanario de la catedral. El 12 de mayo de 1911 Chomón rescinde de común acuerdo el contrato con la Pathé. En agosto de 1911 se crea la «Ibérico» una productora fundada por la Pathé y “creada exclusivamente para Chomón, en la que por no herir su orgullo se le contrató como empleado exclusivo y privilegiado, (...) para rodar temas españoles que pudieran exportarse a todo el mundo (...) o asuntos fantasmagóricos (...) los cuales rodados en Barcelona salían mucho más baratos que en los estudios parisinos.”<sup>603</sup>

Segundo de Chomón muy acreditado ya como especialista en trucajes y probablemente por la fama del buen hacer en películas como *El Hotel eléctrico* (1908), fue a Italia donde trabajó desde 1912 a 1919 y en 1924-25 como técnico y operador. En *Cabiria* (1914), realizada por Giovanni Pastrone que tenía la particularidad de firmar todas sus realizaciones con el seudónimo de Piero Fosco, tuvo Chomón la oportunidad de perfeccionar la toma de vistas con la cámara en movimiento (*travelling*) (ya empleada por él por primera vez en la casa Pathé, en 1907 en *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* de Zecca) mediante una vagoneta que Pastrone hizo construir y patentar en 1912. Su rodaje llevó seis meses de intenso trabajo, con exteriores en Túnez, Sicilia y los Alpes.

Pero por encima de todo ello, lo que más se recuerda y que ya para siempre irá unido a los nombres de Pastrone, Chomón y «Cabiria» es el empleo del «carrello», plataforma

---

<sup>602</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 152.

<sup>603</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 173.

sobre ruedas neumáticas donde colocar la cámara y poder desplazarse con ella no ya para acompañar a un personaje como experimentó en casa Pathé el turolese, sino para dar profundidad, grandeza y relieve a los enormes decorados. Gracias a ese pequeño aparato el cine dejaba de ser plano y obtenía por primera vez un maravilloso efecto de saliente mediante el desplazamiento, puesto que si ya años atrás desde casi el nacimiento del cine la cámara se desplazaba (sobre una barca, un tren, un tranvía o un automóvil), la intención aquí no era la misma, sino dar sensación al espectador, totalmente lograda, de que se movía entre los protagonistas. (Ya en 1987 en el neoyorquino estudio de la Biograph-Motuscope, la cámara se colocó sobre vías para acercarla o alejarla del teatro de tomas. Pero ello al igual que en 1903 en los estudios británicos de Williamson y Smith, sólo servía para encuadrar de más cerca o más lejos, puesto que los planos eran fijos. Por tanto, antecedentes no válidos, puesto que nada tenían que ver con el movimiento de desplazamiento).

De este invento de Chomón (patentado por Pastrone injustamente a su nombre el 5 de agosto de 1912, después de haberlo experimentado con aquél quien además de dar la idea diseñó el artefacto o aparato construido por los carpinteros de la Itala Film, mejorando lo que había hecho en casa Pathé), se derivaron los más modernos «charriot», el cual al tener ruedas libres puede desplazarse horizontalmente a derecha, izquierda, centro o diagonalmente sobre superficie plana, la «dolly» que es lo mismo más combinando la grúa o plomada para elevar la cámara, y el «travelling» que al estar montado sobre vías puede adaptarse no solamente al suelo llano de los estudios, sino en accidentados lugares tanto en exteriores como interiores naturales desnivelados, además del estudio. En «Cabiria» hay varios planos con «carrello» de entre los cuales dos muy destacables: Uno en el palacio cartaginés de Asdrúbal donde un personaje se acerca a cámara y luego se desplaza junto a ella, y otra de ida y vuelta muy suave de movimiento, acompañando a Maciste, mediante el cual descubrimos las mazmorras.<sup>604</sup>

Pastrone buscó con Chomón, los más espectaculares efectos de luz con reflectores y pantallas, efectos muy notables en los sacrificios del templo de Baal y en el incendio de la flota romana gracias a los espejos de Arquímedes.

Pastrone utilizó también en su film la luz artificial confines estéticos. Las luces eléctricas, hasta ahora un *Ersatz* (una sustitución) de la luz solar, sirvieron para los contraluces y el claroscuro. Se ve en primer plano a Arquímedes incendiando la escuadra romana y una luz que viene de abajo modela fuertemente una cara con barba para la cual Fosco realizó los postizos.<sup>605</sup>

También entre los aciertos contaban los decorados corpóreos de Luigi Borgnono y Camillo Innocenti especialmente éste último, arquitecto de profesión, quien diseñó y supervisó la mayoría de ellos y junto a Segundo de Chomón, las maquetas que debían simular el derrumbamiento de los edificios y palacios de Catania durante la erupción del Etna, controladas para el buen logro de los efectos. Luego también, la fotografía de los

---

<sup>604</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 215.

<sup>605</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 88.



cuatro operadores, Tomatis, Battagliotti, Chiusano y Chomón. Pero para el español «Cabiria» fue mucho más, fue su consagración en la Itala Film y la obtención de la admiración de sus compañeros. Fotográficamente revolucionó el iluminado eléctrico (que en Italia no había empezado hasta 1912) y aunque la película viene firmada por los cuatro mencionados operadores, ha quedado muy claro y aun hoy es fácil adivinar cuál fue el trabajo de Chomón, la parte que le correspondió fotográficamente: Los descomunales efectos lumínicos en el interior del templo de Moloch cuando le son ofrecidos sacrificios humanos, la conmoción causada entre los ciudadanos de Catania debido a la erupción del Etna, corriendo desesperados entre claroscuros y difuminando con ello la artificiosidad de los decorados esta vez corpóreos pues desde un par de años antes, así los construían ya en Italia, eliminado los forillos. La galería subterránea donde los siervos roban las riquezas de Batto durante la erupción, los complicados efectos luminosos de Arquímedes probando sus espejos ustorios, el efecto de luz enfática en su rostro para dar más dramatismo al momento en que éste usa su invento contra las naves romanas y la iluminación nocturna de los amplios decorados como el del palacio de Asdrúbal además de otros hallazgos como por ejemplo el que cuenta (maliciosamente sin nombrarle) Maria Adriana Prolo en su libro STORIA DEL CINEMA MUTO ITALIANO, el cual sólo puede atribuírsele a Chomón. Escribe: «La iluminación alimentada con doce lámparas de 100 amperios, cada una de ellas fue genialmente multiplicada mediante el uso de grandes biombos en los cuales estaba pegado el papel de estaño que envolvía la película virgen llegada de América».<sup>606</sup>

Las aportaciones de Chomón se centran en el uso que hizo de la iluminación artificial para conseguir efectos dramáticos, como puede observarse en las sombras que respuntan las secuencias de los sacrificios en el interior del templo de Moloch. Aunque junto a él, flanqueándole, había otros tres operadores (Tomatis, Battaglioni, Chiusano), al aragonés le correspondió esa responsabilidad última de las partes más complejas, ya que en Italia el iluminado eléctrico no había empezado a utilizarse hasta 1912. Chomón usó doce lámparas de cien amperios, multiplicando su efecto mediante grandes biombos en los cuales pegó el papel de estaño que envolvía la película virgen llegada de los Estados Unidos.<sup>607</sup>

Según Sadoul, en *Cabiria* rodada en 1913, es la primera vez que se utiliza la luz artificial no como sustituto de la luz del sol sino como un elemento estético, que aumenta la intención y el dramatismo de la escena. Lo más interesante para mi búsqueda, siguiendo el camino de los usos de la luz, es comprobar el empleo del “contra luz” por primera vez en el cine. *Cabiria*, aparte de la grandeza de los decorados en tres dimensiones, la puesta en escena, las localizaciones exteriores y los movimientos de cámara (*travelling*), fue tan innovadora en la iluminación, realizada por Chomón, que durante los siguientes veinte años nadie superó sus efectos especiales.

---

<sup>606</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 214.

<sup>607</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 162.

la película gravitó sobre Griffith, Cecil B. DeMille y Ernst Lubistch, quienes adoptaron muchos de sus recursos, como la iluminación eléctrica para crear efectos dramáticos, conocida como “iluminación a lo Rembrandt”. Griffith compró su propia copia de la película y la estudió cuidadosamente, por lo que le influyó de forma decisiva en el episodio de la caída de Babilonia de su *Intolerancia*.<sup>608</sup>

También ilumina junto con Ubaldo Arata *Maciste all’Inferno* (1924) dirigida por Guido Brignone.

Chomón siempre había estado preocupado por el color, en 1923, había obtenido brillantes resultados en un sistema bicromo perfeccionado, en una investigación que hiciera conjuntamente con el ingeniero Ernesto Zollinger. El sistema de Chomón y Zollinger era una variante del sistema de los ingleses Charles Urban y George Albert Smith. En el sistema Kinemacolor bicromo de Urban y Smith, la película virgen era pancromática, o sea, sensible a los colores e impresionaba alternativamente un fotograma en verde y otro en rojo, dando un positivo de doble emulsión igualmente coloreado. En el procedimiento Chomón-Zollinger la diferencia era que el positivo se impresionaba antes en blanco y negro y luego se teñía alternativamente en dos imágenes una rojo-naranja y otra verde mediante un aparato que recuerda al «pochoir». Mientras que el sistema de los ingleses necesitaba aparatos de toma de vistas y de proyección especialmente adaptados, el de Chomón-Zollinger podía emplear todos los aparatos de proyección. En los dos sistemas tanto para la toma de vistas como para la proyección, el número de imágenes tenía que ser de 32 por segundo, el doble de la velocidad normal. En julio de 1923 les fue otorgado el “Diploma y la gran medalla de oro” en la Exposición Internacional de Fotografía, Óptica y Cinematografía. Celebrada en Turín.

Una de las más importantes contribuciones al final de su carrera fue la colaboración en *Napoleón* (1927) de Abel Gance, aunque en esta película no figura en ningún crédito Tharrats lo confirma en su investigación. En 1926 Chomón está trabajando en la Sociéte Keller-Dorian du Film en Couleurs, en París. En un proyecto de investigación sobre el color que culminara en el sistema Berthon. Una petición de la productora Parisina: La Sociéte Generale des Films, llegó a la Keller-Dorian solicitando los servicios de Chomón, la Keller-Dorian accedió y éste fue cedido por unas semanas.

---

<sup>608</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 28.

## ORDEN DE SERVICIO

El señor Chomón se trasladará a Tulón para la toma de vistas concernientes al film «Napoleón». Se presentará al señor Abel Gance y se pondrá a sus órdenes.<sup>609</sup>

Abel Gance requiere la colaboración de Chomón:

porque sabe que es el mejor en el trucaje de contiendas figuradas, con maquetas, miniaturas y pirotecnia, o sea, exactamente lo que le hace falta para los planos de asedio a Tulón. También para otros trucajes y sus múltiples encadenados y sobreimpresiones (hasta dieciséis en una misma imagen según declaraciones del propio Gance), (...) También pudo Chomón asesorar (aunque no hay constancia de ello) en la utilización del tríptico o pantalla triple puesto que en la secuencia del avance de las tropas hacia Italia, las dos pantallas exteriores proyectan la misma imagen pero una al derecho y la otra al revés, (...) truco ya usado por Chomón mucho antes en la casa Pathé.<sup>610</sup>

La colaboración de Chomón en esta película no puede equipararse a la de Cabiria ya que parece ser, según Sánchez Vidal, que fue requerido solo para filmar una secuencia en color por el procedimiento Keller-Dorian en el trascendental episodio del sitio de Tulón. En *Napoleón* participaron más de doscientos técnicos, entre operadores, fotógrafos, eléctricos, pirotécnicos, armeros y demás asesores; casi todas sus tomas están llenas de innovaciones técnicas y Abel Gance ya contaba con su propio equipo en el que figuraban los mejores especialistas.

Además de Eugen Schüfftan (el creador del efecto que lleva su nombre, aplicado en la *Metrópolis* de Fritz Lang de forma tan espectacular), hay que citar en particular a los operadores André Debrie y Jules Kruger, pero también a L. H. Burel, Roger Hubert, J. P. Mundviller, Lucas y E. Pierre. Estos estaban a cargo de una amplia panoplia de aparatos de iluminación, que incluía “sunlights”, “spotlights”, “bardons”, “jupiters”, “weiners” (...) casi todos los tipos de lámparas conocidas en la época.<sup>611</sup>

Esta película fue para su época de las más avanzadas en técnica cinematográfica, además de utilizar todo tipo de aparatos de iluminación otra novedad fue la filmación con cámaras muy ligeras y automáticas, ya que disponían de un motor de cuerda o de aire comprimido, que permitía llevarla por el operador montado en bicicleta, o montarla sobre la grupa de un caballo, o deslizar la cámara sobre unas sirgas colgadas sobre el

---

<sup>609</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 280.

<sup>610</sup> THARRATS, Juan Gabriel. op. cit. pág. 280.

<sup>611</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 216.

escenario. La novedad más sobresaliente fue ampliar el tamaño de la pantalla de proyección, ya que muchas secuencias se rodaron con tres cámaras sincronizadas, una al costado de otra. Originando en la proyección una imagen panorámica, un tríptico suma de las tres imágenes simultáneas, era el sistema que se llamó “Poli visión” antecedente directo del Cinemascope. Con la diferencia de que en el Cinemascope la imagen es continua y en la proyección del tríptico de *Napoleón* las tres pantallas a veces muestran imágenes diferentes.

Después de realizar *El negro que tenía el alma blanca*, (1927) de Perojo y en 1928 hizo un viaje a Marruecos como técnico de color para una película de la que no existen noticias. A su regreso, en otoño de 1928, Chomón cae enfermo; moría el 2 de mayo de 1929.

Tharrats elogia a Segundo de Chomón como el precursor e inventor de varios sistemas de filmación fundamentales para hacer progresar el invento de los hermanos Lumière.

siempre he sostenido que nuestro hombre es el inventor de varios sistemas de animación, como los muñecos articulados, las sombras chinescas y los filmes de siluetas, y que además fue el pionero en animar el barro, el hielo, los cordeles, las fotografías, los papeles<sup>612</sup>

Cuenta Pascual Cebollada que para Tharrats los mejores años de Chomón son los de Barcelona:

Me confesaba (Tharrats) hace poco que, en contra de lo que se suele decir, la mejor época de Chomón fue la de Barcelona, donde hizo 48 películas totalmente con temas españoles; quienes no la ven así es que no la conocen.

Reconoce también que Chomón no ha sido valorado suficientemente:

A Chomón le ha llegado tarde la gloria. Hay que agradecer a Tharrats su contribución excepcional. Carlos Fernández Cuenca, Louise Beaudet y Manuel Rotellar escribieron sobre él, algo más que un recuerdo o un elogio de circunstancias. Entre los historiadores extranjeros no ha habido muchos entusiastas. Ni justos. (...)

Tampoco tuvo suerte con sus inventos, que otros más avisados se ocuparon de patentar a su nombre o de encontrar pregoneros que les dieran carta anterior de naturaleza en las Historias. (...) A Segundo de Chomón tenemos que defenderlo y conseguir que quede en la Historia del cine *como uno de los creadores más grandes de todos los tiempos*.<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> THARRATS, Juan Gabriel. *Inolvidable Chomón* pág. 30.

<sup>613</sup> CEBOLLADA, Pascual. *Segundo de Chomón*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (C. S. I. C.) Excma. Diputación de Teruel. 1986. pág. 24.

## Billy Bitzer

A Billy Bitzer se le han atribuido importantes contribuciones técnicas como el “primer plano”(close-up), el “fundido” (fade), las “aperturas y cierres del objetivo” (iris, black lighting), y de la dolly, en realidad hizo muchas aportaciones importantes en el uso de la luz. Como he comentado antes fue junto con James Stuar Blackton de los primeros en utilizar el contraluz y la luz de relleno para la iluminación primero en exteriores y luego en el estudio. Blackton a veces se le adelantaba como en la introducción en 1908 del plano cerrado.

Colaborador habitual de David Wark Griffith, Bitzer exploró los contrastes en *Edgar Allan Poe* película de 1909, el contraluz y la iluminación lateral en *El Remedio (A Drunkard's Reformation, 1909)* y imitó la luz del sol en su movimiento en *Pippa Passes*, también en esta misma película utilizó el desenfoque como efecto artístico. Y combinó la luz natural con la artificial en *The Politician's Love Story*, los dos filmes en 1909.

la masacre de los Hugonotes de *Intolerancia* El uso creador de la luz, manejada con maestría por Billy Bitzer, se aprecia en el episodio de la matanza de la noche de San Bartolomé, rico en contraluces y claroscuros.<sup>614</sup>

Como comenté anteriormente, en 1910 Bitzer fue uno de los primeros que utilizó la luz de relleno obtenida con paneles blancos o plateados que reflejan la luz del sol sobre los actores para eliminar las sombras. Luego se hizo por otros operadores. He encontrado un ejemplo, aunque el reflector es un espejo de pequeño tamaño, en una foto<sup>615</sup> de 1912 en la que están Mr. Percy Smith a la manivela de la cámara y su ayudante que maneja un espejo circular colocado sobre un trípode con el que seguramente reflejaba la luz hacia las partes oscuras de la imagen que estaban filmando. Estaba iluminando con luz de relleno.

En aquella época, solo unos pocos directores americanos, DeMille, Edwin Porter, y el cámara de D. W. Griffith Billy Bitzer, lucharon contra las preferencias estilísticas de la luz plana. Griffith y Bitzer habían usado efectos de luz de fuegos artificiales en *The Drunkard's Reformation* en 1908 y al año siguiente *Pippa Passes* evocó el paso del día con iluminación direccional simulando el movimiento del sol. *The Thread of Destiny*

---

<sup>614</sup> TAYLOR, Deems, PETERSON, Marcelene y HALE, Bryant. *A Psctorial History of the Movies*. Nueva York: Simon and Schuster, Inc. 1943. pág. 64. GUBERN, Román. op. cit. pág. 170.

<sup>615</sup> HARDING, Colin. and POPPLE, Simon. *In the Kingdom of Shadows*. Gran Bretaña: Colin Harding and Simon Popple, 1996. pág 35.

contenía escenas iluminadas solamente con los rayos del sol inclinados y éste puede ser el primer uso verdaderamente efectivo del claroscuro (llamado *Rembrandt lighting* por Wyckoff).<sup>616</sup>

En *Intolerancia* Griffith pidió a Billy Bitzer que superara el efecto de *travelling* creado por Chomón en *Cabiria*, este lo intentó descendiendo en un globo cautivo desde una altura de 45 metros, pero los movimientos de la barquilla balanceándose hacían que las tomas salieran movidas y además Bitzer se mareaba.

También otra aportación de Bitzer fue ('the soft style of cinematography') la fotografía de estilo suave o difuminado:

Estudios recientes tienden a atribuir la innovación de la fotografía suave (soft photography) al trabajo de Billy Bitzer y Henrik Sartov en *Broken Blossoms* (D. W. Griffith, 1919, D. W. Griffith Corp.) especialmente en sus primeros planos de Lillian Gish. No cabe duda de que *Broken Blossoms* tuvo una gran influencia, a pesar de que utiliza muchos menos planos de estilo suave que muchas de las películas que la siguieron. Pero parece ser que sus planos difuminados del puerto chino y de Lucy durmiendo a la luz de la luna en la habitación del chino causaron una gran impresión a otros operadores del periodo, que los consideraron como una ruptura radical con la práctica habitual.<sup>617</sup>

Según Kristin Thompson, este 'estilo difuminado' no se refería solamente a un enfoque con poca profundidad. Éste era un modo de suavizar una imagen, pero los operadores de cámara también utilizaron otros recursos: revelado de bajo contraste, gasas, filtros, recuadros difuminados, humo, cualquier cosa que pudiera reducir el contraste y crear una imagen difusa.

## Los operadores escandinavos

Dinamarca y Suecia vieron desarrollarse la primera gran «escuela» de operadores en la historia del cine poco tiempo antes del nacimiento del expresionismo alemán.

Durante los primeros años del siglo XX, el cine se consolida de una forma notoria en los países nórdicos. En esa época se desarrolla la etapa más creativa de grandes

---

<sup>616</sup> BROWN, Blain. op. cit. pág. 3.

<sup>617</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 287.

maestros como Victor Sjöström,<sup>618</sup> Benjamín Christensen,<sup>619</sup> Mauritz Stiller,<sup>620</sup> y Carl Theodor Dreyer,<sup>621</sup> La plástica de la luz y la sombra se plasma en esas obras, logrando una estética de extraordinaria belleza.

---

<sup>618</sup> SJÖSTRÖM, Victor. Nace el 20 de septiembre de 1879 en Silbodal, Varmland, Suecia. Muere el 3 de enero de 1960 en Estocolmo Suecia. Actor y director cinematográfico. Considerado como uno de los más importantes realizadores de su país, comenzó su trabajo en 1912 dirigiendo obras tan notables como *Terge Vigen*, (1917). *Berg-Ejvind och hans Hustru*, (*Los Proscritos*, 1917). *Körkarlen*, (*La carreta fantasma*, 1920). En Hollywood, donde fue llamado, realizó *The Scarlet Letter*, (1926) y *The Wind*, (*El viento*, 1928), entre otras. Vuelve a Suecia en 1930 y se dedica mayoritariamente al trabajo como actor de cine y de teatro. Influyó notablemente en la carrera del joven Ingmar Bergman en *Smultronstället*, (1957), película en la que consiguió la más extraordinaria de sus interpretaciones.

<sup>619</sup> CHRISTENSEN, Benjamin. Nace el 28 de septiembre de 1879 en Viborg Dinamarca, muere el 2 de abril de 1959 en Copenhague Dinamarca. Realizador cinematográfico y actor Danés. En 1912 realizó *Det hemmelighedsfulde X* (*El secreto de la X misteriosa*), precedente de James Bond. Su obra fundamental, básica del genero, es *Häxan*, (*La brujería a través del tiempo*, 1920 –1922). En 1924 se traslada a Alemania, y en 1925 a Hollywood, donde realizó una serie de terror llena de humor. En 1930 vuelve a Dinamarca, donde filmó tres “crónicas familiares”. Aunque Christensen y Dreyer fueron vecinos durante muchos años, estos antiguos colegas se ignoraron siempre que pudieron.

<sup>620</sup> STILLER, Mauritz. Nace el 17 de julio de 1883 en Helsinki Finlandia, muere en Estocolmo Suecia el 8 de noviembre de 1929. Director cinematográfico sueco. Proveniente del teatro, su estilo cinematográfico se caracteriza por una gran belleza plástica y un acusado dramatismo. Hacia 1925 fue a los EE UU con Greta Garbo, pero no encajó en el ambiente de Hollywood. Algunos de sus films más importantes son: *Thomas Graal bästa film*, (*la mejor película de Thomas Graal*, 1917), *Herr Arnes pengar*, (*El tesoro del señor Arne*, 1919), *Erotikon* (1920), *Gösta Berlings Saga*, (*La leyenda de Gösta Berling*, 1923) y *Hotel Imperial*, (1927).

<sup>621</sup> DREYER, Carl Theodor. Nace el 3 de febrero de 1889 en Copenhague, Dinamarca. Muere el 20 de marzo de 1968 en Copenhague, Dinamarca. Director, escenarista, guionista adaptador, y autor de obra original. En 1909 Carl Theodor Dreyer comenzó a escribir criticas de teatro. Desde 1913 a 1918, fue consejero en el departamento de escenarios de la *Nordisk Films Kompagni*, donde trabaja tanto como montador y redactor de rótulos de numerosos films, como de numerosos escenarios. Todo esto constituye su formación. Se impone desde su primera película, *le Président* (1920). La obra está impregnada de la imagen de la mujer y con cierta inclinación por los parias. Sus films siguientes desarrollan una inclinación hacia el fantástico y un espíritu reaccionario. *Blade af Satans Bog*. (*Páginas del libro de Satanás*, 1919-1920) es un film en cuatro episodios unidos por la figura de Satanás, se

Uno de los aspectos técnicos más notables del primitivo cine danés es, precisamente, su refinamiento plástico y su sabio empleo de la luz artificial.<sup>622</sup> Estas características se encuentran en las obras de los dos creadores máximos del cine danés: Christensen y Dreyer. Refiriéndose a la película *Häxan* de Christensen Gubern nos dice:

Por su plasticidad y su sabio uso de la iluminación artificial es *Häxan* (*La brujería a través de los tiempos*, 1921) una de las cimas del expresionismo germano-escandinavo. Film de intención didáctica y humanística, recreó magistralmente la historia de la brujería desde sus orígenes. (...) La película es algo más que un documento arqueológico sobre la superstición: es un toque de atención a la conciencia del hombre, desarrollado a través de imágenes absolutamente inéditas y de un raro refinamiento y audacia técnica en el uso de la luz, el encuadre, los maquillajes y los decorados, resultando un conjunto visual impresionante y convincente, a pesar de su desbordante fantasía.<sup>623</sup>

como en Brueghel y Callot<sup>624</sup> –en los que se inspiró directamente Christensen–, el arte transfiguraba los detalles que sin él habrían sido vulgares o repugnantes. La ciencia del

---

ataca particularmente a la Revolución francesa y al bolchevismo. En 1925 demuestra gran maestría en los detalles en *Du skal aere din hustru*, donde los personajes se inscriben armoniosamente en el decorado y el encuadre. Confiere una dimensión espiritual en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) llegando a la perfección de su arte: despojada e insólita, la puesta en escena sublima el drama humano de la heroína. Preocupado en filmar la realidad para sacarle toda la poesía, el cineasta usa primeros planos de las caras, al acecho del espíritu que se libera de las cosas y los seres. En *Vampyr* (1932), *Vredens dag* (*Dies Irae*, 1943) y *Ordet* (*La Palabra*, 1954), persigue su búsqueda de lo sobrenatural, poniendo en escena el combate entre la sombra y la luz y avasallando sus personajes a las fuerzas maléficas. En *Ordet* a veces, un milagro aporta un mensaje de esperanza; este film fue premiado en el festival de Venecia. En 1964, firmó su último largometraje, *Gertrud*. ([www.bifi.fr](http://www.bifi.fr) Bibliothèque du film).

<sup>622</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 104.

<sup>623</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág 106.

<sup>624</sup> CALLOT, Jacques. Nace en Nancy sobre 1592?, muere en Nancy en 1635. Grabador francés. Nacido en una familia militar al servicio de los duques de Lorena, Jacques Callot es destinado a ser sacerdote y obligado a estudios aburridos. Pero fue en Nancy donde fue iniciado al arte de la orfebrería; tenía entonces quince años. Discípulo de Philippe Thomassin y Giulio Parigi. Se estableció en Florencia al servicio de Cosme II de Médici, donde graba los *Caprichos* (1617) y la *Feria la Impruneta* (1620). En 1621, a raíz del fallecimiento de Cosme II de Médicis, su protector, y por petición del Duque de Lorena, Jacques Callot volvió a Lorena. Graba la serie de los *Bohemios* (1622) y de la *Nobleza Lorenese* (1623). En 1625 Isabel Clara Eugenia le requiere en Flandes, donde graba el sitio de Breda (1628), así como grabados sobre tablas dedicados al *Sitio de La Rochelle* y al *Sitio de la isla del*



alumbrado confería una realidad fantástica a los maquillajes exagerados y alas caretas de cartón.<sup>625</sup>

Años después Christensen fue a Estados Unidos donde se perdió su talento en la rutina de las *Mistery Comedies* que se vio obligado a realizar.

El realizador más importante del cine nórdico fue, sin duda, Carl Theodor Dreyer (1889-1968). Es una figura peculiar y solitaria dentro del cine mundial, se podría comparar con Robert Bresson, Yasujiro Ozu o Andrei Tarkovsky. Se consagró internacionalmente con la producción francesa *La pasión de Juana de Arco* (1928), fotografiada por Rodolphe Maté,<sup>626</sup> fue rodada con película pancromática y casi íntegramente en primeros planos.

primeros planos, con un fondo blanco que pretendía no distraer de los conflictos de unos personajes que se presentaban sin maquillaje, en una suerte de desnudez anímica que permitía captar hasta sus pestaños. Concentrando los 29 interrogatorios sufridos por la santa en uno solo, librado a lo largo del último día de su vida, el 30 de mayo de 1431, logró una intensidad espacio-temporal raramente alcanzada por ningún otro realizador.<sup>627</sup>

---

*Rey*. Ya consagrado como el artista europeo de principios del siglo XV, J. Callot se desvela como historiógrafo minucioso y objetivo de su época . Así lo atestigua su obra, auténtico espejo en las escenas de la miseria del pueblo diezmado por la guerra de los treinta años. Sus láminas cobran un valor profético de las desgracias que caerían sobre Lorena (¡ peste durante 20 años, sitio de Nancy por Luis XIII y Richelieu en 1633!) y sobre la Europa del Noroeste. Son *Miserias de la guerra* (1633) y *Suplicios* (1634). [www.ac-nancy-metz.fr/pres-etab/Callot/S\\_Callot/Html\\_Frm/j\\_callot.htm](http://www.ac-nancy-metz.fr/pres-etab/Callot/S_Callot/Html_Frm/j_callot.htm)

<sup>625</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 84.

<sup>626</sup> MATÉ, Rudoph (Rudy). Director de fotografía, director. Nace el 21 de enero de 1898, en Cracow, Poland. Muere en 1964. Se graduó en la universidad de Budapest. Entró en Hungarian films en 1919 como ayudante de cámara de Alexander Korda. Después trabajó en Viena y Berlín , fue aprendiz con Karl Freund y dirigió la segunda unidad de iluminación para el productor Erich Pommer. A principio de los años 20 era el cámara en la película de Carl Dreyer *Mikaël* (1924) con el iluminador Karl Freund. Después se fue a Francia como iluminador de Carl Dreyer en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) y en *Vampyr* (1932). Estas películas destacaron por su iluminación creativa y sus efectos ingeniosos. En Francia trabajó para Fritz Lang en *Liliom* (1934) y para René Clair en *Le Dernier Milliardaire* (1934). Después fue a Hollywood en 1935 y trabaja como iluminador durante doce años hasta 1947 a partir de este año trabaja como director, aunque fue mejor como iluminador, normalmente sus películas eran entretenidas.

<sup>627</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 27.

A Dreyer la escuela soviética, que le había enseñado la intensidad de las caras desnudas, le hizo utilizar hasta el último extremo los recursos de angulación de la cámara, del encuadre y del montaje. Siguiendo el guión redujo los movimientos de cámara para describir el tribunal y los jueces, la hoguera y la multitud.

cuando tomaba cuerpo el drama, lo expresaba únicamente por primerísimos planos de caras o de partes del cuerpo.<sup>628</sup>

Dreyer fue la figura más importante del cine danés, siempre tuvo en mente llevar a cabo un proyecto sobre la vida de Cristo, murió sin poder realizarlo, pero dejó una importante obra caracterizada por la búsqueda de verdades espirituales y de una admirable belleza.

Dreyer nace el 3 de febrero de 1889, sus comienzos están dedicados a escribir guiones para otros directores, desde 1912, hasta que en 1919 escribe el guión de su primera película: *Præsidenten, El Presidente* (1919) iluminada por Hans Vågø, es una película larga y sentimental, la película demostraba un precoz dominio de los primeros planos de los rostros, característica fundamental en su madurez. Él decía: «Todo lo humano se expresa a través de la cara, pues la cara es el espejo del alma». Luego filmaría *Prästänkan* (1920) iluminada por George Schnéevoigt y *Blade af Satans Bog, Páginas del Libro de Satanás* (1919-20), iluminada también por George Schnéevoigt, película basada en la novela de Marie Corelli. Esta película muestra los males causados por Satán en cuatro períodos históricos distintos, en este trabajo fue notoria la influencia ejercida por *Intolerancia* de Griffith.

El cine sueco recibió su primer impulso decisivo gracias a la gran exposición de arte e industria de Estocolmo, en 1897. Fue entonces cuando se rodaron también las primeras cintas suecas. Se filmó al rey Oscar II a su llegada a la exposición, y así el monarca se convirtió en la primera estrella de cine.

Durante los años del cine mudo, alrededor de 1920, Suecia se contaba entre los países de vanguardia del séptimo arte. Directores como Victor Sjöström y Mauritz Stiller hicieron varias películas consideradas por sus contemporáneos como obras maestras, y como clásicos para la posteridad. Varias de esas cintas –como *Körkarlen (La carreta fantasma, 1920)* de Sjöström y *Herr Arnes pengar (El tesoro del Arno, 1919)* de Stiller, basadas en narraciones de la Novel sueca Selma Lagerlöf– estaban iluminadas las dos por Julius Jaenzon. Pero esa época de grandeza fue efímera para el cine sueco.

---

<sup>628</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 212.

Sjöström y Stiller emigraron a Hollywood en 1924, acompañados de la estrella recién surgida Greta Garbo. Jaenzon continuará en Suecia iluminando películas hasta 1948. Dirigió 2 filmes bajo el seudónimo de “J. Julius” *Säg det i toner* (1929) y *Ulla min Ulla* (1930) que también iluminó.

### **Operadores Suecos**

Axel Graatkjaer debutó como proyccionista en el Biograph Theater del empresario y productor Ole Olsen, más tarde firma las imágenes de los primeros filmes de la Nordisk primero bajo el nombre de Axel Sorensen. La Nordisk había sido fundada por Ole Olsen en 1906. Axel Graatkjaer es uno de los grandes operadores Daneses, junto con Johan Ankerstjerne y George Schnéevoigt, que marcaron el arte de la filmación hasta influenciar a los Alemanes. Después de filmar las imágenes de las películas de Viggo Larsen y de August Blom, se instala en Alemania con el realizador Urban Gad y ve debutar a su lado a un joven operador austriaco llamado Karl Freund<sup>629</sup> (*Die*

---

<sup>629</sup> FREUND, Karl. Nace el 16 de enero de 1890 en Königinhof, Bohemia (después Checoslovaquia). Muere el 3 de mayo de 1969 en Santa Mónica, Los Ángeles, California, EE.UU. Entra en la industria del film a los 16 años como aprendiz de proyccionista en Berlín. A los 17 pasa a ser ayudante de operador de cámara y a los 18 es cámara de actualidades de la Pathé. Era un innovador con mucho talento que ya en 1908 estaba experimentando con sonido y construyó su propia cámara para conseguir altos niveles de calidad. Durante los años 20 Freund ganó reputación internacional como maestro en ángulos atrevidos, efectos de luz y movimientos de cámara. Era director de fotografía para directores como F.W. Murnau (*Der Januskopf*, 1920; *Der Letzte Mann*, 1924; *Tartuffe*, 1926), Fritz Lang (*Die Spinnen*, 1920; *Metrópolis*, 1927), y E.A. Dupont (*Variety*, 1925). Fue descrito por un historiador de cine como el Giotto de la pantalla. En 1926 también co-escribió y co-produjo con Walter Ruttmann un memorable documental *Berlín--Die Symphonie Einer Grosstadt*. En 1929 emigró a EE. UU. donde filmó *Dracula* (1931) de Tod Browning, *Murders in the Rue Morgue* (1932) de Robert Florey, *Camille* (1936) de George Cukor, *The Good Earth* (1937) de Sidney Franklin, *Golden Boy* (1939) de Rouben Mamoulian, *A Guy Named Joe* (1943) de Victor Fleming, *Undercurrent* (1946) de Vincente Minnelli, y *Key Largo* (1948) de John Huston. En los años 30 realizó varias películas como director entre ellas dos films clásicos de terror, *The Mummy* (1932) con Boris Karloff, iluminada por Charles J. Stumar; y *Mad Love* (1935) con Peter Lorre, iluminada por Chester A. Lyons y Gregg Toland. En 1937 gana el oscar a la mejor fotografía por la película *The good earth* de Sidney Franklin, 138 minutos, filmada en B/N (en tono sepia). En 1944 fundó una fabrica de equipamientos para medición de luz la “Photo Research Corporation of Burbank”. En 1951 dejó el cine para dedicarse a la televisión grabando entre otras la serie de 179 episodios de 30 minutos *I Love Lucy*, B/N, (1951-57).

*Filmprimadonna*, 1913). Se deben al sueco Julius Jaenzon<sup>630</sup> las imágenes de *Berg Ejvind och hans hustru*, *Los Proscritos* (1917), y de *Körkarlen*, *La carreta fantasma*, (1920), de Victor Sjöström. La proyección en París de *Los Proscritos* provocó una auténtica conmoción estética.

«el film más bello del mundo», escribía en la época Louis Delluc (citado por Sadoul), (...) La belleza serena o amenazante de los paisajes de *Proscrits*, la calidad de las sobreimpresiones y el buen hacer que justifica los efectos de las linternas en los interiores de *Körkarlen* muestran que además de la simple belleza plástica la imagen cinematográfica puede ser no solamente el contrapunto de sentimientos humanos, sino reproducir también la ilusión de una iluminación natural respetando algunas direcciones de luces simples sugeridas por los elementos visibles en el decorado (lámpara, ventana, chimenea). Esta dimensión dramática del trabajo del operador va haciendo su camino.<sup>631</sup>

Los Suecos enseñaron al mundo que el cine podía ser algo más que un simple vendedor de imágenes de folletines, o novelas seriadas. Los operadores suecos han sido ante todo grandes operadores de exteriores, también han sabido utilizar de manera muy realista los interiores en decorados naturales como lo hizo George Schnéevoigt en el film *Prästänkan*, *La Quatrième Alliance de dame Marguerite*, (1921) de Dreyer, filmando los techos veinte años antes de que lo hiciera Gregg Toland en *Citizen Kane* de Orson Welles. En cuanto a las imágenes del Danés Johan Ankerstjerne de *Häxan*, *La brujería a través del tiempo*, (1920–1922) de Benjamin Christensen, son el fundamento de todo el cine fantástico venidero.

## El Expresionismo

El cine expresionista no es, en Alemania, una manifestación artística incoherente, puro producto del azar., ha necesitado, bien al contrario, cierta disposición de la época, con el fin de que las diversas inspiraciones encontraran un terreno propicio.<sup>632</sup>

---

<sup>630</sup> JAENZON, Julius. Nace en 1885 en Göteborg, Suecia muere en 1961. Director de fotografía. Fue el cámara líder del cine mudo en la “edad de oro” del cine sueco. Realizó un excelente trabajo en las películas de Sjöström. A menudo usaba el seudónimo de John Julius y dirigió algunas películas. Su hermano, Henryk Jaenzon, era también un iluminador reconocido, trabajó en la época del cine mudo.

<sup>631</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 18.

<sup>632</sup> KURTZ, Rudolf. op. cit. pág. 105.

«Desde el punto de vista histórico, la época que transcurre en torno a 1919 fue el momento más favorable para el expresionismo, debido a su gran impacto en la masa social.» nos comenta Rudolf Kurtz en su libro *Expresionismo y cine*. «El expresionismo está particularmente adaptado a la expresión de círculos de ideas que aspiran a comprender con intensidad, a transformar, a reformar, eso es incluso un rasgo de la voluntad fuertemente marcada, del carácter constructivo de la aptitud expresionista. Viene a juntarse igualmente su modalidad de expresión, revolucionaria y elocuente, a la oposición de todo elemento tradicional y adaptable así, fácilmente, a toda intención revolucionaria».<sup>633</sup>

Lotte H. Eisner en el prologo de su libro *La Pantalla Demoníaca* nos dice que la historia del cine alemán comparada con la de los otros países comenzó tarde.

En realidad la historia del cine alemán comienza en vísperas de la primera guerra mundial con algunas obras sueltas. Pero este cine no alcanzará su pleno desarrollo hasta después de la guerra. Es entonces el momento de la gran época, sin embargo breve ya que no va más allá de 1925-27. A pesar de existir algunas obras maestras posteriores, el cine alemán no tendrá un desarrollo comparable, estimulado por el teatro de Max Reinhardt y por el arte expresionista.<sup>634</sup>

El gusto por la muerte, el gusto por los contrastes violentos, que han sido traspuestos por la literatura expresionista en fórmulas confeccionadas rudamente, al igual que la nostalgia del claroscuro y de las sombras, nostalgia innata en los alemanes, ha encontrado en el arte cinematográfico un modo ideal de expresión.

Para el alma torturada de la Alemania contemporánea estas películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo.<sup>635</sup>

La voz expresionismo, lanzada por el poeta alemán Otto Zur Linde, trataba de expresar una reacción anti-impresionista. Fue generalizada por Herwarth Wolden, editor berlinés de la revista *Der Sturm*, y Wilhelm Worringer primer teórico del movimiento *Abstraktion und Einfühlung* (1908).

---

<sup>633</sup> KURTZ, Rudolf. op. cit. pág. 105.

<sup>634</sup> EISNER, Lotte H.. *La Pantalla Demoníaca. las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid: Cátedra, 1988. págs. 11, 12.

<sup>635</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 22.

El expresionismo, más que una escuela, es una actitud estética cuyo rastro nos conduce hasta las formas más primitivas del arte aborigen. Véanse esas máscaras polinesias de rasgos desgarrados que evocan con temor un mundo sobrenatural, contéplense esos leones de metal del rey Behanzin, último monarca del Dahomey, de fieros y enormes colmillos, o esas aves amenazadoras, de largo pico, que brotan de los mástiles totémicos que salpican el Parque de Vancouver.<sup>636</sup>

Este ejemplo de tótems lo vemos también en las mascararas del arte del África negra que no son sino médiums de un poder sobrenatural, que influyeron a los expresionistas y a Picasso entre otros artistas.

A principios del siglo XX, el expresionismo se había extendido a todas las artes y se incorporó al cine con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, iluminada por Willy Hameister, film que dio origen a una escuela cinematográfica alemana de gran interés y alta calidad artística, pese a la brevedad de su duración (1920-1924).

La orientación del cine alemán hacia la escuela expresionista se inició, poco antes de la primera guerra mundial, con *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag*, 1913), film realizado en Alemania por el director danés Stellan Rye,<sup>637</sup> que dirigió junto con Paul Wegener. Wegener era el protagonista en el film con el papel de *Balduin*, el estudiante. Esta producción de 20.000 marcos fue filmada en Bohemia por el operador Guido Seeber según el guión del novelista Hans Heinz Ewers. La película esta filmada en largos planos secuencia, estilo común de este periodo temprano, pero con efectos especiales muy avanzados para la época. Básicamente la historia, una variación de la leyenda del doctor “Faust”, tiene suficiente fuerza para superar las limitaciones técnicas del film. El estudiante vende su reflejo del espejo a un misterioso conjuro (que,

---

<sup>636</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 228.

<sup>637</sup> RYE, Stellan. Escritor de obras teatrales y director danés. Nacido en una familia militar danesa, se hizo teniente en 1900. Durante su vida militar y desde 1906, escribió poesía, historias cortas y piezas artísticas. Después de esta época Rye se convirtió en amigo y protegido del escritor Herman Bang. Trabajó en el teatro Dagmar de Copenhague como escritor y director desde 1906 hasta 1911 donde dirigió su primera obra *Lognens Ansignter*, (*Las caras del engaño*). Bang y Rye eran homosexuales, cuando el ejercit.o se enteró, arrestó a Rye condenándolo a tres meses de cárcel. Al salir se fue para Alemania, de donde ya no volvió. En Alemania Rye dirigió *Der Student von Prag*, (1913) junto con Paul Wegener. Dirigió otras cinco películas más escritas por Hans Heinz Ewers. Cuando estalló la guerra en agosto de 1914, se alistó como voluntario. El 14 de noviembre de 1914, Stellan fue herido, capturado, y murió en Ypres en un hospital de campaña francés.

en esta película, se parece mucho a un estereotipo judío) a cambio de riquezas y éxito en el amor. El reflejo adquiere una vida malvada que causa estragos a todo el que se le acerca. Es interesante remarcar que en *El estudiante de Praga* de 1913, aparece Pol Wegener como actor principal: durante el nazismo Wegener era el actor del estado, y el autor del estudiante de Praga fue el principal biógrafo de Horst Wessel,<sup>638</sup> un mártir nazi.

La primera versión de *El estudiante de Praga*, realizada en 1913, supuso una premonición del expresionismo, no por sus decorados realistas, sino por el inquietante clima fantástico que nacía del relato y de su calidad plástica gracias al trabajo del iluminador Guido Seeber. El director danés Stellan Rye, investigó soluciones plásticas nuevas, e hizo que su trabajo en Alemania, con *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag*, 1913), fuera el preludio del nacimiento de la escuela expresionista Germana. La segunda versión de *El estudiante de Praga* de Henrik Galeen rodada en 1927 fue iluminada por Günther Krampf.

Durante la guerra siguieron produciéndose películas de esta tendencia de destrucción total, entre ellas, *Golem* (*Golem* 1914), de Paul Wegener y Henrik Galeen, iluminada por Guido Seeber y *Homunculus* (*Die Rache des Homunculus*, 1916), de Otto Rippert, película de seis episodios (401 minutos). El guión es de Robert Neuss, que recoge el tema de Golem.

«Es Homunculus, el hombre sin alma, el servidor del diablo, un monstruo». Cuando le matan el perro, aun Rodin, su único amigo, no puede evitar que el defraudado Homunculus desprecie a la Humanidad. Al presentar lo que le ocurrirá después, la película predice sorprendente mente a Hitler. Obsesionado por el odio, Homunculus se hace dictador de un gran país y entonces comienza a tomarse inaudita venganza por sus sufrimientos. Disfrazado de obrero, incita a las masas a la huelga, lo que le permite que él, el dictador, las aplaste sin piedad. Finalmente precipita una guerra mundial. Su existencia monstruosa es troncada nada menos que por un rayo.<sup>639</sup>

---

<sup>638</sup> WESSEL, Horst. Nace en 1907, en Bielefeld, Alemania. Muere en 1930, en Berlín. Cuando se menciona el nombre de Horst Wessel, posiblemente estamos hablando de una de las figuras más importantes del movimiento nacionalsocialista, no en si por el mismo personaje, sino porque sirvió de mártir y herramienta de propaganda para el naciente movimiento nazi y sobre todo porque dejó escrito un poema, que se convertiría en el himno oficial del partido.

<sup>639</sup> KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995. pág. 38.

El operador e iluminador Carl Hoffmann realiza, en seis horas y media de filmación, un buen ejemplo de iluminación. Los seis capítulos de la película muestran claramente todos los efectos que se puede conseguir con los contrastes del blanco y el negro. Este film muy poco conocido fue rodado tres años antes de la realización de *Caligari*.

En esta obra precursora se encuentran todos los contrastes del negro y del blanco, los choques de luz y de sombra, y todos los elementos clásicos del film alemán, desde *Tres luces* hasta *Metrópolis*.<sup>640</sup>

*Golem* está basada, como *El estudiante de Praga*, en una leyenda del gueto Judío de Praga sobre la vida más o menos mística de un gran rabino de Praga, filósofo y alquimista en el tiempo del emperador Rodolfo II. En la versión de 1920 (*Der Golem*) de Karl Boese, Paul Wegener y Henrik Galeen, e iluminada por Karl W. Freund y Guido Seeber. El gran rabino Loew (Albert Steinrück), desde su observatorio, lee en las estrellas el anuncio de una gran amenaza para el pueblo Judío. De hecho el emperador Rodolfo II (Otto Gebühr) decreta la expulsión de los judíos de Praga. Loew crea un coloso de arcilla, y, con la ayuda de su discípulo Famulus (Ernst Deutsch), realizan un ritual de magia negra para obtener de Astaroth la palabra de vida «Aemaet» que permitirá animar el golem (Paul Wegener).

La más popular de todas las leyendas judías es la del Golem, una especie de hombre artificial o antropoide, hecho en arcilla por el rabino Low, y que cobraba vida cuando se le introducía en la boca una tira de papel con el nombre de Jeová. El golem ejecutaba los más variados trabajos y se caracterizaba por una extraordinaria fuerza. Un sábado, cuando comenzó el descanso semanal de los judíos, el rabino olvidó de sacar de la boca del Golem el papelito con el nombre mágico, y el antropoide se convirtió en una ciega fuerza destructora. El golem conquistó fama mundial a través de la novela homónima de Gustav Meyrink, escritor alemán, residente muchos años en Praga. En dicha novela fantástica, publicada durante la Primera Guerra Mundial, el golem representa la materialización de algo misterioso y tenebroso, siendo una premonición del mundo enloquecido del siglo veinte en el cual se desencadenó la furia devastadora de dos conflagraciones mundiales. En el período de la Primera Guerra Mundial, el mito del Golem se hizo obsesivo para los artistas alemanes.<sup>641</sup>

De *El Golem*, se hicieron cuatro versiones la primera en 1914, la segunda en 1920, otra en Francia en 1936 y la última en Checoslovaquia en 1953. Las dos primeras fueron iluminadas por Guido Seeber. En la segunda trabaja con Karl Freund donde realizan una excelente fotografía.

---

<sup>640</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 48.

<sup>641</sup> MANETHOVÁ, Eva. <http://www.radio.cz/espanol/historia/leyenda.phtml?cislo=1>



Según Siegfried Kracauer el 23 de diciembre de 1917 se apuntó una victoria decisiva el movimiento expresionista al poner en escena, en Berlín, en el teatro Das junge Deutschland fundado ese mismo año por Max Reinhardt<sup>642</sup>, la obra teatral de Reinhard J. Sorge<sup>643</sup> *Der Bettler (El mendigo)*, bajo la dirección de Frederic Hollaender y que puso en escena uno de los colaboradores de Max Reinhardt. *El mendigo* estaba escrita en 1912 y era prototipo del género.

un crítico hace una observación que es válida para todas las obras de esta época: el mundo se ha vuelto tan «permeable» que en todo momento parece que surgen a la vez el espíritu, la visión y los fantasmas; continuamente hechos exteriores se transforman en elementos internos y se exteriorizan incidentes psíquicos. ¿Acaso no es precisamente esta atmósfera la que encontramos en las películas clásicas del cine alemán?<sup>644</sup>

En el tema de la luz he de puntualizar que como dice Lotte H. Eisner no fue solamente esta obra, *El mendigo*, la que dio el impulso al expresionismo en el cine. Max

---

<sup>642</sup> REINHARDT, Max. Nace en Baden, Austria en 1873, muere en Nueva York en 1943. director teatral y actor. Estudió en Viena y Salzburgo, y en 1894 se estableció en Berlín trabajando en el teatro de argumentación social de Otto Brahm (Deutsches Theater), al que dirigiría posteriormente en 1905, muy pronto se distanció de la estética de corte naturalista. En 1904 como director de su propia compañía, obtuvo un éxito con su puesta en escena del *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en la que buscó combinar arte y naturaleza con innovaciones escenográficas como la utilización de árboles auténticos como decorado. En 1917 funda el teatro Das junge Deutschland donde monta varias obras típicas del expresionismo, como *Hose y Snob*, de Strenheim; *Offiziere*, de Fritz von Unruh; *El Mendigo*, de Sorge; y *Batalla naval*, de Goering. Esta línea de actividad motivó que le tildaran de apolítico y se apartaran de él hombres de teatro como Jessner, Piscator, Brecht y Friedrich Wolf. A partir de 1920 fue uno de los organizadores (junto a Strauss y Hoffmannsthal) de los festivales de Salzburgo. Su labor teatral realizada entre Berlín –escenario de sus grandes éxitos–, Florencia, Viena, Londres y Hollywood (emigró a Estados Unidos en 1938), y su visión del teatro como una realidad global en la que todo cabía, han sido posteriormente reivindicadas, haciendo énfasis en la dimensión investigadora de su trayectoria y en la honestidad de su negativa a todo dogmatismo a la hora de afrontar la puesta en escena. (GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, 1997).

<sup>643</sup> SORGE, Reinhard Johannes. Nace en Berlín en 1892 muere en Ablaincourt en 1916. Poeta y dramaturgo Alemán. Su obra lírica pertenece al expresionismo, y el drama *Der Better* (“El mendigo”, 1912) se le considera una de las primeras obras teatrales revolucionarias de aquella corriente. Se convirtió al catolicismo en 1913, y en adelante escribió obras de carácter místico, como *König David* (“El rey David”, 1916).

<sup>644</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 20.

Reinhardt, profundamente «impresionista» prescindía mucho de las experiencias de los expresionistas. Ya era maestro de la magia hechizadora de la iluminación.

Desde el libro de Kracauer *De Caligari a Hitler* muchos fervientes del cine se imaginan que este famoso claroscuro es un atributo esencial del expresionismo y que en su origen está un drama expresionista, *El mendigo* (1912) de Reinhardt Sorge, puesto en escena en 1917 por uno de los colaboradores de Max Reinhardt.

En él se encontraba todo ello en efecto: el contraste o, si se puede decir, el «choque» de luces y sombras, la iluminación repentina de un personaje o de un objeto con el rayo de un proyector con el fin de concentrar sobre él la atención del espectador, y la tendencia a dejar en ese preciso momento a todos los otros personajes y objetos sumergidos en tinieblas. Era la traducción visual del axioma expresionista que impone ver tan sólo un objeto escogido en el caos universal y arrancarlo de sus vínculos. Y en él estaba ya todo anticipado, hasta ese halo fosforescente que sigue los contornos de una cabeza y que se esfuma hacia el mundo nocturno, y hasta ese haz de luz agudo que hacía que surgiera como un grito la mancha blanca del rostro.<sup>645</sup>

Durante los últimos años de la guerra de 1914 a 1918, Max Reinhardt, al que siempre se le había reprochado la parte preponderante que ocupaba el decorado en su puesta en escena, se vio obligado, dada la falta de materias primas y las dificultades económicas, a abandonar la suntuosidad de sus arquitecturas. Situó en un decorado fijo, principalmente entre dos columnas inmensas, todas las escenas de una misma obra que se desarrollaban en distintos lugares.

La luz y la oscuridad tomaron entonces un sentido nuevo, sustituyendo a las variedades arquitectónicas, o bien animando y transformando un decorado único: iluminaciones cambiantes que se entrecruzaban y se oponían eran el único medio de paliar la mediocridad de las telas «Ersatz» y de intensificar la atmósfera que varía según las exigencias de la acción. A menudo una escena breve y vehemente surgía luminosa en mitad de las tinieblas y el impulso de este *intermezzo* quedaba como atrapado en el momento preciso por una noche implacable, mientras que un segundo más tarde la luz estallaba en otra escena, cambio éste posible gracias al escenario giratorio del *Deutsches Theater* o la pista del *Grosses Schauspielhaus*. Reinhardt sacó de esta incidencia una nueva manera de agrupar a los personajes, de abarcarlos en toda su plasticidad puesta de relieve por la luz; además una multitud es más densa en el secreto de las sombras. (Lubitsch, instruido por Reinhardt, entendió bien esto cuando rodó *La mujer del faraón*.) Tales iluminaciones aumentan la tensión de una atmósfera, lo patético de un destino trágico e incluso burlesco de una *commedia dell'arte*.

---

<sup>645</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 46.

Los realizadores de películas alemanas no necesitaban por lo tanto recordar la puesta en escena del *Mendigo* para utilizar a su vez los efectos hechizadores de un claroscuro que ya les era familiar desde hacía años.<sup>646</sup>

Max Reinhardt ha utilizado la luz, en este caso la luz artificial, como un pintor creando con ella espacios y ambientes.

La función de la luz como medio para dar forma a un espacio no está solamente reconocida en la pintura, Max Reinhardt, en sus puestas en escena, ya la había explotado con conocimiento de causa. Su puesta en escena del *Mendigo* de Sorge ha estado construida a partir del efecto de la luz para la ordenación del espacio, los elementos habituales del decorado habían sido eliminados. Esta tendencia que en Tairov, tiene todavía un impacto sustancial, encuentra su formulación extrema en el «Teatro de luz» de Nicolas Braun.<sup>647</sup>

Braun comenta: «La luz es un material eminentemente móvil, de los más sugestivos, con posibilidades inagotables. Se puede, iluminar de manera concreta y adecuada, realzar el efecto espacial y plástico de los cuerpos y de los volúmenes. Ello es posible, gracias a la luz, borrar los límites existentes de los cuerpos o diferenciarlos con precisión.»<sup>648</sup>

Alexander Tairov<sup>649</sup> reorganizó la escenografía del momento, llenándola de escaleras con plataformas a diferentes niveles, realizando juegos de luces, colores y efectos

---

<sup>646</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 48.

<sup>647</sup> KURTZ, Rudolf. op. cit. pág. 102.

<sup>648</sup> KURTZ, Rudolf. op. cit. pág. 103.

<sup>649</sup> TAIROV, Alexander. Nombre con el que es conocido Aleksandr Jakovlevic Kornblit, director teatral soviético. Nace en Rommy, Poltava en 1885, muere en Moscú en 1950. Actor desde 1905, fue discípulo de Stanislavski y ayudante de Meyerhold. Viaja por todo Rusia en diferentes compañías hasta 1911 año en que se dedica exclusivamente a la dirección. En 1914 funda su teatro de cámara en Moscú que contó en sus filas con los escenógrafos Kusnetzov, Larionov, Vesnin, Yakulov, entre otros y la pintora Alexandra Exter que diseñó los escenarios de las dos producciones más famosas *Thamirys Kytharodos* (1916) de Innokenty Annensky y *Salomé* de Oscar Wilde. Exter disgregó el suelo del escenario en diferentes planos de estilo cubista. Tairov se propuso liberar al actor de todo tipo de ataduras técnicas o teóricas, defendió a ultranza la necesidad de la improvisación, confiriendo gran importancia a la interpretación, juntamente con la dirección y la escenografía. Del futurismo, constructivismo y expresionismo que asumió inicialmente en sus montajes derivó poco a poco a puestas en escena más convencionales.

musicales. En los comienzos de su teatro de cámara en 1914 crea escenarios futuristas, constructivistas y expresionistas.

Según Lotte H. Eisner «De todos los cineastas alemanes, es Fritz Lang el que ha experimentado de manera más fuerte la influencia de la puesta en escena de Max Reinhardt, pero no por ello mantiene al igual que Wegener, una visión muy personal.<sup>650</sup>» Además Fritz Lang es arquitecto y fomentará la arquitectura y la forma de los decorados. De esta manera se resaltarán, a veces en exceso, el relieve y los contornos de un objeto o los detalles de un decorado, y esta forma de iluminar se convertirá en una característica del film alemán.

El origen de su estilo aparece sobre todo en uno de los episodios de *Las tres luces*, el que transcurre en Venecia durante el Renacimiento: elevándose en diagonal, unos escalones destacan sus contornos netos sobre un fondo límpido; una multitud alegre desciende por ellos con ese ritmo particular, con esos movimientos llenos de impulso con los que estaban animados los figurantes de Reinhardt.<sup>651</sup>

A partir de ese momento se iluminarán los decorados en la base, acentuando así el relieve, deformando y transformando la plástica por medio de un conjunto de líneas deslumbrantes e insólitas. También se llegará a disponer de enormes proyectores a los lados, de manera que iluminen violentamente la arquitectura y que produzcan, con la ayuda de superficies salientes, estas estridentes armonías de sombras y luces convertidas ya en clásicas. Los realizadores y operadores alemanes se pondrán a jugar con las luces de tal manera que Kurtz podrá decir que la luz crea a veces «profundidades sin fondo». Llegarán incluso a deshacer los contornos y las superficies mismas para hacerlas irracionales, exagerando los huecos de las sombras y los haces de luces; por otra parte, acentuarán algunos contornos, moldeando las formas por medio de una banda luminosa y creando así una plástica artificial.<sup>652</sup>

El método del cine Alemán consistirá en la excesiva utilización del contraluz para subrayar y resaltar el relieve y los contornos de objetos o actores y se da a partir de *Las tres luces*, *Der müde Tod*, (1921) de Fritz Lang. Lang como arquitecto ha entendido que el manejo inteligente de la luz puede aportar una atmósfera. Su intenso sentido de la plástica y su don en manejar las iluminaciones para destacar las líneas arquitectónicas será su contribución a la evolución expresionista. Según Rudolf Kurtz los cineastas alemanes, inclinados por los efectos luminosos tratan la luz como un «raumgestaltender Factor» es decir como un «elemento de formación del espacio».

---

<sup>650</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 66.

<sup>651</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 66.

<sup>652</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 68.

En 1919, *El gabinete del doctor Caligari* constituyó un triunfo definitivo del movimiento expresionista en el cine. Carl Meyer y el poeta checo Hans Janowitz, autores del argumento, habían ideado la obra más bien como un film realista y de denuncia del autoritarismo antisocial del gobierno, pero la productora en contra de sus autores decidió transformarla en una historia de locos. El productor, Erich Pommer, deseoso de conseguir un film de bajo costo, recurrió a los decorados pintados, labor que encargó a Walter Röhrig y Hermann Warm. Éstos y Walter Reimann, diseñador del vestuario, activos miembros del grupo *Sturm* de Berlín, impulsor de la estética expresionista, presionaron a Pommer y Wiene con objeto de imponer su concepción expresionista.

el expresionismo se hizo consigna y escuela en Alemania como reto y respuesta al impresionismo pictórico y al naturalismo literario. Frente a la fidelidad al mundo real captado por los sentidos, se alzó la interpretación afectiva y subjetiva de esta realidad, distorsionando sus contornos y sus colores. Las experiencias en esta línea iniciadas hacia 1910 por varios pintores centroeuropeos (Nolde, Klein, Munch, Kokoschka, Kubin) y que llegaron a penetrar en el teatro (Georg Kaiser, Walter Hasenclever, Reinhard Sorge), en la poesía, en la música y en las artes decorativas, aparecen en el cine, en un fenómeno osmótico y tardío, con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene.<sup>653</sup>

La película, a través de las líneas y formas del decorado, expone simbólicamente la mentalidad y estado anímico de los personajes y aspira a traducir el drama plásticamente. Y, en efecto, crea el ambiente expresivo del drama al acentuar intencionalmente las formas adecuadas para expresarlo. Fue iluminada por Willy Hameister que utilizó las formas y las sombras pintadas en el decorado.

La película contaba con actores como Conrad Veidt como *Cesare*, Werner Krauss el doctor *Caligari*, Lie Dagover *Jane* la protagonista femenina; que consiguieron integrarse eficazmente en el conjunto plástico y que admitía mucho peor a los restantes personajes de inspiración realista, Friedrich Feher, *Francis*; Hans Heinrich Von Twardowski, *Alan*; Rudolf Lettinger, *Dr. Olson*.

Los dos autores (Carl Mayer y Hans Janowitz) combinaron en el guión sus recuerdos personales: hospitales psiquiátricos, crímenes sexuales, espectáculos de feria. Su idea motora fue, según Siegfried Kracauer, su rebelión contra las crueldades de la guerra y contra la autoridad, simbolizada por el doctor Caligari, nombre que habían tomado de la correspondencia de Stendhal. Aquel director de un asilo de alienados había hipnotizado al joven Cesare, a quien enseñaba en las ferias, y le obligaba durante la noche a cometer

---

<sup>653</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 229.

asesinatos espantosos. Cesare murió de agotamiento, y Caligari desenmascarado fue internado como un loco.<sup>654</sup>

El argumento trata de la locura de un hombre sonámbulo Cesare, que no sabe distinguir entre lo real y lo irreal, a consecuencia de la muerte de un amigo en estañas circunstancias. Caligari presenta al sonámbulo en una feria de Holstenwall. Francis y Alan –dos estudiantes enamorados de Jane, hija de un médico– entran en la tienda del Dr. Caligari y ven a Cesare salir de una caja vertical en forma de ataúd. Caligari anuncia al público impresionado que el sonámbulo contestará preguntas sobre el futuro. Alan, excitado, pregunta cuánto vivirá. Cesare dominado por el terrible poder hipnótico de Caligari su amo. «Hasta el amanecer», contesta. Al alba, Francis se entera de que su amigo ha sido apuñalado exactamente de la misma manera que un funcionario asesinado días antes. Francis sospecha de Caligari y persuade al padre de Jane para que colabore con él en la investigación. Con una orden de registro entran en la barraca de Caligari y le exigen que corte el trance de su médium. Al final, después de que Cesare intentara asesinar a Jane. Caligari escapa y se esconde en un manicomio. El estudiante lo sigue, requiere al director del establecimiento para preguntar por el fugitivo, y queda horrorizado: el director y Caligari son una y la misma persona. La noche siguiente –mientras el director duerme– Francis y tres médicos del manicomio descubren material que prueba plenamente la culpabilidad de Caligari.

Este film, estuvo inspirado según escribe Siegfried Kracauer en un caso de criminalidad sexual acaecido en Hamburgo, Que Kracauer transcribió de un manuscrito que le dio Hans Janowitz.

Cierto anochecer de octubre de 1913 este joven poeta caminaba por una feria en Hamburgo, tratando de encontrar una muchacha cuya belleza y maneras lo habían atraído. (...) Buscando a la muchacha, Janowitz siguió hasta un oscuro parque que bordeaba el Holstenwall la frágil huella de una risa que él creyó le pertenecía. Esa risa, que aparentemente era un señuelo para atraer al joven, se perdió en algún lugar del bosque. Cuando, poco después, el joven partió, otra sombra, oculta hasta entonces en los arbustos, emergió repentinamente como si también siguiera el rastro de aquella risa. Al cruzarse con esta sombra misteriosa, Janowitz alcanzo a verla fugazmente: parecía un burgués común. La oscuridad sepultó al hombre, haciendo imposible su seguimiento. Al día siguiente, grandes titulares de los diarios anunciaban: «Horrible crimen sexual en el Holstenwall. La joven Gertrude (...) asesinada». La oscura intuición de que Gertrude podía haber sido la muchacha de la feria llevó a Janowitz al entierro de la víctima. Durante la ceremonia tuvo la repentina sensación de descubrir al asesino, que aún no

---

<sup>654</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 126.

había sido apresado. El sospechoso también pareció reconocerlo. Era el burgués, la sombra entrevista en los arbustos.<sup>655</sup>

El guión original narraba los estremecedores crímenes que cometía el médium Cesare, bajo las órdenes hipnóticas del demoníaco doctor Caligari, que recorría las ferias de las ciudades alemanas exhibiendo a su sonámbulo. La secreta idea de los guionistas era la de denunciar, a través de esta parábola fantástica, la criminal actuación del estado alemán, que utilizó a sus súbditos durante la guerra como el satánico Caligari a su subordinado Cesare.<sup>656</sup>

Del guión que Hans Janowitz y Carl Mayer querían hacer una obra realista (pero realista según la óptica del *Kammerspiel*, es decir, muy interpretada y elaborada, pues Carl Mayer deseaba tener por decorador al pintor visionario Alfred Kubin<sup>657</sup>), fue orientado hacia los derroteros expresionistas por Hermann Warm y sus compañeros. El argumento modificado, según unos por Friedrich Feher según otros por sugerencia de Fritz Lang, se convirtió en la historia de un loco que cuenta su locura.

El productor Erich Pommer había asignado en un principio su realización a Fritz Lang, quien sugirió que el argumento precedente se atribuyera a los delirios de un loco, Francis, que imaginaba los crímenes achacándolos al paternal director del manicomio en el que estaba encerrado. De este modo se daba la vuelta a las intenciones antiautoritarias del argumento original de Janowitz y Mayer, convirtiéndolo en algo mucho más tranquilizador. En la segunda versión cada cual estaba en su puesto: los locos dentro del manicomio y los médicos al frente de la institución. Pero se introducía una aportación de primer orden: ahora se trataba de filmar la mente de un loco, su visión distorsionada de la realidad.<sup>658</sup>

Esta visión de un loco les permitía una gran libertad visual. Condiciones que fueron descritas por Hermann Warm en una carta que Lotte Eisner, reproduce en su obra *La pantalla demoníaca*. Warm decía:

---

<sup>655</sup> KRACAUER, Siegfried. op. cit. pág. 63.

<sup>656</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 230.

<sup>657</sup> KUBIN, Alfred. Nace en Litomerice, Bohemia en 1877, muere en Zuickledt, Austria en 1959. Pintor austriaco conocido por sus pinturas y dibujos oníricos, a menudo mórbidos. En 1898 fue a Munich para estudiar arte. En 1902 realizó su primera exposición en Berlín en la galería Cassirer. Mantuvo contactos con el grupo *Der blaue Reiter*, aunque estaba alejado del expresionismo y buscaba un mundo fantástico. Ilustró obras de E. T. H. Hoffmann, E. A. Poe, F. Dostoievskij.

<sup>658</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 74.

«Leímos este curioso desglose escénico hasta la caída de la noche –escribe Warm–. Comprendimos que un tema como este necesitaba un decorado poco habitual, irreal. Reimann, pintor entonces de tendencia expresionista, nos propuso ejecutar decorados expresionistas. Empezamos sobre la marcha a dibujar bocetos dentro de este estilo.»

Al día siguiente Wiene dio su aprobación. Rudolf Meinert, más circunspecto, pidió un día de reflexión. Luego les dijo: «¡Ejecuten estos decorados de la manera más loca posible!».<sup>659</sup>

Por lo demás, las condiciones de rodaje de este film, producido bajo la dirección artística de Rudolph Meinert, sucesor de Joe May en la dirección artística de la *Decla-Bioscop*, fueron de gran penuria económica.

La ejecución de los decorados en tela pintada en vez de estar hechos en *staff* o en cualquier otra materia suponía una gran economía desde todos los puntos de vista, y facilitaba enormemente la realización de la película en una época en la que el dinero y las materias primas eran escasas.<sup>660</sup>

Las luces y las sombras pintadas en los decorados evitaban todo gasto innecesario de luz<sup>661</sup>. De esta manera Willy Hameister se las ingenió para utilizar el mínimo de luz que le garantizara la iluminación de los planos ya que el decorado pintado efectuaba parte de los efectos que debía de producir la iluminación. Sadoul llega a comentar que el iluminador no tuvo que hacer nada:

Con sus luces pintadas en tela, sus cuadros vivos, su ritmo sincopado, *Caligari* fue, como en otro tiempo los filmes de Méliès, teatro fotografiado en que el corte se redujo esencialmente a una serie de cuadros pasivamente registrados por el operador Hameister.<sup>662</sup>

Hablando de la importancia que toman los decorados hechos «de la manera más loca posible». Diré que en *Caligari* los decorados no están estilizados. Crean un universo discordante que causa el desequilibrio mental del héroe: las calles contrahechas, las casas atravesadas, las sombras y las luces que se oponen en violentas manchas blancas

---

<sup>659</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 26.

<sup>660</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 24.

<sup>661</sup> En 1919 Alemania estaba en plena guerra civil. Las firmas no oficialmente sostenidas por el Gobierno carecían frecuentemente de medios de acción, y la fuerza eléctrica les era limitada mediante una cuota. Esta no era la situación de la UFA, que producía entonces sus primeros films.

<sup>662</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 127.



y negras, participan en las líneas quebradas que determinan de esa manera una ruptura continua. Pero la expresión no se contenta con ser simplemente pictórica. Llega a ser un verdadero universo simbólico aprovechando las respuestas instintivas que sugieren las verticales, las diagonales y los otros elementos lineales de la composición.

Pero estas curvas, estas líneas que se extienden oblicuamente, tienen como nos indica Rudolf Kurtz, el autor de *Expressionismus und Film*, un significado claramente metafísico: la línea oblicua produce en el espectador un efecto totalmente distinto al que produce la línea recta, y curvas inesperadas provocan una reacción psíquica totalmente distinta a la que provocan líneas de trazo armonioso. Finalmente, las subidas bruscas y las pendientes escarpadas desencadenan en el ánimo reacciones que difieren totalmente de las que provocan una arquitectura rica en transiciones.

Lo importante es crear inquietud y terror. Por tanto, la diversidad de planos se convierte en algo secundario.<sup>663</sup>

Cesar, símbolo de la agresividad inconsciente, se asocia a figuras triangulares, al ángulo agudo. Interpretado por Conrad Veidt, ancho de hombros, caderas estrechas, su cuerpo mismo dibuja un triángulo. Profundamente maquillados los ojos bajo las arcadas superciliares forman una composición de triángulos blancos inscritos en triángulos negros. La daga con la que va armado constituye un triángulo blanco que se relaciona con el triángulo negro de su camisa. Cuando Cesare en su sueño hipnótico, se dispone a matar a la hija del burgomaestre, penetra en su habitación rompiendo el cristal de una ventana, rotura que también tiene forma triangular.

Por su parte la joven se asocia a las líneas verticales o a las curvas. La habitación espaciosa, casi vacía, en la que duerme, da sobre el jardín a través de unas ventanas cuyas jambas forman paralelas orientadas hacia el cielo. Detrás de su cama hay un baldaquino con arcadas en donde cuelgan largos velos blancos. Cuando Cesare, en un momento inesperado de lucidez, se detiene ante la joven virgen en lugar de matarla, su largo vestido blanco y los velos que arrastra sugieren, al caer al suelo, la idea de un desastre similar a la violación de Lucrecia.

Están claros pues los fines del expresionismo: traducir simbólicamente, mediante líneas, formas o volúmenes, la mentalidad de los personajes, su estado de ánimo, incluso su intencionalidad, de tal manera que la decoración aparezca como la traducción plástica de su drama. Lejos de ser primario, este simbolismo suscita reacciones psíquicas más o menos conscientes que “orientan” el espíritu del espectador, de igual modo que el simbolismo esotérico.

---

<sup>663</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 28.

Pese al impacto causado por la obra y las posibilidades inéditas de expresión cinematográfica que descubrió, la estética eminentemente pictórica y teatral del film reveló su limitación en las posteriores películas expresionistas, en las cuales se utilizó íntegramente la fórmula de la intencionalidad pictórica de los decorados para expresar el drama. Esta tendencia, llamada “caligarismo”, desembocó en un callejón sin salida, ya que aquellos excesos plásticos solo podían justificarse al servicio de historias de demencia. Cinematográficamente, el expresionismo debía aspirar a una forma expresiva más amplia que la que se desprendía de una mera concepción pictórica del decorado y un determinado estilo en la dirección de actores.

Esos logros son sobre todo perceptibles en las fotografías sacadas del film. Pero el movimiento del cine corría el peligro de destruir la composición que deseaban los pintores. El concepto de la escenografía obligó, pues, a los actores a acelerar sus movimientos cuando estaban fuera de las líneas reguladoras, y a inmovilizarse cuando sus posturas armonizaban con las del cuadro. La actuación estilizada de los actores se acercaba a la de la pantomima, enmendada por las investigaciones estéticas de vanguardia. Con sus luces pintadas en tela, sus cuadros vivos, su ritmo sincopado, *Caligari* fue, como en otro tiempo los filmes de Méliès, teatro fotografiado en que el corte se redujo esencialmente a una serie de cuadros pasivamente registrados por el operador Hameister. Pero tenía sobre aquellos filmes primitivos la ventaja de estar asistida por una compañía de grandes actores: Conrad Veidt (Cesare), Werner Krauss (Caligari), Lil Dagover, Friedrich Feber<sup>664</sup>

Más adelante comenta Sadoul, que como Carl Mayer, Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, y los escenógrafos Warm y Röhrig, iban a representar un gran papel en la evolución ulterior del cine alemán, al contrario que Wiene que quedó relegado a las fáciles producciones comerciales que parece ser eran su vocación.

*Caligari* fue una obra maestra, pero como era imposible mantenerse a base de historias de locos, que por sí solas justificaban el exceso en la deformación de las cosas, la mayor parte de los filmes de este género fueron simplemente grotescos.

Sin embargo, en su técnica específicamente cinematográfica, *Caligari* es una película un tanto arcaica. Al quedar Alemania aislada de las grandes innovaciones que se estaban llevando a cabo en la escala de planos y el montaje, las secuencias se resuelven mediante una puesta en escena elemental y teatralizadora, y los movimientos quedan muy limitados por las composiciones de los pintores responsables de los decorados, que son en gran medida los protagonistas de la película. Se inmoviliza a los actores, se los encarama a taburetes inverosímiles, se los hace actuar de un modo que linda con la pantomima, se los viste y maquilla de formas extravagantes para lograr tal o cual impresionante composición: la burocracia agazapada en sus telas de araña, el prisionero acurrucado en el centro de una amenazadora garra de triángulos, la huida entre unos

---

<sup>664</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 127.

estilizados tejados erizados de chimeneas estrambóticas(...) Las fotografías del filme son a menudo mejores que éste, y los actores pasan como sobre ascuas cuando deben trasladarse de un punto a otro donde—allí sí—sus posturas y utillajes armonizan con las líneas reguladoras y las composiciones previstas por los decoradores. Todo lo cual lo dota de un característico y artificial ritmo sincopado, que se aviene con su estética astillada.<sup>665</sup>

Se han discutido mucho los méritos de Wiene en esta película, atribuyéndose sus revolucionarias innovaciones a sus decoradores y figurinistas Hermann Warn, Walter Reimann y Walter Röhrig. Las dudas sobre el talento creador de Wiene se acentuaron en su mediocre obra posterior inserta en la gran marea expresionista que dominó en la producción alemana a partir de esta fecha: *Genuine*, 1920, sobre un pintor que infunde vida al retrato de su amada, (guión de Carl Mayer), los decorados de Cesar Klein, iluminados por Willy Hameister, llegaban a neutralizar a los personajes en el seno de un indescifrable desorden en lugar de hacerlos significantes unos a otros. Otros directores como Karl Heinz Martin dirige *Von morgen bis mitternacht*, 1920 (*Del alba a la medianoche*), según una obra de Georg Kaiser, en unos decorados concebidos por él y ejecutados por Robert Neppach, tampoco se consigue nada nuevo.

Aquí todos los decorados y hasta los rostros y las vestimentas de los actores habían sido estriados con líneas o realzados con manchas blancas u oscuras que representaban luces y sombras sobreañadidas. Pero en lugar de reforzar el volumen de las formas, este artificio borró los contornos.<sup>666</sup>

Las estrías negras y blancas de las que se compone el decorado, los objetos y hasta los vestidos de los actores borran los contornos y vuelven todo el escenario invisible y, consiguientemente, a las imágenes carentes de significación.

Este tipo de iluminar expresionista, valiéndose del decorado para simular la luz, pintando luces y sombras con fuertes contrastes y en las caras forzando la expresión por medio de maquillajes sorprendentes. Ha creado fotogramas estáticos que funcionan muy bien como cuadros, más por el valor estético de la composición que por un verdadero lenguaje cinematográfico. En este punto, al principio, el expresionismo se queda atrás en el poder creador del montaje o en la movilidad de la cámara, se queda en los platós cerrados, donde la iluminación por las restricciones queda también, a veces restringida, pero es espectacular.

---

<sup>665</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 75.

<sup>666</sup> EISNER, Lotte H.. op. cit. pág. 33.

Jamás las retinas de los espectadores habían sido heridas por tanta audacia plástica. También es verdad que el azar contribuyó a acentuar el extremismo de las soluciones formales. La limitación del cupo eléctrico del estudio sugirió la idea de pintar luces y sombras en los decorados. Así se hizo, y con gran fortuna. Pero con ser tan positiva la aportación de la película, que abría una nueva dimensión imaginativa, insólita y subjetivista a la producción cinematográfica, como contrapartida encarrilaba al joven arte hacia una peligrosa cine plástica de servidumbre pictórico-escenográfica, desechando la movilidad de la cámara, el poder creador del montaje y el rodaje en escenarios exteriores, en un retorno a la vieja estética de Méliès. Jean Cocteau señaló los peligros de este estilo asfixiante y teatralizante al escribir que «es un error fotografiar decorados sorprendentes, en vez de procurar esta sorpresa por medio de la cámara».<sup>667</sup>

Al volver a la normalidad después de la guerra, los cineastas alemanes descubrieron los hallazgos que habían realizado otras cinematografías durante ésta. El cine sueco había creado una escuela cinematográfica basada en las antiguas leyendas nacionales, íntimamente ligadas a un paisaje inmutable. Otras escuelas cinematográficas crearon formas inéditas de iluminación y evocadoras penumbras para lograr el clima preciso y enriquecer las cualidades expresivas de sus imágenes o la actuación de los intérpretes. El cine expresionista alemán asimiló todas estas experiencias y aportaciones para crear un cine específicamente germánico, que algunos historiadores calificarán de cine demoníaco o diabólico, denominación en modo alguno arbitraria, ya que el catalizador de elementos tan dispares y que dio como resultado la creación de un espacio esencialmente cinematográfico, fue precisamente una tendencia fantástico-demoníaca de la cultura alemana. En las viejas leyendas germánicas del Rin, en el romanticismo e incluso en los autores contemporáneos, como en Thomas Mann<sup>668</sup> en el *Doctor Fausto*, 1947 comprobamos una tendencia al horror y a lo diabólico. Esta vertiente cultural es la que eligieron preferentemente los directores alemanes para crear las distintas tendencias en que se dividiría el cine expresionista. Los grandes creadores del expresionismo cinematográfico alemán, fueron. F. W. Murnau, con *Nosferatu* (1922) iluminada por Günther Krampf y Fritz Arno Wagner; Arthur Robison, con *Sombras* (*Schatten*, 1922) iluminada por Fritz Arno Wagner; G. W. Pabst, con *Der Schatz*

---

<sup>667</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 231.

<sup>668</sup> MANN, Thomas. Nace en 1875 y muere en 1955. Escritor alemán nacionalizado estadounidense en 1944. Se le considera la figura máxima de la literatura del siglo XX en su país. En *Los Buddenbrooks*, 1901, mostró lo que sería el tema central de toda su obra: la decadencia de la burguesía vista a través de un análisis penetrante de sus formas de vida, su cultura y su moral particular. Posteriores son *Tristan* 1903, *La muerte en Venecia* 1913, *La montaña mágica* 1924, su obra maestra, análisis de la cultura europea, enfermiza y deshumanizada; *El doctor Fausto* 1947. Fue premio Nóbel de Literatura en 1929.

(1923); y Fritz Lang, con *Las tres luces*, *Der müde Tod* (1921) iluminada por Fritz Arno Wagner, Erich Nitzschmann y Hermann Saalfrank, y con *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) película en dos partes la primera con 100 minutos de duración iluminada por Carl Hoffmann, Günther Rittau y Walter Ruttmann, y la segunda parte con 95 minutos iluminada por Carl Hoffmann y Günther Rittau, y *Metrópolis* (1926) iluminada por Karl W. Freund y Günther Rittau.

Con una utilización expresionista de la luz —como sustituto de los decorados pintados— se inició lo que podríamos llamar “el reinado de los grandes operadores”, primero un cuarteto de operadores expresionistas: Guido Seeber (*El estudiante de Praga*; *El Golem*), Karl W. Freund (*Der letzte Mann*; *Metrópolis*), Fritz Arno Wagner, (*Las tres luces*; *Nosferatu*), Carl Hoffmann (*Fausto*), luego les siguen Günther Rittau, Eugen Schüfftan, Theodor Sparkuhl. Su labor no consistió ya en iluminar un decorado, sino en expresar o subrayar el tema de una historia y el alma de unos personajes mediante armonía de luces y sombras y extraños claroscuros.

En el plano técnico, el expresionismo evolucionó sin perder su principio: una visión subjetiva del mundo. En *Der müde Tod*, (*Las tres luces*) Hermann Warm, Herlth y Röhrig sustituyeron la tela pintada de su *Caligari* por escenografías complicadas en las que la luz jugaba sobre los relieves de cartón piedra. En *Schatten*, de Robison, el operador Fritz Arno Wagner transfiguró una clásica escenografía de teatro por la magia de las luces, y reemplazó lo fantástico “caligaresco” de las telas pintadas por el juego móvil de las grandes sombras negras. El empleo expresivo de la luz se convirtió en la marca del cine alemán, expresionista o no. Para que los operadores pudieran desplegar todos los recursos de la fotografía artística, se encerraron los filmes en la prisión lujosa de los gigantescos estudios berlineses, se condenaron los exteriores. El taller de impresiones volvió a ser rey, como en Montreuil en los tiempos de Méliès.<sup>669</sup>

Kracauer resalta en su libro *De Caligari a Hitler* la importancia en innovaciones técnicas de las películas del guionista Carl Mayer, que, sobretudo «a causa del éxito mundial de la película *Der letzte Mann* (*El último*) (*The Last Laugh*) [fue rodada en 1924, (B/N, setenta y siete minutos) dirigida por F. W. Murnau e iluminada por los operadores Robert Baberske y Karl W. Freund], ha sido usualmente considerada el origen de innovaciones cinematográficas que, en rigor, son peculiares de toda la serie de películas de los instintos.»<sup>670</sup> Una de las innovaciones que llamó inmediatamente la atención del público fue la falta de títulos, ya que los argumentos están exclusivamente relatados en imágenes. Las películas de Mayer tenían una trama deliberadamente

---

<sup>669</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 128.

<sup>670</sup> KRACAUER, Siegfried. op. cit. pág. 100.

simplificada, por ello los letreros no sólo serían superfluos sino que interferirían la continuidad visual. Otra peculiaridad es la importancia que adquiere el mundo de los objetos en la introducción de detalles y primeros planos de objetos inanimados que toman vida en el guión.

en la serie de Mayer, no menos que en el cine expresionista propiamente dicho, la luz es una luz irreal, que ilumina paisajes interiores. «La iluminación parecía emanar de los objetos mismos», dijo el escritor cinematográfico belga Carl Vincent, al comentar *Hintertreppe*.<sup>671</sup> La luz, al crear más que formas de contornos nítidos complejos fluctuantes, contribuye a destacar los eventos irracionales de la vida instintiva. Tales eventos se integran o se disuelven como cualquier fenómeno elemental, y la luz ilustra ese movimiento. En *Der letzte Mann*, sombras impenetrables transforman la entrada del baño en un abismo oscuro, y la aparición del sereno está precedida por el haz luminoso que su linterna proyecta en la pared.<sup>672</sup>

Otra aportación importantísima fue el movimiento de la cámara en *Der letzte Mann*, esto le dio mucha fama a su director F. W. Murnau con el innovador estilo visual de una cámara liberada de toda atadura. Empezando por el primer plano de la película, un *travelling* en el que la cámara desciende en un ascensor y después es llevada hasta el hall hacia la puerta giratoria y el protagonista, el portero del hotel. La cámara baja en el ascensor mostrando un plano general del hall del hotel luego se dirige hasta la puerta giratoria de cristal y encadena sin apenas notarlo con otra toma donde la cámara ya está fuera mostrando la calle y el portero.

En las películas de Mayer todas estas conquistas están coronadas por el movimiento de la cámara. A causa de la completa movilidad de la cámara, *Der letzte Mann* (1924) (*El último*) (*The Last Laugh*) influyó poderosamente en la técnica cinematográfica de Hollywood.

La luz a insuflado alma a los filmes expresionistas. La «puesta en escena de las iluminaciones» fue quizás el trabajo más difícil de realizar. Y esta movilidad de la luz, esta fuerza ordenadora del espacio propia de la luz, elevadas gracias a los filmes expresionistas al rango de claridad querida y obtenida con todo conocimiento de causa, constituyen la herencia imborrable del cine expresionista.<sup>673</sup>

---

<sup>671</sup> *Hintertreppe*. Película alemana de 44 minutos dirigida en 1921 por Leopold Jessner y Paul Leni e iluminada por Willy Hameister y Karl Hasselmann.

<sup>672</sup> KRACAUER, Siegfried. op. cit. pág. 102.

<sup>673</sup> KURTZ, Rudolf. op. cit. pág. 104.

Pese a lo efímero de su duración, el expresionismo ejerció una indudable influencia sobre escuelas cinematográficas alemanas posteriores (*Kammerspielfilm*, que quiere decir *teatro de cámara*; y el cine realista alemán) e incluso sobre el propio cine norteamericano, sin duda por haberse incorporado a éste algunos de los más famosos directores operadores alemanes. Como ejemplos de esta influencia podemos citar *El demonio y la carne*, de Clarence Brown, (1927); *Frankenstein*, el autor del monstruo, de James Whale (1931), y *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1940). Como determinantes de la escuela expresionista alemana hay que citar, además de las causas estrictamente artísticas, las circunstancias históricas, sociales, económicas y políticas. Pero las posibilidades de expansión del cine alemán quedaron limitadas por varios factores económicos o políticos: pérdida de mercados a causa de la guerra; la inflación, que determinó una espiral ascendente en los precios y costos; el boicot aliado, cuya consecuencia fue la escasez de materiales; la prohibición por parte de los aliados, una vez terminada la guerra, de exhibir películas alemanas, durante quince años, en sus respectivos países. El cine alemán se vio obligado a superar estas dificultades creando un cine específicamente alemán y de alta calidad artística. Con la primera medida trató de buscar el apoyo de su público, mientras que con la segunda aspiraba a imponerse en los demás países, lo cual consiguió al fin, gracias a su indiscutible calidad.

## La vanguardia francesa

La vanguardia o el impresionismo francés es un cine de los intelectuales, sus autores, al igual que los de la Nouvelle Vague de 1959, eran gentes de letras, críticos y ensayistas que supieron vender su producción. La vanguardia se formó en torno a Louis Delluc<sup>674</sup>, escritor que se pasó al cine durante la guerra, seducido por la plasticidad de las películas americanas, sobretudo por *The Cheat*, (1915) de Cecil B. DeMille e iluminada por el operador americano Alvin Wyckoff. (Una película de la que hago referencia en el apartado 4.1. en “Efectos de iluminación”) También escribe sobre *Los Proscritos*, película sueca de 1917 como «el film más bello del mundo» (ver apartado 4.1. en Operadores suecos”). Delluc fue el teórico de la escuela que formaron Marcel

---

<sup>674</sup> DELLUC, Louis. Nace en 1890 en Cadouin y muere en 1924 en París Periodista, dramaturgo, libretista y director cinematográfico francés. Llevado al cine en 1917 por el periodismo, fue el teórico de la vanguardia francesa. Murió a los 33 años dejando una considerable labor de crítica y la promesa fallida de un extraordinario realizador de cine.

L'Herbier, Germain Dulac, Abel Gance y Jean Epstein. Delluc dirigió según guión propio *Le silence* (1920), ensayo de estilo como lo fueron *La femme de Nulle Part* (1922), *Fièvre* (1921), drama psicológico con el que se incorpora a la tradición naturalista del cine galo, y *L'inondation* (1924).

En 1917, se utiliza sistemáticamente por primera vez el “desvanecido” o flou artístico en el corto experimental *Phantasmes*, (1917) de Marcel L'Herbier,<sup>675</sup> que se repetirá en el *Dorado* en 1921. Marcel L'Herbier que había empezado como poeta simbolista antes de interesarse por el cine en 1917. Fue un autor de la primera “vanguardia” francesa. Pues bien Marcel L'Herbier consciente de que el cine es un lenguaje nuevo, experimenta nuevas formas estéticas y nuevas técnicas (trabaja sobre luz y las sombras, anamorfosis, flous y sobre impresiones) hasta la llegada del sonido. En 1919 dirige su primer largo metraje con el productor Léon Gaumont, *Rose-France*, obra patriótica y poética de estética simbolista. Junto con los cineastas Louis Delluc y Germaine Dulac, funda la escuela impresionista en oposición al impresionismo alemán.

Quería expresar estados de la conciencia por medio de efectos visuales como el flou de *Phantasmes*, evocando a los maestros de la pintura impresionista, como la de Monet y luego, después de la revelación del expresionismo alemán recurre en otras de sus películas a la estética cubista.

Su película *El dorado* de 1921, es un drama de la vida popular española que recuerda las pinturas de Claude Monet, mientras que en su *Don Juan et Faust* de 1922 y *L'inhumaine* de 1923 se acercaban a la estética cubista, contando para la última con una partitura de Darius Milhaud y decorados de Léger y Robert Mallet Stevens.<sup>676</sup>

La vanguardia limitó primero su público a la élite intelectual. En *El Dorado* (1921) las innovaciones técnicas sedujeron a la crítica pero desconcertaron al público. L'Herbier sale de la Gaumont en 1923 y crea su propia productora, Cinégraphic. Pudiendo así dirigir con toda independencia *Don Juan et Faust* (1922), *L'Inhumaine* (1923), y

---

<sup>675</sup> L'HERBIER, Marcel. Nace el 23 de abril de 1888 en París. Muere el 26 de noviembre de 1979 en París. Nacido en una familia de arquitectos, se dedica a la literatura. En 1912 publica artículos sobre danza y música en *L'Illustration* y *Paris-Journal*. Dos años más tarde, edita su primer libro, *Au jardin des jeux secrets*, una recopilación de poemas y de ensayos. Voluntario en la armada en 1916, descubre su vocación trabajando en el servicio cinematográfico del ejército, donde aprende las bases técnicas del oficio.

<sup>676</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 61.



sobretudo *L'Argent* (1928) adaptación de la obra de Emile Zola, último film de su periodo mudo.

No podemos olvidar a Jean Epstein<sup>677</sup> que fue un cinéfilo que teorizó su pasión antes de pasar a la acción: en 1921, después de publicar su primer ensayo, *Bonjour cinéma*, se hace ayudante de Louis Delluc y se une al grupo de la primera vanguardia. Cinco años más tarde empleará en sus rodajes a un ayudante prometedor, Luis Buñuel. Epstein dirige primero un film de encargo, *Pasteur* (1922), después y contratado por Pathé rueda tres filmes en 1923, *L'Auberge rouge*, *Coeur fidèle*, y *La Belle Nivernaise*. En ellos destaca por su estilo elegante, un sentido del ritmo obtenido por la movilidad de la cámara y por un montaje audaz. Alterna la realización de filmes experimentales y la publicación de textos teóricos.

En 1923 Abel Gance concluye *La Roue*, una película de cuatro horas que le lleva tres años en los Alpes del Sur y en una vía ferrea del interior cerca de Niza.

Más que la historia de un mecánico de locomotoras –un melodrama–, *La rueda* es un himno a los ferrocarriles y al vapor cuyas resonancias con Victor Hugo, más que evidentes, son confesadas. Un himno, también, a esa modernidad mecánica que fascina a toda esa época.<sup>678</sup>

En *La Roue* rodada por los operadores Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverge. Gance utiliza unos encuadres insólitos con juegos de luz y de humo, y sobretudo con un montaje convulsivo y fragmentado, para mostrar el equivalente de la potencia de la máquina o de los elementos desencadenados. Cuatro años más tarde en 1927, su inacabado *Napoleón* será el film más ambicioso jamás rodado en Francia. Una copia restaurada en 1982, con una duración de cinco horas y trece minutos, le rehabilitará ante la mirada atónita de dos generaciones de cinéfilos, que no habían conocido más que versiones cortadas, muchas veces por el mismo Gance, mal sonorizadas y con frecuencia proyectadas en copias de 16 mm *Napoleón* fue rodada por los operadores Léonce-Henri Burel, Jules Kruger, Jean-Paul Mundviller y Nikolai Toporkoff.

En Alemania el dadaísmo fue el origen de los primeros filmes de vanguardia, que fueron realizados por pintores. La primera obra de este tipo que llegó al gran público,

---

<sup>677</sup> EPSTEIN, Jean. Nace en Varsovia el 25 de marzo de 1897. Muere en París el 2 de abril de 1953.

<sup>678</sup> JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Historia del Cine Francés*. Madrid: Acento Editorial, 1997. pág. 25.

fue la del pintor Walter Ruttmann, cuando pudo intercalar en *Die Nibelungen*, a petición de Fritz Lang, su *Rêve du faucon*, danza muda de figuras heráldicas abstractas.

*Symphonie diagonale, Rythme 23, Opus IV*, estos títulos demuestran los propósitos de los abstractos alemanes: utilizar formas geométricas móviles como los sonidos de una orquesta, para crear “melodías silenciosas”, verdaderas sinfonías visuales.<sup>679</sup>

Se quería hacer de la luz reflejada por la pantalla fuese como un acontecimiento musical. Eran una danza de cuadrados y rectángulos negros, grises y blancos. Especie de pintura abstracta animada. René Clair<sup>680</sup> en Francia se lo tomó en plan más divertido, creando *Entr'acte* (1924) con guión de Francis Picabia y música de Erik Satie que escribió para acompañar este divertimento una música irónica y ritmada que casaba fielmente con las imágenes. Estaba basada en micro sucesos sin ningún sentido narrativo, conectados mediante la libre asociación de ideas. Era un corto por encargo de el poeta Francis Picabia y el músico Erik Satie para difundir durante el descanso de su ballet. René Clair había destacado el año anterior con su primer film, *Paris qui dort*, por su influencia surrealista. Sus películas siguientes revelan al contrario a un cineasta preocupado por trasladarse de las contingencias de la investigación formal y que prefiere consagrarse a un cine intuitivo y espontáneo. Sus dos primeras comedias, *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) et *Les deux timides* (1928), dan en parte el tono a su obra. A la llegada del sonido; René Clair se adapta mejor que muchos de sus contemporáneos. Esta nueva dimensión estimula su imaginación. Realiza entonces sus más bellas películas. En *Sous les toits de Paris* (1930), las nuevas ideas se trastornan y René Clair inventa el cine moderno. Concediendo una gran importancia al montaje, no se limita a ajustar el sonido a la imagen: juega con uno y otro, utilizándolos a contratiempo (imágenes sin diálogos) y extrae una intensidad que añade a la poesía de las historias. Con la comedia musical, René Clair introduce una obra nueva y eleva el genero a niveles raramente alcanzados más tarde (*Le million*, 1930 ; *A nous la liberté*). Más que adulado por el público francés, conoce el fracaso en 1934 con *Le dernier milliardaire*. El realizador cree que ha llegado el final de su carrera en Francia y se exila.

---

<sup>679</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 177.

<sup>680</sup> CLAIR, Rene. Nace el 11 de noviembre de 1898 en París. Muere el 15 de marzo de 1981 en París.

Después de los dadaístas los surrealistas. *Un chien andalou*, (1929) de Luis Buñuel<sup>681</sup> que escribió el guión con la colaboración de Salvador Dalí. Es un corto de 17 minutos un verdadero poema visual.

La imagen más famosa, la del ojo seccionado supone una auténtica declaración de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual, un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación. Este comienzo tenía, además, una gran eficacia para sumergir al espectador en un estado casi traumático que facilitara su disponibilidad al margen de las convenciones fílmicas a las que estaba acostumbrado.<sup>682</sup>

Luis Buñuel encuentra a los 25 años París, el cine y el surrealismo. Buñuel había trabajado durante un año gratuitamente como asistente de Jean Epstein hasta que durante la producción de *La Chute de la Maison Usher*, (1927) Buñuel impreca a Abel Gance, y Epstein discute con Buñuel y lo despide. En 1929 los surrealistas conformaban un movimiento disidente. Sus fotografías y poemas se publicaban en su revista oficial: 'La Révolution Surréaliste'. *Un chien andalou* fue proyectado a una audiencia privada convocada por Man Ray. La cinta fue acogida favorablemente y los surrealistas aprobaron y promovieron su estreno de inmediato. *Un chien andalou* se convirtió en la obra de arte que introdujo a los surrealistas en los círculos de la aristocracia parisina. Su segundo film *L'âge d'or* (1930) fue financiada por una pareja de aristócratas los Noailles que subvencionaba las manifestaciones artísticas de la vanguardia.

La vanguardia francesa a pesar de introducir cambios narrativos y de expresión sigue utilizando la luz de la manera convencional del momento.

## **El cine soviético**

La herencia del cine de la Rusia de los zares deja grandes títulos producidos antes de la revolución de 1917, como son *Anna Karenina* (1914) de Vladimir Gardin iluminada por Aleksandr Levitsky, *Pikovaya dama* (1916) de Yakov Protazanov iluminada por Yevgeni Slavinsky, *Otyets Sergei* (1917) de Yakov Prozanov y Alexandr Volkov con

---

<sup>681</sup> BUÑUEL, Luis. Nace en Calanda en 1900. Muere en Méjico en 1983.

<sup>682</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 66.

iluminación de Fyodor Burgasov y Nikolai Rudakov. Ievgueni Bauer es sin duda el director más original de este periodo con títulos como *Zhizn v smerti* (1914); *Nabat* (1917) las dos iluminadas por Boris Savelyev.

La revolución de Octubre y, más todavía, la guerra civil que la sigue bloquea durante cuatro años la producción cinematográfica, reducida esencialmente a los documentales de actualidad («Noticiarios revolucionarios» de Dziga Vertov y Eduard Tissé). En 1919, el gobierno bolchevique decide la nacionalización del cine.

El cine soviético nace oficialmente con el decreto de nacionalización del 27 de agosto de 1919. Lenin declaró al cine el arte más importante para sus propósitos, vertebrar los 160 millones de habitantes del país, la mayor parte de ellos analfabetos, que se expresaban en más de cien lenguas. El problema era que la mayor parte de los actores, realizadores y técnicos que trabajaban en la Rusia zarista eran hostiles al nuevo régimen y se habían exilado en tal cantidad que se llegó a construir una productora en París con los rusos allí establecidos.

Los estudios soviéticos quedaron desarbolados y sin recursos, y a ello habría que sumar el bloqueo padecido por el país, la carencia casi total de película virgen y las severas restricciones eléctricas, lo que obligó al gobierno a partir prácticamente de cero.<sup>683</sup>

Una de las primeras medidas del régimen fue abrir una escuela de cine, la primera de este tipo en el mundo, bajo la dirección del realizador Vladimir Gardin. Rodando en 1921 películas como *Golod... golod... golod... (Hambre... hambre... hambre...)* y *Serp i molot (La hoz y el martillo)*, en las que intervinieron V. I. Pudovkin como ayudante y actor y el gran operador Eduard Tissé que debutó como director de fotografía y que sería el operador de Eisenstein. A raíz de la nacionalización la producción de filmes aumentó rápidamente y de las 11 que se rodaron en 1921 se pasó a 157 en 1924.

En la escuela se hacía especial hincapié en los documentales de propaganda. Allí fueron a parar artistas-investigadores como el músico futurista Dziga Vertov y Lev Kulechov. Kulechov realizó en su laboratorio experimental sus “filmes sin película”, con fotos fijas y demostró el poder creador del montaje. Dziga Vertov realizó el primer largometraje histórico de edición a partir del material que le enviaban los cámaras destacados en el frente (*Historia de la guerra civil* 1921), realizó hasta 23 documentales entre 1922 y 1925. Luego montó obras y rodadas por él para contrastar sus teorías, en especial *Kino-glaz (Cine Ojo, 1924)*, *El hombre de la cámara* (1929) y

---

<sup>683</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 85.

*Tres cantos a Lenin* (1934). Fundó y dirigió el noticiario *Kino-Pravda* (*Cine-verdad*), en donde aplicó sus teorías del cine ojo, cuya meta era desembarazar a la toma de imágenes de todos sus artificios para conseguir una “objetividad integral”.

Como músico futurista, Vertov había fundado en 1916 un “laboratorio del oído”, creando anticipadamente la “música concreta” por la edición de ruidos registrados con un fonógrafo. En 1918 fue redactor y editor de los primeros noticieros soviéticos, *Kino nedielia*. (...) Ya en 1920 este teórico había proclamado la primacía del *kinok* o *kino glaz*. Se proponía desterrar como invenciones burguesas la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios, etc., para recurrir sólo a los elementos “tomados en vivo”, los de los documentales o de los noticieros. Después de 1923 con su hermano el operador Mijail Kaufman preconizó tomar *La vida de improviso* (*Jizn v rasploj*) con desconocimiento de las personas filmadas. Para los *kirzoks* el arte del cine estaba, pues, en el comentario (por subtítulos) y en la edición. La personalidad del cineasta se manifestaba por la elección de los documentos, su yuxtaposición, la creación de un nuevo espacio y de una nueva duración, medios todos de creación cuyas leyes científicas se proponía formular Vertov como teórico.

Esas teorías sin duda excesivas tuvieron una influencia considerable en la URSS y en seguida en el mundo entero. Llamaron la atención sobre la importancia de la edición, sobre la necesidad de sorprender al hombre en su medio social y en su vida, dieron un impulso vigoroso al documental y contribuyeron a formar géneros nuevos.

Pero, en sus realizaciones, tropezaron con imposibilidades. Un ojo puede sin demasiadas dificultades sorprender “la vida de improviso”, pero una cámara era entonces un aparato pesado, molesto, que exigía estrictas condiciones de luz. Por lo tanto se perturbaba inevitablemente al individuo que se filmaba. Vertov y su hermano Kaufman pudieron registrar sin demasiado trabajo los asuntos habituales de los noticieros: ceremonias, oradores, mítines, manifestaciones, deportes, etc., o asuntos particulares, tales como niños demasiado absortos en un espectáculo para ver al operador. Pero cuando quisieron estudiar los sentimientos, o aun el trabajo, la cámara se reveló incapaz de cumplir su papel de ojo. Había que ocultarse en un matorral o utilizar los teleobjetivos de los filmes de fieras para poder sorprender por ejemplo, a una familia en llanto sobre una tumba. La aplicación de esa técnica era obligatoriamente restringida. La realización práctica del verdadero *kino glaz* suponía, pues, una “cámara-ojo” (y “oído”) tan móvil y sensible como esos órganos humanos.<sup>684</sup>

La influencia de Vertov en la teoría y en la práctica del cine documental a sido enorme. El hecho de coger la cámara y salir a filmar un plano secuencia ya se había hecho al principio del cine pero el recrear acciones con un lenguaje cinematográfico era una innovación técnica muy pretenciosa si no se quería cohibir al retratado para no influir en su acción y por otro lado se tenía que contar con una buena iluminación, claro que a

---

<sup>684</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 165.

plena luz del día no había problemas, pero la cámara era pesada y se tenía que llevar con su trípode.

En algunas películas americanas se había cogido la cámara en la mano y se había seguido a los actores, como en la película *The Manicure Girl* (1925) de Frank Tuttle, esto ocurrió cuando se controló el avance de la película eléctricamente con un aparato fabricado por la Paramount el ‘*gyroscopically controlled camera*’ en aquella película el operador seguía a la actriz Bebe Daniels, pero solamente una pequeña distancia pues la cámara tomaba la corriente por medio de un cable eléctrico.<sup>685</sup> Y esta cámara también fue utilizada en una película de Murnau *Der letzte Mann* (1924) (*The last laugh*) en la que como comente antes se realizó un *travelling* que llamó la atención. En la primera comedia de la nueva serie de W. C. Fields que se titulaba *It's the Old Army Game* (1926), el cámara Alvin Wyckoff llevaba la cámara eléctrica sobre el pecho, le habían construido un arnés especial, en la foto<sup>686</sup> se puede observar como el peso del aparato hace que Wyckoff plante sobre los talones y esté ligeramente echado hacia atrás para compensar el peso de una cámara que debe tener aproximadamente 30 x 25 x 20 cm, también movida por un motor eléctrico, con el consiguiente cordón umbilical al generador. Esta manera de mover la cámara sujeta al operador no creo que se usara con mucha frecuencia, pues ya se había inventado la *dolly* que es el *travelling* perfeccionado por los americanos, un carro con ruedas que también se podía colocar sobre unos raíles. Las investigaciones de Vertov le llevaron a hacer interesantísimos trabajos de gran belleza estética y cinematográfica. De gran riqueza semántica es *El hombre de la cámara*, donde utilizó toda gama de recursos imaginables para obligar al cine a reflexionar sobre si mismo.

mostrando todos sus procesos: operadores rodando, el propio Vertov montando, y la gente viéndolo en las salas. Prefigura con ello algunos aspectos de la “Nouvelle Vague” francesa, ya que la expresión *cinéma vérité* es una traducción literal de su *Kino-pravda*. El propio Jean-Luc Godard realizó en su etapa post-sesentayochista películas firmadas colectivamente bajo los auspicios del llamado “Grupo Dziga Vertov”.<sup>687</sup>

Vertov sería el primer reportero moderno, el primer ENG, que con medios mínimos intentó consiguiéndolo hacer cine de la realidad. El medio que disponía para iluminar

---

<sup>685</sup> KOSZARSKI, Richard. *The Astoria Studio and its fabulous films*. Nueva York: Dover Publications, 1983. pág. 30.

<sup>686</sup> KOSZARSKI, Richard. op. cit. pág. 41.

<sup>687</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 87.

era fundamentalmente la luz del sol. La mayoría de los operadores rusos habían aprendido en los noticieros E. K. Tissé, A. A. Levitski, P. N. Ermolov, L. P. Forestier. Los más significativos para A. Golovnia fueron E. K. Tissé y A. A. Levitski.

E. K. Tissé, que había comenzado a trabajar como reportero cinematográfico, llevó al cine de ficción los procedimientos de la crónica, reelaborándolos crítica y creativamente. Admirador de la naturaleza, veía todos los planos de forma plástica, y la imagen cinematográfica expresada por medio de escorzos violentos, de fuertes combinaciones de claroscuro, con lo que creó los primeros filmes predominantemente plásticos.<sup>688</sup>

A. A. Levitski, fotógrafo en un primer momento y luego operador, fue según Golovnia el primer artista que liberó al concepto cinematográfico de los límites del estudio fotográfico, se apartó de la iluminación genérica e hizo de la luz un medio para el dibujo artístico del plano.

En Levitski encontramos, efectivamente, los primeros efectos de luz y los primeros planos iluminados artísticamente. En su forma de tratar la luz se ha inspirado en Rembrandt; los mismos haces de luz directa, la misma difuminación precisa de las sombras, las mismas grandes manchas de sombra y el mismo cuidado en el modelado de la luz.<sup>689</sup>

El otro gran pionero del cine soviético fue Lev Vladimirovich Kulechov (1899-1970), muy influyente pues tenía taller propio en la Escuela Cinematográfica del Estado, fue maestro de Eisenstein y de Pudovkin. Se piensa que sus reflexiones sobre el montaje se debieron en buena parte a la necesidad, ya que al carecer de película virgen, los alumnos tuvieron que limitarse a planificar sus filmes sobre el papel y hacer combinaciones de montaje con materiales previamente impresionados. Una de las copias de *Intolerancia* fue su gran banco de pruebas, montándola una y otra vez con diferentes combinaciones.

Tomando en un film antiguo un primer plano de Mosjukin, elegido deliberadamente inexpresivo, lo yuxtapuso sucesivamente con trozos de filmes que representaban un plato de sopa, un féretro y un niño. Se proyectaron esas secuencias ante espectadores no prevenidos que, según Pudovkin, se extasiaron ante el arte con que Mosjukin expresaba el hambre, la tristeza o la ternura paternal.<sup>690</sup>

Como discípulos de estos dos grandes maestros tenemos a Vsevolod Pudovkin (1893-1953) y a Sergei Mijalovich Eisenstein (1898-1948), fueron grandes rivales. La obra

---

<sup>688</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 166.

<sup>689</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 166.

<sup>690</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 166.

más importante de Pudovkin fue *La Madre* (1926) realizada con el operador Anatolij Dmitrievic Golovnia, el estilo de A. Golovnia se caracteriza por la utilización del claro oscuro en función del dramatismo de la escena y por la acentuación de los escorzos, que le permiten subrayar el carácter de sus personajes. Destaca en su obra su realismo plástico, de gran vigor expresivo, a menudo inspirado en la tradición de la pintura rusa, especialmente en V. I. Surikov y V. A. Serov. Golovnia nos comenta también para la película de *La Madre* como se a inspirado en Rembrandt:

Era necesario mostrar con la máxima claridad y expresividad todo lo típico y característico que había en los hombres encontrados por nosotros; por medio de la luz y del escorzo tratamos de poner en evidencia los lados fundamentales capaces de revelar cada figura en sus conflictos y en sus contradicciones.

El conjunto de “tipos” por nosotros encontrados constituía un material pictórico riquísimo. Aprendimos a comprenderlo y a representarlo de Rembrandt, de quien asimilamos el tratamiento de la luz, puesto que para nuestro arte queríamos aprender del gran maestro su concepción del claroscuro, la capacidad de representar, con los más sutiles matices de luz, el volumen y los colores; de poner en evidencia la forma del objeto. Quedamos fascinados por la capacidad de Rembrandt de introducir la luz en el tema mismo del cuadro. Tomamos así de él el sistema de referir la luz sobre el tema; en él la luz no sólo subraya, no sólo muestra la acción, sino que la define. Habiendo comprendido que la luz de Rembrandt sirve a los fines de la composición pictórica, tratamos, una vez asimilada su composición, de utilizarla para la imagen en movimiento. No queríamos iluminar genéricamente el cuadro cinematográfico, sino construir la composición luminosa junto al guión técnico, de manera que la distribución del movimiento del actor formase una unión con la composición luminosa. Sólo con esta condición (lo pensábamos entonces) la luz se habría convertido en activa, orgánica, respecto al tema y al asunto del cuadro; se habría convertido en su parte integrante, no enajenable, y habría ejercido la misma función que en los cuadros de Rembrandt.<sup>691</sup>

También cuidó mucho la angulación de la cámara presentando a los personajes en picados o contrapicados según las necesidades del guión. Al principio la imagen de *La Madre* comienza con encuadres en contrapicado de la madre que lava la ropa blanca en su cuartucho

la toma desde lo alto está justificada por el hecho de que la madre nos es mostrada desde el punto de vista del marido, Vilassov; en las construcciones sucesivas, el uso del encuadre desde lo alto fue siempre justificado por la lógica del desarrollo del montaje de las escenas.<sup>692</sup>

---

<sup>691</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 188.

<sup>692</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 190.



En algunos momentos por ejemplo en la secuencia del registro; durante todo el rato la madre mira desde abajo hacia lo alto, no sólo porque el oficial es más alto que ella, sino también porque ella se inclina, se humilla ante él. En los momentos finales la cámara la toma desde abajo enalteciendo a los personajes.

Al final, la madre se convierte en una combatiente; este ser humano adquiere dignidad, orgullo y fuerza; con la cabeza fieramente levantada marcha al frente en las manifestaciones. Estas nuevas cualidades humanas transforman todo el rostro de la humillada y oprimida mujer de Vilassov de la primera parte de la película. El operador tenía que encontrar otros puntos de angulación. En primer lugar, era preciso determinar el ángulo desde el cual rodar la manifestación y a aquellos que iban a su cabeza. Si los hombres tenían levantada la cabeza (en sentido literal y figurado), el artista debía ver y mostrar los trazos característicos que encarnaba en sí la idea de aquella situación dramática, y que caracterizaba las figuras de los protagonistas. Por esto, los primeros planos de la madre y de los otros manifestantes fueron tomados desde abajo.

La luz y la construcción compositiva del cuadro fueron por nosotros subordinados a la necesidad de mostrar eso que en dicho momento caracterizaba de manera más clara y precisa la acción. Así fue creada la imagen cinematográfica de la madre; ésta era una expresión directa, una consecuencia de su imagen dramática.<sup>693</sup>

Es preciso señalar que, en los planos de *La madre*, los escorzos tenían la misión de mostrarnos al actor según el montaje del guión. Cuando la cámara entra en el espacio de la acción y las cosas son mostradas desde el punto de vista de los protagonistas, los puntos de vista son tan múltiples como las miradas de los actores.

Pudovkin al contrario de Eisenstein focalizaba la atención no tanto sobre las masas sino sobre los individuos, recurriendo, además de a la luz, a actores profesionales para lograr mayores matices. Eisenstein solo realizó siete películas todas con el operador Eduard Tissé uno de los mejores operadores del momento. Empezó a rodar *El acorazado Potemkin* en marzo en Leningrado pero el mal tiempo le obligó a buscar mejor clima en Odessa, a orillas del Mar Negro. Cuando vio la monumental escalera de mármol, el director cambió sus planes, y decidió centrarse en la sublevación de este barco como emblema de todo el proceso revolucionario. La secuencia de la escalera costó una semana de rodaje y el conjunto de la película diez semanas más dos para el montaje, de una laboriosidad no conocida hasta la fecha. Sánchez Vidal habla de 1.346 planos y Román Gubern de 1.290, si Griffith en los 195 minutos de *El nacimiento de una nación* había colocado 1.375, Eisenstein en 86 minutos había doblado el ritmo del montaje, un montaje preciso y matemático. La secuencia de la escalera de un ritmo trepidante, con transiciones por corte directo, con planos que duran entre 4 y 2

---

<sup>693</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 191.

segundos. Eduard Tissé cuida la iluminación. A pesar de este ritmo trepidante los movimientos de cámara fueron escasos, (dos *travellings* en la escena de la escalinata y una larga panorámica oblicua para descubrir a la multitud en el malecón del puerto), porque eran innecesarios, al estar el movimiento determinado por la acción y sobre todo por el montaje.

*El acorazado Potemkin* es la primera película que ha establecido los procedimientos fundamentales del cine contemporáneo: el montaje, la angulación,<sup>694</sup>

Eisenstein, al contrario que Pudovkin que trabajaba sobre “guiones de hierro”, y establecía el montaje a *priori* sobre el guión escrito; defendía la noción del montaje a *posteriori*, utilizando para expresar, mediante el choque de imágenes, impetuosos conflictos dialécticos. Pudovkin dice:

Según mi opinión, el montaje no es una idea expresada por piezas consecutivas, sino una idea que surge de la colisión de dos piezas, independientes la una de la otra.<sup>695</sup>

Con las películas rodadas en 1923-1924, E. K. Tissé y A. A. Levitski establecieron las bases esenciales del arte del operador. En sus obras estaban ya contenidos todos los elementos que han determinado el ulterior desarrollo de la técnica y han representado la base de la elaboración de los métodos profesionales de muchos operadores cinematográficos. Se puede decir que la primera etapa del arte del operador se ha desarrollado bajo el influjo de las formas y de la técnica de los trabajos de los operadores de los noticiarios.

Efectivamente, A. A. Levitski y E. K. Tissé, P. N. Ermolov, L. P. Forestier y otros trabajaron para ellos. Por su movilidad, por la necesidad de trabajar escogiendo los objetos más característicos y típicos de cada momento, la crónica cinematográfica ha hecho nacer el concepto del montaje como medio de organización y de la angulación como medio de rodaje. (...) Entretanto, tomando pie en la experiencia técnica del noticiario, los mismos procedimientos, en las manos de artistas de tendencias realistas, enriquecieron el cine; y se puede decir que, precisamente en este momento, comenzó el arte del operador.<sup>696</sup>

De estos operadores que salen a la calle tomaran ejemplo los Neorrealistas italianos, y luego también los operadores de la Nueva Ola francesa.

---

<sup>694</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 166.

<sup>695</sup> GUBERN, Román. op. cit. pág. 217.

<sup>696</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 166.

## **El contraluz en los operadores rusos. La luz de contorno**

En los primeros tiempos la luz era tan sólo considerada como medio para reproducir el elemento dado, un decorado, un actor. Y el único criterio para determinar la iluminación era su eficacia respecto a la exposición necesaria del negativo. En un principio la iluminación artificial se utilizó en los platos acristalados para apoyar la del sol. Con el tiempo se fue utilizando cada vez más la luz artificial, pero se seguía haciendo una iluminación plana. Desde 1914 hasta 1925 los ingenieros de iluminación en Estados Unidos, igual que los rusos, han intentado conseguir una luz modeladora y han estado luchando por todos los medios para evitar la luz plana. Se dieron cuenta que una manera de resaltar el volumen y valorar las distancias en el escenario era colocar unas luces que proyectaran su haz luminoso desde atrás hacia la cámara, de manera que creara una luz de contorno que separa las figuras del fondo. Golovnia la describe así el contra luz:

La luz de contorno es una luz posterior resaltadora y que, gracias a la coincidencia del ángulo de caída y del ángulo de refracción, mientras tenga cierta intensidad luminosa produce el efecto de aclarar los colores y forma una línea blanca a lo largo del contorno de la figura: disminuyendo la intensidad de la luz se produce sólo cierta luminosidad del contorno, manteniendo la relación de los colores.

En relación al ángulo de dirección de la luz y al movimiento de la figura se puede obtener cualquier grosor de línea luminosa. Poniendo la lámpara detrás del objeto, lo más cerca posible a la línea del foco del ángulo principal de la cámara, obtendremos la línea de contorno más delgada. Apartando lateralmente la lámpara (manteniendo la luz posterior deslizante) engrosaremos la línea del contorno luminoso.<sup>697</sup>

La introducción en el cine de la “luz de contorno” o “contra” como se llama en la actualidad fue el gran descubrimiento de esta época. Creo que fue una solución que vino con la técnica, como comente antes, sobre todo cuando apareció el proyector, una herramienta que ya daba una luz dirigida que se podía controlar; luego el operador más artista la empleó con más o menos acierto.

La mayoría de los operadores rusos artistas, están en contra de la luz plana, la “luz constante” que nos habla Golovnia.

La iluminación constante fue preferida por aquellos operadores y aquellos directores que no buscaban en el cine las posibilidades figurativas que le son propias, que no entendían y reconocían la importancia dramática de la luz en la composición, a los cuales únicamente les importaba rodar las escenas sobre la película y mostrarlas al espectador.

---

<sup>697</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 44.

La iluminación constante da una fotografía clara y luminosa, privada de todas las características de la preparación artística del material.<sup>698</sup>

Sólo la aparición de los proyectores introdujo cambios importantes. Estos ofrecen la posibilidad de crear los efectos, de introducir en la puesta en escena las manchas de luz y de dibujar las figuras. El proyector, colocado sobre caballetes a lo largo de las paredes posteriores del decorado, dio la posibilidad de obtener la luz de contorno o contra luz.

Todas las películas del período 1920-1930 fueron rodadas con luz de contorno. Las figuras de los actores aparecían rodeadas por un halo luminoso y los cabellos de las actrices brillaban. La luz de contorno posterior era la luz que daba el dibujo; con el contraluz se iluminaban los primeros planos, los interiores y las escenas de masas, e incluso se convirtió en la única luz usada para los exteriores.<sup>699</sup>

Este sistema de iluminación resultaba muy interesante. E. K. Tissé fue precisamente el artista que construyó todos sus trabajos en el estudio y en exteriores mediante el efecto de la luz de contorno. Incluso nadie buscaba una justificación para el efecto. Los rayos cruzados de los proyectores de ambos lados dibujaban un contorno luminoso sobre las figuras, sobre los objetos, sobre los volúmenes de los decorados. Las figuras iluminadas de esta manera adquirirían una expresión determinada, especialmente cuando el contenido dramático del plano coincidía con la forma pictórica o estética del mismo.

Los efectos de contraluz, combinados con los de la angulación de la cámara, crearon una serie de planos muy fuertes y expresivos. Películas como *Octubre*, realizadas de esta forma, mostraron de plano en plano, de episodio en episodio, todas las posibilidades de este método de iluminación, y crearon un estilo original de reproducción cinematográfica que utilizaba todas las posibilidades de la técnica de la iluminación de aquel período.<sup>700</sup>

E. K. Tissé investigó al máximo todas las posibilidades de la iluminación, pero sobre todo el contraluz. En aquella época ya emplea espejos: además de los proyectores utiliza espejos, para reflejar la luz que proyectan desde atrás y enviarla hacia los personajes desde delante.

Pero, como es sabido, toda corriente artística desarrolla corrientemente tan sólo una de las posibilidades técnicas del propio arte. E. K. Tissé desarrolló al máximo una sola posibilidad técnica de la luz cinematográfica: la luz de los proyectores y de los espejos

---

<sup>698</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 168.

<sup>699</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 169.

<sup>700</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 170.

dispuestos enfrente. Era una luz brillante y resplandeciente, que dibujaba claramente la figura en movimiento, creada para las películas heroicas de 1920-1930, repletas de movimientos de masas, para las imágenes sintéticas de héroes que no eran siquiera designados por nombres, sino sencillamente “el muchacho” o “Iván”. En estas películas lo principal era el movimiento de las figuras; raras veces aparecía en las mismas un rostro, y si aparecía era sólo en los momentos de mayor expresividad y de mayor tensión. La luz de contorno que dibuja nítidamente las formas era, por tanto, la mejor luz para estos primeros planos, muy expresivos, idénticos, por su solución dramática, precisos en la composición y rodados en escorzo.<sup>701</sup>

La luz de contorno solo era útil para reproducir el elemento exterior. Era una luz efectista, superficial, pero que sola no servía para la expresividad en los primeros planos. Sobre todo cuando llegó el sonido.

Cuando el héroe empezó a hablar, cuando lo principal pasó a ser el elemento interior, cuando fue preciso escudriñar en el rostro del actor, ver su mímica, sus ojos, la vida, los pensamientos, los sentimientos del hombre, se vio con claridad que los efectos externos de la luz de contorno eran solo un obstáculo.<sup>702</sup>

Las nuevas posibilidades dramáticas del cine llevaron, por consiguiente, a una concepción distinta de los problemas figurativos y de la forma de tratar la imagen del personaje, así como de los problemas de la iluminación.

A medida que las fuentes de luz iban avanzando, el factor controlable era la sensibilidad espectral de las emulsiones. Antes de 1927, la película en blanco y negro era *ortocromática*, esto es, era sensible a las luces azules y verdes pero no a la roja. Las luces de tungsteno, aunque estaban en uso, eran casi inútiles debido a su gran componente rojo. En 1913 Gaumont en Francia y Kodak en Estados Unidos comienzan a fabricar y a suministrar, con carácter experimental, película con emulsión pancromática destinada a la industria cinematográfica, que fue usada para exteriores. Pero no se usó totalmente hasta 1927 y en 1928 Jean Renoir empleó la película pancromática en interiores que hasta entonces se había empleado solo en exteriores, en *La cerillera* (*La Petite marchande d'alumettes*) sustituyendo así las lámparas de arco por las de incandescencia.

---

<sup>701</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 170.

<sup>702</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 171.

## La iluminación por medio de manchas

La técnica da origen a unas u otras posibilidades de iluminación. Antes que aparecieran los proyectores con arcos de combustión intensa, los proyectores con lentes Fresnel (DIG-MR) de 500 mm, no había fuentes de luz con las que se pudiese iluminar por medio de un solo rayo directo una gran superficie de la puesta en escena. Tampoco la débil sensibilidad de la película permitía obtener el efecto debido. Las tentativas de aplicar los arcos más grandes o los proyectores métricos no dieron buen resultado, porque el arco no se adapta al rodaje sonoro; la disminución de la luz y la distribución radical de las sombras revelaban la proximidad de la fuente luminosa. Los proyectores métricos con lentes de facetas daban prácticamente un rayo demasiado reducido, con una distribución extremadamente desigual de la luz en campo útil. Estos creaban, en cierta manera, el efecto de la luz de las ventanas, de las puertas y de otras fuentes de luz, pero eran poco adecuados para crear el efecto de las masas luminosas de toda la puesta en escena.

En los casos en que el operador quería crear una distribución de luz mediante la cual parte de la escena se encontrara en la penumbra y la obra resultase iluminada por un único haz luminoso, era necesario crear este efecto mediante la combinación de muchas fuentes o renunciar a ello del todo. Cuando en el decorado figuraban grandes superficies, el efecto no resultaba adecuado por las condiciones de la distribución natural de la luz; se obtenían sombras superfluas, pequeños rayos separados o manchas de luz, pero faltaba ese rayo intenso que podría cubrir de manera regular el espacio útil, faltaba una fuente de luz capaz de iluminar de manera regular una columna de 3 o 4 m de altura.

Por eso nació la técnica de la iluminación a manchas. Manchas luminosas, notablemente convencionales, eran dispuestas sobre las superficies y sobre los perfiles del decorado de manera que, creando una semejanza genérica con la distribución natural de la luz, se podía resolver al mismo tiempo la forma pictórica del plano, mostrar el espacio, los volúmenes arquitectónicos fundamentales, dibujar la figura y crear la composición luminosa<sup>703</sup>.

Pero con todo esto, la iluminación por medio de manchas se mantiene convencional, hasta la aparición de proyectores más potentes. Este método de iluminación es considerado por muchos como el que ha creado un nuevo arte de la imagen, propio sólo del cine, y fuera de los límites de la luz explicada naturalmente. La luz no estaba justificada casi en ningún momento.

---

<sup>703</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 172.

Esta forma de iluminación alcanzó, según Golovnia, un gran nivel artístico en la Unión Soviética en los trabajos de V. Gardanov, M. Maghidson y especialmente en los de A. Moskvín. Cada uno de estos artistas es absolutamente original en su obra. La concepción de la luz de A. Moskvín y la de M. Maghidson son completamente distintas. Si para M. Maghidson la luz es psicológica, A. Moskvín en sus obras trata, en cambio, a la luz en forma dinámica; no ilumina solamente las superficies, sino también el aire y el espacio, y la iluminación de las superficies del decorado se combina siempre con el movimiento de las figuras y de las sombras. La estética dinámica descubierta por Moskvín invirtió por completo las concepciones fotográficas de la iluminación, que habían sido consideradas durante largo tiempo como la mejor forma de pintura cinematográfica.

Para las superficies de los decorados iluminados de esta manera se escogen colores rudimentarios, grisáceos, sobre los que la luz se dispone de manera más suave. La tendencia a la morbidez se expresa también en la elección de la composición; tuvieron gran y especial aplicación los difusores y los objetivos normales. La luz y las sombras son profundas, pero con pasos suaves, la escala tonal es baja y suave.

A. Moskvín, en cambio, hace vivir la luz; en el mismo dibujo suave, hace su aparición el movimiento; la atmósfera se hace tangible, visible, de forma que se pueden distinguir la luz y las sombras; el movimiento de las figuras, en el aire denso de la luz, adquiere una forma completamente nueva, pictórica. Moskvín fue el primero que comprendió que en el espacio del estudio el estrato de aire era insuficiente: las manchas en el fondo de la puesta en escena, a una distancia de cerca de 5-15 m de la cámara, resultan demasiado planas y emergen. Comprendió, además, que aquella riqueza de combinaciones tonales, que nosotros observamos en la naturaleza (en un bosque ligeramente envuelto por la niebla matutina o en las calles de Leningrado durante las noches blancas), tenía que ser transferida al estudio y en la puesta en escena. Comprendió que el aire, si era sentido y resultaba visible en la puesta en escena, le quitaba toda aridez, creaba la profundidad, y el espacio difuminaba los límites de la luz y de las sombras, aumentaba inconmensurablemente la riqueza de la tonalidad; y lo que más importa, creaba un estrato vivo, en movimiento. Las figuras no se habrían movido sobre el fondo de paredes y de columnas planas, sino en un aire vivo, relleno de luz.<sup>704</sup>

A. Moskvín comprendió, pues, la esencia de las posibilidades figurativas del cine, una esencia que debe buscarse en el movimiento de la luz. El ambiente atmosférico, en fotografía y en pintura, es sólo un medio para hacer ver la profundidad, un medio que se basa sobre la perspectiva atmosférica y sobre la gradación de los tonos. Este mismo estrato atmosférico en el cine se ha convertido en vivo, cinético; la figura, que se mueve en el estrato atmosférico, aparece distinta, se enriquece con los más sutiles difuminados

---

<sup>704</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 173

de tono; que no existían ni podían existir, en la poca profundidad de las puestas en escenas iluminadas con fuertes proyectores de violenta gradación de claroscuro, que no podían por esto, con su haz, crear toda la infinita gradación de tonos.

En la película *Iván el terrible* (1944) las grandes superficies de las paredes del techo en las escenas de masas, en los planos generales, son resueltas en el movimiento de la luz. Las figuras, moviéndose respecto a estas superficies, convierten toda la composición en auténticamente cinematográfica, no la resuelven en la estaticidad de las manchas, sino en el dinamismo del claroscuro.<sup>705</sup>

Aquí tenemos un ejemplo de una luz dramatizada al máximo. Aunque intenta justificar la luz de algún elemento natural del decorado, la luz se complica y se barroquiza.

La luz de A. Moskvín está poco justificada. La resuelve por medio del efecto cinematográfico, pero al mismo tiempo el momento del que parte para construir la luz es a menudo para él aquella fuente natural de luz que en el plano se ve o se sobreentiende. Es muy importante, además, notar que la elaboración de esta luz está hecha en relación al problema dramático del episodio.<sup>706</sup>

---

<sup>705</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 175.

<sup>706</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 175



## 4. 2. EL PERIODO CLÁSICO

### **La película pancromática, la lámpara incandescente, el sonido, la lente Fresnel y el color**

Numerosos e importantes acontecimientos marcan el comienzo de los años treinta: la llegada masiva de la película pancromática, del color, de las lámparas incandescentes, de las lentes Fresnel, y del sonido. Todas estas cosas van a contribuir a “desexpresionismizar” la imagen; como dice Fabrice Revault:

la técnica unifica así la tendencia global del cine más clásico hacia una cierta verosimilitud realista de los efectos luminosos, desde entonces medidos (aunque solo fuera en los géneros más dramáticos y en los barroquizantes).<sup>707</sup>

### **La película pancromática**

La película pancromática, como su nombre indica, es sensible a todo el espectro visible. La principal limitación de la película ortocromática era su falta de sensibilidad a las áreas amarilla y roja del espectro. La ortocromática no era sensible más que a los violetas-azules, los verdes-amarillos se impresionaban un poco y los naranjas-rojos no sensibilizaban nada la película . De manera que las cosas verdes, la tierra o la arena aparecían gris oscuro, los labios negros (esto favorecía entonces al maquillaje de los actores). El uso de la pancromática se generalizó a partir de 1925. La película *Moana* (1926) de Robert J. Flaherty<sup>708</sup> marca su lanzamiento. El rodaje de la película en los mares del sur demostró que el celuloide pancromático ya era más estable físicamente y no se deteriora con el calor y en 1926 tenía una sensibilidad aceptable. Flaherty obtiene con la pancromática una adecuada calidad de la rica gama de verdes de las islas Samoa y de la piel de sus indígenas. De aquí en adelante, fueron posibles todos los matices del negro, del blanco y del gris. A veces se pintaron los decorados en tonos rojos-

---

<sup>707</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La Lumière au Cinéma*. París: Cahiers du cinéma, 1991. pág. 52.

<sup>708</sup> FLAHERTY, Robert J. Director. Se le considera el padre del documental. Nace en Iron Mountain en 1884 y muere en Michigan Coll. Of Mines en 1951. Antes de *Moana* hizo *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922). Casi un año de rodaje en la Bahía de Hudson siguiendo a una familia de esquimales.

anaranjados degradados para obtener en la imagen una paleta de grises matizados. Pero lo más importante es que la imagen ha ganado en realismo, su rendimiento se afina considerablemente, esto permite un naturalismo más fiel, sensible y verdadero. La llegada de la película pancromática dio al operador un mejor control de la escala de grises.

*La passion de Jeanne d'Arc* (1928) no habría podido tener esos blancos y grises claros dulces y planos si Dreyer no hubiera tenido la posibilidad de rodar con película pancromática. Pero así, recíprocamente e inversamente, *pour le moins bon, un rendu possiblement pompier du monde*, ver la pira, la riqueza de la paleta cromática (negros-blancos-grises, colores) favoreciendo un engordamiento de la imagen, una fotografía rica y rolliza.<sup>709</sup>

Curiosamente Kristin Thompson considera que la película ortocromática ya tenía suficiente calidad con una gama de grises extraordinaria. El mito del rudimentario cine primitivo ha sido provocado por el visionado de copias en mal estado. Los historiadores han dado por supuesto que el celuloide ortocromático era de inferior calidad.

Si uno ve una copia positiva bien conservada tomada directamente de un negativo ortocromático original, es muy posible que la gama de grises sea extraordinaria. En un estado de conservación semejante, suele ser imposible distinguir una película filmada en celuloide ortocromático de una película rodada en celuloide pancromático.<sup>710</sup>

En los Estados Unidos la película pancromática estaba en el mercado desde 1913, y no se convirtió en el negativo básico más utilizado por la industria hasta 1927. Al principio el celuloide pancromático tenía tres grandes desventajas que evitaron el uso generalizado: era mucho más caro y considerablemente menos sensible que el ortocromático y además era inestable desde el punto de vista físico. Si el negativo no se utilizaba en un plazo de pocas semanas se deterioraba.

Aunque la película ortocromática daba problemas con el azul del cielo, el azul de los ojos y los cabellos rubios de las estrellas. Los operadores tenían procedimientos para superarlos. A pesar de su falta de sensibilidad a las gamas rojas, el celuloide ortocromático servía para su propósito de transmitir imágenes en blanco y negro; los operadores podían evitar los rojos y amarillos o utilizar filtros para alterar la tonalidad de la imagen.

---

<sup>709</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 52.

<sup>710</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 281.

Los operadores siguieron utilizando película ortocromática. En las publicaciones técnicas sólo aparecieron de forma habitual tres quejas acerca de este celuloide: no se veían las nubes, ya que los cielos azules aparecían fotografiados en blanco mate (esto también hacía que los efectos de noche americana resultaran difíciles de llevar a cabo, incluso con filtros); el cabello rubio quedaba fotografiado demasiado oscuro; y los ojos azul claro salían casi blancos. Pero los operadores de cámara podían compensar para solucionar estos problemas. A lo largo del periodo mudo, los operadores de cámara dijeron haber utilizado filtros de color naranja para conseguir el efecto de las nubes. El contraluz resolvía el problema del cabello rubio; de este modo no solo se aclaraba el color del cabello, sino que se le daba un brillo precioso. La solución a un problema planteado por el celuloide ortocromático acabó por realzar la fotografía de *glamour*.

El inconveniente de que los ojos azul claro no quedaran registrados planteaba un problema similar para los atractivos primerísimos planos de los actores, y en especial de las actrices. James Wong Howe recordaba que alcanzó su primer reconocimiento como operador de cámara cuando elaboró una solución para Mary Miles Minter en 1922. tenía ojos azul pálido, y Howe se las arregló para fotografiarlos azul oscuro colocando una pantalla de terciopelo negro de modo que se reflejase en la lente desde sus ojos. Algunos operadores de cámara utilizaron filtros amarillos para los primeros planos de actores con este rasgo.<sup>711</sup>

Asimismo, el celuloide ortocromático ofrecía una extraordinaria ventaja en el proceso de revelado; se podía inspeccionar con la luz roja sin velar el negativo. Por todas estas razones, resulta comprensible la lenta adopción del celuloide pancromático. Durante la segunda década del siglo xx los operadores de cámara siguieron utilizando celuloide ortocromático.

El celuloide pancromático era sensible a todo el espectro visible. Si todas las demás propiedades de los dos tipos de celuloide fueran iguales, el celuloide pancromático resultaría más conveniente. El celuloide pancromático no sólo aumentaría la calidad de la imagen, sino que sería más eficiente, ya que requiere menos tiempo para la preparación de filtros de compensación, maquillaje, y similares. Pero las otras características no fueron iguales hasta 1925.

En 1925 Eastman editó un panfleto que describía este tipo de película:

‘Constituye una gran ventaja en los primeros planos; los tonos de la piel quedan plasmados con mucha mayor nitidez y la apariencia general es más natural cuando se utiliza celuloide pancromático. También es valioso para los exteriores, ya que los tonos

---

<sup>711</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 282.

generales de los paisajes quedan mejor plasmados y las nubes se fotografían tal y como aparecen en un cielo azul'.<sup>712</sup>

También hizo posible empezar a experimentar con bombillas incandescentes de tungsteno.

Debido a que podían ser colocadas en donde los arcos de carbono no podían estar y debido a que proporcionaban una fuente de luz más suave y más o menos dirigitible, el cinematógrafo a menudo trataba de usar las bombillas de tungsteno incandescentes para lograr efectos determinados.<sup>713</sup>

Al principio la película pancromática no tenía más de 10 ASA, pero fue mejorando la sensibilidad, en los años treinta solamente 20 ASA, 80 en los años cuarenta, llegando a los 250 ASA en los años cincuenta. En el periodo que estamos hablando, se requería todavía una cantidad considerable de luz, esto daba a los estudios grandes quebraderos de cabeza, ya que las lámparas tenían un débil rendimiento y consumían mucha electricidad para producir tanta cantidad de luz, los estudios llegaron a construir sus propias centrales eléctricas.

En 1934, la UFA berlinesa consumía hasta 2.500 kW al día. Según A. Kossowsky,<sup>714</sup>. En los años cuarenta en Francia (sometida a restricciones) , una producción media requería hasta 600 kW al día. Según Philippe Agostini.<sup>715</sup>

La película pancromática podía utilizarse en los estudios con iluminación de arco y de vapor de mercurio con un filtro que bajara la temperatura de color, pero su sensibilidad aumentaba cuando se utilizaba con lámparas de tungsteno. También se utilizaba en exteriores dando se el caso de que numerosas producciones se realizaban con mezcla de celuloides, pancromático en exteriores y ortocromático en interiores.

Según Kristin Thompson la introducción en 1928 del celuloide pancromático 'Tipo II' de mayor sensibilidad dejó al celuloide ortocromático en una cierta desventaja, y en pocos años ya estaba anticuado para su uso habitual en los estudios.

---

<sup>712</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 284.

<sup>713</sup> HANDLEY, Charles W. op. cit. pág. 121.

<sup>714</sup> KOSSOWSKY, A. *ABC de la technique cinématographique*, París: Etienne Chiron, 1934.

<sup>715</sup> AGOSTINI, Philippe. *Cinématographe*, n° 68, junio 1981.

Según David Bordwell. El celuloide pancromático también favoreció la imagen suave que los operadores habían creado, sobretodo, al final de la época muda con película ortocromática. La primera película pancromática había tenido una sensibilidad relativamente baja y mucho contraste, pero en 1928 Eastman sacó al mercado una película con más sensibilidad y menos contraste que daba una imagen más suave o difuminada. En 1931 en plena época sonora Eastman comercializó un celuloide que daba todavía un aspecto más difuminado a las fuentes de luz incandescente.

En 1931, Eastman introdujo el Super Sensitive Panchromatic, el primer celuloide creado específicamente para la iluminación Mazda, de bajo contraste, y con ‘una representación más difuminada de los focos de luz’. Sus defensores afirmaron que la propia película producía la difusión que de otro modo habría que crear por medio de iluminación y filtros.<sup>716</sup>

## **La iluminación de tungsteno**

Los cámaras estuvieron muchos años interesados en la luz de tungsteno, una luz compacta y versátil que ya existía (se llamaba *Mazda lamps* en aquel tiempo), pero al principio todos los intentos para usarla fracasaron, debido a la sensibilidad espectral de la película ortocromática que era la que se usaba; casi no era sensible a la luz roja bastaba que los objetos tuvieran un poco de rojo para que éstos aparecieran negros en la película. Las bombillas incandescentes de tungsteno tenían (igual que hoy) una fuerte emisión roja al final del espectro. En 1927, la introducción de una nueva película sensible a todas las longitudes de onda visible (de aquí el nombre de pancromática, *panochromatic*), alteró radicalmente los requerimientos de la iluminación. La nueva película era compatible con casi todas las lámparas de tungsteno, que además de reducir costos ofrecían muchas ventajas.

Según comenta David Bordwell. A principios de 1928 los técnicos de Hollywood se movilizaron para probar película pancromática con iluminación de lámparas incandescentes en un plató cedido por la Warner Bros. Durante más de un mes cuarenta operadores de cámara expusieron 800 horas de película. Estas pruebas han caído en el olvido y los historiadores no las mencionan pero tuvieron una importancia capital en la historia tecnológica de Hollywood. ‘The Mazda tests’ Las pruebas Mazda,

---

<sup>716</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 343.

como fueron llamadas, confirmaron y propiciaron la buena relación entre: las empresas de servicios, la Academia y los ingenieros; aumentando así el progreso técnico.

Estas pruebas instauraron las empresas de servicios como principales fuentes de innovación técnica y sistemática en toda la industria e hicieron que la Academia of Motion Picture Arts and Sciences se encargara de coordinar el cambio tecnológico a gran escala. Al mismo tiempo, las pruebas de 1928 establecieron los nexos entre la Academia, la Society of Motion Picture Engineers y el sector de servicios que propiciaron un progreso técnico eficiente.<sup>717</sup>

La iluminación incandescente, o de tungsteno se llamaba iluminación Mazda ya que así se llamaba la marca de lámparas fabricadas por General Electric. Aunque las lámparas de arco y las de vapor de mercurio eran los tipos más utilizados en la iluminación de los estudios a principios de los años 20, algunos operadores de cámara utilizaban iluminación incandescente de forma ocasional, y muchos confiaban en que la luz incandescente llegara a convertirse en el modelo estándar de la industria.

En 1927, con el uso cada vez mayor de película pancromática y una mayor demanda de abaratamiento de la producción, varios estudios empezaron a utilizar lámparas incandescentes. Se consideraba que la iluminación con tungsteno era más eficaz que la de arco por varias razones: las lámparas incandescentes utilizaban menos corriente, requerían menos mantenimiento, eran más fáciles de cambiar y eran más portátiles.<sup>718</sup>

La conversión al sonido de la industria cinematográfica no provocó directamente el interés de los estudio en la iluminación incandescente de los platós. Al principio, la reducción de los costes de producción constituyó un motivo de mayor peso.<sup>719</sup>

Parece ser que a finales de 1927 algunos estudios que utilizaban luz incandescente habían abaratado los costes de iluminación a la mitad, estas compañías estimaban que con las lámparas de tungsteno se podía ahorrar hasta dos horas de producción al día. Fue el ahorro el motivo fundamental del cambio a la iluminación con tungsteno.

Las pruebas Mazda dieron a conocer y enseñaron a muchos operadores la utilización de la iluminación con lámparas incandescentes y película pancromática. Las empresas de servicios tuvieron la oportunidad de presentar sus nuevos equipos para la evaluación por los operadores de cámara.

---

<sup>717</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 294.

<sup>718</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 294.

<sup>719</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 294.

La Technicians' Branch invitó a todos los proveedores de equipos incandescentes y película pancromática a que enviaran representantes y nuevos equipos. General Electric contribuyó con miles de dólares en lámparas, y Mole-Richardson envió toda su línea de productos. Du Pont, Eastman y Agfa suministraron gratis el celuloide y se hicieron cargo del procesado. Max Factor donó un artista maquillador y materiales. Al final, participaron en las pruebas más de una docena de empresas de servicios. Por primera vez, los fabricantes tenían una oportunidad de presentar sus equipos para llevar a cabo una comparación sistemática.

Las pruebas se llevaron a cabo entre el 18 de enero y principios de Marzo de 1928. Se invitó a todos los miembros de la ASC y de la Academia a que usaran estas facilidades. Aparte de las pruebas diarias en el plató de la Warner Bros, se realizaron doce presentaciones en público a gran escala. La ASC montó los cerca de 22.000 m de película en ocho bobinas y los proyectó el 17 de abril en la Cámara de Comercio de Hollywood.<sup>720</sup>

Gracias a estas pruebas los ingenieros y fabricantes averiguaron con mayor exactitud qué problemas tenía Hollywood con las lámparas Mazda y la película pancromática. Después de las pruebas ya se vio que la adopción de la iluminación de tungsteno era algo casi inevitable. La American Society of Cinematographers dejó clara su postura:

Se ha decidido a partir de los resultados de las pruebas que la lámpara incandescente de tungsteno es superior a cualquier fuente de luz utilizada hoy en día en los siguientes aspectos: conveniencia; economía energética y operatividad de trabajo; facilidad de control; libre de humo y suciedad; color de luz de superior calidad que permite corregir la reproducción de los tonos de los objetos coloreados cuando se utilizan con película cinematográfica pancromática sensible al color.<sup>721</sup>

A principios de 1928, la Academia había recopilado y distribuido un dossier de las actitudes de los estudios con respecto a la iluminación Mazda, incluyendo críticas como: que la luz era demasiado difusa, demasiado débil, y que trabajando con muchas lámparas daban demasiado calor. Este dossier se puso a disposición de los fabricantes para su solución.

Las pruebas Mazda fueron un punto decisivo en la historia de la tecnología de Hollywood. Instauraron la iluminación incandescente y el celuloide pancromático como norma en la industria para las tres décadas siguientes.

La decisión de unir la luz incandescente con la película pancromática favoreció el predominio de un estilo fotográfico más bien difuminado.

---

<sup>720</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 295.

<sup>721</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 295.

Las lámparas Mazda facilitaban que cualquier película obtuviese un aspecto difuminado similar al de los prestigiosos filmes de finales de la época muda. Como señaló un operador en el informe de la Academia: 'Para obtener una fotografía difuminada con luces de arco es necesario difuminar. La lámpara Mazda, por otra parte, tiene una cualidad de difusión que no requiere seguir los procedimientos necesarios como con la iluminación dura'.<sup>722</sup>

Las pruebas de 1928, dice Bordwell, también constituyeron un punto decisivo en otros aspectos. A corto plazo las empresas de servicio que se adaptaron al predominio de la iluminación incandescente prosperaron. Durante las pruebas, Max Factor creó un maquillaje para película pancromática que se convertiría en estándar. Mole-Richardson, prácticamente la única compañía constructora de equipos incandescentes, creció rápidamente. A largo plazo, las pruebas Mazda instauraron a la Academy of Motion Picture Arts and Sciences como coordinadora y punto de referencia para la innovación técnica.

*Broadway*, producida en 1929 por Universal y rodada por Hal Mohr, fue la primera película iluminada totalmente por tungsteno.

La dirección de la productora vio, en la nueva tecnología, una forma de economizar. Los contables al mando de la empresa reaccionaron con entusiasmo al ahorro que suponía la luz incandescente, tanto que en algunos estudios se prohibió el uso del arco si no era en ocasiones muy especiales.<sup>723</sup>

En aquella época Peter Mole, director de la compañía Mole-Richardson, escribía un artículo sobre la situación de la lámpara de tungsteno en el estudio, donde lógicamente habla muy bien de los productos que fabrica:

Con la introducción de la película pancromática los operadores hicieron un uso considerable de los incandescentes de pocos vatios para el trabajo del primer plano. Los resultados obtenidos en este trabajo eran tan satisfactorios desde punto de vista fotográfico que conducen a un deseo de parte de los operadores de utilizar esta fuente de luz para iluminar el plató entero tan bien como el "primer plano".<sup>724</sup>

Los fabricantes de los arcos de carbono respondieron a este desafío desarrollando carbonos que fueran compatibles a la película pancromática. Aún con los nuevos

---

<sup>722</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 296.

<sup>723</sup> BROWN Blain. op. cit. pág. 4.

<sup>724</sup> MOLE, Peter. "The Tungsten Lamp Situation in the Studio", SMPE Vol. 11, 31. Sept. 1927. pág. 582. <http://www.mole.com/aboutus/history/smpete/1927-11p582.html>



carbonos los arcos quedaron (como en la actualidad) como aparatos que necesitaban más trabajo y eran más voluminosos.

## La llegada del sonido

La primera película sonora fue “*The jazz singer*”, (1927) en B/N y con una duración de 89 minutos en la que la única parte sonora eran un par de frases y siete canciones que interpretaba el protagonista Al Jolson. Fue dirigida por Alan Crosland e iluminada por Hal Mhor. En Italia se realizó la primera película sonora en 1930, tres años más tarde, “*La canzone dell'amore*” de 78 minutos en B/N iluminada por Ubaldo Arata y dirigida por Gennaro Righelli, con Elsa Merlini y Victorio De Sica.

Tampoco *El cantor de jazz* tenía la intención de ser una película hablada, y en realidad era una película muda en la que sólo se habían sonorizado las canciones, exactamente siete temas populares. Los diálogos iban en intertítulos; sin embargo, en un par de momentos, Al Jolson *hablaba* a su madre y, sobre todo, en un club lanzaba su famoso: “Esperen, todavía no han oído nada”. Duraba unos segundos, pero psicológicamente tuvo una gran importancia, porque mostró que el cine hablado era posible. La gente empezó a preferir películas de medio pelo que tuvieran unos minutos de sonoro antes que magníficos filmes sin ese aliciente. Esta vez los grandes estudios tomaron buena nota de que el sonoro no era ninguna broma.<sup>725</sup>

David Bordwell menciona que los tests Mazda de 1928 podrían considerarse como un ensayo para la estandarización tecnológica que requería el sonido. De hecho, en 1929 la Academy of Motion Picture Arts and Sciences afirmó que la investigación del sonido se había llevado a cabo a imagen de la investigación de la iluminación incandescente.

El sonido puso en marcha un patrón de expansión y cooperación en toda la industria. En la era muda, se había dejado la mayor parte de las cuestiones tecnológicas al operador de cámara, el taller de los estudios y los pocos fabricantes clave. Con la producción del cine sonoro, sin embargo, los estudios tenían que adquirir equipos caros y sofisticados. En los días del cine mudo, el operador ponía su propia su propia cámara; ahora los estudios necesitaban un departamento con su equipo correspondiente para el mantenimiento de sus cámaras. El montaje pasó de ser un trabajo que se hacía con tijeras, pegamento y rebobinadoras a convertirse en una operación que requería un equipo más elaborado (ruedas dentadas múltiples, aparatos para numerar los fotogramas sonoros, la Moviola

---

<sup>725</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 100.

sonora). Y lo que es más importante, las compañías cinematográficas empezaron a confiar más en ingenieros, proyectistas, y operadores de máquinas cualificados.<sup>726</sup>

Esta expansión de la industria del cine hacia el sonoro hizo que el operador de cámara e iluminador quedara relegado a las ordenes de los ingenieros de sonido. Lo primero era la toma de sonido, los decorados y los encuadres se tenían que realizar en función de la colocación de los micrófonos. El operador perdió hegemonía a la hora de decidir el tipo de iluminación ya que los productores habían adoptado la luz incandescente con celuloide pancromático como estándar.

The Producers-Technicians Committee dio otro paso hacia la uniformidad aislando los tres problemas más acuciantes del período de transición: silenciar la lámpara de arco, silenciar la cámara, y construir material para insonorizar los platós.<sup>727</sup>

El uso de los arcos se prohibió por la llegada del sonido en 1929. El problema del arco residía, aparte del ruido, en que la chispa hacía interferencias que se colaban en la señal eléctrica de la toma de sonido. Así se dejó el campo libre a las lámparas de filamento de tungsteno, con potencias pequeñas que iban de 200 a 10.000 vatios en aquel momento. Hasta que no se silenciaron no se pudo trabajar con ellos, esto precipitó la evolución de las técnicas de filmación hacia una iluminación suave, igual en todas partes del decorado.

La llegada del cine hablado precipitó la evolución de las técnicas de filmación en una reacción en cadena: las obligaciones de la toma de sonido directo vuelven obsoletos los arcos ruidosos, entonces se recurre a la incandescencia y también a las películas pancromáticas perfectamente adaptadas a este tipo de iluminación. Desde este punto de vista, el año 1929 marca una bisagra, tanto los cambios inducidos río arriba como río abajo ponen en cuestión los hábitos adquiridos y cambian completamente el arte de la fotografía.<sup>728</sup>

Aunque había quedado claro que la iluminación incandescente era más adecuada para la película pancromática, las primeras bombillas Mazda no tenían potencia útil ni producían las sombras nítidas de las lámparas de arco; la mayoría de operadores preferían la luz de los arcos. Por otro lado al tener que poner más lámparas incandescentes para igualar la potencia de luz de los arcos se producía un calor excesivo en el plató. Además, si los estudios abandonaban las lámparas de arco estarían tirando

---

<sup>726</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 298.

<sup>727</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 299.

<sup>728</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 27.

dinero ya que en 1928 eran dueños de los equipos de arco por un valor de entre dos y tres millones de dólares. Descartar los arcos sería una gran pérdida, estarían tirando dinero. Así que los estudios pidieron a sus técnicos que evitaran el ruido que producían los arcos para poder utilizarlos.

En la primavera de 1930, el Producers-Technicians Committee investigó el modo en que los diferentes estudios silenciaban los equipos de arco. Este comité observó que el ingeniero jefe de la Fox había inventado una bobina de ‘choke’ para filtrar la onda oscilante de los arcos. El comité llegó a la conclusión de que la bobina de ‘choke’ era la solución.<sup>729</sup>

La realización de las películas sonoras de toma directa de audio comportaba muchos cambios en el “set”, como he dicho se tuvieron que eliminar los proyectores de arco a causa de su ruido.

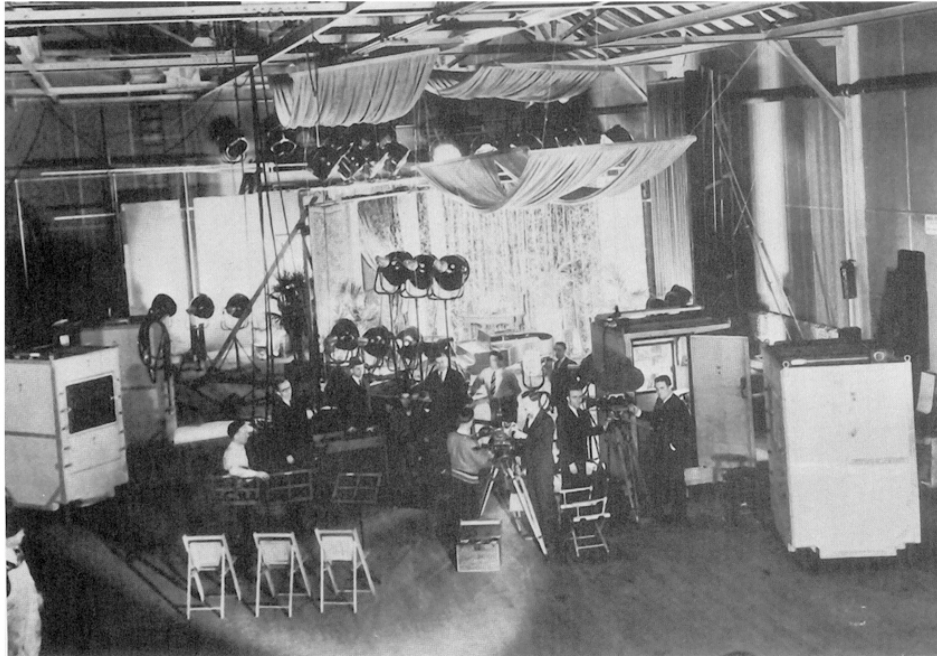
A pesar de que el equipo estuviera mal adaptado y fuera ineficaz, el cinematógrafo estaba empezando a conseguir una expresión artística. Con la llegada del sonido en 1927 encarceló la cámara y la inmovilizó en incómodas cabinas aisladoras del ruido. La importancia del sonido trascendió todas las exigencias de calidad fotográfica y el cinematógrafo fue forzado a reducir su arte a una función mecánica para que se obtuviera un resultado de sonido aceptable.<sup>730</sup>

Con la tecnología del sonido que encerraba las cámaras en inmóviles cabinas llamadas “ice boxes” y la falta de la luz dura de arcos potentes para crear enérgicos efectos de iluminación, el resultado solía ser una película apagada con una imagen difuminada, de iluminación suave creada por las lámparas incandescentes. Fue la iluminación uno de los puntos flacos de los estudios cinematográficos.

---

<sup>729</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 300.

<sup>730</sup> HANDLEY, Charles W. op. cit. pág. 121.



Estudios Vitaphone de la Warners en Brooklyn, 1926.

En un primer periodo las cámaras se colocaron en el interior de grandes cajas en las que entraban: la cámara, el operador y su ayudante, pequeños cuartos estancos para insonorizar el ruido de la cámara hacia el exterior; eran unas cabinas de 1,3 m de ancho por 1,3 m de profundidad y 2,3 m de altura con una ventana de cristal en la parte delantera para poder tomar imágenes y una puerta en la parte posterior. Esto hacía imposible la movilidad de la cámara. La desaparición del *travelling* y la imposible utilización de potentes fuentes de luz como los arcos, llevó técnicamente a la iluminación del cine veinte años hacia atrás. Volviendo a una luz difuminada obtenida sencillamente por la luz débil de las lámparas incandescentes y casi sin luz de contorno que sin arcos era difícil de conseguir. Esta imagen difuminada, como luego explicaré, se convirtió en una moda.

Un avance hacia la movilidad fue colocar solo la cámara dentro de una caja aislante.

En 1930 el comité (Producers-Technicians) propuso una coraza antisonora ideal y estandarizada que un ingeniero de la Pathé construyó poco después; este diseño ganó un premio de la Academia. Al mismo tiempo, Mole-Richardson utilizó las especificaciones recomendadas por la Academia para diseñar trípodes que sirvieran de soporte a la nueva coraza antisonora. Pero estas corazas seguían pesando demasiado para resultar eficientes en los platós.<sup>731</sup>

---

<sup>731</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 300.

Al principio, los ingenieros de sonido eran los dueños de los platós, los operadores y su cámara se encontraron confinados en las cabinas insonorizadas, imposibilitados de toda movilidad. Los estudios pusieron rápidamente a punto cajones de insonorización más manejables permitiendo así a la cámara recuperar su movilidad. La estructura del equipo tal como la conocemos hoy en día se configura esencialmente en esta época. El operador americano Sol Polito fue uno de los primeros en imponer la presencia sistemática de un encuadrador con el fin de ayudar al que se llamará en adelante jefe operador o director de fotografía. Se puede ver aquí como una mutación del papel de segundo operador.<sup>732</sup>

Sol Polito<sup>733</sup> fue según Salomon el que configuró, hacia 1928, el equipo de rodaje que hoy conocemos.

También los actores quedaron inmovilizados al estar esclavos de los micrófonos. Todos los esfuerzos de producción que antes habían sido puestos al servicio del cámara, de la iluminación y en definitiva de la imagen, ahora se volcaron en adaptar los estudios a la nueva y costosa técnica del sonido.

El sonido supuso para el cine unos agobiantes condicionamientos iniciales, paralizando casi la cámara, como si hubiese regresado a sus balbuceos. Además, los micrófonos de la

---

<sup>732</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 28.

<sup>733</sup> POLITO, Sol. Salvatore Polito. Director de fotografía italiano nacionalizado norteamericano. Nace en Palermo, Italia en 1892, muere en Los Ángeles el 23 de mayo 1960. Estudió en Italia y Nueva York. Antes de ser iluminador trabajó de fotógrafo de escena, asistente de laboratorio y proyccionista. Operador e de la Biograph primero, después recorrió otras casas: Metro, Universal... . Ya en los 20 se distinguió en los westerns por su trabajo de cámara en blanco y negro. En 1927 entró en el First National Studios y esta empresa al año siguiente fue absorbida por Warner Bros, donde alcanza gran prestigio por su trabajo. Le coge de lleno los primeros años del cine sonoro. (Enciclopedia dello spettacolo, tomo VIII, pág. 287).

El “look” de las películas de la Warner Bros entre los años 30 y los 40 estaba en manos, básicamente, de los cinematógrafos nacidos en Italia Toni Gaudio y Sol Polito. Al principio Warner era conocida por su estilo chillón “realista”, Polito se adaptó inmediatamente este estilo. Cuando el estudio adoptó un estilo fotográfico más exuberante a mediados de los años 30, a Polito le permitieron finalmente mostrar la versatilidad que no había podido mostrar durante tanto tiempo. Frecuentemente le asignaban películas de Errol Flynn contribuyendo en películas Technicolor y blanco y negro como *The Adventures of Robin Hood* (1938), *Dodge Cit.y* (1939) y *The Sea Hawk* (1940). Sol Polito finalmente se separó de la Warner a finales de los 40 y trabajo durante poco tiempo antes de retirarse en la Paramount *Sorry Wrong Number* (1948) y en la Columbia *Anna Lucasta* (1949). (Hal Erickson. Sol Polito en [www.allmovie.com](http://www.allmovie.com) )

época eran muy rudimentarios, con un registro muy limitado. Esto quiere decir que había que hablar cerca de ellos, lo que mantenía a los actores quietos mientras decían sus textos, o bien tenían que recitarlos en lugares previstos de antemano, y donde había micrófonos ocultos en columnas, arbustos, floreros, chimeneas, etc. Además, como eran omnidireccionales, recogían todos los ruidos, y había que aislar las cámaras para que no se oyera su motor (porque las cámaras habían sido motorizadas para que filmaran un número exacto de fotogramas, que pasaron a 24 por segundo para hacer posible la sincronización con el sonido).<sup>734</sup>



Como he comentado antes, en los comienzos la entrada del sonido hace que la iluminación no sea tan expresionista al no poder el operador imponer sus criterios de iluminación. La producción se centra en la grabación de los diálogos, la voz adquirió la misma relevancia para la banda sonora que la figura humana para la banda visual. Un avance importante en la toma de sonido fueron los micrófonos direccionales que rebajaron la reverberación de los platós y redujeron el ruido de la cámara, permitiendo que los diálogos resultasen más inteligibles. Otra innovación fue la creación de micrófonos móviles. Colocando el micrófono en una pértiga se seguía a los actores en su acción. MGM y Mole-Richardson equiparon la pértiga con un brazo telescópico de aluminio. Este brazo al igual que la pértiga podía cambiar de posición con rapidez. El problema venía con las sombras creadas en los rostros de los actores al interferir la luz

---

<sup>734</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 101.

de algún foco. El operador de pértiga tenía que evitar cualquier sombra que delatara la presencia del micrófono.

Un efecto positivo era, de momento, que gente de Nueva York se estaba trasladando a Hollywood, pues se necesitaban profesionales que supieran urdir diálogos hablados (muy distintos de los escritos), directores con experiencia en la escena (como George Cukor o Rouben Mamoulian) y actores que tuvieran una voz “fonogénica”, supieran decir el texto y una buena memoria para retener largas parrafadas (como Humphrey Bogart, Clark Gable, Spencer Tracy, Bette Davis, Katharine Hepburn) o fueran capaces de abordar el musical (como Fred Astaire y Ginger Rogers). Además se vio como gran ventaja el poder aportar elementos sonoros a la imagen. Los teóricos rusos pensaron que el sonido tenía que crear su propio lenguaje y no depender exclusivamente de la imagen.

posiciones como las mantenidas por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su manifiesto sobre el sonido. Los cineastas soviéticos prevenían en él contra la inercia y redundancia en su uso, que podía llevar a duplicar la información en la banda sonora y la visual. En su lugar proponían un uso contrapuntístico que, de cara al montaje, dejara a la imagen en libertad según sus necesidades expresivas. Les preocupaba sobre todo que se repitiera el equívoco del cine primitivo, que rodaba como si la cámara debiera reproducir el punto de vista de un espectador de teatro inmóvil en su butaca. Creían que, igual que el lenguaje creativo del cine se había logrado rompiendo la continuidad espacio-temporal y recomponiéndola mediante el montaje, el sonido debería poder hacer lo mismo, proporcionando un registro auditivo sintético, elaborado, creativo, con sus propias leyes, no literal y servil respecto a la imagen.<sup>735</sup>

El primer film sonoro de René Clair, *Sous les Toits de Paris* (1930), iluminada por Georges Périnal, fue considerado como un manifiesto contra el cine hablado. La película comienza con un largo *travelling* en la gran escenografía del estudio.

Al mismo tiempo que la cámara, el sonido, un estribillo cantado a coro se alejaba y acercaba en un “*travelling sonoro*” que demostraba también la sensibilidad de los procedimientos Tobis.<sup>736</sup>

También cuando los protagonistas estaban lejos o separados por una puerta de cristal les quitaba el sonido permaneciendo mudos, o apagaba la luz rompiendo un farol en

---

<sup>735</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. op. cit. pág. 101.

<sup>736</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 214. Se llaman “Tobis” a los aparatos de grabación construidos en Alemania por la *Tonbild Syndikat A. G.*

una disputa y la explicaba, con la pantalla en negro, solamente con los ruidos de la pelea.

Se rompía intencionadamente una luz de gas para sumergir la pantalla en la oscuridad y poder describir la gresca sólo por los ruidos y los gritos. (...) Estas innovaciones fueron sorprendentes y admiradas.<sup>737</sup>

Según Bordwell, muchas de las innovaciones sonoras de la década de los años treinta apuntaban hacia una articulación más clara de la voz en relación con la música. Esto era importante no solo en el cine musical sino también en los dramas, ya que a finales de los treinta se estaba generalizando el uso del acompañamiento musical ‘sinfónico’. Los números musicales se grababan en dos pistas –la voz en una y el acompañamiento en otra– que se mezclaban posteriormente. La música debía apoyar la expresividad de la voz humana.

Contrariamente al tópico acerca de que las primeras películas habladas que dice que: ‘la cámara permanecía quieta’ o el comentario ‘el director utilizaba el montaje en raras ocasiones’ refiriéndose a la película *Lights of New York* (1928) primera película hablada totalmente, dirigida por Bryan Foy e iluminada por Edwin DuPar. Bordwell nos asegura que estas descripciones son inexactas:

Por una parte, hay un abundante montaje en estos primeros filmes hablados, con muchos planos por escena (una media de treinta en *Lights of New York*). Además, la cámara en sí no está quieta en absoluto. Hace travellings de aproximación o de alejamiento y realiza frecuentes panorámicas para seguir el movimiento y reencuadres para centrar a los personajes, de hecho muchos más que en el cine mudo.<sup>738</sup>

### **Rodaje con múltiples cámaras**

El rodaje con múltiples cámaras, fue la practica dominante en Hollywood entre 1929 y 1931. Esta película de 1928 *Lights of New York* es el ejemplo de rodaje con múltiples cámaras. Con la llegada del sonido los productores se dieron cuenta que era más fácil y rentable grabar una escena en continuidad con varias cámaras desde distintos ángulos que repetir las tomas con una sola cámara ya que esto creaba problemas de racord en la banda sonora, pues los diálogos no se decían siempre con la misma entonación. Y lo más importante, el sistema Vitaphone era una grabación de sonido en disco que era difícil de montar, no se podía interrumpir la acción para cambiar la posición de cámara.

---

<sup>737</sup> SADOUL, Georges. op. cit. pág. 214.

<sup>738</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 304.



Así que se procedía a la grabación de una secuencia que duraba el mismo tiempo que la capacidad de grabación del disco Vitaphone. Esta secuencia se grababa con varias cámaras en diferentes encuadres para facilitar el montaje de la imagen.

El rodaje con múltiples cámaras no era una idea nueva. En los filmes mudos, las escenas espectaculares (como la carrera de cuadrigas en *Ben-Hur*)<sup>739</sup> o las escenas con acciones irrepetibles (vuelos acrobáticos, incendios, choques, explosiones) se filmaban con varias cámaras desde diferentes ángulos. Sin embargo, no fue hasta los cortometrajes Vitaphone cuando empezó a resultar necesario el rodaje con varias cámaras. Puesto que el sonido se grababa en discos, no se podía interrumpir la acción para cambiar la posición de la cámara, y la post-sincronización aún no había sido desarrollada. Para evitar la estasis (estancamiento, detención) de un plano de seis minutos tan poco cinematográfico, los realizadores de Vitaphone rodaban con baterías de cámaras. En *The Light Cavalry Overture* (1927), por ejemplo, la actuación de la orquesta está filmada con tres cámaras. Incluso los cortometrajes Vitaphone en los que únicamente aparecía un solista utilizan al menos dos cámaras, produciendo un encuadre de toda la figura y un plano americano.<sup>740</sup>

No es de extrañar que las primeras películas sonoras tuvieran un método repetitivo, casi rutinario de dividir el espacio narrativo. La variedad de posiciones de cámara hacía que el espacio arquitectónico quedara falseado en su perspectiva ya que al utilizar diferentes objetivos para cambiar el encuadre, plano medio, plano general, el fondo del decorado se veía diferente en cada situación de cámara. Se perdía así la perspectiva espacial, sobre todo en los planos medios por la utilización de lentes de gran distancia focal. No se podía acercar la cámara a los actores como en el cine mudo, por esto los encuadres más cercanos solo llegaban a planos medios y la mayoría de las secuencias se rodaban desde el mismo lado por una batería de cámaras.

Una película de finales de la era muda desplegaba una mayor frontalidad de las figuras y variedad de ángulos, así como el espacio volumétrico del plano/contraplano que permitía transmitir a los espectadores la sensación de que ‘casi se encontraban en las escenas representadas frente a ellos sobre la pantalla’.<sup>741</sup>

La luz para el tiro de varias cámaras se colocaba procurando que todo quedara bien iluminado. Se había perdido la iluminación contrastada de los arcos y en cada situación de cámara el cuidado escrupuloso de la iluminación de cada encuadre. En el primer

---

<sup>739</sup> *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, rodada en 1925 y dirigida por Fred Niblo utilizó un equipo de siete operadores de cámara: Clyde de Vinna, Paul Eagler, Rene Guissart, Percy Hilburn, George B. Meehan, E. Burton Steene, y Karl Struss.

<sup>740</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 305.

<sup>741</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 306.

momento de la época sonora existió una iluminación suave prácticamente igual en todos los planos.

El rodaje con múltiples cámaras afectó a la producción ya que aumentó el número de operadores, uno por cada cámara, y se creó un nuevo puesto el de ‘operador jefe’ que era el supervisor de la imagen. Otra consecuencia fue la creación del ‘plano master’. En la época muda, era habitual filmar cada acción en un plano separado. El rodaje con varias cámaras, acostumbró a los operadores y directores a llevar un registro de toda la acción en un plano general. Al cambiar la lente de alguna de las cámaras de primer plano o plano medio se perdían algunos fotogramas de película. El director, en el montaje, se valía del ‘plano master’ para seguir la película sin perder continuidad, evitando los saltos en el montaje.

En cuanto a la cámara, supongo, que los directores y los operadores hicieron ver a los ingenieros que ésta no podía estar encerrada en una cabina y se instó a los fabricantes a que diseñaran cámaras más silenciosas.

Asimismo, la cámara tenía que descansar sobre un soporte diferente. Los trípodes de madera transmitían el ruido de la cámara a las patas y el suelo, creando vibraciones que eran recogidas por los micrófonos. Además la coraza de la cámara había incrementado el peso de la misma de forma considerable. En la era muda, el operador podía transportar la cámara y el trípode de un lugar a otro sin problemas. Pero una vez fuera de la cabina, la cámara sonora no podía colocarse sobre un trípode ni cambiarse de lugar con tanta facilidad. De modo que a partir de 1930, Bell & Howell, Mole-Richardson, Fearless, y otras empresas introdujeron una serie de dispositivos para transportar la cámara. *Dollies*, carros bajos (*perambulators*), carros bajos giratorios (*rotambulators*), y pequeñas grúas permitían al equipo preparar un plano tras otro con la facilidad de la producción en el cine mudo. En 1933, rodar un film sonoro pasó a significar rodar un film mudo con sonido.<sup>742</sup>

A finales de 1931, los esfuerzos de los técnicos habían dado su fruto, y el rodaje con múltiples cámaras llegó a su fin. Pero esta manera de rodar amplió los hábitos del trabajo de la era muda. Se habían superado los inconvenientes de la primera etapa de la grabación del sonido.

Teniendo en cuenta su reputación de escasa fuerza visual, las películas sonoras de 1928 a 1931 tienen una cantidad sorprendente de movimientos de cámara. La cámara en *travelling* sigue a los personajes, viaja por galerías o pasillos, o comienza con un detalle y se retira hasta un plano general. Parece ser que hubo una moda de empezar la película con un movimiento de cámara impactante antes de instalarse en el estilo de rodaje más

---

<sup>742</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 306.

lacónico (véase, por ejemplo, *Sunny Side Up*, [1929] y *Street Scene*, [1931])<sup>743</sup>. Este tipo de movimientos de cámara no surgen de pronto; los movimientos de cámara alemanes influyeron en el estilo de Hollywood durante la última etapa del cine mudo.<sup>744</sup>

En el año 1930 el director austriaco Josef von Sternberg asombró al mundo con la sensacional película *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930). Ésta fue la primera película importante del cine sonoro Alemán, rodada en alemán e inglés (es mucho mejor la copia rodada en alemán ya que era la lengua de la protagonista Marlene Dietrich). La película de un gran refinamiento fotográfico esta iluminada por los operadores Günther Rittau y Hans Schneeberger. Ese mismo año Sternberg rueda *Morocco* iluminada por Lee Garmes. Aquí comienza el trío: Sternberg – Lee Garmes – Marlene Dietrich, que duró tres películas: *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931) y *Shanghai Express* (1932). Fue pionero en el uso de la fotografía atmosférica, experimentando con una luz a lo “Rembrandt”.

A finales de los 20 fue pionero en el uso de la fotografía atmosférica, experimentando con la “Rembrantiana” ‘north light’, que iluminaba con detalle unas zonas dejando el resto con una luz tenue. También fue de los primeros en usar las bombillas Mazda desnudas para iluminar un escenario y ayudó en hacer una ‘crab dolly’ plataforma rodante cangrejo(que va hacia atrás).<sup>745</sup>

El hecho que Lee Garmes retratara con este tipo de iluminación a Marlene Dietrich hizo que encontrara la imagen fotogénica de la actriz. Hay actrices que no se dejan fotografiar por un iluminador desconocido, porque en la mayoría de los casos cambia su fotogenia y las retrata desfavorecidas. A. Golovnia nos dice lo siguiente:

¿Cómo trabajan los operarios americanos en los primeros planos de sus actrices? Greta Garbo interpreta el papel de la reina Cristina y de Ana Karenina, y, sin embargo, en cada película sigue siendo Greta Garbo. Los operadores americanos buscan una luz determinada para la actriz partiendo, ya no de su papel, sino de la conveniencia de esta luz para las líneas de su rostro. Por esto en cualquier primer plano de cualquier película la luz fundamental que crea la forma del rostro del actor, una vez hallada seguirá siendo siempre la misma. Cambia algún que otro detalle de la iluminación, alguna que otra

---

<sup>743</sup> *Sunny Side Up*, 1929. (*Un plato a la americana*) Musical dirigido por David Butler e iluminada por Ernest Palmer y John Schmitz. *Street Scene*, 1931. (*La calle*) Drama dirigido por King Vidor e iluminado por George Barnes.

<sup>744</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 307.

<sup>745</sup> KATZ, Ephraim. op. cit. pág. 468.

mancha de luz, viene iluminando más o menos uno u otro lado, pero siempre se conservan la técnica de iluminación y el esquema luminoso fundamentales.<sup>746</sup>

Todos los actores tienen un lado bueno, lo digo en el sentido de iluminación de su rostro, una iluminación determinada. El cometido del operador es el de encontrar la imagen fotográfica del actor, de reproducir con la máxima belleza (atracción) sobre la pantalla su rostro o su figura en cada determinado papel. Lee Garmes lo hizo con mucho acierto creando una iluminación clásico-barroca, como en *Shanghai-Express* (1932), donde utiliza la “north light” a lo “Rembrandt”. En un primer plano del rostro de Marlene Dietrich la luz principal casi en contraluz cae verticalmente desde lo alto de la pantalla iluminando la cara y las manos colocadas en los hombros dejando casi en penumbra el resto. Da la impresión que la luz sale de la cara de la actriz.

Esta luz cenital «à la Rembrandt», *élisant* y erotizando a la actriz, queda como la famosa firma del trío Stenberg – Lee Garmes – Marlen Dietrich. Por supuesto, otros habrían recurrido a la *north light*. Especialmente por su fuerte connotación celeste o divina, y su poder estético.<sup>747</sup>

Lee Garmes creó una luz muy estética referida a Rembrandt y a su luz cenital. Como he comentado antes en el apartado “La luz inspirada” ‘Hals y Rembrandt nos pintan una luz que sale directamente de los rostros de los personajes retratados’.

En cuanto al problema que supuso el rodaje con sonido en la iluminación: por un lado la retirada de los arcos, que eran más potentes que las lámparas incandescentes; por otro, la película pancromática que al principio tenía menos sensibilidad que la ortocromática. La suma de estas dos características agravaban la situación, dejando al operador con un serio problema tener que poner más luz y no tener lámparas apropiadas. Se tuvo que buscar la manera de conseguir lámparas incandescentes hechas específicamente para el cine, más poderosas y eficientes.

Se hicieron bombillas de 10 kW y se usaron bombillas de hasta 50 kW. El equipamiento se hizo más flexible. También se hicieron concesiones por parte de los departamentos de sonido. Las lámparas de arco de carbono, que ahora se filtran con condensadores electrolíticos para reducir la creación de rayas, aparecieron de nuevo en decorados donde los efectos de la luz del sol, los rayos de luz, y la luz del fondo

---

<sup>746</sup> GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic. op. cit. pág. 77.

<sup>747</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 61.

permitían al cinematógrafo expresar su individualidad y producir la sensación que el perseguía.<sup>748</sup>

La desventaja de la luz incandescente reside en que, era y sigue siendo mucho menos potente que el arco de carbono. De la necesidad de conseguir la máxima potencia de la lámpara incandescente, surgió la introducción de un reflector mejorado hecho con un espejo de cristal muy pulido. Las luces basadas en esta tecnología se llamaban *rifles*, por su capacidad de proyectar rayos de luz muy definida a larga distancia. Eran muy eficaces pero difíciles de controlar. Lo que los cinematógrafos buscaban era una luz todavía de más intensidad, pero que el rayo pudiera ser controlado en cuanto a distribución y difusión. En 1934, la introducción de la lente fresnel llevó al desarrollo de unidades de iluminación que casi no se distinguen con las que se usamos actualmente.

## **La lente Fresnel**

Esta lente convergente fue inventada en Francia por Augustin Jean Fresnel<sup>749</sup> en 1822 pero su gran difusión se realizó en 1850 cuando el gobierno de estados unidos autorizó el uso de esta innovadora tecnología para su utilización en los faros. Fresnel desarrolló para los faros el uso de lentes compuestas en vez de espejos.

Hacer una lente de faro compacta y grande para concentrar los rayos de luz sería casi imposible, porque para fabricar una lente sólida de tipo disco de vidrio el espesor y el peso serían prohibitivos.

---

<sup>748</sup> HANDLEY, Charles W. op. cit. pág. 122.

<sup>749</sup> Fresnel, Augustin-Jean. Nace, el 10 mayo, 1788 en Broglie, Fr. muere el 14 de julio de 1827 en Ville-d'Avray. Físico e ingeniero francés que contribuyó decisivamente a esclarecer la teoría ondulatoria de la luz propuesta por Young, elaborando su base matemática y conceptual. Estudió también la aberración de la luz y la interferencia de la luz polarizada.

Louis de Georges Leclerc de Buffon (1748) tuvo la idea de dividir una superficie de lente en anillos concéntricos para reducir el peso significativamente. En 1820 esta idea fue adoptado por Augustin Jean Fresnel en la construcción de lentes de los faros.<sup>750</sup>

La lente de Fresnel era mucho más eficiente en recoger y dirigir los rayos produciendo un haz de luz de gran alcance: cinco veces más que el sistema de reflector usado anteriormente. Cuando se montaba a 30,48 metros (100 pies) sobre el nivel del mar, tenía un radio de acción visible en el horizonte de hasta 33 kilómetros (18 millas).

En 1822 un físico francés llamado Augustin Fresnel inventó una lente que haría frecuente su nombre a lo largo de las costas de Europa y de Norteamérica. Parecía una colmena de cristal gigante, con una luz el centro. La lente podía ser tan alta como doce pies (3,6 m), con anillos concéntricos de prismas de cristal arriba y abajo para dirigir la luz en un rayo estrecho. La lente en el centro tenía forma de lupa, para que el rayo concentrado tuviera aún más alcance. Las pruebas demostraron que mientras que una llama abierta perdía casi el 97% de su luz, y una llama con los reflectores detrás de ella todavía perdía el 83%, la lente de fresnel podía capturar casi toda su luz perdiendo solo el 17%. Debido a su asombrosa eficacia, una lente de fresnel podía lanzar fácilmente su luz al horizonte a 20 millas (37 km) o más.

Se desarrollaron siete tipos de la lente, llamados "orders". Los tres primeros más grandes eran para las luces de la costa, mientras que los "orders" cuatro a seises, más pequeños, eran para las luces del puerto o de la bahía. Había también una lente de 3,5 órdenes que fue utilizada sobre todo en los "Great Lakes".

En Europa las nuevas lentes fueron adoptadas rápidamente, solamente el jefe de la Lighthouse Board, Stephen Pleasonton, se opuso fuertemente, opinando que era un capricho. La mayoría de las luces de ESTADOS UNIDOS no fueron convertidas hasta 1850.<sup>751</sup>

La lente de Fresnel sirve para concentrar la luz en un rayo relativamente estrecho. Se utiliza especialmente en faros y focos: es adecuada para proyectores, para las señales de ferrocarril y tráfico, y para las luces decorativas en edificios. Las lentes cilíndricas de Fresnel se utilizan en los típicos faroles de barco para aumentar la visibilidad.

A partir de la lente de Fresnel, Louis Hartmann desarrolló en Estados Unidos en 1879 un proyector práctico y eficaz para iluminación concentrada: *spotlight*. Desde entonces el dispositivo se utiliza para producir una iluminación intensa en un área bien definida en escenarios, de cine, televisión, ballet, y producciones de opera. Antes del nacimiento

---

<sup>750</sup> "Fresnel lens" *Encyclopædia Britannica* from Encyclopædia Britannica Premium Service. <http://www.britannica.com/eb/article?eu=36046> [Accessed September 17, 2003].

<sup>751</sup> <http://lighthousegetaway.com/lights/fresnel.html>

del cinematógrafo ya se utilizaba en el teatro luego se perfeccionó colocando en la boca un diafragma de iris y lentes ajustables para controlar el haz de luz. El color de luz se puede controlar por medio de un mecanismo giratorio que contiene filtros que en un principio eran de gelatina y luego se hicieron de acetato.

El primer *spotlight* era de *Limelight* (luz de calcio), después la luz fue sustituida por luz de arco, luz de descarga, luz incandescente. En un principio se reciclaban lentes y aparatos del teatro o de otras industrias. Al ir aumentando las necesidades de iluminación en el cine: la potencia de la luz y el tamaño del foco. La lente, se tuvo que fabricar expresamente construyéndola en diámetros de hasta 60 cm (uno de los más grandes arcos, un bruto de 225 Amperios, tenía 60 centímetros de diámetro) y tenía que ser capaz de resistir el fuerte calor de la lámpara o de la llama del arco.

Se debe a Cremer la adaptación en los proyectores de cine de las lentes de Fresnel, que se equipaban en los faroles ferroviarios y marítimos.<sup>752</sup>

Antes del nacimiento del cine Fresnel inventa la lente en 1822. Louis Harmann adapta la lente para el teatro en 1897. Más tarde Cremer construye aparatos específicos para el cine equipados con lente fresnel hacia 1925.

Los arcos y tungstenos con lente fresnel, permitían realizar una iluminación perfectamente selectiva, el iluminador controlaba la luz. Eran una herramienta adecuada para la luz del cine clásico, que ha sido siempre gran amante de Fresnel. Pero estos materiales eran pesados y difíciles de manipular, voluminosos, se calentaban mucho, y consumían enormemente.

A lo largo de la década de los treinta los fabricantes de película introdujeron una serie de emulsiones de mayor sensibilidad, que culminaron en 1938 con la AGFA Supreme, la Du Pont Superior II y las Eastman Plus X y Super XX. También en el campo de la iluminación las empresas proveedoras como Mole-Richardson introdujeron adelantos.

Mole-Richardson perfeccionó, en 1935, un proyector (spotlight) incandescente con lentes de enfoque Fresnel, y en este mismo periodo creó una nueva serie de lámparas de arco ultraligeras y de alimentación automática. A su vez la mayoría de los operadores de cámara optaron por un estilo difuminado. Las películas de mayor sensibilidad y las luces de mayor potencia se utilizaron para reducir los niveles de iluminación en los platos, a veces hasta en un 70%. La lámpara de arco no se había abandonado por completo con la llegada del sonido, pero después de 1935 no era extraño que los operadores mezclaran

---

<sup>752</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 54.

lámparas incandescentes con arcos Mole-Richardson, mejorando en control, economía y eficiencia.<sup>753</sup>

Pero cine sonoro no consiguió la expresividad de la imagen como la época final del cine mudo, según comenta Fabrice Revault D'Allonnes:

Globalmente, el cine hablado moderará en intensidad la expresividad fotográfica, dirigida hacia efectos más medidos que en el periodo mudo (aunque esto depende de los géneros, pero se puede decir que esta moderación vale lo mismo para los géneros de alta intensidad dramática, terror y policíaco). Primera consecuencia, de gran importancia: el sonido contribuye a desexpresionizar la imagen, autoriza la fotografía más clásica, a las atmósferas desde entonces menos exageradas, más matizadas o refinadas.

Segunda consecuencia, mucho más fastidiosa: desde ahora hablando, el cine no evitará una cierta deriva academizante, hasta el punto en que el lenguaje hablado toma el paso sobre el lenguaje cinematográfico, esto es fotográfico, luminoso.<sup>754</sup>

## Maestros de la iluminación en Francia

Jacques Lemare<sup>755</sup> en su libro de memorias describe la época del cine francés en blanco y negro, y nos señala quienes fueron los grandes maestros de la iluminación:

“A Francia, nos llegaron tres maestros de la luz cinematográfica: Eugen Schüfftan,<sup>756</sup> Curt Courant y Otto Heller que, seis años más tarde, vuelven a marcharse hacia

---

<sup>753</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 343.

<sup>754</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 55.

<sup>755</sup> LEMARE, Jacques. (1912-1988). Iluminador francés, lo más importante de su trabajo como iluminador es: en 1939 la película *La Règle du jeu*, de Jean Renoir junto con iluminadores como Jean-Paul Alphen, Jean Bachelet y Alain Renoir; en 1946 *Non occupable* del director Henri Decoin; al final de su carrera podemos destacar una serie de 4 capítulos para TV producida en 1965 por la ORTF y Pathé Cinéma titulada *Belphégor ou Le fantôme du Louvre* (B/N). Escribió un libro de memorias en el que describe sus experiencias. Está en él toda una época del cine en blanco y negro.

<sup>756</sup> SCHÜFFTAN, Eugen. Nace en Breslau (Wroclaw), Alemania en 1893, muere en 1977. Operador alemán, anteriormente fue pintor escultor diseñador y arquitecto. Estudia en la escuela de Bellas Artes de Breslau. Debuta en el cine como realizador de dibujos animados. Trabaja también como decorador. En 1924, trabaja en la fotografía de *Los Nivelungos* de Fritz Lang. Fue el inventor del llamado



Inglaterra y Estados Unidos en el momento de la debacle francesa. Una nueva escuela, que debía llamarse «realismo poético» nació no solamente por la puesta en escena sino por la imagen. Muchos de nuestros más grandes jefe-operadores (que se llamarán más tarde directores de fotografía) trabajarán en este sentido, habiendo sido a veces los cámaras bajo la dirección del jefe en cuestión. Así «nacieron» en este nuevo estilo, Christian Matras, Michel Kelber, Henri Alekan, Philippe Agostini, Nicolas Hayer y muchos otros.”<sup>757</sup>

En los años treinta vinieron desde Alemania operadores como Eugen Schüfftan y Curt Courant que enseñaron el gusto por la investigación. Dentro de este grupo estaba también el operador Checo Otto Heller que llegó de la mano del director Carl Lamac. Su experiencia marcó la tónica y dio el impulso a los jóvenes que trabajaron con ellos, creando escuela.

### **Eugen Schüfftan**

Eugen Schüfftan que era especialista en efectos fotográficos inventó un truco óptico al que puso su nombre “proceso Schüfftan”, el proceso hace posible la combinación de dos imágenes en un mismo plano por medio de un espejo que se hace transparente en las partes que se requieran, colocado a 45°. Se juntan, una imagen de la representación en miniatura del fondo del escenario y otra imagen la acción real que se desarrolla en el primer plano. Esto se hace raspando un determinado trozo de la superficie plateada de un espejo y poniendo el espejo en un ángulo de 45° del eje de la lente de la cámara. La acción real que tiene lugar enfrente de la cámara se filma a través del trozo raspado del espejo, mientras los decorados en miniatura se reflejan a través del espejo sin raspar, creando así la ilusión de que la acción está verdaderamente pasando en un fondo real, Schufftan usó este efecto con éxito en *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, donde utiliza espejos inclinados que dan la ilusión de un decorado gigantesco. Este proceder hizo a

---

*procedimiento Schüfftan*. Este procedimiento permite impresionar en el mismo fotograma una imagen directa y una imagen reflejada en un espejo; este truco se empleó por primera vez en *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, luego se usó corriente mente en la industria cinematográfica. Schüfftan estuvo detrás de la cámara en muchas películas alemanas antes de emigrar a Francia en 1933 escapando de los Nazis realiza un excelente trabajo de iluminación enmarcado en el realismo poético en las películas de Marcel Carné, Max Ophüls, Rene Clair. En 1940 emigra a los EEUU donde se nacionaliza en el 47, cambiando el nombre por el de Eugene Shuftan. En los 50 y 60 trabajo internacionalmente y ganó un Oscar por la fotografía de *The Hustler* (1961), en 1975 recibió el premio el premio “Billy Bitzer” por su contribución a la industria del cine.

<sup>757</sup> GILLES, Christian. *Les Directeurs de la Photo et leur Image*. París: Éditions Dujarric, 1989. pág. 249. Según Gilles estas citas están tomadas del libro de memorias de Jacques Lemare.

Schüfftan muy famoso, el efecto que se llamaba “Spiegeltechnik” (técnica de espejo) tomo su nombre llamándose “efect Schüfftan”. Los filmes fantásticos utilizaron abundantemente estas técnicas. Desde entonces este efecto se ha conseguido con sistemas más simples y efectivos. Se utilizó en la película de Hitchcock *Blackmail* (1929).

Anterior al procedimiento de Schüfftan, uno de los más utilizados era el proceso Hall. Esta realización más simple consiste en colocar delante de la cámara una placa de vidrio sobre la que se ha pintado la parte superior de las casas, palacios, castillos, etc., que se han de rodar. Sobre la película, la imagen pintada en el cristal y la del decorado real quedan perfectamente integradas.

Este procedimiento tuvo una gran difusión a causa de su simplicidad, pero presenta cierto número de inconvenientes. Por muy hábil que sea un paisajista, no puede, con una imagen pintada sobre un vidrio, dar la misma impresión de relieve que con el decorado real sin acabar, sobretodo por las sombras; así, en las imágenes obtenidas gracias a el proceso Hall, la parte de arriba del campo, en oposición con la de abajo, es siempre plana.

En segundo lugar, para que las sombras pintadas sobre el cristal coincidan exactamente con las que el sol produce en el decorado real, se está obligado a rodar las escenas del procedimiento a una hora determinada, y dependiendo de un tiempo muy corto. Esto es muy molesto para la puesta en escena.

Estos inconvenientes animaron al pintor alemán Schüfftan a buscar un procedimiento nuevo, que diera ilusión completa de relieve tanto en la parte de arriba como en la de abajo de la pantalla, y que permitiera filmar las dos partes simultáneamente con cualquier tipo de luz. Un ingeniero vienés, M. Kottula, colaborador de Carl Dreyer, le ayuda en esta tarea. Después de largos trabajos, estos dos hombres descubrirán el procedimiento que lleva el nombre del pintor.

Este consiste especialmente en remplazar la placa de cristal del procedimiento Hall por un decorado a una escala de un décimo o un veinteavo, es decir diez o veinte veces más pequeño de lo que el representa.

Los actores actúan delante de un decorado de dimensiones normales, de una altura media de 2,50 a 3 metros, y que constituye la parte de abajo del encuadre. Se coloca delante de la cámara un espejo inclinado de manera que refleje la imagen del decorado en miniatura situado fuera de campo. El espejo ocupa todo el campo del aparato. Pero, para que el decorado de dimensiones normales y el de dimensiones reducidas se vean a la vez sobre la película, se ha quitado, en la parte inferior del espejo, la patina de plata

que le da la propiedad de reflejar la luz: esta porción de espejo no es más que un vidrio transparente. Cada imagen del film reproduce pues la que da la parte superior del espejo (el decorado en miniatura), y la que da la parte baja del espejo, convertido en vidrio, deja ver por transparencia (el decorado de dimensiones normales).

El procedimiento Schüfftan fue utilizado para la realización de *Die Brüder Schellenberg* en 1926 de Karl Grune, *Frères Schellenberg* (vistas del gran hotel en donde una joven se tira desde una ventana, vista de una gran plaza); de *Metrópolis* (en la escena del estadio) de Fritz Lang con el iluminador Günther Rittau en 1927 y de otros filmes alemanes.

Con este método se llega a dar verdaderamente la impresión de relieve en toda la pantalla; se puede, además, gracias a él, filmar grandes planos juntos trucados, iluminados desde todos los ángulos que se desee (luz viniendo de cara, de costado, a 45° y otros), y obtener efectos de noche sin tener que cambiar el decorado en miniatura: necesitando solamente iluminar por separado la maqueta, igual que el decorado de dimensiones normales.

Se puede ver por estas breves indicaciones, que el descubrimiento de E. Schüfftan ayudado por M. Kottula vino a dar un gran paso adelante en el arte de la decoración cinematográfica, creadora de ilusión.

En 1932, dirige la fotografía de *L'Atlantide* de Georg-Wilhelm Pabst y se instala en Francia para seguir su carrera. Desde entonces, trabaja para los más grandes: Marcel Carné, Henri Decoin, Max Ophüls, René Clair.

Schüfftan que era conocido en Alemania sobretodo como especialista de efectos especiales ya que sus maquetas habían sido celebres. También era un excelente iluminador: Michel Kelber que fue ayudante de él, dice que cuando Schüfftan vino a Francia, y trabajó como operador «tuvo un gran éxito, muy justificado» con *Le quai des brumes* rodada en 1938, dirigida por Marcel Carné; Schüfftan trabajó conjuntamente con los iluminadores Louis Page y Marc Fossard.

Comenta Michel Kelber:

Me gustaba mucho lo que hacía Schüfftan, ha sido muy particular, muy personal. (...) Su aportación en el cine como operador ha sido muy importante. No tenía miedo de subexponer, había tomado el habito de enviar una fuerte luz sobre los vientres de los personajes, cosa que yo encontraba incomprensible en aquella época, pero que hoy aprecio mucho. Eso aportaba una especie de relieve. Schüfftan ha sido el rey de la luz muy violenta sobre el pecho o sobre el vientre, mucho más que sobre las caras.

En aquella época su manera de proceder me chocaba porque yo no le encontraba explicación. Por otra parte su iluminación no ha sido del todo lógica. A mí que salía de la escuela Stradling, donde todo estaba más o menos justificado, aquello me parecía raro.

En 1940 Schüfftan se instala y trabaja en EE UU. Nacionalizándose americano en 1947, partiendo su tiempo entre el viejo continente y los Estados Unidos hasta su muerte. Ha contribuido desde sus principios a escribir algunas de las más bellas páginas del expresionismo y del realismo alemán, igualmente ha dejado su huella para el “realismo poético” en Francia y en EE UU. El cine en blanco y negro debe su renovación a este gran maestro de iluminaciones inquietantes y de efectos especiales de escaso coste.

Harry Stradling<sup>758</sup> fue el método americano. Yo lo conocí en el momento en que se pasaba a la película pancromática, pues la ortocromática era muy contrastada, que no reaccionaba a los colores, que restituía una iluminación general con lámparas de mercurio colocadas como un para-vientos alrededor de todo el decorado. Esta escuela americana fue innovada por un operador muy celebre en los Estados Unidos, Lee Garmes,<sup>759</sup> un especialista en el empleo de la luz dirigida (ahora se ha vuelto atrás, con

---

<sup>758</sup> STRADLING, Harry. Nace en Inglaterra en septiembre de 1901, muere en EE UU en febrero de 1970. Siendo un adolescente empezó su carrera en el cine en US en los años 20 como cámara de cortos y largometrajes dentro de la rutina de Hollywood. Sin embargo, fue en Francia en 1934 – 35, cuando adquiere importancia como un iluminador de talento, especialmente después de trabajar con Jacques Feyder en la *Kermesse Heroique* (1935), después trabajó en varias producciones importantes Inglesas antes de volver a Hollywood en 1940. Los treinta años siguientes fue responsable de la iluminación de las más importantes producciones americanas, ganó un Oscar por la mejor fotografía en *The Picture of Dorian Gray* (1945) y en *My Fair Lady* (1964). Se destacó particularmente por su lujosa fotografía en color. Murió mientras hacía la película *The Owl and the Pussycat*. Es el padre del también iluminador Harry Stradling, Jr.

<sup>759</sup> GARMES, Lee. Nace el 27 de mayo de 1898 en Peoria, Illinois, muere el 31 de agosto de 1978. Después del divorcio de sus padres, lo crió su abuela en Denver, Colorado. Comenzó su carrera de cine en 1916, directamente después de la escuela secundaria, como ayudante de un pintor y muchacho vigilante en los estudios de Thomas H. Ince. Más tarde ese mismo año Garmes se convirtió en ayudante de cámara, y hasta 1923 trabajó en numerosos cortos y algún largometraje. En 1924 hizo de cámara-iluminador y pronto se distinguió como un iluminador creativo. A finales de los años 20 fue pionero en el uso de la fotografía atmosférica, experimentando con la “luz del norte”, de “Rembrandt”, que requería mucha iluminación en los detalles y dejarla en el resto muy baja. Figuraba entre los primeros en utilizar las bombillas descubiertas de Mazda para iluminar un set entero y también ayudo a idear la primera “dolly” (plataforma rodante). A mediados de los 30 se aventura a producir y dirigir.

la luz difusa). Fue una novedad porque cada elemento estaba destacado por un proyector. No había esta luz general que cubría un conjunto, lo que permitía no tenerse que ocupar individualmente de estos elementos; pues se sabía de entrada que quedarían expuestos de todas formas.

Efectivamente con Stradling, cada luz tenía una dirección precisa, no era necesario que se mezclaran. Fue más complejo, aquello no debía “babeear” (chorrear).

Se aumentó la cantidad de los proyectores, lo que fue difícil pues los proyectores eran voluminosos, pesados, grandes y desprendían un calor terrible.

Esta “innovación” venía de los estudios Paramount, instalados en Francia al principio del hablado, donde se rodaban dos versiones simultáneas del mismo film. Stradling tuvo otros alumnos además de mi: Marcel Grignon, Louis Page, Roger Hubert, Robert Lefebvre.

Hemos hablado del Alemán Schüfftan y del Americano Stradling, pero ¿cuales han sido los maestros franceses?

Había Jules Kruger, un grandísimo operador, pero con carácter...de cerdo. Él sabía de muchos que era el mejor, lo que le daba una seguridad particular, tenía caprichos. El había trabajado también con Marcel L’Herbier antes de mi, creo que ellos no se tenían mucha simpatía, era reciproco. Kruger, en revancha, se entendía muy bien con Duvivier e hicieron numerosos filmes juntos.<sup>760</sup>

## **Curt Courant**

Curt Courant<sup>761</sup> nace en Berlín el 1895. *Hilde Warren und der Tod* (1917) de Joe May es su primera película como director de fotografía.

En 1919, participa en los filmes de Erik Lund y Rudolf Biebrach. Desde entonces, los grandes directores le toman a su servicio como Sven Gade et Heinz Schall en *Hamlet* (1920), David Buchowetski en *Peter der Grosse* (1922), Fritz Lang en *Die Frau im Mond* (1929) donde trabaja al lado de los iluminadores Oskar Fischinger que realiza

---

También hizo muchas veces de director-físico (con presencia en el rodaje) en las películas de Ben Hecht y Charles MacArthur, saliendo en créditos como director-asociado. Él no salió en los créditos de *Gone With the Wind*, aunque él fotografió el primer tercio de la película. Garmes era muy bueno en blanco y negro pero también hizo un trabajo encomiable en color. Ganó un oscar de la academia por *Shanghai Express* de Von Sternberg. Estuvo casado con la actriz Ruth Hall.

<sup>760</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 97.

<sup>761</sup> COURANT, Curt. Operador alemán. Nace en Berlín en 1895, muere en Los Ángeles (California, Estados-Unidos) en 1968. Es tío del operador-jefe Willy Kurant.

los efectos especiales y Otto Kanturek. En 1933, escapando de los Nazis, deja Alemania para trabajar en Inglaterra y en Francia. En Inglaterra trabaja en el film de Alfred Hitchcock *The Man Who Knew Too Much* (1934), después de hacer varias películas (seis en 1936) se traslada a Francia y realiza la iluminación de *La bête Humaine* (1938) dirigida por Jean Renoir, e ilumina juntamente con Philippe Agostini y André Bac *Le jour se lève* (1939) de Marcel Carné. Curt Courant parte en 1941 a los Estados Unidos, y participa con Roland H. “Rollie” Totheroh en el film de Charles Chaplin *Monsieur Verdoux* (1947) después se va retirando del cine poco a poco.

Su trabajo en Francia deja un buen ejemplo para los nuevos iluminadores. A lo largo de su carrera Curt Courant conserva el mismo espíritu estético y trabajará por el nuevo género de la época: el “realismo poético”.

### **Otto Heller**

Otto Heller es un operador británico de origen checo nace el 8 de marzo de 1896 en Praga, Bohemia, Austria-Hungría, (now Republica Checa) muere el 19 de febrero de 1970 en Middlesex, Inglaterra. A partir de 1918, ilumina sus primeros filmes en Checoslovaquia y a partir de 1928 en Alemania, la mayoría para el Checo Carl Lamac. Huye de Alemania en 1933 y pasando por Francia se instala en Inglaterra en 1940.

Como Courant y Schüfftan después de salir de la Alemania nazi Otto Heller trabaja en Francia, también en alguna coproducción anglo americana antes de escapar a Inglaterra dejando en Francia buena prueba de su trabajo como operador que culminará con *Peeping Tom*, (*Face of Fear*, *The Photographer of Panic*, *Le Voyer*) rodada en Eastmancolor en 1960 en Inglaterra; una película de gran calidad artística y de importancia histórica, dirigida por Michael Powell.

Otto Heller operador Checo está en activo desde de 1918 hasta el principio de 1970. Ilumina varias películas antes de salir de su país: *Saxophon-Susi* en 1928; *Die Vom Rummelplatz* en 1930 del director Carl Lamac ésta última también con Erich Giese como iluminador. Una vez en Francia dirige la fotografía de varios filmes realizados por los directores Carl Lamac y Pierre Billón como: *Une nuit au paradis* (1931) –Carl Lamac y Pierre Billón; *Monsieur le maréchal* (1931) –Carl Lamac; *La Chauve-souris* (1931) –Carl Lamac y Pierre Billón; *Kiki* (1932) –Pierre Billon y Carl Lamac; *Faut-il les marier?* (1932) –Carl Lamac y Pierre Billón. Y otras: *Maquillage* (1932) –Karl Antón; *L'Amour en cage* (1934) –Carl Lamac y Jean de Limur. Simultanea su trabajo entre Francia e Inglaterra iluminando en UK: *Dreams Come True* (1935) del director Reginald Denham; en Francia *Le Mari rêvé* (1936) de Roger Capellán; *Port-Arthur* (1936) de Nicolas Farkas (Checoslovaquia–Francia); en Inglaterra *The Amazing Quest*

1936 de Alfred Zeisler. En 1939 ilumina en Francia *De Mayerling à Sarajevo* de Max Ophüls trabajando al lado de Curt Courant; después otras de menos importancia como: *L'Empreinte du dieu* (1939) de Léonide Moguy; *L'enfer des anges* (1939) de Christian-Jaque; *Le grand élan* (1939) de Christian-Jaque. En 1952 hace la iluminación de *The crimson pirate* (1952) de Robert Siodmak (Technicolor) (UK USA.); *Richard III* (1955) de Laurence Olivier (Technicolor) UK.; en USA *A Dog of Flanders* (1959) (color de Luxe) de James B. Clark; *Condemned to Life* (1962) (UK USA), del director Basil Dearden; *The Ipcress File* (1965) UK (Technicolor), director Sidney J. Furie. Y así once títulos más hasta 1970 que ilumina su última película *Bloomfield* en Technicolor dirigida por Richard Harris.

Sus años de trabajo en Francia fueron determinantes para crear escuela juntamente con sus colegas Alemanes Schüfftan y Courant que trajeron todo el saber de la escuela alemana configurando la imagen de lo que se llamó el “realismo poético” y dejando continuidad de sus enseñanzas en operadores como: Christian Matras, Michel Kelber, Henri Alekan, Philippe Agostini, y otros.

### **Christian Matras**

La formación de Christian Matras<sup>762</sup> se inicia como reportero de prensa filmada en *Eclair Journal*. Después da sus primeros pasos en 1925 como ayudante de su hermano, que era director de un estudio de efectos especiales. Realiza también documentales. El primero *De babord à tribord*, rodado en 1926 a bordo del navío escuela Jeanne d'Arc, consigue un gran éxito durante su proyección en el Théâtre du Vieux Colombier. Matras reincide con *Eperon d'or* (1930), *Sous la terre* (1931) y *Au fil de l'eau* (1930). Trabaja después como cameraman y operador en el rodaje de numerosos cortometrajes.

En 1932, Matras comienza su carrera en el cine como operador jefe trabajando para Jean Epstein en el rodaje de *L'Or des mers*. Trabaja enseguida con los operadores más importantes: Armand Thirard en *Le Paquebot Tenacity* (1933) de Jean Duvivier y *La Maison dans la dune* (1934) de Pierre Billon. Se asocia con Eugen Schüfftan para *Le Scandale* (1934), de Marcel L'Herbier, y con Jean-Louis Mundviller para *Les Mutinés de l'Elseneur* (1936), de Pierre Chenal. Efectúa en 1937 su primer gran trabajo con Jean Renoir, en *La Grande illusion*. La calidad de la fotografía que mira de reojo hacia

---

<sup>762</sup> MATRAS Christian. Nace el 29 de diciembre de 1903, en Valence, Francia. Muere en París el 4 de mayo de 1977.

el realismo está heredada del documental. Matras se convierte rápidamente en un experto en el arte de crear ambientes “realistas”, que testimonian su gusto aliando el sentido del efecto decorativo con el efecto psicológico. Tiene tendencia a hacer de cada una de sus obras un retrato. Donde el reprocha a veces crear atmósferas demasiado frías, pero después de la Segunda Guerra Mundial, se adapta a las nuevas técnicas ofrecidas por la llegada del color y se convierte en uno de los más grandes especialistas franceses. Ilumina más de ochenta filmes, y trabaja con los grandes nombres del cine francés: Abel Gance (*Paradis perdu*, 1939), André Cayatte (*Oeil pour oeil*, 1956 ; *Le Miroir à deux faces*, 1958), Henri-Georges Clouzot (*Les Espions*, 1957), Robert Hossein (*Le Jeu de la vérité*, 1961), Georges Franju (*Thérèse Desqueyroux*, 1962), René Clair (*Les Fêtes galantes*, 1965), Luis Buñuel (*La Voie lactée*, Eastmancolor, 1968). Es con Max Ophüls cuando Matras logra sus más bellas imágenes. Trabaja en los cuatro últimos filmes del realizador. En *Madame de...* (1953), juega con los contrastes para significar el cinismo y una cierta dureza. En *Lola Montès* (Eastmancolor y Cinema Scope) (1955), deja de lado sus inspiraciones impresionistas por un simbolismo de los colores, próximo a las composiciones de pintores como Bosch o Bruegel. No confiere a los colores una dimensión lírica glorificando la naturaleza, pero les da un rol psicológico. Matras igualmente a trabajado con cineastas extranjeros, como Alfonso Balcázar (*Los pistoleros de Arizona*, Technicolor, 1965), o Vittorio De Sica (*Women times seven*, Color 1967).

Jean Bourgoïn que había conocido a Matras dice en una entrevista que le hace Christian Gilles que era un especialista en iluminar a las mujeres, incluso en condiciones desfavorables:

Christian Matras tenía, en cambio, sus “pequeños secretos”. Fue el gran especialista de las mujeres. Las hacía “bellas”, ha sido su especialidad<sup>763</sup>

### **Michel Kelber**

Michel Kelber<sup>764</sup> Nacido en Rusia. Después de estudiar arte y arquitectura en la escuela de Bellas Artes de París comienza a trabajar en 1928 como ayudante de cámara

---

<sup>763</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 53.

<sup>764</sup> KELBER, Michel. Nace el 9 de abril de 1908, en Kiev, Rusia. Después de estudiar arte y arquitectura en la escuela de Bellas Artes de París. Comienza a trabajar en el cine francés como ayudante de cámara en 1928 y como iluminador en 1933. Fue operador de algunas de las mayores



de Harry Stradling del que aprende el método clásico del oficio. Luego estará de ayudante con Eugene Shuftan y, como se desprende de sus citas comentadas anteriormente se da cuenta de que hay otras formas de iluminar y comienza a dar más importancia a la investigación aunque siempre dentro de una iluminación conservadora, en 1933 pasa a ser operador jefe. Ilumina su última película en 1982. Muere en noviembre de 1996. Trabajó con los mejores directores franceses como Claude Autant-Lara en *Le Diable au Corps* (1947), film de gran calidad; con Jean Cocteau en *Les Parents Terribles* (1949); con René Clair en *La Beauté du Diable* (1950) en la que trabaja también el iluminador Gianni di Venanzo; con Julien Duvivier en *Un Carnet De Vall* (1937) film iluminado también por Philippe Agostini y Pierre Levent; con Jean Renoir en *French Cancan* (1944); con Pierre Grimblat *L'Empire de la Nuit* (1963), *How Not to Rob a Department Store* (1965) *Cent Briques et des Tuiles* (1965). Trabaja también en producciones francesas con el director americano Robert Siodmak en *Pieges* (1939), *Le Grand Jeu* (Eastmancolor, 1954), *Katia* (Eastmancolor, 1959) *L'Affaire Nina B.* (1961). Paso los años de la II Guerra Mundial trabajando en Suiza y España donde trabaja con Juan Antonio Bardem iluminando la película *Calle mayor* (1956). Le tocó convivir al final de su vida laboral con los iluminadores de la Nouvelle Vague como después veremos.

Para Kelber la luz es como el color en la pintura:

La luz me da la misma sensación que el color en la pintura. Esto puede ser un poco pretencioso, pero, usted sabe, un decorado sin iluminar es negro: es la nada. Por otra parte, se debería pintar sobre telas negras, y colocar la luz con los pinceles. Cada golpe de luz que usted da en el decorado descubre bruscamente algo, hace vivir algo que no existía antes. Para mi, iluminar un decorado es un placer enorme.<sup>765</sup>

Michel Kelber pasó muy pronto, para lo que era normal en aquel tiempo, a ser operador jefe porque dominaba la iluminación de las caras sobre todo de las actrices.

He sido rápido, sabía fotografiar a las “jóvenes” y, por esto, ellas me buscaban. En esta época, se daba mucha más importancia a las mujeres, a las actrices. La mayor parte de las “vedettes” más importantes tenían ya una cierta edad pero hacían papeles que tendrían que haber hecho sus hijas. Era preciso pues saber hacer desaparecer las arrugas, mostrar el mejor perfil; por ejemplo, Gaby Morlay me imponía en sus filmes. La ventaja de los

---

producciones, trabajando para Autant-Lara, Clair, Duvivier, y Renoir, entre otros directores franceses. Huyendo de la II Guerra Mundial trabajó en Suiza y en España.

<sup>765</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 101.

operadores actuales, es que, cuando el guión pide una “minette” (gatita), iluminan una “minette”, una chica de veinte años. Son siempre bellas<sup>766</sup>

En la iluminación de los rostros para Kelber la clave está en los ojos:

Los ojos, es lo esencial. Si queréis que expresen algo; por otros mismo muy bonitos, quedarán apagados. Y no llegareis nunca a ver atravesar una expresión en el rostro. Se ha de encontrar el maquillaje y el peinado que convengan. Por ejemplo para caras muy largas, se probará de disimular el ovalo con el peinado. Se corrige una nariz un poco desviada, se ocultan diferentes formas de bolsas bajo los ojos.<sup>767</sup>

Kelber no tenía secretos con sus ayudantes cosa poco normal en la época ya que el operador jefe se rodeaba de una aureola de secretismo para darse importancia y, sobre todo, para que el ayudante no aprendiera sus técnicas no fuera el caso que le usurpara el puesto.

No había secretos. Tenía todos mis accesorios, porque los operadores se los tenían que conseguir por sus propios medios; ahora, se alquilan. Algunos operadores tenían su cámara y se hacían fabricar por un óptico “pequeños secretos”, filtros de niebla, degradados, difusores. Todo estaba ordenado en una caja un poco mágica. Y Matras tenía la reputación de que jamás la mostraba a sus ayudantes, los míos sabían muy bien lo que llevaba en la mía. Yo no tenía nada que esconder. Entonces, si un compañero me pedía lo que utilizaba en alguna escena yo se lo enseñaba.<sup>768</sup>

En este sentido Jean-François Robin<sup>769</sup> comenta su buena relación con Kelber y como le enseñó el oficio con toda claridad.

Michel Kelber me ha enseñado como iluminar un actor, y sobretodo como iluminar una mujer, una actriz, así como las bases sobre los rudimentos de la luz (por ejemplo los contraluces). He sido también ayudante de Pierre Lhomme, pero con Kelber he tenido la suerte de recibir la enseñanza que me faltaba para aportar a las generaciones más

---

<sup>766</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 98.

<sup>767</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 102.

<sup>768</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 100.

<sup>769</sup> ROBIN, Jean-François. Iluminador francés comienza en 1973 como operador de cámara con Claude Agostini, hijo de Philippe Agostini. Pasa a ser iluminador en 1975 y trabaja con Jean-Jacques Beineix en importantes películas como *37,2 le matin* (fujicolor, 1986). Con varios directores como el polaco Andrzej Zulawskiy *L'amour braque* (Eastmancolor, 1985) o Claude Sautet con el que ilumina una interesante película *Nelly and Mousieur Arnaud* (color 1995). Da a los ambientes de sus films un tratamiento naturalista.

recientes, las bases del cine clásico, del cine francés de la gran época. He tenido el privilegio de ser ayudante de tres generaciones de operadores.<sup>770</sup>

## Henri Alekan

Henri Alekan<sup>771</sup> nace en París el 10 de febrero de 1909; sigue, desde 1928, los cursos de tarde del “Conservatoire des Arts y Métiers”, los del Instituto de Óptica de París así como los cursos de prácticas de Pathé-Cinéma, pero ya desde 1925 frecuenta asiduamente los estudios y es donde verdaderamente aprende su oficio. Fue ayudante de cámara hasta 1937, trabajando en particular con el legendario Eugen Schüfftan que le enseña ante todo un arte y le incita a la reflexión sobre la luz y la imagen, reflexión que jamás abandonará. Entre las películas que colabora con Schüfftan, una es *Quai des Brumes* (1935) de Marcel Carné; junto con, el también iluminador, Louis Page; otra, *Mademoiselle Docteur* (1937) de Edmond T Greville.

Ha trabajado con grandes directores como: G. W. Pabst<sup>772</sup>, Max Ophuls, Marc Allégret, Robert Siodmak.

---

<sup>770</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 166.

<sup>771</sup> ALEKAN, Henri. Nace en 1909 en París, de padres originarios de Bulgaria. Estudia Artes y Oficios, también en el Instituto de Óptica, y hace los cursos de prácticas de Pathé-Cinéma, simultaneando sus estudios con el trabajo en el plató que es donde aprende verdaderamente el oficio. Fue ayudante de cámara desde 1925 hasta 1937, siendo alumno de Eugen Schüfftan. En 1941 se consagra como operador-jefe. Es autor de un importante libro sobre la luz, *Des Lumieres et des Ombres* editado por Librairie du Collectionneur, en 1991. Muere el 15 de julio de 2001.

<sup>772</sup> PABST, Georg Wilhelm. Nace en Raudnitz, Bohemia (Checoslovaquia) el 27 de agosto de 1885, muere el 29 de mayo de 1967 en Viena Austria. Hizo solamente una película Americana pero se convirtió en el admirado de la critica americana por sus excelentes trabajos en el cine mudo. Fue a una escuela técnica estudiando ingeniería. Pero le atraían mucho más las artes y estudió en la Academia de las Artes Decorativas de Viena, después se embarcó en una carrera teatral, en 1906, trabajando como actor en Suiza. Luego trabajó como director de escena en Europa y durante poco tiempo en Nueva York en una compañía Alemana hasta la primera Guerra Mundial. A principios de los 20 hace teatro experimental Se estableció como director de cine en 1923, su obra se centra en la temática psicológica –*Geheimnisse einer Seele* (‘Misterios de un Alma’, 1926), *Die Büchse der Pandora* (‘La caja de Pandora’, 1928)– y social –*Die freudlose Gasse* (‘La calle sin alegría’, 1925), *Kameradschaft* (‘La tragedia de la mina’, 1931)–, es el puente entre el expresionismo y el naturalismo alemanes. Los

Al principio de la guerra, fue hecho prisionero, se evade y aparece en los estudios de la Victorine, en Niza, en zona libre. Se encuentra con los directores Yves Allégret (hermano menor de Marc Allégret), Jacqueline Audry y Abel Gance para los que efectúa la fotografía. Desde 1939 a 1940 fue operador de cámara de las películas de G. Lacombe, Marcel Carné y Marc Allégret, comenzando su verdadera carrera como director de fotografía en 1941. El primer film en que Henri Alekan hizo la fotografía, *Tobie est un Ange*, de Yves Allégret, fue desgraciadamente destruido en un incendio de un laboratorio. Cuatro años más tarde, dos películas lo imponen como artista completo: *la Bataille du rail*, de René Clément (1945), y *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau (1946). Dos estilos opuestos, pero los dos cargados de creación y de trabajo. Después de *La Belle et la Bête* (1946) que le hizo famoso, tuvo una extraordinaria ascensión en su arte, hoy lo ha transformado en una estrella.

A continuación, Henri Alekan no cesa de colaborar con los más grandes realizadores franceses y extranjeros, como Marcel Carné, Yves Allégret, Abel Gance, Julien Duvivier, Joseph Losey, Terence Young, André Cayatte, William Wyler, Anatole Litvak, Jules Dassin, Peter Ustinov, Yves Ciampi, Jean Delannoy, Alain Robbe-Grillet, Gitaï Amos y Wim Wenders, por citar solamente los más celebres. En 1958, realizó un corto metraje, *L'Enfer de Rodin*, especie de ballet poniendo en movimiento estatuas de Rodin, premiado en el festival de Praga en 1961. En 1983 Henri Alekan obtiene el Cesar de la Fotografía por el film *La Truite*, de Joseph Losey, y participa en la fundación de la Cinémathèque Française y en la creación del Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, l'IDHEC<sup>773</sup>, del cual fue presidente. Muere el 15 de julio de 2001.

Autor de una importante obra sobre la luz, *Des Lumieres et des Ombres* editado por Librairie du Collectionneur, en 1991. Alekan es el director de fotografía que mejor ha contribuido, en Francia, a la escritura profesional de la imagen. Él es el que más ha combatido en favor de la imagen de marca del “chef-opérateur” para engrandecerla. Fue presidente del sindicato de técnicos de la producción cinematográfica de 1966 a 1968 y en 1960 fue nominado a la Commission d'agrément del CNC.

---

primeros films sonoros de Pabst son sus mejores logros. El primero con sonido fue: *Westfront 1918* ('Frente del oeste 1918') en 1930, iluminada por Fritz Arno Wagner, una película pacifista.

<sup>773</sup> El “Institut des hautes études cinématographiques” fue fundado por Marcel L'Herbier en 1943 en Paris. Dispensaba una enseñanza especializada (dirección, montaje, etc.) y gratuita con una duración de tres años. En 1986, fue remplazado por la FEMIS (Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son).

También trabaja como iluminador de obras de teatro como *Intermezzo* de Jacques Sereys (1982), o *Question de géographie* de Marcel Maréchal (1989). En 1994, ilumina la exposición del escultor Arman. La ciudad de París le encarga iluminar la Butte Montmartre y la línea de metro Météor (1995). Autor de la luz del primer film de ficción en Imax-Omnimax (1989), de Pierre Etaix, es el descubridor de la luz a 180°, una tarea dificultosa.

Henri Alekan considera al iluminador como un ilustrador:

Se entrega un tema al operador en forma de guión, que a menudo deriva de una obra literaria. Se trata pues de una forma escrita que debe ser trasladada plásticamente en imágenes. El operador debe ser considerado por consiguiente, como un ilustrador (...) Para mí un ilustrador es un creador. En *La Belle et la Bête*, Cocteau me mostró como ejemplo los grabados de Gustave Doré, ilustrando los cuentos de Perrault<sup>774</sup>

Alekan piensa que es fundamental trabajar juntamente con el director de escena porque entre los dos han de recrear el clima del film.

El decorado es un lugar en el que se va a desarrollar una acción, así pues en primer lugar, ¿cómo el operador experimenta el clima del film? Es evidente que debe existir un perfecto acuerdo entre lo que experimenta el director de escena y lo que constata el operador para un mismo tema. El director de escena debe además, darle las indicaciones generales y también indicaciones precisas sobre la atmósfera del film. Enseguida el operador debe saber no solamente como va a iluminar, dar un clima al film, sino también como prever la iluminación y la atmósfera de algunas escenas particulares, el todo en una unidad plástica de la primera a la última imagen. La continuidad visual, es el punto capital en una película. Si esta continuidad visual no existe, habrá ruptura en los sentimientos o en las emociones que el futuro público podrá recibir. Así pues la responsabilidad del operador es grande.<sup>775</sup>

### **Philippe Agostini**

Philippe Agostini<sup>776</sup> es diplomado de “L'école Vaugirard”. Antes de la segunda guerra mundial trabaja en el teatro como decorador y como director de puesta en escena. Durante la guerra está en el servicio fotográfico de la armada. Comienza en el cine siendo ayudante-operador al lado de Georges Périnal y de Armand Thirard en

---

<sup>774</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 16.

<sup>775</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 16.

<sup>776</sup> AGOSTINI, Philippe. Operador francés. Nace en París el 11 de agosto de 1910 muere el 21 de octubre de 2001.

filmes como *Itto* (1934) de Jean-Benoît Levy, *Baccara* (1935) d'Yves Mirande o *Aventure à Paris* (1936) de Marc Allégret. Enseguida pasa a ser segundo operador en *Un carnet de bal* (1937) de Julien Duvivier, *Les deux timides* (1941) d'Yves Allégret y *Le mariage de chiffon* (1941) de Claude Autant-Lara. En 1943 hace su primer film como operador-jefe es un corto-metraje de Louis Cuny, *Hommage à Bizet*. Su aptitud para realizar imágenes impecables, teniendo en cuenta los medios técnicos de la época, hace que sea muy solicitado. Así dirige la fotografía de películas que se hicieron célebres como *Douce* (1943) y *Sylvie et le fantôme* (1945) de Claude Autant-Lara (estos dos con la actriz Odette Joyeux), *Premier de cordée* (1943) de Pierre Daquin (película rodada a 2.500 metros), *Les dames du Bois de Boulogne* (1944) de Robert Bresson y *Les portes de la nuit* (1946) de Marcel Carné. Su estilo se caracteriza por una iluminación muy nítida y un buen sentido en la composición del encuadre, no traicionando jamás la expresión de los actores. Trabaja en la fotografía de una cincuentena de filmes hasta *Les trois font la paire* (1957) de Sacha Guitry. En 1958, pasa a la realización con *Le naïf aux quarante enfants*. Dirige en total seis filmes entre ellos *La soupe aux poulets* (1963) y el último, *Grandeur nature* (1973) dirigida también por Luis García Berlanga (producción italiana y española). Si Agostini a conocido un debut glorioso como iluminador (operador-jefe), los filmes que dirige no tienen gran trascendencia. También dirige numerosas series para televisión: *L'age heureux* (1966), *Le trésor des hollandais* (1969), *Témoignages* (1973) y *L'age en fleur* (1975).

Si se puede reconocer mi trabajo, es en el sentido particular que aportó en la iluminación de las caras. Al hecho de no traicionar la expresión de un actor por una mala iluminación. Para mí el rostro debe guardar su máxima expresión (mis compañeros, en revancha, se interesan poco, ellos tratan de dar a la vedette un bello semblante) como siempre la voluntad de que esté íntimamente ligado a la luz general del film, que esté en equilibrio, y no salga del decorado.

Para mí es la luz la que sitúa, la que subraya los desplazamientos de los actores, les pone en relación con sus compañeros. Cuando ellos cambian de posición, el espectador asiste a una sucesión de planos, y puede perderse, es entonces cuando el operador debe indicarle la distancia que separa los personajes los unos de los otros, en una acción.<sup>777</sup>

Estos son algunos de los iluminadores más importantes que hicieron de puente entre los “grands anciens” y la “Nouvelle Vague”, entre el rodaje en estudio con decorados artificiales y en exteriores en decorados naturales, y por consiguiente entre el blanco y negro y el color.

---

<sup>777</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 9.

## La era del Technicolor

Las primeras películas mudas siempre habían intentado seducir al espectador por el color. Las tintaban, viraban, o coloreaban a mano ya hemos visto como Segundo de Chomón trabajó con su mujer coloreando películas. Según Bordwell en 1929, más de veinte compañías reclamaron patentes sobre procesos de color básicos, pero solo una consiguió hacerse con el control. La patente se la llevó Technicolor que desarrolló y publicó exhaustivamente su proceso. Esta compañía trabajaba en servicios ingeniería de la producción cinematográfica de Hollywood.

El primer proceso de Technicolor<sup>778</sup>, era un método por adición de luz que mezclaba la luz de los colores primarios sobre la pantalla en vez de utilizar pigmentos o tintes sobre la película. El primer método superponía imágenes rojas y verdes filtradas sobre la pantalla. En 1932, Joseph A. Ball creó un método tricromático que daba un color de más calidad. Para este método, Ball añadió un prisma tricromático y otra pista de película más de manera que cada matriz –roja, azul, verde– tuviera su propio negativo separado. Se probó primero en los dibujos animados de Walt Disney en *Flowers and Trees* (1932), luego un musical de veinte minutos *La cucaracha* (1934) iluminado por Ray Rennahan y más tarde en el largo metraje de ochenta y cuatro minutos *Becky Sharp* (1935) iluminado también por Ray Rennahan con maquillaje de Max Factor para Technicolor. Ray Rennahan fue uno de los primeros operadores especialista de Technicolor.

En 1935, después de la introducción del Technicolor de tres bandas en *Becky Sharp*, se pasó otra vez a utilizar el arco. El Technicolor necesitaba una distribución de luz parecida a la luz del día, lo que hacía difícil el uso del tungsteno. En los años anteriores, los fabricantes se las habían apañado para conseguir arcos más silenciosos y carbones

---

<sup>778</sup> TECHNICOLOR. Marca registrada de un sistema de procesado del color inventado por Herbert T. Kalmus y Daniel F. Comstock durante la I Guerra Mundial. La primera película en este proceso fue *The Gulf Between*, fue producida por los inventores en 1917. El Technicolor fue incorporado en 1922 cuando Kalmus fue presidente de la compañía. Originalmente el sistema funcionaba sobre dos colores el rojo y el verde. En 1932 Technicolor introduce tres colores en el proceso, rojo verde y azul en negativos individuales.

de llama blanca que producían luz de día con mucha potencia y eran la herramienta ideal para la nueva tecnología. Al agregarle la lente fresnel los hizo también más controlables.

Este fue el apogeo del arco de carbono. No sólo tenía el balance de color correcto sino que además el technicolor es un proceso donde la imagen formada por la lente se divide por los prismas en tres bandas de película distintas lo cual quiere decir que se necesitaba una enorme cantidad de luz. Algunas de las películas en Technicolor que se hicieron al principio estaban iluminadas con tanta intensidad que las tapas de los pianos se deformaban y los niños (como la niña actriz Shirley Temple) casi no podían soportar el calor en el plató.

Para poder usar las luces de tungsteno para color, fue necesario perder la mitad de la luz filtrándola, de manera que su uso en escenas en color era muy limitado; todavía se podían utilizar en películas en blanco y negro y luego más tarde en televisión.

La innovación más importante se produjo en 1935. puesto que el proceso tricromático estaba equilibrado para la luz del día, la iluminación de arco era la que más se aproximaba a las necesidades de la película. Pero los equipos de arco de la mayoría de los estudios databan de los años veinte. Technicolor encargó a Mole-Richardson el diseño de unidades de arco silenciosas y eficientes que consiguieran una distribución plana y uniforme de la luz. Dos años más tarde, Mole-Ricardson introdujo una nueva línea de arcos laterales, ‘*scoops*’ cenitales y proyectores. Muy pronto estas lámparas se hicieron habituales en la filmación tanto en color como en blanco y negro.<sup>779</sup>

En 1935 aparece en Europa el color “tripack”, el famoso procedimiento Technicolor, que dominará hasta el principio de los años cincuenta. Mientras la película en blanco y negro en 1930 ya había conseguido una sensibilidad de 20 ASA, al entrar la película en color, volvemos un paso atrás en la sensibilidad. El Technicolor era muy poco sensible, entre 5 y 8 ASA, requería una cantidad enorme de luz. Los colores eran opacos esto otorgaba una belleza especial a la imagen, a demás de su novedad ya que el color reproducía casi perfectamente la realidad.

Al igual que la llegada del sonido, el Technicolor impuso grandes restricciones a los cinematógrafos. Antes de la llegada del color, el uso del fotómetro era casi desconocido: los cámaras se valían de pruebas de película, experiencia, o conjeturas para determinar la exposición. Las necesidades exactas de la ingeniería del proceso de las tres bandas lo hicieron necesario para imponer patrones rígidos. Al principio los cámaras no gozaban de suficiente confianza para hacer el trabajo solos. La licencia del proceso Technicolor llevaba consigo obligatoriamente el contratar a uno de sus

---

<sup>779</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 354.



supervisores de operador que controlaba el balance de color y la exposición. Las películas de esta época se diferencian por tener dos operadores en los títulos de créditos.

La constante supervisión de un cámara de technicolor, junto al empleo del *asesor de color* “*color advisors*” dio lugar al mito todavía actual del “‘look’ Technicolor”. Contrariamente a la creencia popular, el proceso technicolor y la película entonces disponible no necesariamente condujo al color brillante e intenso. Lo que nosotros pensamos del ‘look’ Technicolor es, de hecho, un reflejo del deseo de mostrar la nueva tecnología, asociada con los gustos artísticos, de alguna manera primitivos, de los jefes de estudio de aquel periodo. Debido a que el proceso dio a los ingenieros y supervisores el mismo poder de decisión sobre la imagen, el ‘look’, de la película que los propios directores y cámaras de la misma, las órdenes de la oficina principal podían ser implantadas de manera metódica y burocrática, y así evitar la tradición de las películas antiguas en la que los directores y cámaras consentían unos requerimientos ridículos en las reuniones con los productores, y después ellos filmaban según su propio criterio artístico en el plató.

El Technicolor en su auge de 1929 a 1931 estuvo identificado con la moda del musical exaltando todo lo banal. Más tarde se dieron cuenta de que lo importante era la historia y no el color.

Mientras que Technicolor podía realzar lo espectacular y lo artificial, la industria advirtió que el color no debía distraer de la historia. La opinión general era que los musicales en Technicolor bicromático habían sido películas de escasa calidad, hinchadas por las innovaciones del color y del sonido; este diagnóstico fue confirmado por el escaso entusiasmo con que fue recibida *Becky Sharp* (1935). ‘No hay que utilizar nunca el color por el color en sí’ prevenía Selznick un director artístico en 1937. ‘Se trata únicamente de algo que se añade a la historia y la historia no debe hacerse para resaltar el color’.

Technicolor estaba al tanto de las exigencias de Hollywood. Desde un principio, la empresa había entendido que para triunfar comercialmente el color tendría que favorecer los principales elementos narrativos. En torno a 1920, un productor explicó el problema a Comstock:

El ser humano es el centro del drama, no las flores, ni los jardines, ni los vestidos. El rostro es el centro del ser humano. Y los ojos son el centro del rostro. Si un proceso no tiene la suficiente definición como para mostrar con claridad el blanco de los ojos de una persona a una distancia razonable, no resulta válido sea cual sea.

La representación verosímil de la complexión y la expresión se convirtió en el objetivo principal de la investigación de Technicolor. Un crítico señaló problemas de definición en las tentativas de 1916 a 1923: ‘Cuando las figuras se retiran a una cierta distancia, es difícil distinguir su expresión’. Las quejas sobre la película *Becky Sharp* acerca de los

tonos cutáneos ‘pasados’ y ‘escarlata’ hicieron que Technicolor encargase a Max Factor el desarrollo de una base de maquillaje.<sup>780</sup>

Para que la grabación del Technicolor cumpliera todos los requisitos requeridos y encajara con las necesidades de Hollywood, Technicolor creó el puesto de consejero en color. La primera asesora en color fue Natalie Kalmus, que había sido modelo para las pruebas del Technicolor. Estaba preparada para el cargo ya que había estudiado Bellas Artes. Pretendía dar con el color una imagen de volumen y profundidad.

Antigua estudiante de Bellas Artes, insistió que los decorados y el vestuario debían tener colores fríos, para que resaltasen más los tonos de los rostros de los personajes.

(...) Natalie Kalmus también promovió la idea de que el Technicolor no ofrecía una imagen plana y con aspecto de caja de golosinas, sino más bien una imagen con volumen y profundidad. Con la separación de colores adecuada entre primer término y fondo, escribió ‘es posible transmitir la sensación de que los actores se encuentran ahí, creando de este modo la ilusión de una tercera dimensión’. Por lo general los operadores aceptaron este dictamen.<sup>781</sup>

Con este sistema no era necesario colocar luces de contra para destacar los contornos de las figuras de esto se encargaba el contraste de los colores. La diferencia entre el color de las figuras y el color del fondo. La iluminación en Technicolor era una iluminación suave raras veces se utilizaba una iluminación contrastada, como he dicho antes lo que se llamó el ‘look’ Technicolor estaba controlado y determinado por el gusto de los productores.

El estilo luminoso del rodaje en Technicolor daba una imagen que se ajustaba a las normas de suavidad, bajo contraste y difusión características de la fotografía de los años treinta.<sup>782</sup>

### **Technicolor en Europa**

Jack Cardiff fue uno de los primeros iluminadores que trabajó para Technicolor en Europa concretamente en Inglaterra. Cardiff fue seleccionado por sus conocimientos de arte. Era un gran amante de la pintura, en ella estudiaba la luz, las sombras, la composición. Estaba obsesionado con los pintores.

---

<sup>780</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 355.

<sup>781</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 356.

<sup>782</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 356.

A medida que mi carrera iba progresando, fui combinando esta obsesión privada con mi trabajo. Technicolor estaba organizando una operación en Europa y me presente a una entrevista para trabajar con ellos como empleado en prácticas. Mientras esperaba mi turno para la entrevista, veía salir a los otros aspirantes, perplejos por el interrogatorio altamente técnico al que habían sido sometidos. Cuando me llegó el turno, explique a los entrevistadores que yo era un desastre en matemáticas y ellos me preguntaron que diablos pensaba hacer para convertirme en camarógrafo. Entonces les hable de mi amor por la luz y la pintura. Se produjo un silencio. Me preguntaron que lado del rostro iluminaba Rembrandt. El de la derecha, les respondí. Y así fue como, a partir de ese momento, las preguntas tomaron un rumbo inesperado. Al día siguiente me comunicaron que había sido seleccionado. En Technicolor, comencé como operador de cámara en películas que se rodaban usando el revolucionario proceso de las tres bandas de color. También hice todo tipo de trabajos desagradables en los laboratorios y, con el tiempo, me dieron la oportunidad de realizar cortometrajes promocionales, dado que era el único cámara de la casa. Ellos tenían reglas muy estrictas acerca de cómo se debía iluminar para Technicolor, por ejemplo –sin sombras muy fuertes y luz suave sin contrastes muy marcados–, cosa que yo rompía con mucha frecuencia experimentando con el color y la exposición para averiguar que era lo que se podía conseguir. Hice un cortometraje llamado *This Is Colour*, en el que creaba efectos cromáticos mezclando litros de pintura de un color primario. Empecé a ser conocido como un *enfant terrible*, pero cuando mis superiores vieron los resultados que estaba consiguiendo, no tuvieron ningún problema en tolerar mi rebeldía. Las películas que rodé en Technicolor –incluyendo los documentales de viajes por los continentes de Europa y Asia– me permitieron experimentar las posibilidades del proceso en todo tipo de condiciones de iluminación.<sup>783</sup>

Cardiff rodó en 1937 la primera película en Technicolor que se hizo en Inglaterra *Wings of the Morning* dirigida por Harold D. Schuster e iluminada también por el especialista en Technicolor Ray Rennahan. El corto *This Is Colour* lo rodó en 1942. Sus mejores trabajos en el Technicolor de tres bandas son *Black Narcissus* (1947) y *The Red Shoes* (1948) las dos dirigidas por Michael Powell y Emeric Pressburger.

También a Francia llega el proceso Technicolor Claude Renoir nos habla sobre él:

He trabajado el color desde sus principios. Existían coacciones abusivas. Con Technicolor se estaba mandado por gente que no permitían ciertos niveles de luz, ciertos colores. Technicolor, en su debut, fue el único procedimiento color mundialmente válido, y fue encasillado en normas que eran errores. Mi primer Technicolor fue *Le fleuve* de Jean Renoir, rodado en India. Afortunadamente, yo estaba lejos, no controlado, y tenía poca experiencia, lo que me ha permitido hacer cosas formidables fuera de los imperativos en los que se nos encerraba. Esto me ha servido de base para más adelante. He descubierto que si se salía de estas normas se podían hacer un montón de cosas (...)

---

<sup>783</sup> ETTEGUI, Peter. *Screencraft series Cinematography*. Brighton, England: Roto Vision, S. A. 1998. págs. 17-18.

El Technicolor fue en el origen un procedimiento maravilloso, muy complicado, muy lento. *Le fleuve* fue hecho según el sistema tres bandas, con una cámara enorme, lo que no facilitaba las cosas. Actualmente, nuestra película tiene 100 ASA, pero en la época la película Technicolor tenía 5 ASA (...) por otra parte ésta variaba, cada bobina estaba marcada 4, 5 o 6 ASA. De todas formas es un procedimiento luz de día, con iluminación por arco únicamente. Para hacer un primer plano, hacía falta un arco de 150 amperios a un metro cincuenta del actor. Seguidamente hice filmes que he reprobado, porque Technicolor, como en los EEUU, no creían que los “rushes”<sup>784</sup> fueran importantes, y no estaban etalonados. Era en general espantoso, y en densidad y en color. Era muy desmoralizante para el director de fotografía y para el director porque no sabían muy bien hasta que punto estaba bien o mal. Más tarde, me encargaron hacer filmes americanos en Francia con laboratorios franceses, lo que nos permitía ver los “rushes” etalonados excelentes... pero me enfadé con Technicolor.<sup>785</sup>

### **El paso a un negativo**

En 1947, el 90% de las películas en color de 35 mm se realizaba en Technicolor; diez años más tarde decayó al 45%. Eastman Kodak había entrado en el mercado con un proceso de película mucho más sencillo, una sola cinta de celuloide: la película *monopack* Eastman que fue conseguida por las investigaciones de esta empresa para la fotografía fija. El Technicolor de tres colores dejó paso a la película *monopack*, un método que aseguraba una mayor eficiencia de costes y compatibilidad con otras innovaciones como por ejemplo la pantalla panorámica. A finales de 1955 la mayor parte de producciones para pantalla panorámica se estaban rodando con negativo Eastman Color.

El péndulo volvió al tungsteno con la introducción en 1951 de la película Technicolor de alta velocidad (*high speed*) equilibrada para incandescente. Otras compañías como Kodak y Ansco también fabricaron las películas de balance de color para tungsteno. Esto estableció la norma que todavía prevalece: películas en color equilibradas para tungsteno pero utilizables en luz de día con un filtro. No ha sido hasta hace pocos años que Kodak ha introducido la excelente variedad de negativo de luz de día.

En 1955, se inventaron los *carbones de llama amarilla* (balance de tungsteno), lo cual hizo posible la utilización de los arcos con las nuevas películas con balance de tungsteno sin tener que utilizar la corrección de color.

---

<sup>784</sup> Rushes (palabra inglesa): Primeras pruebas

<sup>785</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 215.

Las lámparas incandescentes tenían un gran obstáculo: el metal de tungsteno vaporizado que *quemaba* el filamento tendía a condensarse en el relativamente frío envoltorio de cristal de la bombilla. Como resultado la potencia de la lámpara decrecía a medida que la lámpara quemaba; además, la temperatura de color cambiaba a medida que la bombilla se ennegrecía. Una solución fue poner pequeñas bolitas dentro de la bombilla. Cuando estaba lo suficientemente negra como para causar problemas, la bombilla se sacaba de la lámpara, se sostenía boca abajo, y se agitaba en círculos para que las bolitas pudieran limpiar la parte interior del vidrio.

Una solución mucho más práctica fue el invento de los focos halógenos de tungsteno de ciclo regenerativo a principios de 1960. Empleando un ciclo de gas que devolvía el metal quemado (desprendido) al filamento, el resultado de este diseño fueron unas lámparas más duraderas y de mayor rendimiento.

Otra ventaja de las lámparas de cuarzo más pequeñas es su capacidad de ser instaladas en sitios pequeños en los que un tungsteno incandescente convencional no cabía. El resultado han sido lámparas más compactas (*baby babies* de 1 kW, *baby deuces* de 2 kW) y luces más pequeñas como el popular *Tweenie* de 650 vatios.

## **Iluminadores extranjeros en el cine español y su escuela**

Después de Segundo de Chomón (operativo de 1902 a 1927), Armando Pou (operativo de 1915 a 1929) y José María Beltrán (operativo en España de 1925 a 1938) hay un vacío de iluminadores autóctonos que corresponde a los años anteriores y sobre todo a los posteriores a la Guerra Civil. Esta falta de buenos iluminadores y de buenos técnicos se debe a dos factores uno es la competencia feroz entre las productoras instaladas en Barcelona y los laboratorios instalados en Madrid que utilizaban su poder financiero y técnico para conducir y gobernar de forma progresivamente monopolista el despliegue industrial y estético de nuestro cine. Otro es el oscurantismo con que trabajaban los “perezosos y corporativistas” iluminadores y operadores guardando sus secretos del oficio hasta la muerte. Derivados de estos factores técnicamente la industria del cine contaba con muy pocos materiales quizá porque se limitaba a conseguir filmes que se vieran en la pantalla y que generaran dinero en taquilla.

Parece ser, en función de los indicios disponibles, que de lo que menos se trataba era de hacer una buena fotografía, eso que ha dado en llamarse iluminación intencional, expresiva, creadora de atmósferas o significaciones, y coadyuvadora al sentido final del film. La cuestión principal era mantener firme el escuálido negocio aunque asegurando, eso sí, aquello que resultaba imprescindible: que se viera en pantalla lo que ocurría en

una película. Y eso se daba, aunque no sin dificultades, puesto que el nivel técnico del utillaje empleado en los estudios estaba poco evolucionado.<sup>786</sup>

El cine español se nutre de directores de iluminación extranjeros, la mayoría mediocres, que buscaban simplemente un lugar para trabajar. Hay un superávit de iluminadores expatriados que vienen a refugiarse a España huyendo de la primera y luego de la segunda guerra mundial. Tal como está el nivel profesional del negocio del cine en España se confía mucho más en los operadores extranjeros.

hay que señalar que la escuela española de fotografía nace, sobre todo, de las aportaciones de operadores extranjeros. Por una parte, en los años treinta, cuando comienza a consolidarse cierta industria solvente en nuestro país, aparecen operadores alemanes (Heinrich Gaertner, Willy Godberger, etc.) que huyen del nazismo (del mismo modo que en los años cuarenta se instala en España uno de los más prestigiosos operadores franceses, Michel Kelber, que por su origen judío, escapa de la ocupación alemana). Por otra, hay una evidente desconfianza de los realizadores españoles hacia los directores de fotografía del país.<sup>787</sup>

Benito Perojo trabajaba sistemáticamente con directores de fotografía extranjeros, Fred Mandel es uno de ellos con él rueda *La Verbena de la Paloma* en 1934;<sup>788</sup> *Crisis Mundial*, 1934; *Corre, mulilla*, 1935; *Nuestra Natacha*, 1936. Según Francisco Llinás existía cierto snobismo: Jean Grémillon, por ejemplo, trae a un oscuro operador francés Jacques Montheraud para iluminar *La Dolorosa* (1934) y tiene que sustituirlo por el español José María Beltrán.

Algunos operadores extranjeros se quedaron uno de los más importantes, ya que creó escuela fue Heinrich Gärtner<sup>789</sup> que castellanizó su nombre por Enrique Guerner. El

---

<sup>786</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio. “*La larga marcha*” pág. 34, de *Directores de fotografía del cine español*, Francisco Llinás. Madrid: Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura. 1989.

<sup>787</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 15.

<sup>788</sup> En España se rodaron tres “Verbenas de la Paloma”, la primera de José Buchs en 1921 iluminada por Juan Solá Mestres, la segunda de Benito Perojo (la que estoy refiriéndome) en 1934 iluminada por Fred Mandel y la tercera de José Luis Sáenz de Heredia en 1963 iluminada por Alejandro Ulloa con Clemente Manzano de operador de cámara.

<sup>789</sup> GÄRTNER, Heinrich. Nace en Radantz, Austria en 1895. Muere en Madrid, en diciembre de 1962. Comienza su carrera en Berlín, primero como operador de la cámara, pasa después a director de fotografía y como un fotógrafo de guerra en la primera guerra mundial su carrera en Alemania fue ascendiendo y trabajó especialmente con Richard Eichberg y Guillermo Karfiol. Pero con la llegada de

trabajo de Guerner se distingue por la acentuación de las sombras sacrificando el realismo.

El propio Guerner se complace en acentuar sombras, pero sacrifica el “realismo” (justificación de luces, pretendida base de la “luz alemana”) a una belleza visual que tiende al manierismo y que acaba resultando muchas veces relamida. Por el contrario, operadores como Manuel Berenguer, que se reclaman de la “luz americana” trabajan más sistemáticamente los efectos de luz.<sup>790</sup>

Manuel Berenguer que había estudiado fotografía en Alemania con un operador que hacía reportajes para la UFA habla de Guerner:

Guerner era un gran fotógrafo, pero no era un buen *cameraman*. Hay una gran diferencia entre el fotógrafo y el *cameraman*. Este fotografía las cosas estando en movimiento y el fotógrafo tiende al estatismo, porque el estatismo da una eternidad a lo que se está fotografiando. Creo que la fotografía debe ser movimiento, sin que haya preocupaciones por lo simplemente estético.<sup>791</sup>

Según comenta Francisco Llinás los operadores españoles más importantes de los años cuarenta proceden en buena medida de la escuela de Guerner. José Fernández Aguayo, Alfredo Fraile son discípulos más notables de Guerner y Francisco Sempere es discípulo de estos dos. Aguayo, es el más importante, se decanta hacia la iluminación americana en vez de exagerar las sombras que era típico de la iluminación alemana.

### **Francisco Sempere**

Francisco Sempere<sup>792</sup> hace su primera película como director de fotografía en 1953 *Hermano menor*, dirigida por Domingo Viladomat. La primera película en la que trabajó como ayudante de cámara fue *Nuestra Natacha* (1936) dirigida por Benito Perrojo e iluminada por Fred Mandel que habían filmado también *La Verbena de la Paloma* de 1934. Su primer trabajo como segundo operador fue *Vísperas imperiales*,

---

los nazis y por su origen judío, escapó a España en 1933. Aquí es donde trabajó todo el resto de su vida (y en Portugal ocasionalmente) e incluso tomó la nacionalidad española. En España se convirtió en un operador muy influyente y entrenó a muchos de los operadores españoles que trabajaron con él como auxiliares de cámara como José F. Aguayo y Cecilio Paniagua.

<sup>790</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 16.

<sup>791</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 184.

<sup>792</sup> SEMPERE, Francisco. Muere el 11 de septiembre de 1979 en Madrid.

de Eusebio Fernández Ardavín, a las ordenes de Michel Kelber. Luego trabaja junto a Theodore J. Pahle (Ted Pahle) como operador de cámara en *Sucedió en Damasco*, (1943) dirigida por José López Rubio; seguidamente fue ayudante de cámara de Michel Kelber en *El fantasma y doña Juanita*, (1945) dirigida por Rafael Gil; después ayudante de cámara de los directores de fotografía José F. Aguayo y Alfredo Fraile en *La princesa de los ursinos*, (1947) dirigida por Luis Lucia; ayudante de cámara en *Balarrasa*, (1951) dirigida por José Antonio Nieves Conde e iluminada por Manuel Berenguer y Aguayo que ilumina las escenas del Seminario de Salamanca y ayudante de cámara en *Sobresaliente*, (1953) de Luis Liguero, iluminada por José F. Aguayo. De Sempere podemos decir que es discípulo directo de Aguayo y Fraile e indirecto de Enrique Guerner. En su carrera como director de fotografía trabaja en sus inicios para Luis García Berlanga, en tres interesantes películas como *Calabuch*, (1956), *Los Jueves Milagro*, (1958), y *Placido* (1961); continua en esta línea en *El pisito*, (1959) de Marco Ferreri. A partir de mediados de los 60 comienza a trabajar en color: en *Adiós Gringo* (1965) dirigida por Giorgio Stegani en color (Eastmancolor); en *The Royal Hunt of the Sun*, (1969) dirigida por Irving Lerner en color (Technicolor) iluminada también por Roger Barlow que debía de ser el técnico de Technicolor; en *El coleccionista de Cadáveres* (1970), dirigida por Santos Alcocer; en *No profanar el sueño de los muertos*, (1970), dirigida por Jorge Grau; *Un largo retorno* (1975) de Pedro Lazaga color. Realiza también documentales como *Así es la SEAT* (1974) de José Luis Aguilar en color (Eastmancolor). Se retira en 1976.

### **Alfredo Fraile**

Alfredo Fraile<sup>793</sup> heredero de la tradición de Guerner toma partido por la iluminación en beneficio de un ambiente cinematográfico en función del guión de la película. Aunque tiene una preferencia por la composición de los pintores barrocos (Murillo, Velázquez, Rivera, Rembrandt) de donde confiesa haber extraído muchas enseñanzas. Iniciado en la profesión con *¡Harka!* (1941), de Carlos Arévalo con José F. Aguayo de operador de cámara. No tardó en ser considerado como uno de los mejores

---

<sup>793</sup> FRAILE, Alfredo. Nace en Madrid el 25 de abril de 1912. Iluminador español. Trabaja en toda las facetas del oficio cinematográfico: es actor, director, guionista, productor. Coincide en varias películas iluminadas por Guerner trabajando como segundo ayudante de operador, *Boy* (1940) de Antonio Calvache y *Escuadrilla* (1941) de Antonio Román. Comienza como iluminador durante la guerra civil española entre 1937 y 1939 realizando diversos documentales como operador e iluminador. se mantuvo activo en España hasta 1968. Luego en 1980 rodó su última película en Argentina.



iluminadores del cine español, caracterizado por una fotografía ambiental rica en sugerencias, muy inspirada en los grandes operadores americanos de los años 40. Vicente Sánchez Biosca destaca en su artículo “Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50” del libro de Francisco Llinás, la película *El calvo* (1944) donde recrea minuciosamente una atmósfera de cuento fantástico y la película *Murió hace quince años* (1954) donde hace un trabajo muy elaborado de zonas de luz y sombras, juega con zonas oscuras de la pantalla a veces solo iluminando los ojos del personaje. Quiero destacar *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem.

### **José Fernández Aguayo**

Aguayo puede ser considerado, junto con Cecilio Paniagua y Alfredo fraile, como el tercero de los grandes discípulos de Enrique Guerner, con quien aprendió el oficio, aunque también reconoció siempre el magisterio del americano Ted Phale. Entre estos dos estilos opuestos (barroco y con fuertes contrastes el primero, más naturalista y difuminado el segundo) la luz de Aguayo fue consolidando su propio carácter sin apartarse nunca de los moldes clásicos. Su carrera, que lo llevó a ser considerado como el mejor fotógrafo de actrices del cine español, discurre paralela a la de grandes directores como: Juan de Orduña que va de *Locura de amor* (1948) a *Teresa de Jesús* (1961) pasando por *El último cuplé* (1957), hasta su trabajo en títulos emblemáticos como *Balarrasa* de José Antonio Nieves Conde (1950) o *¿Donde vas, Alfonso XII?* De Luis César Amadori (color, 1958), incluyendo su colaboración con Edgar Neville en *El baile* (Eastmancolor, 1959) y *Mi calle* (Eastmancolor, 1960). A comienzos de los años sesenta, cuando una nueva generación de operadores empezaba a proponer una estética más realista apoyada por las emulsiones rápidas y la evolución técnica, el estilo clásico de Aguayo todavía llama la atención de Luis Buñuel, quien lo convierte en el fotógrafo de sus dos películas rodadas en España: *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970), al igual que, también a contracorriente, Fernando Fernán-Gómez utiliza su sabiduría para iluminar el duro y áspero esperpento que supone *El extraño viaje* (1964). La generalización del color –en el que Aguayo nunca llegará a sentirse cómodo– hace a su luz progresivamente más convencional, y lo convierte, a partir de 1965, en el operador inseparable de Rafael Gil, con quien rueda veintiséis títulos de la última y desafortunada etapa del director: desde los trabajos todavía dignos como *Currito de la Cruz* (Eastmancolor, 1965) o *Es mi hombre* (1965) hasta la degradación que expresan *...Y al tercer año resucitó* (Eastmancolor, 1979) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (color, 1982) o *Las alegres chicas de Colsada* (Eastmancolor, 1984). En 1958 fue nombrado profesor de iluminación en el IIEC –luego EOC–, enseñando a operadores como Luis Cuadrado o José Luis Alcaine.

Hablando de José Fernández Aguayo<sup>794</sup>, Vicente Sánchez Biosca nos comenta la manera que tiene de iluminar los rostros de las actrices pone varios ejemplos uno de ellos del film *Locura de amor*, (Juan de Orduña, 1948):

el rostro de Sara Montiel, reina mora que lleva el odio en su cuerpo y pide a gritos venganza. Este rostro, con todo no aparece marcado por las sombras, impregnado de un gesto connotador por parte de la fotografía. Un rostro que no se tiñe de historia, que no sufre. Antes por el contrario, se trata de un rostro prístino, puro: no es el rostro del personaje es el rostro de la actriz.<sup>795</sup>

Realiza una iluminación sin sombras en el rostro dejándolo casi plano, sin sentimientos, sin facciones. Esta manera de iluminar debía contentar a las actrices ya que anulaba las ojeras y todo tipo de arrugas. Estaba en las antípodas de la iluminación de rostros que hacía Fraile. El mismo Aguayo lo explica:

Naturalmente, he cuidado la iluminación de los rostros, especialmente los de las actrices, pero para la fotogenia femenina la base de la iluminación es la altura a la que se sitúan los focos, que ayuda a disimular las ojeras y algunos surcos que pueden apuntar.<sup>796</sup>

---

<sup>794</sup> AGUAYO, José F., (José Fernández Aguayo). Nace en Madrid en 1911, muere el 11 de mayo de 1999. Director de fotografía. Hijo del fotógrafo taurino Baldomero F. Raigón, ayuda a su padre ya desde los nueve años tanto en el laboratorio como en la plaza, donde cultivará una afición que lo lleva a intervenir en más de ochenta novilladas con picadores, siendo conocido como *Pepito Fernández* o *El chico de Baldomero*. Por su escasa estatura y tras varias cogidas, abandona el traje de luces para convertirse en reportero gráfico de espectáculos deportivos y taurinos. En 1936 tuvo su primer contacto con el cine como foto fija en *Currito de la Cruz*, de Fernando Delgado. También Enrique Guerner lo escoge como foto fija para *Morena Clara* de Florián Rey (1936). Fue ayudante de Ted Pahle y Enrique Guerner. Durante la Guerra Civil interviene en los noticieros informativos del gobierno republicano y, al acabar la contienda, comienza a trabajar como segundo operador a partir de 1941. Firmó su primera película como operador de cámara en 1941 *¡Harka!*. Cuatro años después rueda su primera película como iluminador *Castañuela*, de Ramón. Torrado (1945) y comienza una larga filmografía que se prolonga, de forma continuada, hasta el año 1984. La academia le concede en la primera edición de los Goya (1987) su premio de honor, y, en 1995, el gobierno le otorga la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Al mismo tiempo, y con motivo del Centenario del Cine Español, la Asociación Española de Directores de Fotografía rueda un documental titulado José F. Aguayo: Fotógrafo de Cine y se le dedica una exposición en homenaje a toda su obra.

<sup>795</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 76.

<sup>796</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág.76.

Aguayo tenía fama de retratar bien las caras de los actores y las actrices y algunas estrellas le pedían a él como operador.

Extraña el hecho de que Aguayo fuera discípulo de Guerner que se distinguía por su carácter centro europeo, barroco, con mucha luz y zonas oscuras, puntos de luz contrastados con sombras. Insiste también en ser discípulo de Ted Pahle, que recurre a una iluminación muy repartida, más suave, como si la luz entrara por las ventanas. Toma pues las enseñanzas de dos estilos opuestos.

José F. Aguayo comenta que el americano Ted Pahle era uno de los mejores operadores:

El mejor era otro extranjero, Ted Pahle, un americano que había trabajado en Hollywood. Hizo cosas con Neville, con Benito Perojo también. Estuvo en España como diez o quince años, hasta que se volvió a América. También estaba Michel Kelber, que se vino huyendo de la guerra. Precisamente mi primera película con Gil, *El Litri y su sombra*, la empezó Kelber. Como las cosas de los toros no se le daban bien, Rafael Gil me llevó a mí para que la terminara y estuve casi cinco o seis semanas haciendo interiores, cosas de la plaza de toros.<sup>797</sup>

*El Litri y su sombra* dirigida por Rafael Gil se filmó en 1960. Además de Kelber, la iluminaron Juan García especialista en temas taurinos y Aguayo que rodaron las escenas en el ruedo.

Aguayo era especialista en temas taurinos ya que era hijo de un gran fotógrafo de la Fiesta: Baldomero Fernández Raygón que «En 1910 contrajo matrimonio con Pilar Aguayo Hernández y, un año después coincidiendo con el nacimiento de su primer hijo (José Fernández Aguayo), comenzó su camino en el mundo de la fotografía. Adquirió una cámara *Ernemann* para retratar al niño, y con ella realizó sus primeros reportajes que envió a distintos periódicos de la época.»<sup>798</sup> Como Aguayo cuenta quiso ser torero, su padre también comenzó como novillero abandonando el toreo por la fotografía taurina. Aguayo no daba la talla como novillero porque era bajito y lo tuvo que dejar para hacer fotos de toros y deportes. Empezó en el cine como foto fija.

Yo quería ser torero e iba por buen camino, intervine en muchas novilladas con picadores, en plazas importantes, pero tuve que dejarlo a causa de mi baja estatura. Los toros crecían y yo no. Dado que mi padre era un fotógrafo taurino de renombre, conocido

---

<sup>797</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 205.

<sup>798</sup> DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Historia de la Fotografía Taurina I*. Madrid: Espasa-Calpe S. A. 1991. pág. 240.

como Baldomero, y desde pequeño había colaborado con él, decidí dedicarme también a hacer fotos de toros y deportes. Era muy amigo de Antonio Maravillas, éramos como hermanos. Le llamaron para hacer *Currito de la Cruz*, con Antonio Vico. El director era Fernando Delgado. A Maravillas no le gustaban las fotos que le estaban haciendo y le pidió permiso al director para llevarme a mí. (...) Cuando llegué, el equipo estaba completo, con Enrique Guerner como operador. Creo recordar que estaba también de ayudante Alfredo Fraile. Me dediqué a tirar mis fotos, sin pedirle parecer a nadie. Al acabar la jornada de trabajo, Guerner se me acercó y me preguntó cuántas fotos había tirado. (...) En total había hecho treinta fotos. «*Me gustaría verlas –me dijo Guerner– ¿Cuántas buenas puede haber?»* Yo contesté que las treinta, porque cuando tiraba una foto estaba seguro de que iba a ser buena. (...) Cuando Guerner las vio, le gustaron mucho y me propuso que acabara con él la película. Le dije que yo de cine no tenía ni idea, pero le dio igual: «*Yo le proporciono las máquinas y si hay que enseñarle algo se lo enseño*». Y en CIFESA me contrataron.<sup>799</sup>

Así, el actor Antonio García ‘Maravillas’ fue el que le introdujo en el cine en 1936 como cámara fija en la película *Currito de la Cruz* dirigida por Fernando Delgado y en la que trabajaron como iluminadores Enrique Guerner, Carlos Pahissa y Ludwig Zahn. Empieza como operador de cámara en 1941 en la película *¡Harka!*, con Alfredo Fraile como iluminador (que también era su primera película como operador jefe).

En aquella época cuenta Aguayo no existía la figura de segundo operador, el operador y el ayudante se repartían el trabajo:

Era una especie de primer ayudante, le echaba una mano para poner luz, colocar las pantallas en los exteriores (...) el propio Guerner llevaba la cámara, todavía no se estilaba lo del segundo operador. A veces me pedía que rodara algo, y lo mismo hacía con Fraile.<sup>800</sup>

En los primeros años de posguerra había gran escasez de electricidad, de material y las condiciones del rodaje eran muy malas:

Nos aguantábamos con lo que teníamos. Había unas carcassas con unas lámparas de 5 kW, o de 10, pero no teníamos buenas lentes. A veces había que dirigir la luz, a un punto del decorado o ala cara de los actores, con tubos de cartón que nos construíamos nosotros mismos. Teníamos todas las dificultades del mundo y ello nos obligaba a improvisar, nos las arreglábamos con cualquier cosa. También había muchos problemas con la película virgen. A veces en un mismo decorado teníamos que usar tres o cuatro negativos de origen diferente, incluso con distinta emulsión porque con la Guerra Mundial había que comprar el material en Portugal o donde se pudiera. Se conseguían dos cajas aquí y tres allá y había que apañárselas. Además, no había luz y el voltaje

---

<sup>799</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 201.

<sup>800</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 202.

estaba bajo. De día estaba a 70, en lugar de 110 y por eso había que rodar de noche, cuando la gente usaba menos la luz y el voltaje subía. Nos citaban a altas horas de la noche. Yo me llevaba un gramófono, para divertirnos un poco mientras esperábamos. A veces llegaba la luz a las dos o las tres de la madrugada y nos tirábamos trabajando hasta las ocho o las nueve.<sup>801</sup>

Con los objetivos de la época y con tan poca luz se generaba una profundidad de campo muy corta, esto se reflejaba en el movimiento de los actores, más limitado, y en la dificultad del operador para el enfoque.

Desde luego no se podía conseguir profundidad de campo. Si cerrabas el diafragma no había luz suficiente, así que había que rodar a todo lo que daba el objetivo. Cuando hacías un primer plano usabas un 50, pero para hacer una vista general podías poner un gran angular, que cogía más luz, y no hacía falta alejarse mucho de lo que se fotografiaba ni poner mucha más luz.<sup>802</sup>

En España no existía ningún tipo de material específico para iluminación, se tenía que conseguir de importación. Solo los iluminadores extranjeros llevaban material exclusivo.

En aquella época no teníamos ni filtros y yo me confeccioné unos para rodar, con papel de color azul, era un papel verde y amarillo. El único que tenía filtros era Guerner, pero no nos los quería prestar y tuve que fabricármelos yo mismo. Era una forma muy artesanal de trabajo, como ser fotógrafo de galería. Luego las cosas, poco a poco, se fueron arreglando. Llegaron mejores lentes, objetivos y todo eso. También los laboratorios fueron poniéndose al día.<sup>803</sup>

Entre su extensa carrera profesional destacaron *Las aguas bajan negras* (1948) de José Luis Sáenz de Heredia, también iluminada por Alfredo Fraile y Cesar Fraile; *La laguna negra* (1952), de Arturo Ruiz Castillo; *Cañas y barro* (1945) de Juan de Orduña; *El sol sale todos los días* (1955), de Antonio del Amo; *Madrugada* (1957), de Antonio Román; *Viridiana* (1960), de Luis Buñuel; *Chantaje a un torero* (Eastmancolor, 1963), de Rafael Gil; *Secuestro en la ciudad* (1965) de Luis María Delgado; *Verde doncella* (color, 1968) y *El marino de los puños de oro* (Eastmancolor, 1968), de Rafael Gil.

---

<sup>801</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 202.

<sup>802</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 203.

<sup>803</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 203.

## Clemente Manzano

He tenido la suerte de poder entrevistar a un ayudante de Aguayo el operador Clemente Manzano<sup>804</sup>. Manzano entró en el cine de la mano Federico Gutiérrez Larraya<sup>805</sup>, los dos jugaban juntos al balonmano y un día Federico lo lleva a ver un rodaje y le enseña como funciona el cine, fue segundo operador de Iquino. Clemente Manzano me comenta que Ignacio F. Iquino fue el primero en España que utiliza la cámara a mano. Clemente llegó a colaborar con uno de los hermanos Baños que le enseñó como trabajaban con la cámara de manivela, cuenta Manzano que era muy difícil. Recuerda que Baños hacía las 24 imágenes perfectas, girando la manivela. Baños estaba muy viejecito y le dejó coger la cámara, Clemente hizo alguna prueba con aquella cámara de manivela. «El problema que tenía esta cámara era que no te podías mover porque había que estar pendiente de la velocidad de la película por medio de la manivela y además del

---

<sup>804</sup> Clemente Manzano. Nace en Barcelona el 24 de julio de 1928. Trabaja en el cine desde 1955. Es operador jefe en películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) color, *Atraco a las tres* (1962) B/N, o *La verbena de la Paloma* (1963) color, todas con Alejandro Ulloa de director de fotografía.

<sup>805</sup> G. Larraya, Federico. (Federico Gutiérrez Larraya Planas, nace en Madrid, en 1919). Director de fotografía. Tras estudiar dibujo, pintura y escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, en 1940 se incorpora al cine como auxiliar de montaje y entra en el NO-DO desde el momento de su fundación. Desde 1943 empieza a trabajar como operador de cámara, monta un laboratorio junto a Ricardo Albiñana en 1949 y, finalmente debuta como director de fotografía al año siguiente con *El señorito Octavio* (J. Miura, 1950), pasando después a ser operador-jefe de buena parte de las películas de Emisora Films, empezando por la más famosa de todas ellas, *Apartado de correos 1.001* (J. Salvador, 1950). La primera parte de su carrera transcurre en Barcelona, participando con realizadores como Antonio Isasi Isasmendi (*Relato policiaco*, 1954), Francisco Rovira Veleta (*Familia provisional*, 1955) o Josep M. Forn (*La rana verde*, 1957). Posteriormente rueda en Madrid, con Pedro Lazaga (*Fin de semana*, 1962), Jordi Grau (*El espontáneo*, 1964) o Sergio Leone (*Por un puñado de dólares / Per un pugno di dollari*, 1964). Paralelamente colabora de forma asidua en TVE, donde fotografía, la mayoría de las zarzuelas rodadas por Juan de Orduña y una prestigiosa realización de Antonio Mercero: *La cabina* (1972). en 1976 interviene en su última película para el cine (*La brecha en el tiempo*, de J. G. Atienza) y siete años después pasa a ocupar un importante cargo directivo en TVE, hasta su jubilación en 1986. La Academia le entregó un Goya de Honor por el conjunto de su carrera en 1996. Otros títulos: *Los ladrones somos gente honrada* (P. L. Ramírez, 1956); *La ferida lluminosa/La herida luminosa* (T. Demicheli, 1956); *La alternativa* (J. M.™ Nunes, 1962); *Nobleza baturra* (J. de Orduña, 1965); *La decente* (J. L. Sáenz de Heredia, 1970). [F. L. M.]

encuadre». Clemente me dice que se podían hacer algunos movimientos, pero poca cosa.

En aquella época las enseñanzas pasaban de generación en generación. Para Manzano, Guerner fue el operador que enseñó a todos entre ellos estaba Alfredo Fraile que enseñó a Clemente Manzano. Los operadores de la época eran unos déspotas en palabras de Clemente: «Fraile era un tirano pequeño y gordo como Aguayo». Manzano trabajó en 127 filmes e hizo las últimas películas de segundo con Aguayo.

En referencia a la maleta de objetivos y artilugios secretos del operador jefe que era una herramienta exclusiva, indispensable e inseparable del operador jefe. Clemente recuerda una anécdota:

Muchos iluminadores importantes llevaban una caja de objetivos de su propiedad y era sagrada un día me empujaron para que me cayera al río, en aquel momento llevaba en la mano la caja de objetivos del operador Willy Goldberger, no se mojaron los objetivos de milagro, porque el cauce no era muy profundo y por mi habilidad ya que los levanté por encima del hombro. Me enfadé tanto que le pegué dos tortas al que me empujó y estuvieron a punto de echarme de la película era en *El hombre que veía la muerte* (1955) de Gonzalo Delgrás, iluminada por Willy Goldberger. La caja de objetivos era un elemento fundamental de los operadores de elite, era su herramienta de poder, algo sagrado. Se tardaba a veces todo un día en ajustar los objetivos correctamente a la cámara.<sup>806</sup>

En aquella época normalmente trabajaban con una cámara que se llamaba “Debri”, era un mastodonte que pesaba 90 k . Se veía a través de la película, iba a 24 imágenes por segundo.

De los operadores que recuerda Manzano tenían dos maneras de trabajar los que ponían mucha luz como Juan Julio Baena: «A Baena le llamaban el incendiario por la cantidad de luz que ponía. Metía luz por todos los sitios». También me comenta que Cuadrado era del estilo de Baena. En el polo opuesto estaba Emilio Foriscot que trabajó profusamente para el director y productor Ignacio F. Iquino «Emilio Foriscot, era un vago por eso ponía poca luz “off de record”».

Para Clemente Manzano «la película ha de quedar bien, la fotografía no salva nunca la película», ella ha de funcionar por si misma, un buen guión y una buena actuación son esenciales, la luz completa el trabajo.

Manzano opina que en el cine hay dos estilos fundamentales:

---

<sup>806</sup> De la entrevista personal con Clemente Manzano.

La tragedia y la comedia. La tragedia es más fácil porque las sombras aunque estén mal siempre son parte del drama, sin embargo la comedia es más difícil porque ya las sombras no tienen un papel predominante ha de ser una luz más suave más medida y no se puede escapar ninguna sombra. En el fondo lo importante es la expresión del actor y la luz ha de ayudar en el trabajo del actor.<sup>807</sup>

En aquella época se tardaba dos días iluminando un decorado. El adelanto técnico más significativo para Clemente ha sido las luces indirectas y empiezan con Alejandro Ulloa.

Se colocaban unas sabanas en el techo y se disparaba una luz de manera que rebotaba hacia abajo e iluminaba la escena casi sin sombras porque la luz ya no venía directamente del filamento, de un punto, sino de una superficie la sabana blanca del techo. El actor tenía mucha más libertad de movimientos, a veces se notaban un poquito más las ojeras.<sup>808</sup>

Trabaja como operador con el director de fotografía Alejandro Ulloa<sup>809</sup>. Haciendo con él varias películas entre ellas *Atraco a las tres* de José María Forqué, en 1962, una

---

<sup>807</sup> De la entrevista personal con Clemente Manzano.

<sup>808</sup> De la entrevista personal con Clemente Manzano.

<sup>809</sup> ULLOA, Alejandro (Alejandro García Alonso, Madrid, 1926). Director de fotografía. Realiza su primer trabajo como profesional en *La Parrala* en 1941, un corto-metraje de Edgar Neville donde interviene como auxiliar de cámara. Convertido en segundo operador desde 1948 (*Doce horas de vida*, F. Rovira Beleta), accede a la titularidad de la luz con *Susana y yo* (E. Chen Salaberry, 1957) iniciando así una carrera prolífica y dilatada que llega a convertirle, durante los años noventa, en el operador en activo más veterano del cine español. Su fotografía en color caracteriza de forma muy reconocible la imagen de la comedia rosácea del desarrollismo: *Las chicas de la Cruz Roja* (R. J. Salvia, 1958), *El día de los enamorados* (F. Palacios, 1959), *Amor bajo cero* (R. Blasco, 1960), *Tres de la Cruz Roja* (F. Palacios, 1961), amén de títulos tan conocidos como *La verbena de la Paloma* (J. Sáenz de Heredia, 1963) o *Tuset Street* (L. Marquina, 1968). Durante los años sesenta y setenta trabaja sin parar en numerosas coproducciones, como *Atraco a las tres* (J. M. Forqué, 1962); *Franco ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1964, con G. Pacheco y V. Minaya); *Pánico en el transiberiano* (E. Martín, 1972); *Libertad provisional* (R. Bodegas, 1976); *El anacoreta* (J. Estelrich, 1976). Es el responsable de la segunda unidad en *Campanadas a medianoche / Chimes at Midnight* (1966), filmada en España por Orson Welles. Operador versátil y algo impersonal, ha colaborado sobre todo en productos de puro consumo y en aisladas películas de mayor ambición, como *El disputado voto del señor Cayo* (A. Jiménez-Rico, 1986), y en series de televisión como *Segunda enseñanza* (1985) o *Brigada Central*



película en línea muy personal, divertida parodia de las historias de “atracos perfectos”, según Clemente una de las mejores comedias del cine español de cualquier época.

Me habla de José María Forqué<sup>810</sup> un gran director de cine que movía mucho la cámara. Siempre colocaba la cámara en una grúa y repetía las tomas desde diferentes ángulos. Movía muy bien la cámara.

Las grúas mejores eran las grúas españolas las grúas de la casa Valero de Madrid. Eran muy fáciles de manejar y no tenían vibraciones, ya que utilizaban un sistema ideado por Valero que amortiguaba la transmisión de los golpes en las uniones con juntas de goma. La primera se llamaba “Nemesia”. Los Americanos cuando venían traían sus

---

1988) dirigidas ambas por Pedro Masó. En 1960 le fueron concedidos los premios del CEC y del SNE, ambos por *El príncipe encadenado*, de Luis Lucia.

<sup>810</sup> FORQUÉ, José María (José María Forqué Galindo, Zaragoza, 1923-Madrid, 1995). Director. Su primera película, *María Morena* (con Pedro Lazaga, 1951), no permitía predecir el rumbo posterior de uno de los directores más prolíficos del cine español, pero también más exigente y capaz de moverse con soltura en los diversos géneros abordados a lo largo de su carrera. Había comenzado estudios de arquitectura que simultaneó con actividades de teatro universitario hasta que se decidió por el cine, emprendiendo la realización de varios corto-metrajés. Tras aquella experiencia de codirección (repetida con José Antonio Nieves Conde en *La legión del silencio*, 1955), intentó el humor levemente surreal en *El diablo toca la flauta* (1953) y el sainete postneorrealista con *Un día perdido* (1954). Tendría dos grandes éxitos consecutivos: *Embajadores en el infierno* (1956) y *Amanecer en Puerta Oscura* (1957). La primera recogía las experiencias en la División Azul del capitán Palacios. *Amanecer en Puerta Oscura*. Se situaba en la misma senda temática y ambiental de la excelente *Carne de horca* (L. Vajda, 1953) que, a su vez, se prolongaría en *Llanto por un bandido* (C. Saura, 1963): el bandolerismo decimonónico español como inspirador de una cierta épica autóctona en "una tradición de gran raigambre popular". Pero, a pesar del éxito popular y de crítica de ambos títulos (el segundo logró el Oso de Plata en el festival de cine de Berlín), el director hubo de seguir buscando afanosamente un puesto que le situara entre los *indiscutibles*. Con *La noche y el alba* (1958), Forqué y su guionista Sastre trataron el tema de la reconciliación nacional, pero la película no fue comprendida en su momento ni apreciada por el público, así que Forqué procuró diversificar su trabajo en empeños de menor riesgo: *De espaldas a la puerta* (1959), ejercicio de virtuosismo *policíaco*; *Maribel y la extraña familia* (1960), eficaz adaptación de la obra más brillante de Mihura y, en línea muy personal, *Atraco a las tres* (1962), divertida parodia de las historias de atracos perfectos y una de las mejores comedias del cine español de cualquier época. En 1995, la Academia le concedió un Goya de Honor como reconocimiento a toda su carrera. Casado con la escritora Carmen Vázquez Vigo, el apellido Forqué se ha prolongado en sus dos hijos: la actriz Verónica y el también director Álvaro.

grandes grúas, unos mamotretos muy difíciles de manejar y veían trabajar a una grúa de Valero se la quedaban porque era mucho mejor, más manejables y sin vibraciones. Valero se retiró del negocio que continuaron sus hijos y también lo hicieron bien.

En cuanto al retrato de actores, me dice<sup>811</sup> que la cámara quiere o no quiere a los actores. A Nuria Espert no la quiere la cámara. A Concha Velasco si la quiere. Los iluminadores, a parte de lo que he comentado antes, tienen poder sobre los actores y actrices en el sentido de ponerlos guapos o dejarlos feos. Antiguamente si un iluminador decía a este actor, o a esta actriz, no se le puede iluminar, lo había hundido para toda su carrera.

Me comenta algún secreto del oficio, como este: «Si se le pone una lamparita encima de la cámara, nada, aunque sea de 60w. que no hace nada, pero le da un brillo en los ojos de la actriz que le ilumina la mirada».

Me dice: «La luz del cuarzo es muy dura». Al conjunto de estos focos los llaman “brutos” o “mini brutos”. Cada lámpara tiene o produce una gama de luz en el espectro esto hace que sea una luz más o menos agradecida.

En resumen, para Clemente Manzano iluminar es pintar y lo fundamental del oficio es que: «Se ha de jugar con tres luces. Si se quiere una cosa dramática la luz se le pone directa, dura y sin suavizar, que cree sombras intrigantes. Si es una comedia se coloca una luz suave, con pocas sombras. El contra es una cosa de modas».

Clemente Manzano, como he dicho, ha hecho 127 películas. En todo este recorrido ha trabajado con operadores extranjeros y españoles de primera línea y también con otros menos conocidos. Con el operador jefe Andrés Martorell hace *El cabo de Hornos*, dirigida por Tito Davison, 1955; trabajó con Iquino<sup>812</sup>, y con Rovira Veleta<sup>813</sup>.

### **El cine de propaganda**

También estaban en España, en 1941, los iluminadores Francesco Izzarelli y Hans Scheib que iluminaron los primeros filmes españoles sobre la supuesta Cruzada –*El*

---

<sup>811</sup> En la entrevista personal.

<sup>812</sup> FERRÉS IQUINO, Ignacio. Nace en Valls, Tarragona, en 1910. Muere en Barcelona, en 1994. Productor director y guionista.

<sup>813</sup> ROVIRA VELETA, Francesc de Asís. Barcelona, 1912. Director y Guionista.

*crucero Baleares* de Enrique del Campo (1941) que fue prohibido, o *Escuadrilla* de Antonio Román (1941), iluminada por Francesco Izzarelli. La película *Raza*<sup>814</sup> iluminada por Enrique Guerner que resultó ser la mayor epopeya oficialista del cine de la época un verdadero film manifiesto del franquismo, que aspiraba a convertirse en modelo para el cine de propaganda. Como vemos todas estas películas utilizaban el oficio de iluminadores extranjeros.

Michel Kelber, (del cual ya he hablado en el apartado de iluminadores franceses), estuvo en España entre 1942 y 1973 alternando rodajes con otras producciones en Europa. Trabaja sobre todo con Rafael Gil: *La Noche del sábado* (1950), *La Señora de Fátima* (1951), *El Gran Galeoto* (1951), *De Madrid al cielo* (1952), *La Casa de la Troya* (Eastmancolor, 1959). *El Liri y su sombra* (1960), *Rogelia* (color, 1962). Alternando el trabajo con otros directores: *El Tirano de Toledo* (1953) dirigida por Henri Decoin y Fernando Palacios. *Nadie lo sabrá* (1953) de Ramón Torrado. *Calle Mayor* (1956) dirigida por Juan Antonio Bardem. *Tela de araña* (1963) de José Luis Monter. *El Escándalo* (1964) de Javier Setó. *Un día es un día* (Eastmancolor, 1968) de Francisco Prósper. *¡Se armó el belén!* (Eastmancolor, 1970) dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. *No encontré rosas para mi madre* (Eastmancolor, 1973) de Francisco Rovira Beleta.

También se presentan otros iluminadores extranjeros como el francés Enrique Barreyre que viene a España en 1934 después de rodar varias películas en Francia, de 1926 a

---

<sup>814</sup> *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia (1941), iluminada por Heinrich Gärtner. Franco escribió en 1941 el argumento dialogado de *Raza*, que narra las vicisitudes de la familia gallega Churruca, de ilustre estirpe naval, cuyos dos hijos elegían bandos opuestos al estallar la Guerra Civil, cual alegoría de la familia española dividida por la contienda. Incluía numerosos elementos autobiográficos sublimados y corregía los aspectos más oscuros de su propia historia familiar. Para el nombre de los protagonistas rescata un apellido noble del autor, la madre de José el protagonista, se llama Isabel de Andrade, utilizado además para firmar el texto; el padre pasaba a ser un heroico oficial de la marina en lugar de contador de navío mujeriego y bebedor; José no podía ser marino, sino oficial de infantería, y aplazaba su boda por razones bélicas (como el mismo Franco); José era dado por muerto, según ocurrió con Franco en 1916 durante la batalla de Biutz (Marruecos); el hermano republicano e izquierdista se redimía al final (al igual que Ramón Franco), etc. En el texto Franco citaba al Generalísimo como un lejano ser mítico, pero se proyectaba como protagonista de la ficción en el oficial José Churruca (interpretado por el gallardo Alfredo Mayo), colmando dos formas de auto gratificación diferentes. Y su sentido final era que la Guerra Civil había constituido un legítimo desquite de las afrentas internacionales que habían humillado a España (Trafalgar, Cuba, influencia Soviética).

1933: *Le Miracle de Lourdes*, B. Simon (1926); *Monte-Cristo*, Henri Fescourt (1928); *Il était une fois*, Léonce Pérret (1933) entre otras. Ilumina veintiséis películas de 1934 a 1951 entre las que destacamos: *El agua en el suelo*, de Eusebio Fernández Ardavín (1934); *La Señorita de Trévez*, de Edgar Neville (1935)

El norteamericano William Clothier, nacido en Decatur, Illinois en 1903. en los años 30 trabaja en varias películas españolas.

Comienza en el cine en 1923 como ayudante de cámara y, en 1925, como operador de la Paramount. Su carrera en Hollywood como director de fotografía abarca desde 1947 (*For You*, John Reinhardt) hasta 1973 (*The Train Robbery* [*Ladrones de trenes*], Burt Kennedy). Especializado en “western” y películas de acción trabajó con John Ford (*The Horse Soldiers* [*Misión de audaces*], 1959; *Cheyenne Autumn*, [*El gran combate*], 1964, entre otras). William A. Wellman (*Blood Alley* [*Callejón sangriento*], 1955, entre otras). Howard Hawks (*Rio Lobo*, 1970). Sam Fuller (*Merrill's Marauders* [*Invasión en Birmania*], 1962). Fue operador asiduo de John Wayne y realizó la mayor parte de su obra en color.<sup>815</sup>

Dirige en 1935 la fotografía de *El 113* y en 1936 *Don Floripondio* y *Rinconcito madrileño*.

El operador italiano Giovanni Doria, viene a Barcelona en 1913 como delegado de la CINES italiana. A mediados de 1916 se encarga de las labores de fotografía y de laboratorio de Patria Films en Madrid. En 1917 regresa a Cataluña.

Parece ser que pasó desapercibida la estancia en España del iluminador Angelo Scalenghe quien acompañaba como director de fotografía a Mario Caserini, uno de los pilares fundacionales de la cinematografía italiana, que llegaron a Barcelona escapando de la primera Guerra Europea

## Hollywood

Según comenta David Bordwell en 1931, Hollywood ya tenía un modelo de trabajo estable muy consolidado que podía asimilar avances tecnológicos sin que se desestabilizara la producción. Estos cambios no surgían al azar sino que sobretodo eran promovidos por la investigación de las diferentes asociaciones y fabricantes para mejorar calidad.

---

<sup>815</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 537.

Alrededor de 1931, Hollywood tenía un modelo de cómo el modo de la producción podría iniciar y asimilar una nueva tecnología. Durante las dos décadas siguientes, el sistema de la unidad de producción proporcionó una base estable para la innovación tecnológica. Éstos fueron años muy activos para el Academy Research Council, la Society of Motion Picture Engineers, la American Society of Cinematographers, y los departamentos de investigación de los fabricantes. Es dentro de este marco sólido donde debemos situar los cambios estilísticos ocurridos en cinematografía la profundidad de foco y la filmación en Technicolor. Las últimas innovaciones principales, pantalla panorámica y estereofonía, coincidieron con el aumento de la unidad de producción y representó las últimas iniciativas técnicas principales patrocinadas por el estudio. La causalidad y la sincronización de cada cambio tecnológico se pueden atribuir, en el análisis anterior, a las presiones económicas tales como la diferenciación de producto y la promoción de los estándares de calidad. Los cambios crearon algunas ineficacias en la producción y costos adicionales, pero en cada caso el modo de producción de Hollywood absorbió la innovación y se reestabilizó por si misma. El estilo clásico asignó puntualmente las nuevas técnicas a las funciones que ya estaban implantadas; a la recíproca, algunos de los nuevos dispositivos ampliaron y enriquecieron el paradigma clásico.<sup>816</sup>

Bordwell continua diciendo que «la introducción del sonido modificó el (*soft style*) estilo suave». Yo diría que aumento el estilo suave, el difuminado. Hasta el punto que, incluso los proyccionistas de los cines se quejaron porque no podían enfocar la imagen ya que no tenía definición. Como comenté anteriormente, sobre las pruebas Mazda y la película pancromática: las lámparas incandescentes Mazda no daban la definición que proporcionaba la luz del arco pero hasta no solucionar las interferencias que la chispa de este ocasionaba en el sonido, se tuvo que favorecer la utilización de la luz incandescente de Mazda. Los operadores rodaban con máxima abertura de diafragma, en los rodajes con varias cámaras se utilizaban teleobjetivos para los planos cortos ya que la cámara del primer plano no se podía poner delante de la del plano general, además se iluminaba todo por igual haciendo una iluminación plana. Entonces el difuminado se convirtió en una moda pero por necesidades técnicas.

La introducción del sonido modifíco el *soft style*. En ciertos aspectos, la imagen seguía siendo difuminada en foco y definición, y Patrick Ogle ha precisado cómo ciertos factores favorecieron esa cualidad (la supremacía de la lámpara de Mazda, el uso de líquidos de revelado de bajo contraste, la insistencia de los cámaras en rodar con la máxima abertura). Ciertamente el rodaje con varias cámaras también tuvo su efecto. La necesidad de iluminar el plató para varias posiciones de cámara creó una iluminación plana, mientras que las lentes extremadamente largas (tele-objetivos) usadas para filmar en múltiple-cámara tendieron a debilitar la definición. Con todo el difuminado de las primeras películas sonoras no es el difuminado de *Sunrise* (1927), *Seventh Heaven*, o *The Tempest* (1928). En las películas más destacadas del estilo difuminado del cine mudo, el velado de los bordes y las texturas estaban a menudo acompañados por negros

---

<sup>816</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 339.

oscuros y puntos de luz brillantes; la imagen resplandecía. En las primeras películas sonoras, se puede decir que la imagen es difuminada solamente en cuanto que es más gris, con un contraste más bajo.

La diferencia era debida a varios factores. Las máquinas de revelado tendían a estandarizar el grado de contraste en la gama media al procesar todos los planos. Por otra parte, las primeras iluminaciones incandescentes simplemente no podían producir mucha definición. En 1928, Karl Struss y Charles Rosher, dos principales usuarios del estilo difuminado, se quejaron de que con Mazdas los colores se mezclaban demasiado: los arcos podían diferenciar los pliegues en las telas, pero las Mazdas no podía distinguir entre dos negros cuando entraban en contacto. Los defensores de la luz incandescente llamaban a esto una 'suavidad deseable,' mientras que los antagonistas la llamaban 'composición velada, brumosa'. Los proyccionistas de cine protestaron que no podrían enfocar estas imágenes; la National Carbon Company incluso anunció nuevos carbones de proyector para 'el nuevo estilo de películas difuminadas, de bajo contraste o borrosas.' Además, el hecho de que la mayoría de películas desde 1928-1931 se filmaran a través de un cristal de una cabina blindada dio a las primeras películas sonoras una carencia de definición que algún observador llamó 'cursi'. Finalmente, en las películas difuminadas no solamente eran difusas las fuentes de luz sino que además aplicaban filtros muy difusores a las lentes. (los filtros fueron graduados del 1 al 4, siendo este el más duro.) El operador también instalaría a veces filtros de malla tensada o otros materiales entre los diferentes términos del plano.<sup>817</sup>

Después de la llegada del sonido, los cámaras evitaron este difuminado tan fuerte. Las crehuelas o biombo de tela no fueron utilizadas generalmente entre los diferentes términos del plano, y se convirtieron en norma filtros de difusión mucho más ligeros. El resultado fue un liso y leve velando o difuminado general eso se hacía para ser constante al unir diferentes tomas. Después de principios de la década de los 30, el estilo brillante e intensamente desenfocado fue utilizado solamente para recrear atmósferas de fantasía.

Las primeras películas pancromáticas eran relativamente lentas y de mucho contraste, pero en 1928 Eastman sacó al mercado una emulsión más sensible y de menos contraste. En 1931, introdujo la 'Pancromática Super Sensible', la primera emulsión creada específicamente para la luz de Mazda, de bajo contraste, con más gama de grises y con una representación más suave de los focos de luz. La película producía por si misma la suavidad que si no habría que haberla creado con la iluminación y con filtros. Eastman mejoró la película introduciendo un antihalo que producía una imagen más brillante y más detalle en las sombras. En dos años, Du Pont y AGFA introdujeron emulsiones similares. Bausch y Lomb introdujeron las lentes 'Raytar' diseñadas para la película rápida y Max Factor ideó un maquillaje adecuado.

---

<sup>817</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 342.

## Gregg Toland y la profundidad de campo

Las innovaciones que Gregg Toland<sup>818</sup> introdujo en la década de los 30, no se deben solamente al desarrollo de la tecnología sino también al empuje de la ASC. Para esta organización el operador de cámara o en este caso el iluminador debía de ser, antes que nada, un artista. La ASC animaba a sus miembros a considerarse como gente creativa, comparables al guionista o al director. Por lo tanto el trabajo de cada operador de cámara debía tener algún toque distintivo.

Durante algunos años, Toland fue el operador de cámara más famoso de Hollywood y también del mundo. Comenzó muy joven: a los quince años entró en la Fox como chico de oficina, ese mismo año pasó a ser ayudante de cámara. Era muy ingenioso y a los veinte años, 1924, se hizo famoso creando una cubierta insonora que bloqueó cualquier ruido mecanizado, un avance importante de la cámara fotográfica en la nueva era del sonido, como él permitió que los directores filmaran también momentos íntimos de la película sin capturar accidentalmente el ruido de arrastre de la bobina. A los veintidós fue ayudante de Georges Barnes. Se graduó como operador iluminador a los veinticinco, 1929. A la edad de 27 años, Toland era el operador de cámara más joven de Hollywood. Mientras trabajó con el productor Samuel Goldwyn<sup>819</sup>, estuvo implicado en los proyectos más importantes de estos estudios (Samuel Goldwyn Company/United Artists).

Toland fue admitido en la ASC en 1934, cuando tenía apenas treinta años. En las páginas de *American Cinematographer*, Toland explicó como utilizaba la nueva cámara Mitchell, rodaba con un alto contraste, planificaba cada situación, utilizaba iluminación de arco para blanco y negro e ideaba nuevos artilugios cinematográficos. Filmó una serie de películas de prestigio (*Les Misérables* [1935], *These Three* [1936], *Dead End* [1937], *Kidnapped* [1938] y *Goldwyn Follies* [1938]). Después de ganar el premio de la Academia ala fotografía en blanco y negro por *Wuthering Heights*, [*Cumbres borrascosas* (1939)] afianzó su fama con *The Grapes of Wrath*, *The Westerner*, y *The Long Voyage Home* (todas en 1940).<sup>820</sup>

---

<sup>818</sup> TOLAND, Gregg. Nace el 29 de mayo de 1904 en Charleston, Illinois, USA. Muere el 26 de septiembre de 1948 en Hollywood, California, USA.

<sup>819</sup> GOLDWYN, Samuel. Nace el 17 de agosto de 1882 en Warsaw, Czarist Rusia (hoy Polonia). Muere el 31 de enero de 1974 en Los Ángeles, California, USA.

<sup>820</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 345.

*Ciudadano Kane*, producida y dirigida en 1941 por Orson Wells, es un film de mucha exigencia con la iluminación y los encuadres. Gregg Tolán realiza un trabajo excelente muy arriesgado por lo complejo del tema. En 1940 la tecnología en cuanto a luminaria está muy adelantada, los proyectores son muy dirigibles. En aquella época las emulsiones eran casi perfectas, llegaban a los 60 ASA. Todas las secuencias son muy interesantes por su luz y la situación de los actores, la utilización de las siluetas, la utilización de el primer término y el fondo. No era normal para la época efectuar planos de tanta profundidad de foco. En esta película Welles decidió evitar los cortes y lo que en otras películas se hacía de modo convencional en planos separados, en *Ciudadano Kane* se hizo en planos continuos, tomas largas prácticamente inmóviles. Los actores quedan a veces limitados en su movimiento ya que la acción se tiene que ceñir al espacio del encuadre, a veces muy forzado.

Los planos más famosos por su gran profundidad de foco son –la clase de música de Susan, la escena de Kane firmando sus periódicos, el momento que Kane despidió a Leland, el intento de suicidio de Susan y la mayor parte de los planos en la casa de huéspedes de la señora Kane– todos son notablemente rígidos y forzados (como poses), y se basan mayoritariamente en la frontalidad y en el movimiento muy limitado de las figuras circunscrito al encuadre.<sup>821</sup>

En todas estas tomas los fondos no están enfocados perfectamente porque es difícil ver la cara bien definida del personaje que está al fondo, creo que el secreto está en el contraste. Hay mucho contraste logrado con mucha luz. Mucha luz en el fondo y en el primer plano. El contraste hace que veamos bien las siluetas y que parezca que están enfocadas cuando no lo están porque nos falta definición para ver el detalle. Según me comenta Manel Ramos, que es director del departament de il·luminació de Televisió de Catalunya, seguramente Tolán realizó estas tomas valiéndose de una lente bifocal y disimulando en la imagen el cambio de una lente a otra haciendo coincidir la línea de separación en una zona negra. O rodando en dos tomas por separado y juntándolas en el mismo plano. Las imágenes rodadas en dos tomas se incrustaban sobre el negro. Se rodaba un primer plano con una parte donde se colocaba una tela negra, un negro donde se incrustaba la otra imagen por ejemplo un fondo. Algo parecido al “chroma key”. También me dice M. Ramos que el único que ha usado una lente bifocal en España ha sido Ramón Berenguer.

La escena cuando Kane firma el contrato cediendo sus periódicos es un plano rodado en una sola toma. El secreto aparte del contraste está en el tamaño del decorado: tenemos dos personajes en primer término. Kane entra en campo por la derecha y

---

<sup>821</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 347.



camina hacia el fondo, da doce pasos hasta la pared de grandes ventanales y dieciocho de vuelta hasta acercarse a la mesa, pasos aparentemente normales pero son cortos. Dieciocho pasos pequeños que nos dan una distancia de unos 10 metros entre el fondo y el primer termino. El fondo está construido a una escala mucho mayor de manera que parece que el personaje se aleje mucho más. Da la impresión de que los ventanales del fondo estén a unos 20 metros cuando la distancia real es de 10 metros. Antes de llegar al primer termino a seis pasos de la mesa donde se encuentran los dos personajes en primer plano, Kane pasa por una zona de sombra que aún aumenta la perspectiva haciendo más lejano el fondo. Hay mucha luz en el primer termino y en el fondo. De esta manera Tolan consigue “foco” a un metro y a diez.





El momento que Kane despide a Leland probablemente está rodado en dos o tres tomas luego unidas en el laboratorio en un mismo plano o con una lente bifocal: por un lado tenemos a la izquierda en primer termino a Kane escribiendo a máquina, se puede ver como la columna que tiene detrás a la derecha está desenfocada después una zona oscura donde se puede disimular la incrustación o la separación de la lente bifocal y a la derecha el otro plano donde aparece toda la sala con dos líneas de columnas más alejadas totalmente enfocadas o bien contrastadas, un despacho al fondo de la imagen de donde viene Leiland desde el último termino hasta una barandilla casi a la altura de Kane. Leiland curiosamente no está enfocado en todo el trayecto solo entra en foco al llegar a la barandilla donde se detiene. Parece como si primero se hubiera rodado (o dibujado) el techo y las columnas todas en foco, se ven enfocadas porque están muy contrastadas, y luego el personaje que viene desde el fondo hasta la barandilla. Esta toma corresponde a la parte derecha de la imagen y en otra toma tenemos la parte izquierda con Kane escribiendo a máquina. Es posible que esté rodado con una lente bifocal que puesta en vertical puede tener foco en una distancia a la izquierda. y foco en otra más alejada a la derecha.

Cuando Kane descubre a Susan sin conocimiento en la cama la escena tiene en primer termino a la izquierda el vaso con una cucharilla y a la derecha un frasco de medicina en una bandeja totalmente enfocados luego una zona negra y tenemos a ella postrada en la cama y al fondo no muy lejos la puerta por donde entra Kane. Se abre la puerta y Kane y la otra persona entran, están casi a contraluz, cuando Kane llega a la cama el plano le

corta la cabeza de manera que solo se la vemos cuando se pone de rodillas y se acerca más para coger la cabeza de Susan que esta en sombra. Se podría decir que esta toma cuando llega Kane a la cama no tiene ningún problema técnico puede estar todo perfectamente enfocado el vaso y el frasco del primer termino, y la cara de Kane. Si además hacemos construir un vaso con su cucharilla y un frasco más grandes de lo normal, y los colocamos alejados del objetivo de la cámara, más cerca de la cabeza de Susan y como consecuencia de la cara de Kane. Tendremos foco en los dos términos porque el primer termino y el segundo están a una distancia de un metro y medio. En esta escena el fondo o sea la entrada por la puerta se ha “enfocado” por contraste.

En la casa de la madre de Kane el hijo está jugando fuera con la nieve y le vemos por la ventana. Esta imagen exterior tiene mucho contraste y por esto nos parece que está enfocada. Silueta gris del niño sobre blanco pero la nieve no tiene volumen no hay foco real. En este decorado se ha igualado la luz de la habitación con la del exterior y el niño aparece y desaparece en la ventana.

¿Cómo se hizo? Toland nos comenta las particularidades del rodaje de *Ciudadano Kane*:

Ciudadano Kane no es en absoluto una película salida de la cadena convencional del cine. Su distintivo es el realismo. (...) Welles y yo lo sentíamos, y creíamos que era posible trasladar la historia a la pantalla de forma que el público sintiera que estaba frente a la realidad y no meramente frente a una película.

Estrechamente ligados a este concepto había dos problemas técnicos. En primer lugar, los decorados de esta producción se diseñaron para que jugasen un papel fundamental en la película, un papel tan esencial como la caracterización de los actores. Eran más que meros fondos: ayudarían a reflejar la ascensión y caída del personaje central.

En segundo lugar, pero no de menor importancia, estaba el concepto de Welles sobre la fluidez visual. (...) Welles comprendió perfectamente el gran poder de la cámara para transmitir ideas dramáticas sin recurrir a las palabras.

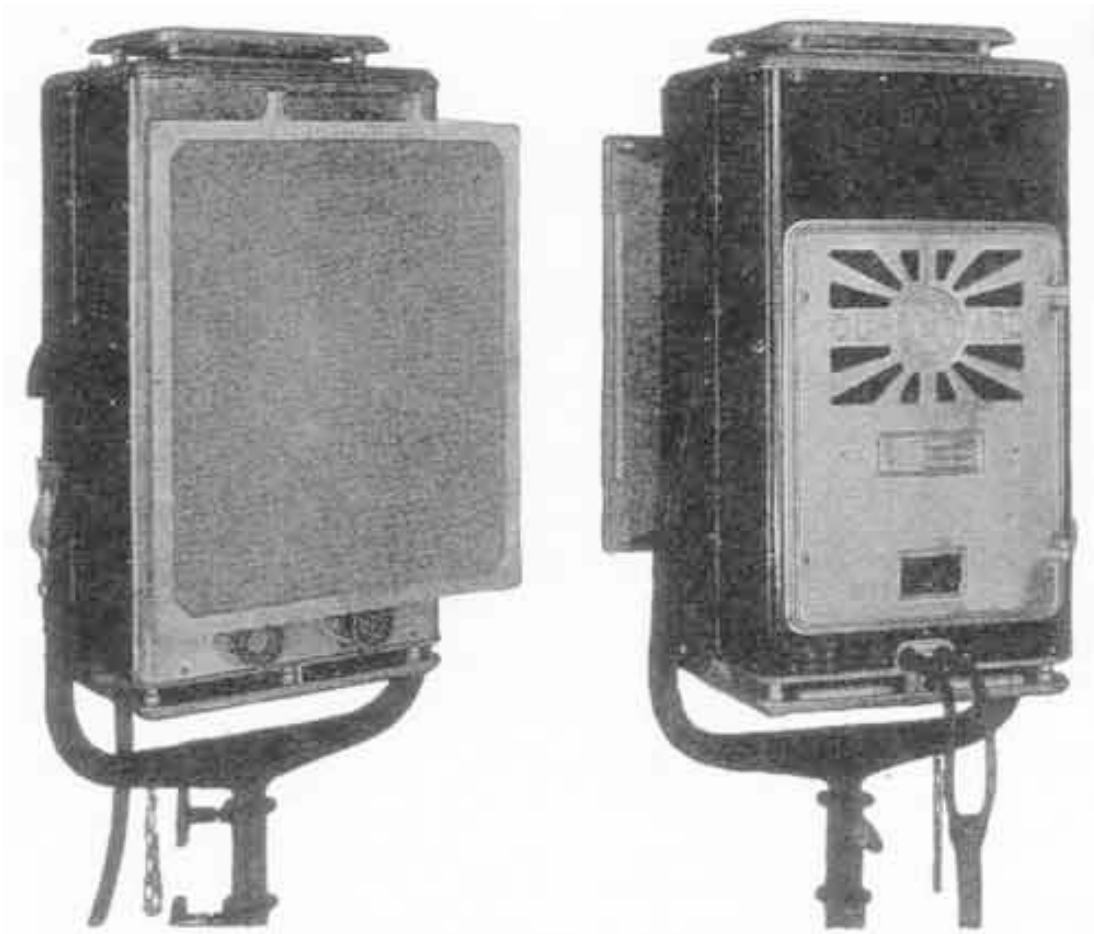
(...) coincidimos en que teníamos que prescindir, siempre que fuera posible, de los cortes directos. En su lugar intentamos plantear la acción de forma que la cámara pudiera hacer panorámica o seguir en la dolly de un emplazamiento a otro si este tratamiento era el deseable.

En otras escenas, planificamos de antemano los emplazamientos para que la acción que normalmente se fragmentaría con cortes directos pudiera verse en una escena larga, única; por lo general, sería una escena cuya acción primordial pudiera desarrollarse al mismo tiempo en lugares ampliamente separados entre el primer termino y el fondo.

El emplazamiento de la cámara no era el convencional.

La mayoría de nuestros decorados en Ciudadano Kane tenían techos reales. Eran techos bajos—en ciertos casos más bajos de lo que habrían sido en una habitación real—. Y más aún, muchos de nuestros encuadres estaban pensados para emplazamientos de cámara especialmente bajos, con los que podíamos rodar hacia arriba y sacar provecho de los efectos más realistas de esos techos. Incluso algunos decorados se construyeron sobre plataformas para que entrase en el encuadre parte del suelo y colocar los objetivos realmente a nivel del piso. Como se puede imaginar, esto nos planteó problemas de iluminación muy interesantes. Dado que los decorados tenían techos, ni uno de los 110 escenarios reunía condiciones para una luz desde arriba.

A excepción de planos ocasionales en los que pudimos desplazar una pequeña sección del techo que permitiese un pequeño foco de iluminación o una luz cenital concentrada para una iluminación de contra realmente necesaria, todo en la película tuvo que iluminarse desde el suelo.



Foco *Duarc* de doble arco, visto de frente y de atrás. 1934.

Con decorados profundos se precisaba una luz que tuviera un gran poder de penetración. La encontramos en los *Duarc* desarrollados para su uso con Technicolor. Estas fuentes luminosas fueron la espina dorsal de nuestra iluminación, por supuesto suplementada por los *Juniors*, *Seniors* y los grandes arcos de 170 amperios que fueran necesarios.

Con los techos se eliminaba la molesta sombra del micrófono:

esta técnica de decorados con techo nos aportó otra ventaja y es que eliminaba la eterna pesadilla del director de fotografía, las sombras de los micrófonos: los techos estaban hechos de muselina y los ingenieros de sonido no topaban con ninguna dificultad al colocar sus micrófonos encima de este techo acústicamente poroso. En esa posición estaban casi siempre por completo fuera del encuadre y, al no haber iluminación desde arriba, no podían producir sombras. Como los techos eran tan bajos, el micrófono estaba siempre en una posición muy favorable para grabar el sonido.

Se intentó conseguir profundidad y definición en todos los puntos del plano:

en una película, especialmente en las escenas interiores filmadas por lo general con grandes aperturas de foco, existen limitaciones inevitables. Incluso con un objetivo de 24 mm, <sup>822</sup> utilizado para una gran profundidad de campo, sobre todo en las distancias más empleadas habitualmente en el trabajo de estudio con referencia a los actores (en una película normal, entre 2,5 y 3 metros en la mayoría de los planos), la profundidad de campo es muy pequeña. (...) Nosotros queríamos eliminar estas situaciones, siempre que fuera posible.

Se utilizó película súper rápida y objetivos más luminosos:

Para resolver el problema, decidimos llevar la idea un paso más allá. Si utilizando una película rápida como Plus-X y cerrando el diafragma a f.3.5 nos daba el aumento de definición deseado, ¿no sería mejor idea—al menos para nuestro propósito utilizar una emulsión súper-rápida como Súper-XX, y cerrar más aún el diafragma? <sup>823</sup>

Primero, utilizábamos, como yo he hecho desde hace un tiempo, lentes tratadas con el *Vard Opticote non-glare coating*. <sup>824</sup> (...) Según el diseño de las lentes a las que se aplica, nos da un aumento de la sensibilidad que va desde medio a un stop, mientras que al mismo tiempo proporciona un aumento muy notable en la definición, debido a la eliminación de brillos y reflejos internos.

En segundo lugar, debido a la naturaleza de nuestros decorados, y a los problemas de iluminación que arrastraba nuestro uso de habitaciones con techo, antes incluso de cambiar de Plus-X a Súper-XX, hicimos un uso considerable de arcos con dos carbones que producen luz que se abre a ambos lados. Además, el poder más penetrante de la luz de arco, comparada con la incandescente, nos daba una ventaja aun mayor, pues el arco es insuperable para concentrar un mayor poder de iluminación en una unidad comparativamente pequeña.

---

<sup>822</sup> En 1940 el objetivo 24 mm era un grandísimo gran angular. Hoy los hay de 18 mm, de 9,8 y de menor distancia focal.

<sup>823</sup> La súper-XX en 1940 tenía 64 grados Weston de sensibilidad. Los Weston equivalen a los grados ASA.

<sup>824</sup> Tratamiento de las ópticas para evitar los reflejos.

## Se iluminó con arcos de doble llama y lámparas incandescentes:

El uso de estas lámparas hizo posible utilizar aperturas considerablemente menores, mientras que conservamos satisfactorios los bajos niveles de luz y, sorprendentemente, con pocas unidades de iluminación. En muchas escenas, incluso en los grandes decorados de Xanadú, la morada exageradamente palaciega de Kane en Florida, toda la iluminación se logró con un total de cinco o seis unidades *Duarc* y luces incandescentes de todos los tamaños concentradas.

(...) Mientras que en la práctica convencional, incluso con *coated lenses*, muchas escenas normales de interiores se ruedan con una apertura máxima o casi de entre 2.3 f. y 2.8 f. con una caída ocasional a 3.5 f., nosotros fotografiamos todas nuestras escenas interiores a aperturas no mayores de 8 f. e incluso menores. Hubo escenas que se filmaron a 11 f. y una incluso a ¡16 f.!

Ya puede imaginarse hasta que punto resolvió esto nuestro problema de profundidad de campo. Incluso los objetivos de 50 mm y 47 mm que se usan normalmente tienen una tremenda profundidad de campo cuando se llega a tales aperturas. Los objetivos gran angulares como 35 mm, 28mm, y 24 mm, cuando se cierra el diafragma a f. 11 o f. 16 se convierten a todos los efectos en objetivos de foco universal.

Pero necesitábamos toda la profundidad que se pudiera conseguir. Algunos de los decorados más grandes tenían la longitud de dos platós del estudio de RKO-Pathé Studio, y precisaban una nitidez de foco aceptable hasta una distancia de unos 60 metros. En otros planos, el encuadre podía incluir a dos personas hablando en primer término —digamos que a 70 o 100 centímetros del objetivo— y con ellas había una acción igualmente importante al fondo del decorado, a 10 o 15 metros. Sin embargo, tanto las personas en primer término como la acción lejana ¡tenían que tener un foco de absoluta nitidez!

Incluso en otros encuadres, la simplificación de la técnica visual de Welles podía combinar lo que convencionalmente se haría en dos planos separados—un primer plano y un inserto—en un plano, fijo. Uno de estos es el gran primer plano de la cabeza de un actor que lee la inscripción en una copa de bienvenida. Normalmente, esa escena se rodaría intercalando el primer plano del hombre que lee la inscripción con un inserto de ésta, volviendo nuevamente al primer plano del lector. Tal y como lo rodamos, se hizo todo en un plano. La cabeza del hombre llenaba un lado del fotograma, la copa el otro. La cabeza estaba a menos de 40 cm de la cámara mientras que la copa estaba al alcance de un brazo, o sea a menos de un metro. Sin embargo, fuimos capaces de mantener con toda nitidez la cabeza del hombre y, al mismo tiempo, la de la copa para que el espectador leyese la inscripción. Además, más allá del primer término había un grupo de hombres a 4 y 6 metros de distancia. Los hombres también tenían una gran nitidez de foco.

(...) esta técnica heterodoxa nos creó una serie de problemas tanto fotográficos como de iluminación. Al resolverlos, aprendimos mucho. Por ejemplo, mantener el foco en escenas como ésta, cuando es preciso extender la profundidad de campo por un área increíblemente grande. Cualquier director de fotografía experimentado o cualquier fotógrafo contesta automáticamente: ¡Eso es fácil—basta con distribuir el foco entre el

punto más cercano y el más alejado donde quieres tenerlo! Si, esa es la respuesta, pero ¿donde pones el foco en el objetivo para lograrlo? <sup>825</sup>

Esto es algo que solo la practica del trabajo puede contestar con claridad, porque mientras la profundidad de foco de todos los objetivos es menor hacia delante del punto de foco que al infinito, este efecto varía no solo de acuerdo con la longitud focal del objetivo, sino de acuerdo con el grado al que está el diafragma y el punto sobre el que está enfocado.

(...) una vez que un director de fotografía se ha acostumbrado a este tipo de iluminación, se le hace en sí más fácil que la iluminación convencional, ya que es más sencilla, menos artificial y necesita menos fuentes de luz.

Las transiciones se hicieron apoyadas por la luz, por medio de potenciómetros.

Otra innovación de esta película está en las transiciones. Muchas de ellas son encadenados en los que los fondos van desapareciendo de una escena a otra pero con un intervalo para que los personajes de primer termino se esfumen. Esto lo hemos hecho de forma simple, mediante una iluminación en el decorado y las personas controlada a través de potenciómetros independientes. Todo lo que hace falta es empezar a disolver debilitando las luces del fondo, efectivamente rebajándolas, y luego bajando la luz de los personajes hasta que los hacemos desaparecer. EL fundido de apertura se logra de la misma forma, subiendo primero la luz del decorado y luego la luz de los actores.

El rodaje de *Ciudadano Kane* fue posible gracias al productor director Orson Welles, el director artístico Perry Ferguson cuya habilidad hizo de *Ciudadano Kane* una producción singular. (...) El experto en efectos especiales de RKO Vernon Walker y su equipo. Y por último, el equipo que lleva años trabajando conmigo—el operador de cámara, Bert Shipham, y el ayudante Eddie Garvin—que me ayudaron como siempre a llevar a la pantalla la primera producción cinematográfica de Orson Welles. Ninguno de ellos lo ha tenido fácil en una película que experimentaba con nuevas ideas y nuevos métodos. Pero, gracias a que ha prevalecido un espíritu de entendimiento y cooperación hemos logrado lo que se recordara como una película notable y, así lo espero, el punto de arranque de nuevas ideas tanto en la técnica como en el arte cinematográfico.<sup>826</sup>

El trabajo de Toland tiene mucho interés debido principalmente a que el uso riguroso de la profundidad resulta fundamental para la construcción del espacio.

---

<sup>825</sup> Este problema se solucionó después con la regla del inglés Kelly, que da con toda sencillez el punto donde se debe situar el foco respecto al diafragma para conseguir la profundidad de campo deseada.

<sup>826</sup> Extracto del artículo publicado en la revista Nickel Odeon nº 31, verano 2003. GREGG TOLAND: EL REALISMO DE CIUDADANO KANE. pág. 56. Traducción: Juan Cobos *American Cinematographer*

Para Wyller, como señaló Bazin, el plano en profundidad constituía un equivalente de una división de la escena en un montaje normal.<sup>827</sup>

Toland consiguió que se valorara el trabajo del operador e iluminador como artista. Fue duramente criticado por sus compañeros ya que luego se supo según comenta David Bordwell que algunos planos de *Ciudadano Kane* con mucha profundidad de foco fueron creados por el equipo de efectos especiales de la RKO dirigido por Vernon Walker, y no como él comentó, con lentes de gran profundidad de foco y en una sola toma.

En 1943, Linwood Dunn, supervisor del trabajo de positivado óptico de la RKO, afirmó: «Al menos el 50% de la película se trucó de forma óptica, algunas bobinas tenían entre el 80% y el 90% de metraje positivado ópticamente. Muchas escenas de apariencia normal eran composiciones ópticas de unidades fotografiadas por separado»

(...) En aquel tiempo, Toland no admitió que muchos planos de gran profundidad de foco no se hicieron en la cámara. De hecho, muchas de sus ilustraciones que acompañaban a sus artículos y entrevistas de 1941 están acreditadas como ejemplos de enfoque de gran profundidad cuando en realidad son imágenes trucadas con positivadora óptica.<sup>828</sup>

Según Bordwell el uso en *Kane* de los efectos especiales dio a la película un aspecto caricaturesco que no fue excesivamente imitado. Aquel año, 1941, el premio de la Academia a la mejor fotografía en blanco y negro se le concedió a Arthur C. Miller por la película *How Green Was My Valley* de Jonh Ford.

Así pues Toland estableció para los operadores e iluminadores un nuevo estándar de destreza técnica:

Después de él, un operador de cámara especializado tenía que saber utilizar las lentes con revestimiento antireflejante, la película de alta sensibilidad, la iluminación a nivel de suelo y la profundidad de campo acusada.<sup>829</sup>

### **Utilización de cámaras y equipos ligeros de iluminación**

Inicialmente la filmación es exteriores fue propiciada por las medidas de ahorro en tiempo de guerra y, se vio abastecida porque la demanda militar había hecho que se

---

<sup>827</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 351.

<sup>828</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 349.

<sup>829</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 349.



produjeran equipos más ligeros y versátiles de marcas como Eyemo, Arriflex, Éclair o la cámara de combate Cunningham.

Una vez acabada la guerra, los fabricantes crearon cámaras y película que hacían más fácil el rodaje en exteriores. Pero estas cámaras ultraligeras no se utilizaron en los rodajes de los platos de Hollywood hasta después de 1960. En la parte de iluminación aparecieron proyectores portátiles sobrevoltados, 'photoflood', a los que se les aumentaba el voltaje para que dieran más potencia de luz, tenían la ventaja de que podían conectarse a la red. Tenían una menor duración referente a la vida de la lámpara pero conseguían poder rodar en exteriores con equipos ligeros ya que daban mucha más potencia de luz, también eran viables ya que se había aumentado la sensibilidad de la película. El primero que utilizó los 'photoflood' fue William H. Daniels en *Naked City* (1948) película policíaca dirigida por Jules Dassin.

En 1947, Paramount y Du Pont empezaron a utilizar un proceso de laboratorio de intensificación de la imagen latente para aumentar la sensibilidad de la película. Este consistía en sobre-exponer la película, antes del revelado, a una fuente de luz de poca intensidad. Se conseguía así al positivar una intensificación de la imagen con una calidad bastante aceptable. En 1950 era practica habitual en varios estudios:

Ahora es posible rodar escenas fuera de los estudios en edificios de oficinas, pasillos estrechos, callejones, etc., utilizando únicamente algunos 'photofloods' para la iluminación y, sometiendo el negativo a un tratamiento de latensification (intensificación de la imagen latente), conseguir una copia aceptable. Además, es posible obtener metraje de tal calidad que no representa ningún problema a la hora de montarlo con escenas rodadas con una iluminación normal de estudio.<sup>830</sup>

En 1954 se aumentó considerablemente la sensibilidad de la película en blanco y negro. Eastman introdujo el Tri-X con 250 ASA para luz de día y 200 para tungsteno. En 1960 Eastman produjo una película en color para rodar en exteriores y perfeccionó el blanco y negro dándole más nitidez.

Las lentes de 35 y de 30 mm se hicieron habituales en el rodaje en exteriores para conseguir profundidad de campo.

El Tri-X, inicialmente diseñado para la filmación televisiva, se podía utilizar en el rodaje de exteriores para conseguir una mayor profundidad de campo, como en *Blackboard Jungle* (1955) y *Black Tuesday* (1955). De forma similar, la intensificación de la imagen latente fue elogiada por permitir al operador utilizar una apertura inferior con objeto de conseguir mayor profundidad. Joe MacDonald afirmó que la intensificación de la imagen

---

<sup>830</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 350.

latente le había permitido filmar algunos planos de *¡Viva Zapata!* (1952) con una apertura de f-22. Resultados comparables se habían obtenido en *Sunset Boulevard* (1950) y *Asphalt Jungle* (1950).

(...) La profundidad de campo total (deep focus) dio al operador 'una mejor manera para hacer frente a los requisitos de cualquier situación en un guión'. El enfoque en profundidad se convirtió en una alternativa paradigmática. Pero no fue una alternativa drástica. Los operadores siguieron utilizando filtros difusores y la iluminación de tres puntos, y buscaron innovaciones como la lente Garutso (que lograba una gran profundidad de campo sin los efectos duros y de alto contraste que se evitaban reduciendo la abertura de la lente). Del mismo modo que Hollywood elogió primero y luego revisó la 'iluminación Lasky' en *The Cheat* (1915), los operadores atenuaron el estilo idiosincrásico de Toland.<sup>831</sup>

Hollywood siguió con su estilo clásico aunque adaptó las investigaciones de Toland del enfoque en profundidad (deep-focus) a las normas tradicionales.

## La creación de la ASC

En EE. UU. nace en 1919 de la mano de Phil Rosen<sup>832</sup> de origen ruso, una organización de operadores que no es ni un sindicato, ni una escuela, ni depende del gobierno. Es como dicen sus estatutos «una organización educativa cultural y profesional». No es propiamente una escuela pero tiene un gran sentido pedagógico que consistía en compartir para aprovechar todos los conocimientos y los métodos de trabajo que utilizaban los operadores de la sociedad. A diferencia del oscurantismo que existía en nuestro país donde los operadores escondían sus conocimientos. Para ser miembro se tenía que haber demostrado su valía por su trabajo. Era la American Society of Cinematographers (ASC).

Desde 1913, en reacción contra la inercia engendrada por el trust Edison (Motion Picture Patens Company), un grupo de operadores que trabajaban en la costa Este y movidos por

---

<sup>831</sup> BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin. op. cit. pág. 350.

<sup>832</sup> ROSEN, Phil. Nace el 8 mayo de 1888 en Marienburg, Rusia. Muere el 22 de octubre de 1951 en Hollywood, California, USA. Operador y director. Rosen emigró de pequeño a EE UU comenzó a trabajar con Edison en 1912 como operador de cámara donde filmó películas hasta 1920 entre ellas *The Miracle Man* (1919). Después hizo toda su carrera de director trabajó para Universal, Hodkinson, Paramount, MGM y FBO.

Phil Rosen, entonces operador de Edison, decidieron unir sus fuerzas con el fin de intercambiar ideas y fomentar la evolución del material. Una asociación similar vio la luz en la costa Oeste a iniciativa de Charles Rosher. La fusión de estas dos asociaciones en 1919 marca el nacimiento de la American Society of Cinematographers (ASC), de la que Phil Rosen fue el primer presidente. Los estatutos especificaban que la ASC no era un sindicato ni una asociación, sino «una organización educativa, cultural y profesional». Podían ser miembro por invitación solamente aquellos que «activos en el puesto de director de fotografía [habían] dado prueba de un trabajo remarcable». El objetivo de esta nueva organización ha sido promover la técnica y el arte cinematográfico siempre dando a los operadores la posibilidad de reencontrarse, de ponerse de acuerdo. Joseph August, entonces operador de William S. Hart, y Charles Rosher, operador habitual de Mary Pickford, fueron los primeros, en 1919, a hacer seguir su nombre al genérico de tres letras «ASC».

El primer número de la revista titulada *American Cinematographer* aparece en noviembre de 1920: es todavía un simple boletín de informaciones de cuatro páginas destinado a los miembros de la ASC. Aparece mensualmente y tiene un subtítulo que reza: *Give Us A Place To Stand And We Will Film The Universe, (Darnos un punto de apoyo y nosotros filmaremos el mundo)*, la revista dedica regularmente los artículos al trabajo de sus miembros, como en el número de febrero de 1922 que consagra una columna a cada uno de los 75 operadores inscritos entonces.

Algunos de sus miembros fundadores han marcado con su huella la historia de la imagen americana: Charles Rosher, Tony Gaudio, George Barnes, Joseph August, Ben Reynolds, Ernest Palmer, Alvin Wyckoff, Sol Polito, Victor Milner, John F. Seitz, Arthur Edson. Pero la gran mayoría ha pasado al olvido de la historia. En Francia, una efímera asociación de operadores se fundó en 1927, presidida por Alphonse Gibory. Se transformó en *Société des cinégraphistes français* en 1923 (Joseph Mundviller fue el primer presidente) después desapareció antes de la segunda Guerra mundial.<sup>833</sup>

---

<sup>833</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 13.



### 4. 3. NEORREALISMO Y NOUVELLE VAGUE

Este periodo está marcado por el final de “studio-system”, la cámara sale a la calle como en *The Naked City* (1948) de Jules Dassin, utilizando localizaciones naturales en la ciudad de Nueva York. Fotografiada por William Daniels que aprovecha todos los nuevos dispositivos de iluminación más ligeros y más adaptados a los decorados naturales: las lámparas *floods* en particular. A Willians Daniels se le concedió el premio de la *Academy* por su trabajo en esta película.

Después de un viaje a Estados Unidos, el operador italiano Enzo Serafín remarca la utilización que hace Milton Krasner e introduce a su vuelta estas lámparas en Italia. Como consecuencia, Gianni di Venanzo elabora una verdadera estética del decorado natural haciendo fracasar la tentación de una imagen preparada a fin de mejor “coger” al sujeto. “Es con di Venanzo que la foto se convierte en parte integrante del film. Hoy, no se puede hablar de fotografía sin evocar a di Venanzo” afirma Dario de Palma.

En estos años después de la guerra se crean las principales escuelas de cine en Europa, como la de Lódz en Polonia, la escuela de Budapest y el Idhec en Francia en 1943, la Famu de Praga en 1947, (la escuela Louis-Lumière fue creada en 1926, el Centro Sperimentale de Roma en 1935, bajo Mussolini, y el Insas en Bélgica en 1962.) de donde va emerger toda una nueva generación de realizadores y de operadores, constituyendo nuevos equipos y nuevas relaciones de trabajo con la voluntad anunciada de desmarcarse de un cierto clasicismo.<sup>834</sup>

En los países del Este los operadores se implican mucho más en la preparación de un film, su colaboración comienza desde la escritura del guión.

Es inmediatamente después de la guerra que aparece la primera obra de referencia escrita por un operador, *Painting With Light* de John Alton, largo tiempo considerada como la Biblia de la iluminación. Las reglas clásicas de la luz hollywoodiense que se expusieron fueron después transgredidas para bien y para mal. Pero se puede siempre consultar esta obra como un testimonio sobre la gran época del cine de estudio.

Según Marc Salomón: Con el neorrealismo, el cine italiano sale apenado del periodo llamado de los “teléfonos blancos”, comedias burguesas de estética fastuosa fue impuesto por el fascismo y puesto en imágenes por operadores como Brizzi, Montuori, Craveri o Trenzano. Inmediatamente después de la guerra, una nueva generación de realizadores se vinculan a filmar sin artificios la vida cotidiana de los más necesitados: Visconti en *Ossessione* 1943; Rossellini en *Roma, Città Aperta* 1945, *Paisa* 1946; Victorio de Sica en *Ladri de Biciclete* 1948. Con la colaboración de operadores de

---

<sup>834</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 43.

formación más bien clásica: Aldo Tonti en *Ossessione*; Ubaldo Arata *Roma, Città Aperta*; Otello Martelli en *Paisa*; Carlo Montuori en *Ladri de Biciclete*. A estos operadores se añade un antiguo fotógrafo de plató impuesto por Visconti, G. R. Aldo, que se consolida en cinco años, de *La terra trema* 1948 a *Senso* 1954, como el jefe de filas de este renacimiento, y al lado del cual debuta Gianni di Venanzo. Destacaré que G. R. Aldo filma también a las ordenes de Orson Welles *Othelo* en 1952.

La aparición de nuevas tecnologías tanto en aparatos de iluminación, emulsiones más rápidas y cámaras ligeras como la Camaflex francesa o la Arriflex alemana, hace que se pueda rodar fuera del estudio y con medios mucho más económicos. Hasta entonces las cámaras de estudio eran muy pesadas, la Mitchell, las Parvo y Superparvo eran unos aparatos enormes.

La cámara Cameflex 35 mm, aparece después de la guerra, ligera pero ruidosa, facilitando los rodajes modo reportaje en decorados naturales, de la misma manera la noche en luz ambiente con la película Ilford HPS. Raoul Coutard en Francia con *A bout de souffle* (1959) como Walter Lassaly en Gran Bretaña con *A Taste of Honey* (1961) son las figuras emblemáticas y su influencia a sido determinante hasta en los Estados Unidos: “La técnica americana a sido influenciada por el cine francés, Coutard con su luz suave, difundida globalmente en la habitación de rodaje.” Dice Haskell Wexler.

En realidad y como veremos más adelante el movimiento que rompe esquemas es la Nouvelle Vague porque el Neorrealismo sigue iluminando como en cualquier plató de Hollywood.

## **Neorrealismo**

### **La producción en el cine italiano**

En 1924 cuando Benito Mussolini llegó al poder, consciente del poder propagandístico del cine, se propuso hacer de Italia una gran potencia cinematográfica. Para ello construye en Roma los mayores estudios de Europa. Situados en unos terrenos a las puertas de la ciudad, (en el kilómetro 9 de la Vía Tuscolana) de fácil acceso desde el centro de Roma. Era el estudio más grande y moderno de Europa. Se construyó muy rápidamente, el proyecto corrió a cargo del arquitecto Gino Peresutti. La primera piedra se colocó en enero de 1936, y el 21 de abril de 1937 tuvo lugar la ceremonia oficial de inauguración con la presencia de Mussolini y de los altos cargos del estado.

En aquella ocasión Mussolini asistió a la filmación de una escena de la primera película que se rodó en el establecimiento, *Luciano Serra pilota*, de Goffredo Alessandrini.<sup>835</sup>

Una circunstancia que acelera la construcción de los estudios de Cinecittá, fue el devastador incendio que se produjo en septiembre de 1935 en los estudios más importantes de Roma, el Cines-Pittaluga de la Vía Vejo, y que destruyó en una noche dos de sus más grandes platós. Aldo Bernardini nos comenta como era Cinecittá:

Era un complejo de 600.000 metros cuadrados, de los que 16.000 estaban ocupados por 10 platós de diferente amplitud (el más grande, el plató 5, tenía una profundidad de 80 metros y una altura útil de 16 m), distribuidos de dos en dos con tal de constituir grupos orgánicos y autónomos de producción, cada uno dotado de los servicios correspondientes (además, otros 6 platós se añadirían después de dos / tres años). Un plató especial estaba destinado a las maquetas, trucajes y dibujos animados. Había unidades para los operadores y los técnicos de audio, una gran piscina para los rodajes náuticos, los talleres de carpintería y de construcción, los auditorios para las ejecuciones musicales, para la sincronización, las mezclas y el doblaje (el llamado “Cinefónico”), tres restaurantes y otros edificios para la dirección, para los despachos de los productores, para los servicios técnicos y para el alojamiento de los guardias. Cinecittá contenía 40.000 metros cuadrados de calles y plazas y 35.000 destinados a parterres y jardines. Una central eléctrica propia aseguraba de manera autónoma la energía que el complejo necesitaba.<sup>836</sup>

Para hacer funcionar todo este complejo se dotó a todas las secciones de personal especializado y estable (de 900 a 1200 personas), con especialistas ya expertos provenientes de otros establecimientos: de esta manera las producciones encontraban en Cinecittá servicios y colaboradores muy eficaces y de un nivel óptimo.

Entre estos colaboradores podemos destacar profesionales prestigiosos, como los directores de fotografía Arturo Gallea, Ubaldo Arata, Anchise Brizzi, Aldo Tonti, el montador Fernando Tropea, los técnicos de sonido Vittorio Trentino y Bruno Brunacci, el diseñador de vestuario Gino Sensani, el especialista en construcciones Angelo de Angelis.<sup>837</sup>

A partir de 1939 Cinecittá pasó al control directo de la administración pública y su presidencia fue asumida por el senador Giovanni Tofani, esto le dio un total apoyo del

---

<sup>835</sup> BERNARDINI, Aldo. *Cinecittà Mezzo secolo, Mig segle de Cinecittà*. Barcelona: Altagraf, Instituto Italiano di cultura di Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1988. pág. 25. El mismo texto en un pie de foto se data la fecha de la inauguración en el 27 de abril de 1937 en vez del 21, supongo que existe un error. pág. 17.

<sup>836</sup> BERNARDINI, Aldo. op. cit. pág. 8.

<sup>837</sup> BERNARDINI, Aldo. op. cit. pág. 25.

estado y de los jefes del fascismo. Otro factor favorable fue la buena comunicación con el centro de Roma, un tranvía transportaba a los pasajeros desde la estación termino hasta la puerta de entrada de los estudios en un cuarto de hora; además a pocos metros de Cinecittá fueron surgiendo nuevas sedes de otras importantes entidades cinematográficas del estado, como el instituto LUCE (especializado en la producción de documentales y noticiarios, revelado y tiraje de copias) y el Centro Sperimentale Della Cinematografia (1935), la segunda escuela de cine que se creaba en el mundo, después de la de la URSS.

### **La iluminación en el cine italiano**

El cine italiano de los años treinta potenciaba un film histórico y de costumbres, el melodrama y sobretodo la comedia brillante y desenfadada, directamente influenciada por los modelos de Hollywood, y en cierta medida también para hacerle la competencia. Este tipo de películas, fue llamado cine de “teléfonos blancos” por los ambientes lujosos y artificiales que representaba en sus historias. Un tipo de cine, rutinario, que por los temas que trataba, necesitaba un gran trabajo en el plató, sobre todo por el control de la luz.

la preferencia de los interiores venía condicionada también por la escasa sensibilidad de la película que existía entonces –la cual requería gran cantidad de luz, que difícilmente se obtenía en ambientes reales–, las complicaciones técnicas derivadas de la reciente introducción del sonoro y la difusión de la grabación del sonido “en toma directa” y de la banda óptica, cosas todas estas que imponían elaboraciones complicadas, lentas y costosas.<sup>838</sup>

A la producción del cine italiano ayudaron también las iniciativas legislativas proteccionistas como la ley Alfieri, que en febrero de 1938 obliga la retirada del mercado italiano de las Majors americanas, poniendo en marcha la esperada represa de la producción cinematográfica italiana, multiplicando la producción anual, pasando de las 20 películas realizadas en 1937 a las 50 en 1939 y hasta las 55 en 1940.

El Centro Sperimentale Della Cinematografia que será dirigida por Luigi Chiarini, cuya personalidad podrá garantizar una formación hasta cierto punto abierta y, paradójicamente, crítica con el fascismo. Chiarini funda la revista *Bianco e Nero* en 1937 originando el interés de los intelectuales italianos por el cine.

Algunos profesores, como Umberto Barbaro (de Estética) y Francesco Pasinetti (de Historia), van a defender la necesidad de abandonar la retórica para orientar el cine hacia la

---

<sup>838</sup> BERNARDINI, Aldo. op. cit. pág. 26.



realidad (opción que no oculta la admiración por el cine de Pudovkin y de los franceses Renoir, Carné y Duvivier). En el centro se van a formar cineastas antifascistas como Antonioni, Germi, Giuseppe de Santis, Zampa, o el neorrealista Rossellini;<sup>839</sup>

Estos proponían como modelos a los maestros soviéticos y al realismo poético francés. Los franceses Renoir y Carné fueron maestros de los italianos. Renoir había enseñado en el Centro Sperimentale, rodando en exteriores la historia de un emigrante italiano en el sur de Francia (*Toni*, 1934), y había tenido a Visconti como ayudante de dirección en *Un día de campo* (1936) y en el proyecto de *La Tosca* (1934). Por otro lado, Antonioni había trabajado como asistente de Carné en *Les visiteurs du soir* (1942).

El microcosmos de Cinecittá, una extraña población de actores extras comparsas y escenarios de escayola y cartón piedra, se mantuvo durante algunos años al margen de la furia de la guerra, claro que no podía ser indiferente al clima y a los condicionamientos en que vivía la gente fuera de los estudios en toda Italia.

En aquellos meses de 1943 la guerra había llegado a un punto crítico, con el desembarco de los aliados en Sicilia y Campania, seguido, el 25 de julio, de la caída de Mussolini y de la disolución del partido fascista. El 19 de julio Roma sufría el primer bombardeo aéreo y los platos de Cinecittá fueron seriamente dañados.<sup>840</sup>

Se decidió entonces suspender la producción y los que dependían de Cinecittá se quedaron sin trabajo de un día para otro, también el presidente Luigi Freddi que además fue encarcelado. En aquel año, 1943, se habían rodado trece películas en los platós de Cinecittá a diferencia de las treinta y tres producidas el año anterior. Después del bombardeo y de que los alemanes desmontaran los platós para llevarlos en piezas hacia Venecia y Alemania en 16 vagones de tren, los estudios se convirtieron en campo de refugiados. Se abrió una suscripción pública (el primero de la lista era Zavattini con un kilo de azúcar). Desde 1944 a 1946 los estudios permanecieron inactivos para la producción y se comenzó a trabajar a poco ritmo en 1947 realizando entre el 1947 y 1948 cinco películas. En este periodo de inactividad la dramática realidad del país comprometido en la reconstrucción fue la principal fuente de inspiración.

El no poder disponer de los platós y la pobreza de los medios técnicos de que disponían (el mismo abastecimiento de película virgen era un problema) no representaba dificultades insalvables para estos realizadores, que rodaban sus películas por las calles

---

<sup>839</sup> ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. op. cit. pág. 289.

<sup>840</sup> BERNARDINI, Aldo. op. cit. pág. 9.

semi destruidas de las ciudades y escogían para interpretarlas gente de la calle en vez de actores.<sup>841</sup>

Este tópico de falta de dinero y organización quizás no sea tan cierto como pregonan algunos historiadores. Rossellini es el único que rueda deprisa y sin calcular, educado en el rodaje documental improvisaba siguiendo las ideas de sus guionistas. Visconti rueda lentamente, calcula cada detalle, hace llevar a su ayudante Francesco Rosi un *Story-board* minucioso; en su película *La Terra Trema*, rodada en un pueblo de pescadores, sus actores son elegidos en el lugar mismo del rodaje.

### **El nacimiento del Neorrealismo**

La mayoría de los historiadores consideran que el Neorrealismo surgió en Italia al término de la segunda guerra mundial. El difícil avance del ejército americano retardó dos años el movimiento neorrealista. Roma no sería liberada hasta junio de 1944. Pero entretanto el control fascista sobre los estudios fue mucho menor, y el armisticio de 1943 permitió abordar la que en muchos aspectos puede considerarse la primera película neorrealista, *Ossessione*.

la liberación provoca una formidable voluntad de examen de conciencia en la sincera vuelta a la realidad de un cine que los creadores querían útil para el hombre. Calificado por unos de humanismo revolucionario y visto por otros como una experiencia de cine social, el neorrealismo se enfrenta, de 1945 a 1950, con el panorama de todos los problemas nacionales de la Italia de la posguerra dentro de un estilo específico generado por este nuevo contenido.<sup>842</sup>

Se considera precursores del movimiento neorrealista a Luchino Visconti y al binomio De Sica-Zavattini, que, ya en 1942, realizaron respectivamente *Ossessione* e *I bambini ci guardano*. *Ossessione* de Luchino Visconti donde de la mano de un argumento inspirado en *El cartero siempre llama dos veces* del americano James M. Cain, retrataba la vida de los alrededores de Ferrara con toda su sordidez. Era un desafío al retórico cine fascista del momento y podía mostrar a gentes vulgares y escenarios naturales (la estación de gasolina junto a la carretera, las calles de Ferrara, un vagón de tren de tercera clase, la habitación de una prostituta), la película era un reto a los tabúes del aristocrático arte que se predicaba desde el gobierno.

---

<sup>841</sup> BERNARDINI, Aldo. op. cit. pág 10.

<sup>842</sup> PRÉDAL, René. "Histoire du cinéma" (de la revista temática CinémAction dirigida por Guy Hennebelle.) Courbevoie: Corlet, 1994. pág. 104.

La obsesión de Visconti era la de conseguir llegar, a partir de dichas adaptaciones<sup>843</sup>, al ideal de un cine antropomórfico, modelo que había defendido en un mítico artículo-manifiesto de la revista *Cinema*: «Al cine me ha conducido sobre todo la voluntad de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no de un cine centrado en las cosas por ellas mismas»<sup>844</sup> (Visconti, 1943)

La revista *Cinema*, creada en julio de 1936 y curiosamente dirigida a partir de 1938 por el propio hijo de Mussolini, fue, según Laurence Schifano, un altavoz de las ideas de redactores antifascistas y de partisanos comprometidos con la lucha.

Una parte de los redactores de *Cinema* convertirá a esta revista oficialmente protegida por el régimen en una guarida de antifascistas y de partisanos comprometidos con la lucha clandestina. Muchos de ellos serán detenidos en 1943 y algunos como Mario Alicata y Pietro Ingrao, ejercerán un rol político relevante después de la guerra. La aparente neutralidad de Michelangelo Antonioni será una excepción, frente a la constante afirmación de las adhesiones comunistas de Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli, Guido Aristarco y Luchino Visconti, junto con su conciencia de estar preparando el cambio de la sociedad a través del trabajo cinematográfico.<sup>845</sup>

Muchos de los artículos publicados al final de los años treinta y principios de los cuarenta son un manifiesto contra el cine del pasado y de los “teléfonos blancos”, y a favor del realismo de mañana. Según Laurence Schifano:

De esta efervescencia crítica nacerá la película insignia del neorrealismo, *Ossessione*, que reúne en sus títulos de crédito, bajo la dirección de Visconti, a Giuseppe de Santis y a Pietrangeli, además del montador Mario Serandrei, al que habitualmente se atribuye la invención (o la utilización) del término «neorrealista» para designar el estilo revolucionario de Visconti.<sup>846</sup>

*Ossessione* fue (según consta en los créditos de la película) puesta en escena y dialogada por Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe de Santis y Gianni Puccini.

---

<sup>843</sup> Se refiere a las adaptaciones de una novela de Giovanni Verga, *L'amante di Gramigna*, sobre la que habían escrito un primer intento de guión. Adaptar a Vega en Italia podía ser el equivalente de las adaptaciones de Maupassant o Zola que se realizaron en Francia.

<sup>844</sup> QUINTANA, Àngel. *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997. pág. 67.

<sup>845</sup> SCHIFANO, Laurence. *El Cine Italiano 1945-1995. Crisis y creación*. Madrid: Acento Editorial, 1997. pág. 9.

<sup>846</sup> SCHIFANO, Laurence. op. cit. pág. 10.

Como ayudantes de dirección trabajaron Giuseppe de Santis y Antonio Pietrangeli. El montaje fue de Mario Serandrei.<sup>847</sup> Y la fotografía de Aldo Tonti y Domenico Scala. La música fue compuesta por Giuseppe Rosati e interpretada por la orquesta sinfónica de la EIAR. Dirigida por el maestro Fernando Previtoli. Tiene un gran dominio del medio expresivo, control de la profundidad de campo, largos planos y complejos movimientos de cámara, que la hacen una obra modernísima.

Pero la escuela neorrealista propiamente dicha no apareció hasta la caída del fascismo. Tras veinte años de rígida censura, de cultura dirigida, de filmes inocuos de teléfonos blancos, como *Maddalena*, *zero in condotta*, o mascaradas históricas al estilo de *La corona de hierro* (1941) de A. Blasetti iluminada por Vaclav Vich, los intelectuales y cineastas italianos—que durante el fascismo se hablan esforzado en trabajar por la creación de una nueva Italia, ya en la resistencia, ya infiltrados en los propios organismos del régimen, como el Centro Sperimentale di Cinematografia— se encontraron con una Italia destrozada por la guerra.

Se planteó entonces la necesidad de una vuelta al realismo, el *neorealismo*, necesidad a la que no fueron ajenos la falta de material técnico y de estudios, así como los deseos de liberación de unos hombres de distintas ideologías que, al fin, iban a tener la oportunidad de hacer «su cine». El neorealismo así nacido carecía, pues, tanto estética como políticamente, de una ideología concreta. Las constantes del movimiento eran la sencillez temática, casi documental, con actores no profesionales; el rodaje en la calle o en escenarios naturales; la improvisación y, sobre todo—reflejo de una realidad, la de la Italia de aquellos días—, la denuncia de la insolidaridad, mediante la exposición de los problemas de la vida cotidiana, localizados preferentemente en las clases populares: el paro, la falta de vivienda, las consecuencias de la guerra sobre la infancia, la condición social de la mujer.<sup>848</sup>

---

<sup>847</sup> SERANDREI, Mario. Nace el 23 de mayo de 1907, en Nápoles. Trabajó como montador en muchas películas de Visconti, así como en otras producciones italianas importantes. Se le atribuye la invención del término “Neorealismo” que utilizó por primera vez para describir el nuevo estilo de Visconti en la película *Ossessione*. A veces usaba seudónimos como Mark Sirandrews o Mark Suran. Entre las películas montadas por él y que fueron dirigidas por Visconti destacan *Ossessione* 1942; *La Terra Trema* 1947; *Bellissima* 1951; *Senso* 1954; *Le Notti bianche* 1957; *Rocco e I suoi Fratelli* 1960; *Boccaccio '70* 1962; *Il Gattopardo* 1963; *Le Streghe* (el episodio de Visconti) 1967. En 1964 monta con otros director es: *Le Grande Olimpiade*, *La Donna scimmia*, e *Italia Brava Gente* y en 1966 *la Battaglia di Algeri*. Cit.ado de: KATZ, Ephraim. *The film encyclopedia*. Nueva York: Harper & Row, 1990 (1979).

<sup>848</sup> PICÓ JUNQUERAS, José María. *Enciclopedia ilustrada del Cine*. Barcelona: Labor, 1969. pág 495.

Las enciclopedias han difundido esta idea equivocada de que el cine neorrealista era un cine pobre hecho con pocos medios, para la mayoría de la gente el neorrealismo es un cine de la miseria, rodado en blanco y negro, en escenarios naturales, utilizando generalmente actores desconocidos tomados de la calle y muchas veces rodando sin guión. Rossellini sufrió la escasez de la posguerra para rodar *Roma, ciudad abierta* y superó la escasez de medios técnicos gracias a la pericia y la habilidad técnica del operador Ubaldo Arata; precisamente por querer rodar una película sobre la verdad de la guerra, sobre la realidad, para dar a conocer unos hechos reales que el cine del gobierno no retrataba, precisamente por esto es una auténtica película neorrealista. Según el historiador del cine italiano Ángel Quintana, el Neorrealismo no fue un movimiento ya que no hubo una teoría y tampoco hubo una unidad entre los directores. Para él, el neorrealismo nace oficialmente en 1945 con la película *Roma, città aperta*.

Durante la posguerra, una serie de individualidades, con posiciones ideológicas diferentes, realizaron algunas películas de ficción que, a partir de una posición estética que acabó transformándose en una posición ética, quisieron imprimir los índices de la realidad circundante en celuloide. Es decir, quisieron comprometer el cine con el presente histórico, creando una estética que privilegiara la contingencia frente al mundo referencial y que rechazara la espectacularidad. La mayoría de películas se rodaron en blanco y negro, en escenarios naturales, pero la mayoría utilizaron actores profesionales y casi todas partieron de guiones perfectamente contruidos; de hecho durante dichos años nació una productiva escuela de guionistas formada por gente como Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Susso Cechi d'Amico, etc.

En los años seleccionados como ámbito de nuestro estudio no todo el cine italiano fue neorrealista. Si nos ajustamos a las últimas reflexiones de ciertos sectores de la historiografía italiana veremos que sólo fueron puramente neorrealistas unas cuantas películas rodadas entre 1945 y 1948. El neorrealismo nació oficialmente en la inmediata posguerra con *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini, y empezó a declinar cuando Giulio Andreotti, subsecretario de Cinematografía, puso en marcha una ley que imponía el control gubernamental del cine italiano, mantenía la censura fascista y privilegiaba un modelo de cine industrial, cuestionando el nuevo cine social.<sup>849</sup>

De esta época, que abarca de 1945 a 1952, datan los mejores filmes de la escuela, los que con toda exactitud pueden llamarse neorrealistas. De entre ellos, citaremos:

- 1945, *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini, con el iluminador Ubaldo Arata<sup>850</sup>.

---

<sup>849</sup> QUINTANA, Ángel. op. cit. pág. 18.

<sup>850</sup> ARATA, Ubaldo. Nace en Ovada, provincia de Alejandría, el 23 de marzo de 1895, muere el 7 de diciembre de 1947, cuando colaboraba con Orson Welles e en la película "*Cagliostro*" durante su breve

- 1946,; *El limpiabotas (Sciuscià)*, de Vittorio de Sica con el iluminador Anchise Brizzi;<sup>851</sup> *Vivir en paz (Vivere in pace)*, de Luigi Zampa con el iluminador Carlo Montuori;<sup>852</sup> *Il bandito*, de Alberto Lattuada iluminada por Aldo Tonti;<sup>853</sup> *Un giorno nella vita*, de Alessandro Blasetti, iluminada por Mario Craveri.<sup>854</sup>
- 1947, *Paisa*, de R. Rossellini con el iluminador Otello Martelli;<sup>855</sup> *Il delitto di Giovanni Episcopo*, de Alberto Lattuada, iluminada por Aldo Tonti; *Caccia tragica*, de Giuseppe de Santis iluminada por Otello Martelli.

---

vida artística rodó cerca de 90 películas trabajando con los mejores realizadores de la época, de Genina a Almirante, de Bragaglia a Bonnard, de Blasetti a Simonelli, a Camerini, Brignone, Rossellini, Christian Jaque y hasta con Orson Welles. BERNARDO, Mario. *40 Aniversario A I C associazione italiana autori della fotografia cinematografica*. Roma: A I C, 1990. pág. 51.

<sup>851</sup> BRIZZI, Anchise. Nace en Poppi en la provincia de Arezzo, el 5 de octubre de 1887. Su actividad parte, de la profesión de fotógrafo, en 1912. Diplomado por el Politécnico de Turín en óptica fotográfica, reveló sus grandes dotes de técnico-artista trabajando para muchas productoras de cine. Se estrena como director de fotografía en 1914 con la película “*Il falco e l'alloda*”. Termina su profesión en 1960 rodando “*Il sepolcro del rei*”. Su gran habilidad técnica y el refinado gusto artístico lo hicieron el iluminador preferido de muchos directores. Muere en Roma el 12 de febrero de 1961. BERNARDO, Mario. *40 Aniversario A I C associazione italiana autori della fotografia cinematografica*. Roma: A I C, 1990. pág. 78.

<sup>852</sup> MONTUORI, Carlo. Nace en Molise, en Casacalenda, Italia, el 3 de agosto de 1883, muere en Roma el 18 de marzo de 1968, a los 85 años. BERNARDO, Mario. *40 Aniversario A I C associazione italiana autori della fotografia cinematografica*. Roma: A I C, 1990. (Utiliza espejos, ver pág. 28)

<sup>853</sup> TONTI, Aldo. Nace en Roma el 2 de marzo de 1910, muere en Roma el 7 de julio de 1988. Después de una rápida carrera para llegar a ser iluminador, obtiene excelentes resultados en *Ossessione*, en *Le notti di Cabiria*, *Gerra e pace* y sobretodo en *Europa 51* donde lleva a termino con éxito uno de los primeros esquemas de iluminación para planos secuencia en blanco y negro.

<sup>854</sup> CRAVERI, Mario. Nace en Torino el 2 de mayo de 1902, muere en Bergamo el 28 de febrero de 1990 Con solo 20 años rueda para el instituto LUCE una serie de documentales de actualidad. Como operador de actualidades viaja en aquella época, 1927-1929, a Egipto, Sudan, Eritrea, Somalia, Palestina, India, China y Japón. Entre 1929 y 1931 sigue a varias expediciones y cruceros. Intrépido reportero de guerra, efectuó audaces y espectaculares tomas del conflicto Chino-Japonés en 1932. En 1933 sigue la travesía aérea Roma-New York-Roma. En 1953 y en 1955 realiza con excepcional bravura dos documentales de largo metraje: *Magia verde* (en Ferraniacolor) y *Continente perduto* (en Ferraniacolor, Cinemascope) que lo hicieron famoso en todo el mundo.

- 1948, *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)*, de V. de Sica y guión de Zavattini, con el operador Carlo Montuori; *Germania, anno zero*, de R. Rossellini, la fotografía es de Robert Juillard; *Sin piedad (Senza pietà)*, de A. Lattuada iluminada por Aldo Tonti; *La terra trema*, (producida en el 48, estrenada en 1950) de Luchino Visconti, con el operador G. R. Aldo, (nombre de Aldo Rossano Graziati)<sup>856</sup> y ayudado por Gianni di Venanzo; *Juventud perdida (Gioventú perduta)*, de Pietro Germi y la fotografía de Carlo Montuori; *Sotto il sole di Roma*, de Renato Castellani iluminada por Domenico Scala; *Anni difficili*, de Luigi Zampa con fotografía de Carlo Montuori.
- 1949, *Arroz amargo (Riso amaro)*, de G. de Santis, fotografía de Otello Martelli; *Il mulino del Po*, de A. Lattuada iluminada por Aldo Tonti; *In nome de la legge*, de Pietro Germi con Leonida Barboni en la iluminación; *È Primavera*, de Renato Castellani con fotografía de Tino Santoni.
- 1950, *Cronaca di un amore*, de Michelangelo Antonioni, iluminada por Enzo Serafin; *Una Domenica d'Agosto*, de Luciano Emmer fotografía de Domenico Scala y Leonida Barboni; *Non c'è pace tra gli ulivi*, de G. de Santis, con fotografía de Piero Portalupi; *Una hora en su vida (Prima comunione)*, de A. Blasetti iluminada por Mario Craveri; *Francesco, giullare di Dio*, de R. Rossellini, fotografía de Otello Martelli; *Il cammino della speranza*, de P. Germi con Leonida Barboni como iluminador.
- 1951, *Achtung, banditi!*, de Carlo Lizzani con el iluminador Gianni di Venanzo; *Stromboli, terra di dio*, de R. Rossellini iluminada por Otello Martelli; *Milagro en Milán (Miracolo a Milano)*, de V. de Sica, iluminada por G. R. Aldo; *Luci del varietà*, de Federico Fellini y A. Lattuada con fotografía de Otello Martelli; *Bellísima (Bellissima)*, de L. Visconti, fotografiada por Piero Portalupi y Paul Ronald.

---

<sup>855</sup> MARTELLI, Otelo. Nace el 10 de mayo de 1903 en Roma, a los 13 años ya era ayudante de cámara, siendo operador a los 16 en 1919. Obtiene gran reputación a nivel internacional por su trabajo sensible e intimista en las películas neorrealistas de los cuarenta, y en los cincuenta se convierte en el iluminador predilecto de Fellini.

<sup>856</sup> ALDO, G. R.. Nombre de Aldo Rossano Graziati. Nace en, Scorzé, en la provincia de Venecia, el 1 de enero de 1906. Muere el 14 de noviembre de 1953 en Albara di Pianigia (Padua).

- 1952, *El alcalde, el escribano y su abrigo (Il cappotto)*, de A. Lattuada iluminada por Mario Montuori; *Due soldi di speranza*, de R. Castellani, la fotografía es de Arturo Gallea; *Europa'51*, de R. Rossellini fotografiada por Aldo Tonti; *Roma, ore 11*, de G. de Santis, fotografía de Otello Martelli; *Umberto D.*, de V. de Sica, fotografiada por G. R. Aldo, (nombre de Aldo Rossano Graziati).

Con el triunfo de la Democracia Cristiana y el consiguiente cambio de orientación política, el neorrealismo sufrió una profunda crisis, como puede observarse ya en los títulos de 1951 a 1952, y mucho más en los años siguientes. Algunos realizadores, como De Sica, Rossellini, Lattuada, se adaptarán a la nueva situación. Otros, como Visconti, tras unas concesiones, como *Bellísima*, conseguirán dar una consistencia ideológica al movimiento, por no decir que lo transformarán, pues el neorrealismo estaba herido de muerte. Surgieron entonces varias tendencias y derivaciones: el *neorrealismo rosa* (Blasetti, Castellani, Luigi Comencini, los «Pan, amor y...»); el neoidealismo (Germi, Augusto Genina), con su heredero Fellini y las implicaciones idealistas de Rossellini; el cine heroico de Duilio Coletti y del propio Germi. Mientras que otros realizadores adoptarán formas auténticamente realistas, como Visconti o Antonioni, con su realismo interior, los cuales encontrarán sus herederos en las nuevas generaciones: Valerio Zurlini, Grancesco Rosi, Elio Petri, Vittorio de Seta, Pier Paolo Pasolini, Gianfranco de Bosio, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio y otros.

### **Perfil de los directores de iluminación del Neorrealismo**

Primero haré una descripción del trabajo de iluminación de los autores de *Ossessione*, luego resaltaremos el trabajo de los mejores iluminadores de la época, según una descripción de Federico Fellini que los conoció e incluso trabajó con alguno de ellos. En las películas Neorrealistas, veremos que la mayoría de los iluminadores han aprendido el oficio comenzando a trabajar como fotógrafos, o algunos como Carlo Montuori, super dotado para el dibujo, tuvo su primer contacto con la luz en el estudio de un pintor.

#### **Aldo Tonti**

Así Aldo Tonti que, a sus 32 años, en 1942 dirige la fotografía de *Ossessione* junto con Domenico Scala, había nacido en Roma el 2 de marzo de 1910, y hacía 8 años que era director de fotografía, ya antes había trabajado 4 años como ayudante de Houssin en el film *Odetta*. Después de estudiar en “L’Istituto Tecnico Industriale” donde no concluyó sus estudios, se colocó como fotógrafo en “L’Agenzia Fotografica Internazionale”.



Era un hombre nacido para el cine. Su carácter de perenne vagabundo se adecuaba bien con la vida de los platós. No era un gran técnico, pero sabía resolver con inteligencia también las más escabrosas situaciones del oficio.

La suya es una de las más ricas filmografías del cine italiano, pero, si se excluyen tres o cuatro títulos, la mayoría de las películas es de calidad mediocre. Donde él fue sin embargo constreñido a comprometerse, los resultados fueron excelentes, como en “Osessione”, en “Guerra y paz” y sobre todo en “Europa 51” donde logra llevar a termino con éxito uno de los primeros esquemas de iluminación para planos secuencia en blanco y negro. (...) En 1961 se le concede su único distintivo de plata por la fotografía de “Ombre bianche” de Nicholas Ray.<sup>857</sup>

Según cuenta Marcelo Baldi, Aldo Tonti era un todo un personaje, bastante divertido y excéntrico, le llamaban el “cavaliere”.

Una vez llegamos al estudio habiendo escuchado poco antes en la radio la noticia de la muerte, en un accidente automovilístico, de Aldo Tonti. Consternados, buscábamos noticias más detalladas, cuando nos dimos cuenta que se trataba de un error, una equivocación garrafal del redactor del informativo radiofónico: víctima del incidente mortal había sido otro director de fotografía llamado Aldo y la cosa aquí causó dolor; pero de una manera un poco menos traumática dado que con este último, conociéndolo, no teníamos una relación tan estrecha como con el “Nuestro”.

Poco después llegó él al estudio, visiblemente sacudido por la desgracia, pero deseoso de hacer un conjuro, en perfecta sintonía con la naturaleza fuertemente supersticiosa de su índole. Y rápidamente pretendía que, para llevar a cabo el conjuro, improvisáramos la parodia de su funeral. Lo que rápidamente hicimos depositando al “cavaliere” en un ataúd abierto y llevándolo en procesión por toda Cinecittà, salmodiando, algunos de nosotros vestidos de clérigos, otros con cruces, turíbulo y candelas encendidas sobre candelabros levantados en equipo todos juntos al féretro y a todo el resto.

Este es un ejemplo del carácter de este hombre que era todo un personaje y del ambiente particular de Cinecittà.

### **Domenico Scala**

Domenico Scala nació en Turín el 26 de marzo de 1903, era siete años más joven que Tonti. Desde pequeño demostró una destacada pasión por la fotografía, arte que lo fascinaba. A los veinticinco años tuvo su primer encuentro con Arturo Galea, y poco después con Massimo Terzano, del cual fue ayudante y asistente. Su primera película *Vele Ammainate*, en 1931 dirigida por A. G. Bragaglia, llama la atención por la belleza de sus imágenes, y lo coloca entre los grandes operadores. Entre otras películas realiza

---

<sup>857</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 117.

en 1937 *Gli ultimi giorni di Pompeo* de Mario Mattoli, en aquel año trabaja en uno de los equipos en la filmación de la inauguración de Cinecittà; en 1942 colabora con Aldo Tonti en *Ossessione*; en 1947 *Sotto il sole di Roma* de Renato Castellani; en 1949 *Una Domenica d'Agosto*, de Luciano Emmer. Era un hombre de una generosidad y bondad fuera de lo común, en la última película que filmó al productor se le acabó el dinero y él preocupado por sus compañeros vendió su propia cámara para que el equipo de rodaje cobrara. Muere pobre el 25 de diciembre de 1989 después de haber trabajado en la filmación de 64 películas entre 1931 y 1962.<sup>858</sup>

## **Los cuatro evangelistas de la luz**

En aquella época el iluminador, según relata Federico Fellini, era el jefe supremo por encima del productor e incluso del director, como veremos más adelante era irrevocable su decisión para aceptar o desechar a algún actor o actriz. Fellini nos describe como grandes maestros a cuatro iluminadores, a los que llama: “los cuatro evangelistas de la cámara”

En resumen, el grupo de trabajo reconocían en el operador al único y verdadero jefe, era el que tenía el poder; era el mago que hacía alejarse la oscuridad y que del negro hacía nacer la luz, con un chasquido de los dedos o a golpes de látigo, como Brizzi, que parecía un capataz. Hablo del legendario Anchise Brizzi, uno de los grandes operadores de antes de la primera guerra, junto a Carletto Montuori, Gaetano Arata y Massimo Terzano: Estos eran los cuatro evangelistas de la cámara.<sup>859</sup>

Así pues los grandes operadores italianos de la época eran: Anchise Brizzi, Carlo Montuori, Ubaldo Arata y Massimo Terzano.

### **Anchise Brizzi**

Nace en Poppi en la provincia de Arezzo, el 5 de octubre de 1887. Su actividad parte, como muchos otros de sus colegas, de la profesión de fotógrafo, en 1912. Después de la primera guerra mundial se establece en Turín, donde comienza efectivamente su carrera cinematográfica, primero como eléctrico y después como operador de cine.

---

<sup>858</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 109.

<sup>859</sup> FELLINI, Federico. STORARO, Vittorio. *Ciak di luce*. Roma: ENEL (Ente Nazionale per L'Energia Elettrica). Dimensione Energia, 1989. pág.13.

Diplomado por el Politécnico de Turín en óptica fotográfica, materia desconocida en aquel tiempo, reveló de súbito grandes dotes de técnico-artista trabajando para muchas productoras de cine, la compañía Ambrosio, la Fert, la Pittalunga, la Pascuali, la CINES de Roma. Brizzi se estrena como director de fotografía en 1914 con la película “*Il falco e l'alloda*”. Termina su profesión en 1960 rodando “*Il sepolcro dei rei*” para el director Fernando Cerchio. Su gran habilidad técnica y el refinado gusto artístico lo hicieron el iluminador preferido de muchos directores. Su arte fotográfico lo llevaba a concentrarse sobre todo en el primer plano gastaba casi tanto tiempo como para un campo tonal. Rodó la primera película italiana en 3D en 1936, “*Nozze vagabonde*” de Guido Brignone, rodada con el sistema de luz polarizada. Muere en Roma el 12 de febrero de 1961.

Claudio Ragona que fue ayudante de operador (assistente operatore) en 1949 en Cinecittà y trabajó con Brizzi, nos comenta su manera de trabajar tan simple, haciendo que tomas complejas parecieran en su dirección de iluminación algo sencillo.

Admirábamos mucho al “maestro” porque cada cosa que él se dedicaba a hacer parecía de una simplicidad extrema. En aquel tiempo estábamos muy atentos mirando como los autores de la fotografía disponían las lámparas para la toma, y me desarmaba la simplicidad con la que Brizzi procedía al emplazamiento de los proyectores.

Excepto en casos de emergencia no he llegado a ver a Brizzi cambiar de sitio un proyector o repensárselo, después de haber decidido la posición de la lámpara. El “Maestro” estaba siempre preparado para cualquier eventualidad del rodaje.

En los momentos de pausa me permitía preguntarle alguna dilucidación respecto a las posiciones de las luces que colocaba, y nunca recibí una renuncia a la aclaración.

“Lo más importante, me repetía siempre, es ser racional y seguir un hilo lógico del recorrido de la luz, por consiguiente una vez establecido el punto clave de la iluminación, era menester seguir el *itinerario lógico*”.<sup>860</sup>

Otra cosa que Claudio Ragona aprendió de Brizzi es como iluminar un rostro.

Aparte de la necesaria fotogenia, Brizzi me había recomendado siempre, estar en estrecha colaboración con el modista, la peluquera, el maquillador y el escenógrafo, antes de iniciar el trabajo, en suma de no descuidar nunca ningún detalle para después confrontarlo con las pruebas para el resultado final. Era particularmente importante que estuviéramos convencidos de lo que íbamos a hacer antes de empezar a rodar, utilizando todos los medios posibles para asegurar los mejores resultados dejando poco espacio a la improvisación.

---

<sup>860</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. (comentario de Claudio Ragona). pág. 81.

Para la luz de la cara me aconsejaba restituírle la suya propia. Que se conseguía no solamente por una estrecha colaboración y confirmando las teorías de las pruebas, sino también sabiendo como elegir con perspicacia la lente apropiada y la correcta posición de la cámara. “Pero el estro<sup>861</sup> y la elegancia, amigo mío, no pueden ser enseñadas”.<sup>862</sup>

### **Carletto Montuori (Carlo)**

Nació en Molise, en Casagalenda, era hijo de un director de escuela y de una maestra. A los doce años, intolerante con la vida familiar, escapó a Milán, a casa de su tío Pietro Antonio, pintor y fotógrafo, cuya vida de artista le convenía más al pequeño Carlo. Aquí tuvo su primer contacto con el arte: con la pintura, el dibujo y con la fotografía, con los baños de revelado y con la cámara oscura.

En casa de su tío aprende a fotografiar y al mismo tiempo frecuenta “l’Academia di Brera” comenzando a reproducir algunas imágenes de la realidad que después concluirán en el neorrealismo de “*Ladri di biciclette*”. Su examen de diplomado quedó años en la memoria de los estudiantes y profesores de “Brera” cuando, puesto frente a un modelo inerte para dibujarlo, él presentó en su lugar el dibujo del profesor de vigilancia que leía el periódico. El realismo de su obra hizo que aquel examen fuera conservado largo tiempo en la vitrina del instituto.

Pero Carletto era un fotógrafo nato. Al terminar en “Brera” abandonó también el dibujo como profesión para dedicarse de lleno a la fotografía. A pesar de esto no olvidó el arte aprendido en la escuela sino que lo perfeccionó y desarrolló en el retoque fotográfico. Retoque que él efectuaba solo sobre el negativo obteniendo efectos verdaderamente excepcionales. Su interés por el proceso fotográfico le hace excogitar<sup>863</sup> bastantes métodos para tratar el negativo y cambiar la cualidad a placer, como ablandar la imagen humedeciéndola con la lengua.

Tenía que ganarse la vida, y a tal fin se adaptó “a abrir los ojos a los muertos”, como solía decir. Fotografiaba niños fallecidos y, con su extraordinaria aptitud para el retoque, les reconstruía los ojos abiertos, como si estuviesen todavía vivos, para relativo consuelo de los familiares.<sup>864</sup>

---

<sup>861</sup> Inspiración ardiente del poeta o del artista al componer sus obras. (Diccionario de la Lengua Española).

<sup>862</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. (comentario de Claudio Ragona) pág 82.

<sup>863</sup> Excogitar. (Del latín *excogitare*.) trad. Hallar o encontrar una cosa con el discurso y la meditación.

<sup>864</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 27.

En este periodo trabajó en los estudios de Luca Comerio y de Ganzini, grandes fotógrafos de la época que le enseñaron, el primero la técnica del revelado y positivado, y el segundo el arte de la iluminación artificial.

Comenzó su trabajo en el cine primero en la MEDUSA, después en la compañía V. I. S., pero lo que le introdujo definitivamente en el cine como iluminador fue cuando en 1925 llegó a Italia Fred Niblo con cinco operadores alemanes para rodar una parte del primer Ben-Hur de la historia. El actor principal era Ramon Novarro. El film era mudo y rodado en su mayoría con luz natural.

Carlo Montuori fue contratado como fotógrafo de escena. Entonces el fotógrafo de escena era un personaje importante, a la par de todos los otros miembros del equipo. Allá en una celebre secuencia del film donde los remeros empujan la trirreme<sup>865</sup> bajo el acoso del “cunctator”. Entre los remeros estaba Ramon Novarro y por consiguiente es de ritual la fotografía después de la toma cinematográfica. Se le deja sitio al fotógrafo para que efectúe su trabajo. Pero Carlo no considera satisfactoria la iluminación y pide a Niblo el permiso para volver a iluminar la escena ante la indignación de los cinco operadores extranjeros. Carlo manda traer espejos, con los cuales introduce los rayos solares en la bodega a través de las groeras y con sus reflejos, iluminando con gran sugestión el grupo de los esclavos a remo. Cuando Niblo vio la fotografía pretenderá rodar toda la secuencia con la luz de Montuori reclutando en seguida al italiano como jefe de operadores.<sup>866</sup>

Esta anécdota nos la cuenta su hijo Mario<sup>867</sup> que también estaba dotado para el dibujo y la pintura. Su padre Carlo colocando unos espejos dirigió la luz dentro de la bodega del barco, esto demuestra su ingenio y también la habilidad para dibujar con la luz. Sus dotes de buen dibujante lo sitúan con ventaja por encima de los operadores alemanes. Todo este bagaje artístico le servirá como punto de mira estético, demostrando su calidad en películas como *Ladri di biciclette* rodada en 1948. Su fama como operador que sabía iluminar en las condiciones más difíciles, recorrió toda Italia y Europa de donde lo buscaban productores y directores.

---

<sup>865</sup> trirreme. (del latín *trirremis*). Embarcación de tres ordenes de remos, que usaron los antiguos.

<sup>866</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 28.

<sup>867</sup> MONTUORI, Mario. Trabajó con su padre, entre 1937 y 1940, luego fue al frente ruso como operador de actualidades para el instituto LUCE. Después de la guerra regresó con su padre y trabajó con él entre 1944 y 1949. Se independizó y colaboró como director de fotografía con algunos directores americanos, con De Sica y con Rossellini posteriormente adoptaría otra profesión, la de pintor. Citado en BERNARDO, Mario. *40 Aniversario A I C associazione italiana autori della fotografia cinematografica*. Roma: A I C, 1990. pág. 32.

Montuori era un maestro y en 1930 ocupa el cargo de operador jefe de la CINES de Pittalluga junto a otros grandes nombres del cine italiano, Brizzi, Arata y Trenzano.

En 1935 un incendio destruye los estudios de la CINES. Carlo se encuentra sin trabajo estable. Pero un año después nace Cinecittà y entra como jefe de operadores, a 3.000 liras fijas al mes y 15.000 por cada film rodado. Cifra de vértigo para la época.

Durante el periodo de los “teléfonos blancos” Montuori colabora con Mattoli en películas como *Donna felicità* y *Felicità Colombo*, con Giuseppe Amato, fotografía *Ma l'amor mio non muore*, con Trenker y ilumina *I condottieri*.

Durante la guerra continua en Cinecittà y en pleno conflicto rueda una revista escrita para el teatro y adaptada para el cine *La Zabum* dirigida por Mattoli. En esta película da sus primeros pasos el actor Alberto Sordi.

Después de la guerra filma *Vivere in pace* de Luigi Zampa, donde Montuori encuentra, según su hijo, la fotografía que tiene el sentido de la liberación y de la quietud que ha sido la base del discurso cinematográfico. Seguidamente *Campane a martello*, del mismo Zampa. Antes de rodar su película más famosa que será su obra maestra, *Ladri di biciclette*, dirigida por Vittorio De Sica.

En este film Carlo podrá expresar todo su amor por las imágenes auténticas. Una fotografía que no tenía que ser ni sofisticada, ni naturalista, pero hecha para reproducir solamente la realidad auténtica, la esencial, como es, sin adornos, aunque si entonces a alguien le puede parecer muy simple y pobre de estratagemas técnicas.

Montuori examinaba la luz de la escena que era propia del ambiente: por esto la modelaba, la reforzaba, la corregía adaptándola a la exigencia de la emulsión fotográfica. No usaba el exposímetro, ni siquiera en los últimos años, ya que su gran experiencia era suficiente para alcanzar el mejor resultado.<sup>868</sup>

Después de *Ladrón de bicicletas*, rodada en 1948, prosiguió su trabajo ayudado por su hijo Mario, como operador a la cámara y que después tomaría su camino como director de fotografía continuando sus enseñanzas y heredando la escuela. Al final Mario se dedicó a la pintura.

Carlo Montuori, cuenta su hijo, fue muy consciente de la capacidad expresiva de la luz.

---

<sup>868</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 30.

Carlo Montuori fue uno de los primeros operadores cinematográficos en comprender que la luz no es solo un medio para exponer la película, sino poseedora de una fundamental función expresiva.<sup>869</sup>

Montuori tenía mucha destreza con los medios técnicos, se dice que una de las primeras tomas con luz de arco voltaico fue hecha por él.

Se trataba de iluminar una larga mesa de cardenales que, necesariamente tenían la cabeza inclinada, no podían recibir en la cara la luz necesaria. Carlo con la ayuda de su electricista, construyó una serie de pequeños arcos que, escondidos entre los platos y las viandas, eran maniobrados por los mismos actores y de esta manera simulaban la luz de las velas, que adornaban la mesa.<sup>870</sup>

Su técnica estaba siempre en función de las necesidades expresivas.

Él, fue el primero, en crear la luz general con aparatos que se utilizaban para el alumbrado de las calles, mientras que la iluminación de los personajes y las caras en particular, la sacaba de los pequeños arcos de su invención, sujetos con alambre y provistos de oportunas resistencias, colocados dentro de los rudimentarios proyectores, una especie de embudos de hojalata, que también había inventado él.

Ya en 1913 aplico este sistema suyo durante el rodaje del film de Augusto Genina *La fuga degli amanti*, y en el film escrito por Lucio d'Ambra e interpretado por Mistinguette, *La doppia ferita* (o en *La signorina Ciclone*) donde Montuori levantó el entusiasmo general con una toma acimutal de la fiesta del baile, obtenida colocando el objetivo en un agujero realizado en el techo de la sala.

Montuori comprendió la necesidad de ir más allá del maquillaje cinematográfico convencional, mejorando el estilo del maquillaje teatral, útil cuando el actor estaba lejos como en el teatro, pero inoportuno y muy violento en los primeros planos del cine. Montuori revolucionó toda la técnica del maquillaje de la época, y en el film de Carmine Gallone *Maria di Magdala* (1918), hace tratar por primera vez en la historia la cara de los actores con *cerone*, que suavizaba el aspecto yesoso típico de las tomas con emulsión ortocromática.

El color no asustó a Montuori como a otros, salvo el tozudo rechazo a utilizar el exposímetro convencido de poder plasmar mejor así la luz de la escena. Este hecho obligaba a sus colaboradores, como al leal Belisario, a equiparse con diversos instrumentos y sugerirle pequeñas variaciones a sus cálculos para el diafragma, esto le permitió seguir fiel a aquellos estándares que previamente había podido establecer usando solamente su experiencia.<sup>871</sup>

---

<sup>869</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 31.

<sup>870</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 31.

<sup>871</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 32.

Pero la tecnología avanzaba inexorablemente también en el campo cinematográfico apareciendo el color, en un principio con colores poco conseguidos. Carlo no apreciaba la película en color que, por otro lado, estaba fuera de su estilo. Carletto pensaba que el blanco y negro tenía un gran porvenir. Se equivocaba porque la llegada del color y lo que comportó aumentaron las dificultades para el ejercicio de su profesión.

## **El mito**

Aparte de su carácter, la falta de vista en un ojo que él mantendría en secreto durante toda su vida, había dado pie a la creación del mito de medir la luz con la cara o con la palma de la mano. Muchos años antes, todavía joven, durante un viaje en tren de vapor, Montuori había perdido la visión en un ojo por una favila de carbón. Toda la vida había enmascarado este defecto suyo con el temor obsesivo de ser rechazado en el trabajo. Por esto nació una leyenda cuando, ya viejo, teniendo que observar intensamente la escena, por la inevitable pérdida de la vista en el ojo bueno, ofrecía el único ojo a la luz diafragmando con la mano. Todos pensaban que “el señor Carlo” veía muy poco y sentía la luz al tacto, con la mejilla. Y todavía, en los relatos del cine, se sostiene que esto ha sido así. Y es sintomático que la grandeza de estos hombres quede siempre inmersa en un mito sin fin. Fellini nos cuenta, en una narración que titula “El olor de la luz” refiriéndose al endiosamiento de los operadores, esta curiosidad:

Carletto Montuori, por ejemplo, decía que no necesitaba fotómetro para determinar la iluminación; le bastaba poner la nariz en el haz del proyector, aunque estuviera lejos y mediante unas señas al electricista le indicaba si debía aumentar o disminuir la potencia. ¡Con la nariz! Y cuando alguna vez se resfriaba metía la mano en el haz de luz y la giraba de un lado y de otro<sup>872</sup>

Montuori como todos los grandes operadores han estado envueltos en un halo de misterio que les daba un poder por encima del productor o del director de la película. Fellini nos comenta el poder que tenían los iluminadores en aquella época:

Yo entré en el mundo del cine cuando la persona más importante, más que el productor incluso que el director, era el operador o director de fotografía. Cuando empecé en el cine como crítico primero y escenógrafo después, el verdadero “dios” era el operador, todo dependía de ¡EL! Respetado, agasajado, halagado por el productor, era el operador quien podía garantizar el ritmo de la película, a veces incluso acertaba los tiempos, establecía el encuadre, decidía lo que se podía hacer y lo que no. En resumen, el grupo de trabajo

---

<sup>872</sup> FELLINI, Federico. STORARO, Vittorio. *Ciak di luce*. op. cit. pág. 16.



reconocían en el operador al único y verdadero jefe, era el que tenía el poder; era el mago que hacía alejarse la oscuridad y que del negro hacía nacer la luz,<sup>873</sup>

## Ubaldo Arata

Nace en Ovada, en la provincia de Alejandría el 23 de marzo de 1895. Arata que había estudiado en un Instituto Técnico, ya desde sus primeros años de la infancia concibió la pasión por la fotografía, dedicándose a ella cada vez con más destreza. Ubaldo fotografiaba todo lo que se le ponía delante, y ya que de la maquina de fotos a la cámara de cine, el paso es breve, decidió dar el salto cualitativo. Arata no siguió el proceso normal de cualquier operador de la época muda, se dedicó muy poco a hacer noticiarios. Su gran experiencia fotográfica le permitió trabajar rápidamente en largometrajes, el primero de los cuales fue a finales de la primera Guerra Mundial a sus 23 años, en 1918, el film se titulaba *Il matrimonio di Olimpia*, dirigido por Gero Zambuto. Desde entonces su carrera no conoce obstáculos, apoyada sobretudo por sus notables conocimientos fotográficos. En 1929 se traslada definitivamente a Roma, trabajando en la productora CINES, Scalera y Cinecittà en leal competencia con grandes operadores como Brizzi, Gallea, Montuori (Carlo), Trenzano; llamando la atención en 1929 con el film *Rotaie*, una película dirigida por Mario Camerini. He tenido ocasión de ver *La signora di tutti* dirigida en 1934, en Italia, por el director alemán Max Ophuls. Es notable la fotografía de toda la película con especial atención el lenguaje de las sombras en la secuencia que precede a la caída de la madre por la escalera, la invalida corre con su silla de ruedas por un pasillo hasta que llega a la escalera donde se incorpora y cae estrepitosamente junto con la silla. La cámara nos enseña el trayecto desde la sombra de la mujer en el esfuerzo de avanzar con la silla como si se tratara de una carrera, la sombra tomada desde diversos ángulos y montada con la música refleja toda la angustia de la mujer. Una verdadera clase de lenguaje cinematográfico del director Ophuls, un virtuoso de la puesta en escena, y del gran iluminador que fue Arata. La primera película dentro de los cánones neorrealistas es *Roma, ciudad abierta* que realiza con Roberto Rossellini en 1945. Como en muchas de las primeras películas neorrealistas, Rossellini orientó “la narración realista hacia una retórica que tenía como objetivo generar la concienciación y el compromiso en la utopía

---

<sup>873</sup> FELLINI, Federico. STORARO, Vittorio. op. cit. pág. 13.

de la transformación de la realidad”.<sup>874</sup> Además busca la verdad y se propone desvelar la realidad que la historia oficial ha ocultado: el horror.<sup>875</sup>

Roberto Rossellini tenía que filmar un film con bajo costo: ¡No son todas las películas de bajo presupuesto, en cuanto a la gente que trabaja en ellas! De todas formas esta película, debía de ser algo muy importante, destinada a influenciar el pensamiento político de un amplio sector del público italiano. La guerra había saqueado las estructuras del cine italiano. Cinecittá ocupada por refugiados, la mayoría de los estudios estaban inhábiles, buena parte del equipo productivo disperso, e incluso algunos de ellos muertos en los acontecimientos históricos. El aprovisionamiento de los productos fotosensibles era escaso: se podía encontrar película en pequeñas cantidades, casi siempre caducada, abandonada al sol de los campos de recuperación o tras las manos de algún previsor acaparador. Sin embargo la película se tenía que hacer sobre el tema de la guerra, usando un lenguaje visual nuevo y diciendo cosas nuevas. Con este fin se necesitaban técnicos hábiles, capaces de hacer milagros con la escasez de medios técnicos, confiando más en su habilidad que en cualquier medio material. El director de fotografía, el operador, como se le llamaba entonces, era de fundamental importancia. Debía unir a los conocimientos técnicos, espíritu de adaptación, una inventiva no común y una discreta agilidad de acción. Por esto Rossellini fue a buscar a Arata, Ubaldo Arata que poco más de diez años antes,<sup>876</sup> había asombrado las plateas con la estupenda fotografía de *Rotaie*, una película dirigida por Mario Camerini.

Del maridaje Arata-Rosellini nace un nuevo estilo fotográfico: la fotografía del neorrealismo. El material sensible para hacer la película se componía básicamente de trozos de película de diferentes emulsiones, la calidad de las cuales estaba a menudo deteriorada, pero que todo el equipo pacientemente habían ido buscando y recopilando por todas parte para poder rodar la película.

Arata no perdió el animo y, trabajando en condiciones que estaban muy lejos de las que un operador necesitaba generalmente para trabajar con normalidad, pone en acción toda su tenacidad de piamontés de la vieja escuela y buscó la manera de adaptar con inteligencia un equipo técnico inadecuado para hacer la película. Los esfuerzos para someter el material a su voluntad fueron premiados con el éxito de las imágenes de *Roma città aperta*.<sup>877</sup>

Ángel Quintana nos explica que: «Al no existir película virgen se utilizaron colas de negativo y muchas escenas se iluminaron con focos rudimentarios. No se pudo trabajar el sonido, ya que fue imposible alquilar aparatos de grabación y todo el material sonoro

---

<sup>874</sup> QUINTANA, Àngel. op. cit. pág. 36.

<sup>875</sup> QUINTANA, Àngel. op. cit. pág.74.

<sup>876</sup> exactamente 15 años antes.

<sup>877</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 51.

tuvo que sincronizarse en el proceso de montaje. *Roma, ciudad abierta* se filmó en decorados reales y sus protagonistas fueron dos actores que empezaron a emerger en el cine de los años cuarenta, Aldo Fabrizi y Ana Magnani». <sup>878</sup> Esto no quiere decir, al contrario de lo que alimentan las historias de cine de las enciclopedias, que el cine neorrealista era un cine de bajo presupuesto, como ya he comentado.

Volviendo a la vida profesional de Arata, el iluminador Enzo Serafin <sup>879</sup> que tuvo ocasión de trabajar con él en septiembre de 1943 en los estudios cinematográficos de Aranjuez, cercanos a Madrid, nos comenta:

tuve el placer de conocer de cerca este famoso maestro. De carácter muy jovial, Arata tenía la costumbre de trabajar bromeando – su larga experiencia le daba la posibilidad de considerar su trabajo, que amaba mucho, con desenvoltura y extrema modestia. De él aprendí a usar la luz con parsimonia, “*si pones mucha luz, emborrachas todo*”, me decía una frase suya que me quedó grabada, decía: “*la máquina de cine es como el ojo humano, tiene la necesidad solamente de tu cerebro!*” <sup>880</sup>

En 1932 con ocasión del rodaje de *Wally* dirigida por Guido Brignone, Arata estuvo a punto de morir en un alud, pero por fortuna, todo quedó en un susto. Durante su breve vida artística rodó 93 películas, trabajando con los directores más importantes de la época, desde Gennina a Almirante, de Bragaglia a Bonnard, de Blasetti a Simonelli, a Camerini, Brignone, Rossellini, Christian Jaque y hasta con Orson Welles. Justamente durante la colaboración con este último, en el rodaje del film *Cagliostro*, Ubaldo Arata sufrió un ataque renal y murió el 7 de diciembre de 1947.

### **Massimo Terzano**

Nace en Torino el 10 (23?) de abril de 1892, muere en Roma el 18 de octubre de 1947. Entró en el cine en 1907 en los estudios Ambrosio como ayudante de operador después de haber adquirido las primeras nociones del oficio en la escuela de Scalenghe. Poco

---

<sup>878</sup> QUINTANA, Àngel. op. cit. pág. 75.

<sup>879</sup> SERAFIN, Enzo. Nace en Venecia en 1912, en 1930 viaja a París y comienza a hacer fotografía de moda donde aprende los primeros secretos de la imagen. Estudia fotografía en Berlín y en 1939 comienza a trabajar en Cinecittà como ayudante de fotógrafo de escena. En 1941 ilumina su primera película *música prohibida* dirigida por Campogalliani. Ha trabajado con los mejores directores italianos, desde Rossellini, Antonioni, Zampa, Lattuada, a Camerini.

<sup>880</sup> BERNARDO, Mario. op. cit. pág. 55.

antes de la primera guerra mundial pasó a ser operador de fotografía de la Gloria de Torino entre 1915 y 1918. Reclamado para las armas y transferido a Roma, fue adscrito al Reparto Fotográfico y encargado de la realización de documentales al final del armisticio. Después de la guerra pasó a la Mari Film de Febo Mari y a la Fert. Colaboró entre otras cosas en el film *Il Viaggio* de G. Righelli (1921, de la novela homónima de Pirandello), en los años treinta se convirtió en uno de los maestros italianos juntamente con Arata y Brizzi. Mientras tanto se anunciaban los primeros signos de la crisis del cine italiano, pero Terzano ya dominaba su oficio. Era un operador apreciado sobre todo por la calidad de sus “exteriores”. En 1923 filma y dirige un documental de largometraje, *Dall’Italia all’Equatore*, “dal vero”, y entre el 1924 y 1925 realizó para la Pittaluga otro largometraje “dal vero” *Un viaggio da Genova a Valparaiso*, que tuvo mucha resonancia. Su fama se extiende cuando fue elegido como operador de la expedición del Duque de Spoleto en el Caracorum (1927-1928). En 1929 vuelve a la Pittaluga, en el intermedio había aparejado adecuadamente los establecimientos sonoros de la Cines a Roma. Su primer film sonoro fue *La canzone dell’amore* de Righelli, en 1930, en el que también colabora Arata, la música estaba compuesta por Cesare Andrea Bixio<sup>881</sup>. Poco después hizo *Figaro e la sua gran giornata* de Camerini. Al año siguiente, siempre con Camerini rodó *Gli uomini che mascalzoni!*, estrenada en 1932; (con D. Scala como 2º operador) el film fue premiado en Venecia y gustó mucho en Francia; gran parte de la frescura y de la verdad del ambiente milanés de este film se debe sin duda a la bellísima fotografía de Terzano. En este film trabaja por primera vez como actor Vittorio de Sica. Mario Camerini fue el director que trabajó más asiduamente con Terzano, obteniendo notables resultados. A

---

<sup>881</sup> BIXIO, Cesare Andrea. Compositor italiano. Nace en Nápoles el 11 de octubre de 1896. Con grandes dotes para la música a los trece años compuso su primera canción *Suonno e fantasia*, frecuente el teatro de variedades entrando en contacto con los artistas y cantantes que hicieron famoso su repertorio. En 1920 crea la primera sociedad del “Gruppo editoriale Bixio” dedicado a la difusión de la música ligera y en especial a la música de películas. El nacimiento del cine sonoro, ofrece en efecto a Bixio, que en 1930 había escrito la música para el film *La Canzone dell’amore*, la posibilidad de alcanzar nuevas metas y reafirmarse como el autor más apreciado del cine sonoro. Con *La Canzone dell’amore*, primera película sonora italiana, inició una constante colaboración con el cine, y un feliz encuentro con las grandes voces líricas, como Tito Schipa, Beniamino Gigli, Gino Bechi, Giuseppe Di Stefano, hasta Luciano Pavarotti, que, con su magistral interpretación, han hecho celebre en el mundo las más bellas melodías de Bixio. Cesare Andrea Bixio murió en Roma el 5 marzo de 1978. Ver [http:// www.talenti.it/bixio/cabixio/home.htm](http://www.talenti.it/bixio/cabixio/home.htm)

Camerini le gustaba la calidad frescamente realista, insólita para la época en Italia, de la fotografía de *Gli Uomini che mascalzoni!*

Hemos de destacar entre sus más de 70 películas, rodadas entre 1914 y 1946: *Figaro e la sua gran giornata* de 1931. En 1934 *Il Cappello a tre punte*, (en colaboración con Alberto Fusi). En 1935 *Scarpe al sole* de M. Elter (en colaboración con A. Fusi), en este mismo año trabaja en el film *Darò un milione* de Mario Camerini (en colaboración con Otello Martelli y Carlo Montuori), también en el film *Aldebaran* de Alessandro Blasetti (en colaboración con Ubaldo Arata, Alberto Fussi, Domenico Escala, Carlo Montuori y Bernardo Fossati). En 1936 *Ma non è una cosa seria* de Mario Camerini; *Il Grande appello* (en colaboración con Ferdinando Martini y Domenico Scala); *Squadrone bianco* de A. Genina (en colaboración con Anchise Brizzi). En 1937 *Sentinelle di bronzo* de Marcellini. En 1939 *Cavalleria rusticana* de A. Palermi; *Tragica notte* de M. Soldati en 1942.

Ya algunas películas de los años treinta demostraban como la capacidad de Terzano no estaba limitada al ámbito realista. Pero la mejor demostración de su refinado talento pictórico se confirma en 1942, con *Un Colpo di pistola* de Renato Castellani y con *Malombra* de Mario Soldati, dos filmes “literarios” y caligráficos, el uno inspirado en Puskin, el otro en Fogazzaro. Memorable, por la madurez y preciosismo del sentido compositivo y tonal, fue *Un Colpo di pistola*, film gélido pero exquisito; aquí el operador realiza una autentica contribución creativa: destacaremos las secuencias del patinaje sobre hielo, la de las maniobras militares, la de la caza y la del picnic interrumpido por el temporal.

Curiosamente Terzano no figura en el libro editado por la A. I. C., Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica, con motivo del 40 aniversario de su fundación. Mario Bernardo en la introducción del libro dice:

«me parece justo celebrar el 40 aniversario de la fundación de la A.I.C. publicando la historia de los pioneros de la fotografía cinematográfica. Porque son nuestra asociación, mientras nosotros somos meramente un frágil medio de su continuidad. Pido perdón a nuestros lectores porque los perfiles que hemos publicado no son completos»

Claro que lógicamente, algunos datos de la vida de las personas pueden quedar en la oscuridad pero es curioso, que la vida de un “evangelista de la luz” como Terzano, según el propio Fellini, no salga a la luz en un libro que narra el trabajo de los pioneros publicado por el gremio de iluminadores italianos. Me pregunto ¿están enfadados con él y lo olvidan? Así al no figurar en la historia desaparece para siempre. No hay rastro de él en ninguna enciclopedia americana ni francesa. Solo dos enciclopedias italianas lo mencionan, la “Enciclopedia dello Spettacolo” editada en Roma por “Le Maschere”

en 1962 y la “Filmlexicon degli autori e delle opere” editada en Roma por Edizioni di Bianco e Nero en 1967. Es significativo que un iluminador tan importante y de tanta calidad como Terzano, no quede en la memoria de sus compañeros y lo que es peor no exista para la historia. El iluminador es un hombre imprescindible y como nos ha comentado Fellini en aquella época era la pieza más importante del equipo incluso más que el director.

## La Nouvelle Vague

La Nouvelle Vague fue un movimiento cinematográfico que surgió en Francia hacia 1958. Más que de una escuela o de un conjunto de realizadores homogéneos, se trata de un grupo de autores, más o menos jóvenes, con muchas ganas de hacer cine; a los cuales las circunstancias, el ambiente les mueve en rebelión contra las formas estéticamente conformistas de los veteranos, con un desprecio sin precedentes contra la industria tal como estaba concebida en Francia. La política cinematográfica de De Gaulle, regida por un hombre como André Malraux<sup>882</sup>, les da pié a introducirse en el cine.

La diferente situación político-cultural va a favorecer el cambio: en 1958, terminada la guerra de liberación de Argelia, Charles De Gaulle alcanza la presidencia de la República y nombra ministro de cultura a André Malraux (autor del documental *Sierra de Teruel* [*L'Espoir*], 1938), quien impulsará una legislación proteccionista especialmente

---

<sup>882</sup> MALRAUX, André (-Georges). Nace en París el 3 de noviembre de 1901, muere en París el 23 de noviembre de 1976. Novelista francés, historiador de arte, y político, que se convirtió en un partidario activo de general Charles de Gaulle y, después de que eligieran a de Gaulle presidente en 1958, sirvió 10 años como ministro de asuntos culturales. Sus trabajos más importantes incluyen la novela *La Condition humaine* (1933) *Les Voix du silence* (1951). Al comienzo de la guerra civil española en 1936, Malraux vino a España, a luchar junto a las fuerzas republicanas, organizó una escuadrilla internacional del aire, siendo su coronel. Su novela *L'Espoir* (Esperanza del hombre), basada en sus experiencias de la guerra en España, fue publicada en 1937. Una versión cinematográfica de *L'Espoir*, (*Sierra de Teruel*), rodada en Barcelona en 1938 con el operador Louis Page. Fue la única película que Andre Malraux produjo y dirigió, y no fue mostrada en Francia hasta después de la liberación del país al final de la II Guerra Mundial, en 1945. Obtuvo el premio *Louis De-Lluc* en 1945.

favorable a los cineastas noveles y al cine de calidad (la conocida después como Ley Pinay-Malraux).<sup>883</sup>

Esta ley de André Malraux da oportunidades para iniciar carreras cinematográficas a los jóvenes directores, con un deseo de hacer cine de autor. Su amor apasionado por el cine, su falta de medios económicos, su preferencia por temas amorosos, su huida de todo compromiso ideológico, social o político, hasta el punto de que sus autores han sido calificados como inconformistas burgueses derechistas e incluso como anarquizantes. Estos directores componen la raíz de la Nouvelle Vague.

Felix Martilay analiza las características de estos directores:

Aparte de las características inherentes a los jóvenes de su tiempo, pueden desgranarse unos cuantos puntos:

- hacer film de autor
- sinceridad
- desprecio a la industria tal y como estaba concebida en Francia
- oposición a cuanto se había hecho hasta entonces.

Muy poco, como puede verse. Apenas unas características generales no muy distintas a las que podían haber enarbolado cualquier grupo de licenciados en cualquier Facultad. Una rebeldía contra los cánones establecidos, tanto en lo económico, de forma muy concreta, como en lo ideológico, de forma mucho más ambigua. Simplemente un deseo de buscarse un sitio al sol. Nada nuevo, nada original, nada privativo. El resultado fue también bastante general, pero concentrado en la profesionalidad cinematográfica y en los medios industriales del ramo:

- una intromisión en el sistema capitalista de la producción
- una irrupción en los puestos de trabajo
- un desprecio total para las leyes cinematográficas estatales
- un desprecio total para las normas sindicales.

Todos estos apartados nos dan la resultante de esa expansión universal de su llegada a las tareas cinematográficas. Pero siempre partiendo de ese trío precursor: Melville, Astruc, Vadim. Véase, si no, cómo en ninguna de esas clasificaciones hay algo realmente nuevo.

---

<sup>883</sup> ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. op. cit. pág. 348.

Es la simple aplicación de los postulados económicos que ya pedía Melville al decir: «Haced lo que no se os quiere dejar hacer».<sup>884</sup>

Su cine es una apología del libertinaje y no refleja, salvo en raras excepciones, la realidad objetiva de su país ni del mundo que los rodea, por lo cual repiten casi siempre los mismos ambientes y personajes snobs. Algunos de ellos proceden del campo experimental del cortometraje; los más, de la crítica de revistas especializadas, sobre todo de *Cahiers du Cinéma*.

Jean Paul Melville decía:

la nueva ola, antes de ser un estilo o una moral es un sistema de producción artesano, en decorados naturales, sin “vedettes”, con equipo mínimo, con película ultra rápida, sin anticipo de distribución, sin autorización oficial, sin obligación ni servidumbre alguna.<sup>885</sup>

Así pues la Nouvelle Vague era un estilo de un número de directores de cine franceses altamente individualistas de finales de los cincuenta, que en un principio nació como un movimiento eminentemente literario. Los más importantes eran Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffau, Alain Resnais y Jean-Luc Godard, la mayoría de los cuales estaban participando en la revista de cine Cahiers du Cinéma, la publicación que popularizó la teoría del cine de autor en los años 50. La teoría sostenía que los directores dominaban tanto sus filmes que eran virtualmente los autores de la película. Cahiers du Cinéma puede considerarse como el alma mater del movimiento. Contra el cine de productor o de guionista crearon un cine de autor que manifiestan a través de la realización.

Las películas de los directores de la Nouvelle Vague estaban casi siempre caracterizadas por una brillantez de técnica fresca que se creía que hacía sombra al argumento de la película. Un ejemplo es la película de Godard *À Bout de Souffle / Al final de la escapada* (1960) en la que las escenas cambiaban, por corte, en rápidas secuencias para crear un efecto de movimiento nervioso y de desconexión. Dicho de otra manera, muchos de sus planos cambian por corte dentro de la misma escena, de forma que un plano secuencia esta acortado en pequeños planos que tienen el mismo encuadre, este montaje, nada ortodoxo, crea un salto del fondo de la imagen y del personaje.

---

<sup>884</sup> MARTIALY, Felix. En el prólogo de la obra de Jacques Siclier *La Nueva Ola*. Madrid: Rialp, 1962. pág. 20.

<sup>885</sup> SICLIER, Jaques. *La Nueva Ola*. Madrid: Rialp, 1962. pág. 84.



Esta película marcó una significativa ruptura frente a las técnicas ortodoxas del cine, sorprendió al mundo cambiando la sintaxis tradicional por sus sorprendentes saltos y cortes y con sus planos movidos porque aguantaban la cámara con la mano. Era una película espontánea impulsiva vibrante y totalmente original que reflejaba el encanto del director por la inmediatez de las películas de gangsters americanas y su impaciencia con la laboriosidad de las técnicas tradicionales del cine de “calidad”. Esta película estableció a Godard como el líder de la Nouvelle Vague.<sup>886</sup>

Podemos ver en la película dos ejemplos de saltos de imagen: Uno en la escena en la que Jean Seberg (*Patricia Franchini*) va en coche con Jean-Paul Belmondo (*Michel Poiccard*), el primer plano de ella está cortado y montado sobre sí mismo creando saltos. Otro en la secuencia del restaurante en la que ella está con el americano; el primer plano de este que tiene al fondo la visión de la calle, está montado siguiendo la continuidad de su monólogo, la imagen salta, sobre todo el fondo, pero al efectuar los cortes siguiendo el hilo del diálogo el espectador que está concentrado en el guión, casi no los percibe. El montaje es de Cécile Decugis y Jean-Luc Godard, ayudados por Lila Herman. Este tipo de montaje es “incorrecto”, incluso hoy mismo<sup>887</sup>. Pero en *À bout de souffle*, se trasgrede la norma y funciona perfectamente.

Aunque no se definió claramente como movimiento, la Nouvelle Vague estimuló la discusión sobre el cine y ayudó a demostrar que las películas pueden ser comerciales y a la vez tener un éxito artístico.

Félix Martialy ve dos razones que son la base de la estética de la Nouvelle Vague, por un lado es una generación que ama el cine como arte porque ha nacido con él y esta primera razón les empuja a trabajar con gran economía de medios:

Forman parte de una generación cien por cien cinematográfica, formada en la estética del cine, sublimada por las funciones de una crítica cien por cien cinematográfica. Aman todos, como decía Marcel Martin en *Cinéma 60*, al cine de una forma apasionada, como posiblemente ninguna generación anterior lo ha hecho. Y en nombre de esto—añadía Marcel Martin—les serán perdonadas muchas cosas. No cabe duda. El ser la generación que ha nacido con el cine hecho arte, con las cinematecas, los cine-clubes, las clases de cine en los institutos y las universidades, con una crítica adulta(...) Les ha hecho comprender el cine desde un principio, de cara, sin tener que saltar desde una formación literaria o pictórica. Eso les ha dado una pureza que en otras generaciones o en otros países—el nuestro entre ellos—no se tiene.

---

<sup>886</sup> KATZ, Ephraim. *The film encyclopedia*. Nueva York: Harper & Row, 1990 (1979). pág. 487.

<sup>887</sup> En televisión las entrevistas o las declaraciones de alguien grabado en un mismo encuadre se cortan y se montan insertando un flas, o un encadenado. Siempre que hay que montar un plano con el mismo encuadre se separa con algún efecto para que la imagen no salte.

Al igual que el neorrealismo, han tenido que buscar una elasticidad mayor en los medios de rodaje, para lograr un gasto menor. La *caméra-stylo*, de Astruc, las películas ultrarrápidas de Melville, el equipo reducido, el poco dinero, han hecho que buscaran unos medios para evadirse de cuantos elementos están al alcance de unos hombres de oficio o unos potentados económicos.

Uniendo estas dos razones, se llega a la estética de la «Nouvelle Vague». Audacia. Realización directa de unas ideas llegando a ellas con una economía brutal de planos. La misma audacia para el montaje, para el desglose de la narración y la fotografía. Hallazgos imprevistos quizá por el desconocimiento del oficio—se dice que Chabrol cuando se vio en el plató ante la cámara preguntó que por dónde se miraba—, pero no tan ilógicos si se tiene en cuenta la claridad de ideas de lo que querían hacer. Llevaban la película «vista» en su imaginación, sin «escribirla» u «oírla» en su mente. Los planos son largos, llegando casi al plano secuencia, porque los actores cobran interés y también lo que dicen. La cámara—la mayoría de las veces movida a mano—está errante siempre, moviéndose a gusto por entre unos decorados unificados en su creación de ambiente y unas luces que maravillan por su disposición perfecta.<sup>888</sup>

Precursores de la Nouvelle Vague son Alexandre Astruc, que en 1948 lanzó su teoría de la *caméra-stylo*, aunque hasta 1960 no se incorporó a las normas de realización del grupo; Jean Pierre Melville que, en 1945, en su corto *24 heures de la vie d'un clown*, y desde 1947 en diversos filmes, como *Le Silence de la Mer* con Henri Decaë de iluminador, empleó los métodos de la Nouvelle Vague; Agnes Varda, que en 1955 realizó sin autorización *La pointe courte*, montada por Alain Resnais; Roger Vadim y Louis Malle, que en sus filmes de 1956 y 1957 utilizaron algunos de los métodos de la Nouvelle Vague; Alain Resnais, Georges Franju que realiza documentales y un grupo de realizadores que en televisión, el documental y el 16 mm experimentan nuevos métodos Chris Marker en el documental *Lettre de Sibirie* rodado en color en 1957, con el iluminador Sacha Vierny; Michel Drach que trabaja con el operador Jean Tournier; Marcel Hanoun, Jacques Aubert que trabaja con el iluminador Christian Matras. Y, finalmente, el grupo de Cahiers du Cinéma, Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Pierre Kast; precursores en sus diversos escritos y teorías, de cuya creación no está ausente el desaparecido André Bazin, padre espiritual del grupo.

André Bazin junto con Alexandre Astruc fomentaron la teoría del director como autor que creció en Francia en 1940 y fue primera la piedra del movimiento, dos de estos teóricos Truffaut y Godard más tarde se convirtieron en directores de la Nouvelle Vague.

---

<sup>888</sup> MARTIALAY, Felix. En el prólogo de la obra de Jacques Siclier. op. cit. págs. 24, 25.

La teoría de autor, que derivó principalmente de la declaración de Astruc del concepto de *caméra-stylo*, sostiene que el director, que revisa todo el audio y los elementos visuales de la película, tiene que ser considerado el “autor” de la película de la misma forma que el guionista es autor del guión. En otras palabras, estos elementos visuales tan fundamentales como la colocación de la cámara, la apertura del diafragma, la iluminación, la duración de la escena, más que el argumento, transmiten el mensaje de la película. Los que defendían la teoría del autor sostenían que cuanto más éxito tenía la película cinematográficamente más se tenía que admitir el inequívoco sello del director.

### **Nacimiento oficial**

La Nouvelle Vague según José María Picó<sup>889</sup> apareció oficialmente en el Festival de Cannes de 1959. La Palma de Oro la obtuvo *Orfeo negro* (1958), de un novel, Marcel Camus e iluminada por Jean Bourgoïn en color “Eastmancolor”. Si bien Camus, no será considerado en lo sucesivo como perteneciente al movimiento, en aquellos momentos se asoció su nombre al de otro novel, François Truffaut, que obtuvo el premio de dirección por *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*) (1959), iluminada por Henri Decaë. A partir de dicho momento, las puertas de los estudios se abrieron para numerosos realizadores noveles, aunque no todos triunfen.

A continuación cito a los realizadores más representativos y algunos de sus más importantes filmes, con los directores de fotografía; sólo dentro de los cuatro primeros años del 58 al 62:

Claude Chabrol: *Le Beau Serge* (1958) con Henri Decaë como iluminador jefe y Jean Rabier como iluminador y operador de cámara y *Los primos* (*Les Cousins*, 1958) con Henri Decaë y Jean Rabier como iluminadores; *A double tour* (1958) con Henri Decaë; *Les Bonnes femmes* (1960) Henri Decaë, y *Les Godelureaux* (1961) Jean Rabier.

Jean Luc Godard: *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) iluminada por Raoul Coutard y su ayudante Claude Beausoleil, *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, 1960) Raoul Coutard, fue estrenada en 1962 por razones de censura; *Une femme est une femme* (1961) Raoul Coutard y *Vivre sa vie* (1962) Raoul Coutard.

Louis Malle: *Les amants* (1958) iluminada por Henri Decaë, y *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, 1960) Henri Raichi.

---

<sup>889</sup>PICÓ JUNQUERAS, José María. *Enciclopedia ilustrada del cine*, Barcelona: Labor, S.A. 1969. pág. 218.

François Truffaut: *Los cuatrocientos golpes* (1959) Henri Decaë; *Tirez sur le pianiste* (1960) Raoul Coutard, y *Jules et Jim* (1962) Raoul Coutard.

Jacques Doniol-Valcroze: *L'eau à la bouche* (1959), y *Le coeur battant* (1960) iluminada por Cristian Matras.

Marcel Hanoun: *L'huitieme jour* (1959).

Jacques Rivette: *Paris nous appartient* (1958-1960) Charles Bitsch.

Claude-Bernard Aubert: *Les tripes au soleil* (1958) iluminada por Jean Isnard.

Agnes Varda: *Cleo de 5 a. 7 (Cléo de 5 a 7)*, 1961) Jean Rabier.

Jacques Demy: *Lola* (1961) Raoul Coutard.

Michel Drach: *On n'enterre pas le dimanche* (1959), y *Amélie ou le temps d'aimer* (1961) Jean Tournier.

Jacques Baratier: *Goha, le simple* (1958) iluminada por Jean Bourgoïn y Frank Phillips, y *La poupée* (1962) Raoul Coutard.

Eric Rohmer: *Le signe du lion* (1959).

Pierre Kast: *Le bel âge* (1959); *Merci, Natércia* (1959) iluminada por Sacha Vierny y Ghislain Cloquet; *La morte-saison des amours* (1960) Sacha Vierny.

Jean-Pierre Melville: *Deux Hommes dans Mahattan* (1959) él como iluminador; *Léon Morin, Prête* (1961) iluminada por Henri Decaë.

Alain Resnais: *Hiroshima, mon amour* (1959) Sacha Vierny y Michio Takahashi; *El año pasado en Marienbad (L'année dernière à Marienbad, 1961)* Sacha Vierny; *Muriel ou le Temps d'un Retour* (1962) iluminada por Sacha Vierny.

Como podemos comprobar en estos primeros años casi todo el trabajo de iluminación, dentro de la línea de la Nouvelle Vague, es exclusivo de dos iluminadores: Henri Decaë y Raoul Coutard, pudiendo destacar también a Jean Rabier.

### **La luz de la Nouvelle Vague**

Hay dos elementos que influyen decisivamente en la iluminación de la Nouvelle Vague son la aparición de la televisión y de las nuevas lámparas photofloods y photospots. A diferencia de la fotografía tradicional construida en el estudio aparece la imagen

televisiva del mundo tomada en directo “live”, ya de por sí cargada de una verdad documental. Una imagen hecha con gran simplicidad de iluminación. Se ilumina todo por igual, con una luz ambiente igual en todos los puntos. Por otro lado, la televisión necesita películas o series para ocupar sus ininterrumpidas horas de emisión para lo que se producen filmes muy baratos hechos rápidamente con escasos medios y poca calidad.

El impacto de la televisión sobre la Nouvelle Vague será múltiple; se tendrá que medir plenamente.

(...) Desde el final de la guerra, los Estados Unidos (Hollywood sobre todo) se ponen a producir numerosos filmes «hechos rápidamente y baratos» dirigidos a la vez a las salas y a los televisores (edad de oro de las series B.). Con medios limitados (equipo, material), un tiempo de rodaje reducido: esto es lo que determina fundamentalmente la luz en estas películas. Es así como nos encontramos en la Meca del cine clásico de estudio, trabajando en las condiciones prácticas vecinas de las de la cercana Nouvelle Vague francesa. No hay casi medios para iluminar grandes exteriores, quizás una luz natural neutra o las luces existentes sucias, todas estas son características «modernas»; mientras que se ilumina los interiores de manera clásica pero «a la ligera», yendo directo a lo esencial, haciendo poco caso del buen acabado tradicional: semejantes filmes de Preminger, Ray o Fuller (por citar algunos) llevan las marcas paradójicas de este cambio en caliente del sistema (citamos a *Carmen Jones* de Preminger, *La Maison dans l'ombre* de Ray, *Le Port de la drogue* de Fuller). Películas que influyeron pronto en las de la Nouvelle Vague, sobre todo en Godard. Pero el impacto de la televisión sobre la imagen Nouvelle Vague va más allá, sobre todo si se tiene en cuenta lo que subrayan los que se incorporaran después, contribuyendo a acabar con el buen hacer de las iluminaciones de estudio clásico-académico.<sup>890</sup>

*Carmen Jones* (1954) de Otto Preminger estaba iluminada por Sam Leavitt. *La Maison dans l'ombre* (*On Dangerous Ground* 1950) de Nicholas Ray fotografiada por George E. Diskant. *Le Port de la drogue* (*Pick up on the south street*, 1952) de Samuel Fuller que iluminó Joe McDonal y obtuvo León de bronce en el festival de Venecia en 1953.

La iluminación en la Nouvelle Vague está fundada sobre la economía de medios. Uno de los primeros en reivindicar la creación de métodos técnicos económicos fue Jean-Pierre Melville.<sup>891</sup>

---

<sup>890</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 68.

<sup>891</sup> Según J. Siclier: MELVILLE, Jean Pierre. [Es, aunque de ello no se hable nunca, el verdadero «inventor de la Nouvelle Vague», como le ha bautizado *Cinema 60* (núm. 46, mayo 1960) en un homenaje tardío. Astruc y su «caméra-stylo» han polarizado toda la atención, dejándole a la sombra] SICLIER, Jaques. op. cit. pág. 84.

Y, además, él es quien ha empleado por vez primera al operador Henri Decaë, cuyas innovaciones son la base de todo el estilo fotográfico de los recientes filmes.<sup>892</sup>

## Henri Decaë

Henri Decaë<sup>893</sup> empezó su carrera desde muy pequeño, era un apasionado del cine. A la edad de 17 años, se compró una cámara. Después de la obtención del bachillerato, entra en *l'Ecole Technique de la Photographie et de Cinéma (ETPC)*. Durante la Segunda Guerra Mundial, trabajó en el *Service cinéma de l'armée de l'air*. Realizó varios cortometrajes: *Eau vive*, 1941; *Glacier*, 1942; *Au-delà du visible*, 1943. Trabaja como reportero-fotógrafo en el *Petit Parisien*. Se especializó en el documental y los filmes publicitarios.

En 1948, Jean-Pierre Melville contrata a Henri Decaë para que se ocupara de la iluminación de su primera película, *Le Silence de la Mer*. Trabajarán de nuevo juntos en *Les enfants terribles* (1949), *Bob le flambeur* (1955), *Léon Morin, prêtre* (1961), *Le samourai* (1967) y *Le cercle rouge* (1970). La técnica llamada de cámara a mano heredada de los reportajes documentales, interesa a los jóvenes cineastas deseosos de romper con el cine tradicional, es decir el expresionismo y el naturalismo. La notable técnica de Decaë, basada en una iluminación de gran sencillez y el empleo constante de la cámara a mano, le hicieron el operador indispensable de los cineastas de la Nouvelle Vague en sus inicios. Es así como Decaë se convierte junto con su colega Raoul Coutard en el operador jefe titular mascarón de proa de la Nouvelle Vague. Firma la fotografía de las primeras películas de Louis Malle (*Ascensor para el patíbulo*, *Ascenseur pour l'échaffaud*, 1957 ; *Les amants*, 1958 ; *Vie privée*, 1961 ; *Le voleur*, 1966). Un buen ejemplo de la introducción de las técnicas del reportaje documental son *Les Mistons*, 1957, de François Truffaut (un corto de 18 minutos en color), y *Le beau Serge*, 1958 de Claude Chabrol, (97 minutos en blanco y negro), esta última película trabaja con Jean Rabier como operador y ayudante de iluminación. También con

---

<sup>892</sup> SICLIER, Jaques. op. cit. pág. 85.

<sup>893</sup> DECAË, Henri. Director de fotografía. Nace el 31 de julio de 1915 en Saint-Denis, Francia. Muere el 7 de marzo de 1987 en París. Empezó haciendo cortos amateurs cuando aún era un niño. Estudió en la escuela de Fotografía y destacó luego como autor de documentales: *Eaux vives* (1941), *Au-delà du visible* (1943). Entro en la industria como segundo operador y montador, desde principios de los 40 fue director de fotografía. Introdujo la libertad de los documentales en las películas francesas utilizando, a principios de su carrera, la cámara al hombro. Trabajó muy bien en exteriores, siendo el preferido de los directores de la Nouvelle Vague. Más tarde demostró mucha habilidad en el cine de estudio.

Claude Chabrol, *Los primos (Les cousins)*, 1958) y con Chabrol trabaja por primera vez en color en *A double tour* (1958). También con François Truffaut *Las buenas mujeres* (1960), *Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups)*, 1958), con René Clément *A pleno sol (Plein soleil)*, 1959), *El día y la hora (Le jour et l'heure)*, 1962), con Roger Vadim *La ronde* (1964). También con Serge Bourguignon en *Sibila (Les dimanches de Ville d'Avray)*, 1962) y con J.-P. Melville en *El silencio de un hombre (Le Samourai)*, 1967).

Trabaja igualmente con los realizadores alejados de la Nouvelle Vague que le permiten diversificarse. Se ocupa de la fotografía de los filmes de René Clément (*Plein soleil*, 1959; *Quelle joie de vivre*, 1960; *Le jour et l'heure*, 1962; *Les félins*, 1963), de Christian-Jaque (*La tulipe noire*, 1963), d'Henri Verneuil (*Weekend à Zuydcoote*, 1964) et de Gérard Oury (*Le corniaud*, 1964; *La folie des grandeurs*, 1971; *Les aventures de Rabbi Jacob*, 1973; *Le coup du parapluie*, 1980; *La vengeance du serpent à plumes*, 1984). Al final de los 60, Decaë participa en producciones americanas. Trabaja particularmente con Anatole Litvak (*the Night of the generals*, 1966), con Sydney Pollack (*Castle Keep*, 1969 ; *Bobby Deerfield*, 1979) y con Lewis Gilbert (*Seven men at daybreak*, 1975). Gran técnico, Decaë tiene cuidado de ceñirse al estilo del realizador con el que trabaja. La diversidad de su talento se expresa a través de sus colaboraciones. Claude Zidi lo requiere a su servicio para *La moutarde me monte au nez* (1974), *Inspecteur Labavure* (1980) y Georges Lautner para *Mort d'un pourri* (1977), *Flic ou voyou* (1978), *Le professionnel* (1981), *Attention, une femme peut en cacher une autre* (1983).

Rabier que conocía bien a Henri Decaë, nos habla sobre su manera de trabajar:

“La simplicidad, intentar mantener la pureza de la luz: lo que es verdadero y real con relación a las luces filmadas (...) Esto es lo que el me ha transmitido y lo que yo he intentado retener.

He sido su primer asistente operador hasta 1951, durante la guerra de Corea, donde fui corresponsal de guerra civil. Se filmó a un equipo de cinco o seis soldados, un documento muy apasionante. No me gusta el ejercito por supuesto, los militares, la guerra, pero fue un reportaje rodado en caliente, además, en color.”

Chistian Giles continua la entrevista a Jean Rabier:

*Profesionalmente ¿que es lo que le asombraba de él?*

“Yo respondería: su audacia para iluminar.

Por ejemplo en Corea, una escena dentro de una tienda, con solo una mesa como decorado (se celebraba la misa de los oficiales), y había que iluminar a todos los militares presentes.

Me acuerdo que Henry tenía un lema: «Siempre que se pueda no hay que complicarse la vida, ¿por qué complicársela inútilmente?» A menudo porque es más simple y esta simplicidad es un bien.

Y así colocó una gran lámpara de 10.000 vatios o 5.000 vatios de un proyector y la suspendió colgada en el extremo de un hilo, fuera de campo, sin la ayuda de otro proyector y sin lente. La bombilla fue colgada en el vacío, al desnudo, encima de la mesa. Era preciso proteger las luces en el objetivo, pero, a parte de esto, hubo iluminación para todos.”<sup>894</sup>

A Decaë no le gustaba la sofisticación y por esto fue apreciado por Melville y después por la Nouvelle Vague. Tampoco cree que tenga un estilo determinado. Henri Decaë contesta a Christian Gilles:

“Si hay una continuidad de estilo entre mis películas, es puramente involuntaria. Este viene dado automáticamente, como un pintor o un escultor tiene su estilo. Pero, se puede pensar lo que se quiera, a mí me parece difícil encontrar un parecido entre imágenes de películas tan diferentes como *S.O.S. Noronah* (1957), *Le Beau Serge* (1958) o *Les amants* (1958)”

*Y sin embargo, existe una imagen Decaë (...) ¿Es ésta la suya propia? ¿Tiene una cierta tendencia del cine contemporáneo? ¿Cómo puede explicarse?*

“Puede ser por la simplificación que yo busco en mis iluminaciones, esta exigencia de pureza que yo persigo involuntariamente en mis imágenes. Esto viene del fondo de mi carácter. Yo soy un espíritu lógico. Toda la complejidad de mis iluminaciones debe relacionarse con una regla muy simple y, en función de esta regla, simplifico siempre, como una ecuación que se depura. Mis luces también pueden llegar a un cierto despojo.”

Fue de los primeros en deshacerse del trípode y coger la cámara al *hombro*, o a *mano*, esto lo hizo al principio de su carrera. El aparentemente simple hecho de coger la cámara al *hombro* suponía un ahorro de medios mecánicos y humanos, no se necesitaban *travellings* ni operadores (maquinistas); pero suponía una fuerza física y una habilidad para mantener la cámara sin vibraciones.

El coger la cámara a *mano* iba unido siempre a la luz, tenía que haber mucha luz, máxima profundidad de campo, y esto solo se daba en exteriores o cerca de grandes ventanales. Decaë estaba acostumbrado a trabajar de esta manera con un equipo ligero, sin apenas iluminación; ahorrando también en equipo eléctrico y electricistas. Su notable técnica estaba basada en una iluminación de gran sencillez y en la utilización constante de la cámara a *mano*. Trabajaba muy bien los exteriores con luz natural y se convirtió así en el favorito de muchos directores de la Nouvelle Vague como Melville,

---

<sup>894</sup> GILLES, Christian. op. cit. págs. 161, 162.



Chabrol y Malle. Henri Decaë era un operador muy hábil que supo adaptarse muy bien a la disciplina del estudio, trabajando tanto en color como en blanco y negro. En color hizo muy buena fotografía como se evidencia en la película *Plein Soleil* de 1960 dirigida por René Clément y por su innovadora fotografía en blanco y negro de *Les Dimanches de Ville d'Avray* en 1962, dirigida por Serge Bourguignon, por la que obtuvo el Oscar a la mejor fotografía.

## **Raoul Coutard**

Otro operador fundamental de la Nouvelle Vague fue Raoul Coutard <sup>895</sup>

“Se ha hablado de estilo. La idea no era más que la de hacer las películas con presupuesto fijo. Cuando se hizo *A bout de souffle*, había muy poca pasta, pero había mucha voluntad. Se hizo sin luz porque no teníamos dinero para iluminar y para pagar a los electricistas. Las cosas se hicieron así de simples.

Yo he hecho muchas películas en estas condiciones. Y no he tenido nunca, la idea de un estilo, quiero decir que no he tenido especial interés en trabajar de esta manera. Ha sido más un problema de adaptación.

Yo tenía “la ventaja” sobre Philippe Agostini o Armand Thirard de tener mucha menos experiencia, entonces yo podía hacer cosas en las que no siempre medía los riesgos. Christian Matras o Michel Kelber –dos operadores relevantes– habrían entendido el alcance del riesgo mientras que, yo me lanzaba... sin darme cuenta, por inexperiencia”.<sup>896</sup>

---

<sup>895</sup> COUTARD, Raoul. Nace el 16 de septiembre de 1924 en París. Se formará trabajando como fotógrafo para las revistas *Life* y *Paris Match*. Coutard transportó sus habilidades al mundo del film documental; su trabajo fue distinguido por su despliegue inventivo del camerawork hand-held. Esto era solamente una de las cualidades que atrajeron la atención de los nuevos directores de la Nouvelle Vague como Godard y Truffaut. Coutard sirvió como operador de cámara en *À Bout de Souffle* de Godard (1959), *Vivre sa Vie* (1962), *Le Mépris* (1963), *Alphaville* (1965), *Pierrot le Fou* (1965), *Weekend* (1967) y muchos otros. Sus colaboraciones con Truffaut incluyen *Tirez Sur Le Pianiste* (1960), *Jules et Jim* (1962) y *La Mariée Était en Noir* (1967). También ha trabajado con el director Jacques Demy (*Lola*) y Costa-Gavras (*Z*). Disturbado y desilusionado por sus experiencias como soldado en Indochina, Raoul Coutard ha dispuesto su ideología política en sus esfuerzos directorales, *Hoa Binh* (1970), *La Légion Saute el sur Kolwezi* (1980) y *S.A.S. a San Salvador* (1982). -- Hal Erickson.

<sup>896</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 69.

El iluminador francés Philippe Agostini<sup>897</sup> está considerado como uno de los mejores directores de iluminación, distinguido por el uso dinámico de la película en blanco y negro. Armand Thirard<sup>898</sup> con una sólida carrera, era operador jefe desde 1929. Christian Matras como se comentó en el apartado de los “Maestros franceses de la iluminación” es también uno de los más respetados y admirados iluminadores del cine francés. Igualmente comentado Michel Kelber que estudió arte y arquitectura en París y trabajó como iluminador desde 1933. Cuando se rodó *A bout de souffle*, en 1959, estos iluminadores contaban ya con una carrera consolidada. Armand Thirard llevaba 30 años de oficio, Philippe Agostini 22 años, Christian Matras 31 y Michel Kelber 26. Realizaban una iluminación de estudio muy estructurada. La Nouvelle Vague rompe sin temor esa iluminación clásica tan organizada, acercándose al realismo y eliminando las ataduras de la iluminación del estudio, dando libertad de movimientos a los actores y a la cámara.

Raoul Coutard se arriesga, utilizando el mínimo de luz hasta el punto de que en algunas películas como en *La peau douce* de 1964, dirigida por François Truffaut, hay seguimientos de personajes en la noche en los cuales sus caras aparecen sin luz, solo vemos las siluetas, los rostros se van iluminando tenuemente, cuando se acercan a alguna luz de la calle. Además Truffaut aprovecha esta falta de luz para crear intriga,

---

<sup>897</sup> AGOSTINI, Philippe. Nace el 11 de agosto de 1910 en París Comenzó su carrera como ayudante de cámara en 1934. Luego trabajó como iluminador entre los 40 y los 50 con los mejores directores franceses incluyendo Bresson, Carné, Daquin, Grémillon y Max Ophüls. En los dos últimos años de la década de los 50 y hasta 1963 realizó seis películas pero nunca ha logrado tanto reconocimiento como en su capacidad como iluminador.

<sup>898</sup> THIRARD Armand. Nace en Mantes Francia el 25 de octubre de 1899, muere el 12 de noviembre de 1973 en Colombes Francia. Debuta en el cine mudo primero como comediante, después como regidor. Autodidacta de la fotografía del film, ayuda a partir de 1926 a los operadores René Guychard y Georges Périnal, y sobretodo en los film de Julien Duvivier. Se convierte en operador jefe en 1929. Comenzando una larga carrera con el rodaje de *Maman Colibri* de Julien Duvivier. Thirard compone imágenes equilibradas, conforme a las exigencias del escenario. Su aportación a las películas de Clouzot está caracterizada por la creación de un universo plástico de una gran coherencia. El predominio de noches espesas solamente iluminadas por débiles lámparas acentúa el misterio siempre vagamente inquietante. Su trabajo en *Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné esta muy alejado del “realismo poético” de otras realizaciones de la época. Procura siempre sacar los objetos, tomados como naturalezas muertas, efecto decorativo más acertado. Trabaja especialmente para Robert Siodmak, Marcel L’Herbier, René Clair, Roger Vadim y Gerard Oury.

como también cuando en el apartamento o en la casa se van apagando y encendiendo luces con escenas casi en la oscuridad. Coutard filma utilizando el mínimo de luz, aprovechando la luz del lugar, apurando al máximo la sensibilidad de la emulsión. El film cuenta con un trabajo excepcional del compositor Georges Delerue y un buen montaje realizado por Claudine Bouché.

### **Con la cámara al hombro**

Decaë ya lo hizo con anterioridad pero el que más utilizó la cámara al hombro fue el director de fotografía Raoul Coutard. Él y su operador de cámara Claude Beausoleil rodaron la película *A bout de souffle* totalmente cámara al hombro. Como he comentado anteriormente el trabajo se hace más rápido, da más libertad de movimientos a todo el equipo, cámara y actores. Se trabajaba como si fuera un reportaje: *caméra-stylo* como decía la teoría de Astruc, escribiendo con al cámara. Para esto la iluminación tiene que ser en todos los puntos igual. Esto implica un riesgo: vibraciones de la cámara.

Los principales ingredientes del cine nouvelle vague de Coutard son un trabajo de cámara fluido, espontáneo y el uso de iluminación rebotada. En sus comienzos, empleaba una cámara Eclair Cameflex, compacta, portátil, ocular ajustable, porta objetivo giratorio y cartuchos de fácil colocación. Todo ello producía gran movilidad y facilitaba el estilo de reportaje *camera-stylo* (cámara-como-lápiz) de muchos directores de esta corriente. La movilidad de la cámara, el impulso del director, las limitaciones presupuestarias, el poco tiempo y la baja sensibilidad de la película imponían la iluminación ambiental simple y flexible. Las lámparas de 500 w se ajustaban a unos rieles metálicos perforados. Más tarde, se apuntaban hacia una chapa de aluminio, en el techo. Se conseguía así una luz suave para rodar desde todos los ángulos, dando más libertad al director y a los actores que sólo necesitaban una iluminación adicional. Coutard alteró el número de lámparas en el riel produciendo un efecto similar al de una fuente de luz diurna.<sup>899</sup>

Supongo que Coutard puso más lámparas. Este tipo de iluminación la llamaban luz de acuario:

Así más específicamente, la «luz de acuario» igual en todos los puntos, que ciertos (adversarios de la Nouvelle Vague) han querido tener por (solo) emblemática de la Nouvelle Vague, obedeciendo a una voluntad estética –realismo, neutralidad de sentido, ruptura con la iluminación estructurada del estudio, liberación de los actores y de la cámara–, pero ella es la resultante de circunstancias triviales: rodaje *express*, sin grandes medios de iluminación, en apartamentos relativamente pequeños con muros y techos

---

<sup>899</sup> ETTEGUI, Peter. *Directores de fotografía Cine*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, S.A., 1999. (1998). pág. 63.

inamovibles; todas estas circunstancias que obligaban a Coutard o a Almendros a iluminar lo más rápido y lo más simple, por reflexión sobre los muros y los techos.<sup>900</sup>

Con este tipo de luz igual en todos los puntos y la cámara llevada en el hombro, la toma tenía tanta libertad como en el reportaje. La luz de acuario es neutral no dramatiza ni los rasgos del actor ni el espacio, sencillamente retrata la cara del actor y el espacio tal como son.

la luz de acuario no tiene solo razón de ser por su simplicidad de ejecución, ni tampoco por la liberación del actor y de la cámara ( en términos de iluminación además, el film moderno es un reportaje sobre el actor). Obedece a un deseo de neutralidad –ni dramatización ni elección– y de verdad: el mundo ignora generalmente las estructuraciones luminosas complejas.<sup>901</sup>

Esta aparente sencillez de trabajar con la cámara al hombro tenía algunas pegas, al principio la cámara que se utilizó era muy ruidosa haciendo que la toma de sonido a veces no se pudiera utilizar ya que el ruido de la cámara estaba presente en el ambiente sonoro de la escena. Esto fue lo que le ocurrió a Coutard en *À Bout de Souffle*.

fue el primer largometraje de ficción que se rodó totalmente cámara al hombro. Aunque la cámara Cameflex Eclair les resultó muy útil durante sus primeras colaboraciones, tenía la desventaja de ser muy ruidosa, lo que hacía imposible sincronizar la fotografía con el sonido. Con posterioridad, Coutard comenzó a trabajar con una cámara silenciosa, la Mitchell. También adaptó una Dolly con tres ruedas (que era conocida como la western Dolly), que le permitió retener el sentimiento de espontaneidad y movilidad de sus primeros trabajos.<sup>902</sup>

## Jean Rabier

Jean Rabier<sup>903</sup> se formó como ayudante de Henri Decaë, su primera película como director de fotografía fue *Les Godelureaux* (1960), de Claude Cabrol. Su nombre está ligado a la obra de Chabrol con el que trabajó en 39 películas desde 1960 a 1991. También trabajó para Jacques Demy donde hizo patentes sus buenas cualidades en *Los paraguas de Chesburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1963), y en *La bahía de los*

---

<sup>900</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 67.

<sup>901</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 71.

<sup>902</sup> ETTEGUI, Peter. op. cit. pág. 66.

<sup>903</sup> RABIER, Jean. Nace el 21 de abril de 1927 en París. Director de fotografía francés. Se formó con Henri Decaë. Desde 1960 trabaja como iluminador. Sus películas más notables son

*ángeles* (*La baie des anges*, 1962) y para Agnès Varda en *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) y *Le bonheur* (1964); en *RoGoPaG* (1962), en el “sketch” de Jean-Louc Godard. Meticuloso en su trabajo, pero sin una verdadera influencia artística sobre los realizadores a diferencia de Henri Decaë del que fue largo tiempo ayudante y de quien Rabier aprendió la profesión.<sup>904</sup>

Excelente profesional, de segura técnica y refinado sentido de la composición, hizo patentes sus buenas cualidades en *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) y *Le bonheur* (1964) de Agnès Varda; en *RoGoPaG* (1962), en el “sketch” de Jean-Louc Godard, y, especialmente, *La bahía de los ángeles* (*La baie des anges*, 1962) y *Los paraguas de Chesburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1963), de Jaques de Jacques Demy.<sup>905</sup>

### **Néstor Almendros**

A partir de 1965, a sus 35 años, Néstor Almendros<sup>906</sup> comienza a colaborar con los directores de la Nouvelle Vague, pero su amor por el cine se inicia en Barcelona, su ciudad natal; desde su adolescencia era un enamorado del cine. El quería ser director:

Las películas de Fritz Lang, de Murnau, que había visto en un cine-club de Barcelona, me descubrieron que existía un cine de calidad. Mi familia trabajaba en la enseñanza, y me parecía imposible que yo pudiera hacer películas. Mi padre era republicano y nos tuvimos que exilar a ¡Cuba! y, allá lejos, ver películas no me era suficiente. Con unos amigos con los que había fundado el primer cine-club de la Habana empezamos a realizar

---

<sup>904</sup> *Encyclopédie Roger Boussinot du Cinema*. París: Ed. Bordas, 1989.

<sup>905</sup> *Enciclopedia ilustrada del cine*. Barcelona: Labor, 1975.

<sup>906</sup> ALMENDROS CUYAS, Néstor. Nace en Barcelona el 30 de octubre de 1930, muere el 4 de marzo de 1992 en Nueva York. De nacionalidad española, hijo del profesor y escritor Herminio Almendros exilado a Cuba en 1948. (Recuerdo que un profesor de talla que tuve en Artes y oficios: el Sr. Cuyas era tío de él. Había hecho algún comentario de su gran sensibilidad artística pues había estado algún tiempo el taller de talla religiosa de la familia que tenían en Barcelona en la calle Urgell hacia el n°. 57 cerca de Gran Vía). Su gran interés por el cine le llevó a realizar estudios en el *Institute of Film Techniques* del *New York Cit.y College*, y después en el *Centro sperimentale de cinematografia* de Roma en 1956. En Cuba realizó sus primeros cortometrajes, en 1950 *Una confusión cotidiana*. En 1959, aprovechando una estancia en Nueva York realiza 58-59 que describe una noche de San Silvestre a Times Square. De vuelta a la Habana, en 1960 realiza *Escuela rural*, en 1961 *Gente en la playa* y *La tumba francesa*. Decepcionado por la revolución castrista, se instala en Francia donde se hace encontrar con los realizadores de la Nouvelle Vague.

películas de 8 y 16 mm Deseaba ser a la vez realizador y operador, ya que me parecía imposible separar la puesta en escena de la toma de imágenes. Realicé una cuarentena de cortometrajes; fotografiando mis propias películas. Cuando volví a Francia, me dijeron que hacía *cinéma-vérité*, cosa que yo no sabía (...). Rodaba mis filmes sin preocuparme del estilo que adoptaba.

En Francia, las películas de Truffaut, de Rohmer, de Schroeder me dieron a conocer, sobretodo, como operador.<sup>907</sup>

En la Cuba castrista el gobierno de la revolución había creado un departamento de producción cinematográfica, el ICAIC. Las personas que dirigían el ICAIC (Espinosa, Alea, Alfredo Guevara) eran casi todos de militancia marxista. Después de enseñar a Tomas Gutiérrez Alea el documental filmado en Nueva York, 58-59, de donde Gutiérrez Alea tomó la idea para su corto *Asamblea general* (1960). Néstor Almendros fue contratado como operador y director. Realizó para el ICAIC sus primeras películas profesionales e hizo más de veinte documentales. Las películas de temas políticos y educativos, trataban sobre las realizaciones y proyectos del gobierno: sobre la reforma agraria, sobre proyectos de higiene, de agricultura, de educación. Películas como *Construcciones rurales* de Humberto Arenal (1959), *El Agua* de Manuel Octavio Gómez Martínez de Lahidalga (1960), *El tomate y Cooperativas agropecuarias*, de Fausto Canel (1960), *El Tabaco* de Humberto Arenal (1960). Estos temas requerían el rodaje exclusivamente en el campo, en zonas donde no llegaba la energía eléctrica, y este hecho le hizo ingeniárselas para conseguir luz.

Por trabajar en el campo y en lugares donde no había electricidad, había que ingeniárselas para filmar en el interior de los bohíos, las viviendas de los campesinos cubanos, sin ninguna iluminación artificial, porque era imposible llevar un grupo electrógeno. Se nos ocurrió entonces la idea de utilizar espejos,<sup>908</sup> captando la luz solar del exterior, para reflejarla por la ventana hacia el interior y dirigirla hacia el techo, desde donde se rebotaba e iluminaba todo el lugar. Al ser los bohíos bastante oscuros, con los muros de color más bien pardos, teníamos que poner papel blanco para que reflejase una mayor cantidad de luz. añadiré que ya por entonces los fotógrafos de alta costura recurrían a la luz reflejada por una sombrilla blanca puesta al revés.

---

<sup>907</sup> GILLES, Christian. op. cit. pág. 23.

<sup>908</sup> En 1925 el neorrealista Carlo Montuori ya utilizó espejos para iluminar. Fue en la escena de la bodega de un barco. En la película de Fred Niblo, que había venido a Italia para rodar una parte del primer Ben-Hur de la historia. Carlo Montuori que era en principio el fotógrafo de escena iluminó para su foto, el interior oscuro de la bodega, introduciendo la luz del sol con espejos. Gustó mucho más su iluminación para la foto de escena que la de la película. El director lo contrató como iluminador oficial, rechazando los servicios de los iluminadores titulares que se había traído desde Alemania.

En La Habana siendo cronista de cine del semanario (nacionalizado) *Bohemia*. Almendros tuvo dificultades por defender, imprudentemente, en sus páginas una película corta cubana titulada *P. M.*, una película como la que él había realizado hacía un año *Gente en la playa* que intentó colar poniéndole el título de *Playa del pueblo* y que al final fue prohibida porque no era política y se había rodado como *P.M.* al margen de la producción oficial del ICAIC. Fidel Castro atacó personalmente el hermoso e inofensivo corto *P.M.* en su discurso *Palabras a los intelectuales*. Simultáneamente hubo una invasión de películas soviéticas remplazando el vacío dejado por el cine americano. Al final del año, como era costumbre, la Asociación de Críticos Cinematográficos se reunió para designar las diez mejores películas de la temporada.

La número uno tenía que ser la soviética, *Ballade o soldate*, de Chujrai; yo voté *Les quatre cents coups*, de Truffaut. Fui el único que se atrevió a discutir el premio. Al cabo de un tiempo me despidieron de *Bohemia*. ¡Poco podía imaginar entonces, en 1961, que algunos años más tarde trabajaría con aquel director francés a quien tanto admiraba y por quien había luchado! Ésta ha sido una de las grandes sorpresas y compensaciones de mi carrera. Decidí marcharme de Cuba finalmente, al darme cuenta de que algo más grave terminaría por sucederme si me quedaba. Con Guevara Valdés en contra, tenía cerradas todas las puertas en el cine cubano.<sup>909</sup>

Néstor Almendros había tenido, en el cine-club de La Habana una posición más bien pro-americana, mientras que la mayoría de los cinéfilos cubanos estaban más cerca del cine francés, que les parecía más “artístico”.

yo prefería mil veces más a Frank Capra que a René Clair. Pero la Nouvelle Vague, repito, me deslumbró<sup>910</sup>

Los miembros de la Nouvelle Vague hacían cine que estaba de acuerdo con mis preferencias, porque a ellos también les gustaba el viejo cine americano, es decir, habían bebido de las mismas fuentes que yo. (...)

Sentí que lo que ellos hacían, algo tenía que ver con lo que había hecho yo en Cuba, y se me ocurrió la idea de que en el cine Francés podía haber un lugar para mí. Idea que, ahora me doy cuenta, era descabellada, a pesar de que (solo por casualidad) se realizó.<sup>911</sup>

Néstor se trasladó a París y estuvo trabajando durante tres años dando clases de español y haciendo todo tipo de trabajos.

---

<sup>909</sup> ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*. 2a. ed. Barcelona: Seix Barral. 1983, (1990). (Título original: *Un homme á la caméra*. 1ª edición en francés. Renens-Lausanne: Forma, 1980). págs. 51-52.

<sup>910</sup> ALMENDROS, Néstor. op. cit. pág. 52.

<sup>911</sup> ALMENDROS, Néstor. op. cit. pág. 53.

En París las únicas personas del ambiente cinematográfico que conocía Almendros, eran Henri Langlois y Mary Meerson de la Cinèmathèque, gracias a su vieja relación del cine-club de La Habana. Les enseñó una copia de *Gente en la playa*, en una proyección privada en las oficinas de la rue de Courcelles.

A Mary Meerson le gustó mucho la película, dijo: “Esto es *cinéma-vérité*”. Llamó inmediatamente a Jean Rouch,<sup>912</sup> gran impulsor de esta escuela. Rouch seleccionó la película de Néstor para las sesiones del Museo del Hombre y lo invitó al *Festival dei Popoli*, reseña del cine etnográfico en Florencia, Italia. Con *Gente en la playa* recorrió varias ciudades europeas.

Haciendo un inciso. He de destacar el impulso que dio Jean Rouch al cine etnográfico filmando con una cámara de 16 mm acontecimientos sociales precisos. Su *Initiation à la danse des possédés* (1949) es famosa en los festivales, y los filmes que le siguieron tuvieron a menudo una explotación comercial. Jean Rouch no es solamente un estudioso. Su mérito estriba en unir a sus observaciones antropológicas un bagaje técnico y un método de estudio cada vez más personal. En efecto, él es su propio operador, filma los acontecimientos en su continuidad –sin cortar los muy largos planos secuencia– rodados en el centro de la acción, con la cámara a mano. *Les Maîtres fous* (1957), extraordinario documento sobre los ritos de posesión de la secta de los Haoukas en el Níger, es a estos efectos la referencia del cine según Jean Rouch. El film, criticado por su minuciosidad de entomólogo, desencadena la controversia. Rouch se justifica por el empleo de un sonido directo e improvisado, y por un comentario explicativo buscando solamente la precisión y la objetividad. Con el fin de desactivar las críticas, el cineasta despliega una mirada en todas las direcciones con *La Pyramide humaine* (1959), donde, en el liceo de Abidjan, los Blancos son observados tanto como los Negros, y con *Petit à petit* (1970), donde somete a los Parisinos a la mirada de un Nígeriano. Haciendo esto, Jean Rouch desarrolla un cine más subjetivo, como testimonia su mayor empresa, *Chronique d'un été* (1960), realizada en colaboración con Edgar Morin, una encuesta sociológica en el París del verano de 1960, y sus ensayos de “cinéma vérité” en los límites de la ficción como en *La Punition* (1962) y *Gare du*

---

<sup>912</sup> ROUCH, Jean. Nace en París el 31 de mayo de 1917. Doctor en letras, ingeniero civil de Puentes y Carreteras, diplomado por el instituto de etnología, encargado de investigaciones en el Centro nacional de investigación científica, Jean Rouch efectúa investigaciones etnográficas en Níger y en Senegal a partir de 1941. En 1946, hizo el primer descenso del Níger en piragua y, el año siguiente, comenzó a realizar reportajes documentales. Fue presidente de la *Cinèmathèque française* en 1987 y 1990.



*Nord* (1964, “sketch” de *Paris vu par*). Más tarde, África sigue siendo su sujeto predilecto, aunque sea tradicional o sumisa a la influencia neocolonial. Si su humanismo desprovisto de toda ideología trae siempre la simpatía, Jean Rouch no encuentra la inspiración de los *Maîtres fous*.

Néstor intenta trabajar en Barcelona como nos cuenta Paco Marín:

La primera referencia que tuve de Néstor Almendros fue cuando vino a Barcelona a rodar una película que se llamaba *Tusset Street* (color, 1967) con Sara Montiel y que dirigía el Jorge Grau. Pero Néstor Almendros en no podía trabajar España no se lo permitía el sindicato vertical. Entonces la empezó a rodar de tapadillo. Jugaba también en su contra que Sara Montiel no lo quería, porque Sara Montiel no se ponía en manos de cualquiera, y menos de un “moderno”. Néstor duró una semana. Antes de que el sindicato le prohibiera acabar la película, Sara Montiel lo echó. Almendros veía a Sara Montiel que hacía de “putón” en la película, y la sacaba con cara de “putón” y ella quería salir con cara de violetera, con cara angelical. De aquí se fue a París y entró en contacto con la Nouvelle Vague, trabajando con François Truffaut, con Eric Rohmer con Barbet Schroeder y otros. Allí fue donde empezó a hacer cosas importantes. De París dio el salto a Estados Unidos donde se hizo figura.<sup>913</sup>

Al final la película la iluminó Alejandro Ulloa.

Continuando con el descubrimiento de Néstor en Francia como operador el comenta:

El encuentro con Eric Rohmer fue fortuito. Casi por casualidad estaba yo viendo el rodaje de *Paris vu par...*. El director de fotografía que rodaba el *sketch* de Rohmer, se peleó con él y abandonó repentinamente el trabajo. Barbet Schroeder, el productor, no podía conseguir al instante un sustituto. Entonces les dije: “yo soy operador”. Como no tenían otra alternativa, me probaron por aquel día solamente. Después, cuando visionaron el copión, les gustó lo que había hecho y terminé la película. Un golpe de suerte que se da sólo una vez en la vida de una persona.<sup>914</sup>

Para Néstor Almendros la verdaderos innovadores en el cine fueron los franceses según le había hecho saber a Román Gubern.

El estilo, el criterio de iluminación del cine neorrealista era muy similar al de Hollywood. No había ni una rotura formal, por lo menos en el plano de la luz no, y la rotura vino efectivamente con la nueva ola, con el “Couterrain”, con los sistemas de

---

<sup>913</sup> Entrevista con Paco Marín realizada el 9 de junio 1994. Paco Marín es director de fotografía actualmente trabaja como iluminador en Televisió de Catalunya. Es hijo del director de fotografía, Francisco Marín con el que aprendió el oficio. Ha trabajado de meritorio en 1963 con Cristian Matras, con iluminadores de la escuela de Guerner, con Néstor Almendros y Luis Cuadrado entre otros.

<sup>914</sup> ALMENDROS, Néstor. op. cit. pág. 55.

iluminación por reflexión etc. con lámparas sobre voltadas. Pero evidentemente uno ve *Roma città aperta* y la luz en los interiores podía estar hecha en Hollywood en un plató.

El consideraba que la relación estética de la luz en el cine venía de los franceses. No venía ni de los italianos ni de los americanos, si no que el punto y aparte en la estética de la luz venía pues de Raul Coutard y otros cineastas franceses. Esto explica esta actitud, este cariño hacia Francia.<sup>915</sup>

En 1966 dirige la fotografía, en color, de *La collectionneuse* de Eric Rohmer, primer film francés en el que colabora. Los dos trabajan juntos en numerosas películas, destacando *Ma nuit chez Maud* (1969), donde Néstor Almendros utiliza el blanco y negro de manera admirable. En color rueda *Le genou de Claire* (1970), donde se inspira en la pintura de Paul Gauguin para componer su luz y en *La marquise d'O* (1975) rodada también en color, su estilo retoma la luz de la pintura del siglo XVIII. El genio de Almendros para crear un ambiente y colocar dentro a los actores e integrarlos con el decorado impulsa a François Truffaut a solicitarlo para realizar la luz de sus películas en blanco y negro. Comienzan su colaboración con *L'Enfant sauvage* (1969), film en blanco y negro, y la continua con otros ocho filmes más, entre los cuales están *La Chambre verte* (1977) en color, *Le Dernier métro* (1980) en color, y *Vivement dimanche!* (1983) en blanco y negro. Con Barbet Schroeder, Almendros se dedica al cine documental (*General Idi Amin Dada*, 1974; *Koko, le singe qui parle*, 1977) y más filmes como *More* (1969) o *Maîtresse* (1975). En 1977 coopera con Roberto Rossellini para realizar un documental sobre el arte contemporáneo, *Centre Georges Pompidou, Beaubourg*. Néstor Almendros conoce igualmente el éxito con realizadores americanos. Dirige la fotografía de *Days of heaven* (1978) de Terence Malick rodada en color, por la que obtiene un Oscar. Al principio en esta película, que iba a ser rodada en EE UU, no le pueden contratar porque no pertenece al sindicato americano de operadores por lo que el director decide hacer el rodaje en Canadá. La manera de trabajar de Néstor es siempre utilizando al máximo la luz natural. Hay escenas de esta película que se rodaban a la puesta de sol, esto suponía el ensayar todo el día esperando hasta conseguir del sol la luz propicia que a veces duraba el tiempo escaso del rodaje, por esta razón todo tenía que estar perfectamente coordinado para que la acción fuera perfecta ya que no se podían repetir los planos para conseguir el record de iluminación de ese momento de luz mágico. Todos sabemos que contra más cerca estemos de los polos podemos conseguir puestas de sol larguísimas debidas a la inclinación de la tierra y esto ocurre por encima del paralelo 64 pero entonces el paisaje está totalmente

---

<sup>915</sup> Entrevista a Román Gubern del vídeo: *Néstor Almendros Artesano de la luz* editado por: IESSEP La Mercè 2002

nevado. Es igualmente destacado por *Sophie's choice* (1982) de Alan J. Pakula y por *Kramer vs Kramer* (1979) de Robert Benton, con el cual trabaja en otras cinco películas, y particularmente en su última película, *Billy Bathgate* (1991). Néstor Almendros muere el 4 de marzo de 1992 en Manhattan, New York City, NY. Pero permanece inolvidable por la contribución artística que aporta al cine. Es el eterno director de fotografía de los rodajes con luz natural, de la iluminación discreta en estudio y lo recordaremos por algunos de los más bellos filmes de la Nouvelle Vague.

### **Los cuarzos**

Si antiguamente se había buscado conseguir una luz potente y concentrada ahora la necesidad de consolidar una imagen clara, luminosa en todos los puntos, sin zonas de sombras, fomenta la utilización de unas nuevas lámparas “los cuarzos”. El uso habitual de estas lámparas hace una luz plana, insípida. Solo unos pocos artistas como Néstor Almendros saben sacarle partido.

La iluminación tiende a asegurar una imagen clara, luminosa en todos los puntos, sin verdaderas zonas de sombras, juzgadas indeseables por indescifrables. Se busca una luz a la vez ambiente y brillante, limpia (insípida). Esto se va a traducir con la utilización que se hará de nuevas herramientas de iluminación. Se entra ahora en la familia de las lámparas a incandescencia de cuarzo, que ofrecen muchas ventajas (explicado más adelante) para rodar fuera del estudio, como es desde ahora habitual; pero el problema no se debe sin duda alguna a estas herramientas en si mismas, sino que es el resultado del uso que se hace de ellas generalmente. Se rocía así el plató con grandes golpes de soft-lights, lámparas de cuarzo de mediana potencia que proporcionan una luz ambiente, de entrada reflejada sobre el fondo blanco de una gran caja rectangular. Entonces incluso estas lámparas de luz suave permiten lo contrario –almendros nos da la prueba– trabajar los matices de tonos, los degradados, el modelo sutil de una luz ambiente como la que baña de manera natural las habitaciones (con paños de pared más claros que otros). No: el actúa bien, en la imaginería dominante, de un bañar apuntando a la claridad. Esto que confirma la utilización entonces hecha de otras lámparas de cuarzo claramente más potentes (seis o nueve lámparas de 650w en una misma carrocería o recipiente, con reflector y lente incorporada) con las que se inunda decididamente todo el plató, en iluminación directa o indirecta (vía reflectores): los “mini-brutos”.<sup>916</sup>

La luz de los “mini-brutos” es una luz bastante dura que se puede suavizar por difusión, pero no es tan cruda como la de los arcos, borra las sombras, que los arcos generan: los minibrutos contribuyen así a hacer desaparecer toda oscuridad de la imagen.

---

<sup>916</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 77.

En la cita siguiente explica Fabrice Revault que las lámparas de cuarzo ofrecen muchas ventajas sobre los tradicionales tungstenos, a los que van remplazando.

durán mucho tiempo y envejecen bien, sin perder temperatura de color; tienen un buen rendimiento luminoso (buena relación entre potencia y consumo); son ligeras y manejables. Ligeras y manejables: es cierto desde soft-lights a mini-brutos, esto le es *a fortiori* de las mandarinas y blondas respectivamente de baja y media potencia, pequeños proyectores (equipados de un reflector parabólico y dotados de un reglaje de distancia lámpara-reflector) dando una luz direccional que se puede evidentemente difundir o reflejar. Con las mandarinas y blondas, en cierto modo proyectores de bolsillo adaptables a cualquier lugar, la gama de los cuarzos proporciona un aparato bastante completo permitiendo operar en parajes reales, donde se ruedan desde ahora la gran mayoría de los filmes.<sup>917</sup>

Desde el principio del cine pero sobretodo desde la Nouvelle Vague hasta nuestros días la evolución de lámparas y accesorios ha sido muy rápida creando proyectores pequeños muy manejables con gran cantidad de accesorios y artilugios que permiten modular la luz. Se recurre a materiales nuevos y ligeros como los reflectores de placas de poliestireno, o barras extensibles de aluminio para la colocación de los focos.

## La Introducción del HMI

La siguiente revolución en iluminación llegó a finales de los 60 cuando arcos de metal cerrados HMI<sup>918</sup> fueron construidos para la televisión alemana. Las lámparas de descarga HMI son lámparas operadas por corriente alterna en las que el flujo luminoso arde en la atmósfera de vapor de mercurio comprimido y los halogenuros de tierras raras. La característica principal es su gran rendimiento en la producción de lúmenes por vatio de potencia, en comparación con los focos convencionales de tungsteno y el hecho de que el color queda equilibrado a la luz de día y sin necesidad de filtros.

Cualidad de luz día, fría, ya que son *lámparas de vapor de mercurio* (y halogenuros metálicos), de alta presión en una bombilla especial. Los HMI se imponen en exteriores y en interiores abiertos a la luz del día. En efecto, las lámparas de incandescencia, los tungstenos tradicionales y cuarzos contemporáneos, de luz artificial, calida, implican una gelatina azulada delante del proyector o un filtro naranja en las ventanas, para equilibrar

---

<sup>917</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 78.

<sup>918</sup> Actualmente estos proyectores también se denominan *Sirios*.

colorimetricamente la luz artificial y la luz natural: hace algunos años todavía se filtraba así.<sup>919</sup>

Aunque originalmente creadas para televisión los cineastas pronto vieron las ventajas de estas fuentes estables y eficientes. Cuando la primera película fue hecha usando las nuevas luces, quedaron horrorizados al ver que la exposición variaba constantemente. Las investigaciones pronto revelaron la causa de este efecto de parpadeo bien conocido: las HMI son fuentes de arco como lo eran los antiguos Brutos, pero mientras que los Brutos eran de corriente continua, los HMI son de corriente alterna. La salida de la luz varía mientras el ciclo de la corriente alterna sube y baja, como resultado la salida de la luz también varía.

En lo que se refiere al vídeo esto no significa ningún problema, ya que los dos están sincronizados al mismo ciclo de corriente alterna. En el cine, sin embargo, hay muchos casos donde los dos no están sincronizados. Conocemos las condiciones que tienen que cumplir para que las HMI puedan ser usadas con éxito, pero el problema ha añadido nuevas consideraciones en la filmación y ha impuesto limitaciones en otros tipos de filmación, en particular a la fotografía de alta velocidad y en aquellos casos cuando se trabaja con monitores en directo.

Con la realización de *“Il Misterio di Oberwald”* en 1981 Michelangelo Antonioni, con la colaboración del operador Luciano Tovoli, realiza el primer largometraje para el cine grabándolo en un magnetoscopio con una cámara de televisión. Tovoli ha de resolver enormes problemas de iluminación, la copia final resultante de la transición del soporte magnético a la película cinematográfica resulta ser verdaderamente interesante.

Los HMI han cambiado el oficio de la iluminación permitiendo usar focos más poderosos con menor gasto eléctrico, que se traduce en generadores más pequeños y cables más pequeños. Las fuentes más grandes (12 kW y 18 kW) tienen una emisión que iguala y excede a la de los arcos de carbón de mayor potencia (los Brutos) pero no requieren corriente continua ni un operador para todo el día.

Un HMI de 65 amperios que consume 6 kilowatios tiene la potencia del más grande de los arcos, el bruto de 225 amperios que consume 25 kilowatios. Pero los arcos sirven todavía por su gran predisposición (iluminación de grandes decorados) y por su facultad de generar sombras (prejuicio estético).<sup>920</sup>

---

<sup>919</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 85.

<sup>920</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 85.

Los HMI tienen dos grandes ventajas: más luz y menos calor. Más potencia luminosa con menos energía. El poco consumo hace que no generen calor.

Permiten una intervención mucho más importante en exteriores, haciendo cosas que antes eran muy difíciles de realizar; por ejemplo equilibrar los exteriores con los interiores, esto que era imposible hace quince años a menos de utilizar tal cantidad de luz que el calor hacía fundir el maquillaje de los actores.<sup>921</sup>

En el film *Blade Runner* de 1982, con su impresionante cinematografía de Jordan Cronenweth, se utilizaron focos de xenón. El arco de descarga de gas *xenón* es parecido al HMI. Una fuente altamente eficaz complementado con un reflector parabólico pulido da al xenón la capacidad de salida extraordinaria en un haz de luz convergente extremadamente estrecho. Aunque posee una aplicación muy específica, el xenón ha resultado ser un instrumento poderoso y útil para la construcción de las imágenes.

Solo ahora que está a disposición de muchos, el último avance es el HMI libre de parpadeo que presenta reactancias electrónicas en vez de magnéticas. (es decir iluminación fluorescente) Ello promete hacer del HMI una herramienta útil en todas las situaciones de iluminación, sobretodo en exteriores.

Aparte de los proyectores HMI, otras de las evoluciones técnicas determinantes en la primera mitad de los años setenta son: la película Eastmancolor 5247, de la casa Kodak con una sensibilidad de 100 ASA, los objetivos Zeiss muy luminosos, la llegada al mercado de cámaras más ligeras y silenciosas como la ARRI BL alemana y la Panaflex americana. Estos adelantos dan al operador una gran flexibilidad.

Edmond Sechan<sup>922</sup> comenta su experiencia con la cámara Arri:

En lo que a mí me concierne, he conocido mi gran revolución utilizando la cámara Arriflex pues yo he sido uno de los primeros en utilizarla. Había recuperado una que había pertenecido al ejército americano, que se había traído consigo de Alemania. Las cámaras antiguas trabajaban con dos baterías de coche (era infernal) y la Arriflex llegó con su pequeña batería que la hacía muy portátil (había sido “manejable” para la guerra). Ella ha revolucionado la técnica.<sup>923</sup>

---

<sup>921</sup> ROUSELOT, Ph.. *Cahiers du cinéma*, n° 395-396, op. cit.

<sup>922</sup> SECHAN, Edmond, operador francés. Nace en 1919 en Montpellier, Francia. Trabaja como operador-jefe desde 1950 a 1980.

<sup>923</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 180.

El monopolio de Kodak ‘impone para todos una misma imagen al picado hiper-realista vulgar’,<sup>924</sup> según palabras de Revault D’Allones. Hizo falta que marcas como Fuji y después AGFA entraran en el mercado para que Kodak ofreciera una variada gama de películas en sensibilidad contraste y grano. Hasta que en los ochenta ya se pasó a sensibilidades de 250 ASA. Fujicolor sale en 1981 y William Lubtchansky la utiliza en la película *Neige*, de Juliet Berto y Jean-Henri Roger. Progresivamente se pasará a los 500 ASA del año 2000.

Un hecho que comenta Revault D’Allones que según parece era corriente en la época consistía en velar la película muy brevemente con el fin de disminuir el contraste. Obteniendo una imagen suave en la línea de la época, como también hacían al iluminar con minibrutos llenando todo de luz eliminando las sombras.

La practica entonces corriente del “*flashage*” dice mucho en este aspecto. El ‘flashage’ consiste en una breve exposición de la película (es decir del negativo, antes o después de la toma, en el rodaje; o del positivo, en el laboratorio, después del rodaje) que tiene como efecto de disminuir los contrastes y de “destapar” las zonas sombreadas.<sup>925</sup>

En *El último tango en París*, rodada en color en 1972, se realizó el ‘flashage’ en el positivo que sirvió para suavizar la imagen obteniendo los tonos pastel. Dirigida por Bernardo Bertolucci, iluminada por Vittorio Storaro y con música de Gato Barbieri, esta película se convirtió en un clásico del arte del cine europeo de los setenta. En *Barocco* de André Téchiné, rodada en 1976, iluminada por Bruno Nuytten que realiza un ‘flashage’ en parte del negativo asegura un velado blanco de tales planos, un efecto de borrado, de desaparición. Mientras que en *The long goodbye*, 1973, de Robert Altman e iluminada por Vilmos Zsigmond que aclara los planos de interiores que quedan muy oscuros, equilibrándolos con los exteriores soleados. En los setenta estaban obsesionados con la sombra y el negro que la evitaban por todos los medios.

Los años ochenta están marcados por una vuelta casi generalizada al esculpido clásico de la imagen con fuertes inclinaciones manieristas, no existe homogeneidad, todo lo contrario es un proceso desigual donde se mezclan todos los estilos casi sin justificación: ¿periodo híbrido o efervescencia prometedora? dice Fabrice Revault.

Globalmente, los años ochenta son pues un periodo neo-clásico, pero con una efervescencia manierista (que va hasta barajar todas las cartas). Sin duda alguna, la búsqueda de efectos en todos los géneros parece a menudo gratuita, nada justifica el

---

<sup>924</sup> REVAULT D’ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág.76.

<sup>925</sup> REVAULT D’ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág.77.

efecto, que se da por sí mismo: cine de la imagen, orgulloso de ser, sin discreciones, seguramente liberado de la ética moderna, tomando incluso voluntarios a su gusto en contra de la moral clásica (ningún efecto sin causa). Mientras, quizás hay en el seno de esta efervescencia alguna cosa importante en gestación. Por ejemplo, cada vez más filmes, respetando una lógica luminosa todavía realista (aunque algunos arbitrarios típicos de estudio, que no «pasaban» desde los años sesenta, se ponen de moda), van hacia la exacerbación, la exageración, vivamente o violentamente teatralizada. Y si alguna verdadera o pura tendencia no se destaca en estos tiempos de mestizaje absoluto, parece mientras que se puede descubrir (eco de alguna angustia generalmente inhibida) una tentación neo-expresionista, patente en toda una sub-producción de clips, latente en algunos filmes recientes (de D. Lynch a A. Parker, como también en *Mauvais sang* de Carax, o también en *Der Himmel über Berlin* de Wenders): los años noventa serán quizás más neo-barrocos que neo-clásicos enlazando así con la imagen originalmente clásico-barroca (expresionista) de este cine “lenguajero”, cerrando el ciclo<sup>926</sup>

(*Der Himmel über Berlin* de 1987 fue iluminada por Henri Alekan a sus 78 años. *Mauvais sang* de Leos Carax, rodada en 1986 fue iluminada por Jean-Yves Escoffier.)

Este manierismo innovador, comenta más adelante Fabrice Revault, recicla todo el cine anterior haciendo un nuevo estilo de iluminación «un nuevo barroco o post-clasicismo barroquizante».

Pero anticipo aquí, por mi cuenta y riesgo, sobre los años noventa: los ochenta quedan bien para lo esencial, los de un neo-clasicismo, y en conclusión de manera bien prudente. En el centro emergen de manera segura las imágenes de Wenders, Jarmusch o Carax. Sin embargo que no se engañen: sus andares fotográficos no son (al menos en lo que concierne a Wenders) modernos, brillan por las iluminaciones construidas, de maneras elaboradas, de materias rebuscadas (que se quieren brutas o bien acabadas). Calificar estos autores, o más generalmente estos años, verdaderamente «neo-clásicos» (más o menos barroquizantes), como «post-modernos» es un contrasentido. Por definición, la modernidad no tendría que ser la consecuencia, sino precisamente una vuelta al clasicismo: desde entonces el cine ya no es literal, denotativo, anti-metafórico, ya no es moderno.<sup>927</sup>

Pero lo que es verdaderamente importante es que esta vuelta al esculpido clásico de la imagen en platós naturales no hubiera sido posible sin los adelantos técnicos que hicieron posible una iluminación menos complicada.

esta vuelta al esculpido de la imagen no hubiese ido sin una evolución técnica donde todos los parámetros convergen hacia la posibilidad de intervenir siempre más fácilmente

---

<sup>926</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 82.

<sup>927</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 83.



en el seno del mundo mismo; posibilidad donde se usará masivamente en el seno de la transformación del mundo en un vasto estudio.<sup>928</sup>

Las películas en color no cesan de mejorar su sensibilidad: el valor ASA que se da a la emulsión había sido doblado entre la Nouvelle Vague y los años setenta de 50 a 100 ASA, luego al principio de los ochenta se triplicó y cuadruplicó, de 100 a 250 y 400 ASA. Lo que permite sin duda alguna operar con cada vez menos iluminación artificial, incluso sin, trabajar con una sola luz existente o en un ambiente nocturno, como lo atestigua *Neige* de Juliet Berto y Jean-Henri Roger, rodada en 1981 donde William Lubtchansky inaugura la película Eastmancolor 250 ASA. Es decir que con 400 ASA se podría satisfacer el deseo de la Nouvelle Vague: no iluminar más. Las películas ultrasensibles traían consigo grandes mejoras: no se tenían que colocar tantos focos esto suponía un ahorro en el consumo de electricidad y de tiempo ya que la preparación de la iluminación era más sencilla y más rápida, además en el estudio o en sitios cerrados se generaba mucho menos calor. En definitiva con las películas ultra-sensibles la iluminación era mucho menos aparatosa y pesada que la que se usaba tradicionalmente en el estudio, se crearon tubos fluorescentes con la interpretación del color lo suficientemente buena para aplicaciones en películas de color. Hoy en día ya se están utilizando en televisión, el problema es que no tienen potencia suficiente más que para iluminar pequeños decorados, como puede ser un presentador; son luces de relleno.

---

<sup>928</sup> REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. op. cit. pág. 84.



#### 4. 4. LAS PRIMERAS ESCUELAS DE CINE

Como comenté anteriormente y según cuenta Marc Salomón, en los años después de la primera guerra se crean las principales escuelas de cine en Europa, como el VGIK en Rusia en 1919, la PWSFTVIT de Lódz en Polonia, la escuela de Budapest, la F. A. M. U. de Praga en 1947, y el Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) en Francia en 1943, la escuela Louis-Lumière fue creada en 1926, el Centro Sperimentale di Cinematografía en Roma en 1935, bajo Mussolini, y el Insas en Bélgica en 1962.

En las escuelas de cine se impartían clases de los diversos procesos de la producción cinematográfica. Los fundamentales eran los de dirección, producción, montaje e iluminación.

Todos los gobiernos crearon su propia escuela de cinematografía ya que vieron en el cine un medio fundamental para su aparato de propaganda. La escuela de Leningrado en Rusia y el Centro Sperimentale di Cinematografía<sup>929</sup> en Italia, fueron las primeras que se fundaron en el mundo.

#### Rusia

Parece ser que la primera escuela fue fundada en Rusia en 1919, es el Instituto Estatal de Cinematografía (VGIK) que todavía está en funcionamiento<sup>930</sup> tengo indicios de que existen también otras a las que hace referencia Jay Leda en su libro *Kino* citando el año 1927:

Éste fue el primer año de graduación de las tres instituciones mayores de educación cinematográfica. En mayo el Instituto Técnico Cinematográfico del Estado (GTK) de Moscú graduó a dieciséis directores, treinta actores, diecinueve *cameraman* y ocho técnicos de laboratorio. En noviembre la escuela técnica de foto-cine de Leningrado graduó a una clase de veinticinco *cameramen*, iluminadores y gente de laboratorio. Y la escuela técnica de VUFKU ubicó a casi toda la primera promoción en puestos de sus estudios en ampliación.<sup>931</sup>

---

<sup>929</sup> <http://www.snc.it/ingresso/index.asp>

<sup>930</sup> <http://www.vgik-edu.ru/>

<sup>931</sup> LEYDA, Jay. *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965. pág. 287.

Teniendo en cuenta que los cursos duraban entre cuatro y cinco años se supone que estas escuelas se fundaron en 1922 y que seguramente alguna de ellas funcionaba ya desde 1919 aunque con otro nombre. Uno de los directores rusos más notables que fue alumno del Instituto Estatal de Cinematografía (VGIK) fue Andréi Tarkovski.

Alexandr Gordon (1931) realizó sus estudios de dirección cinematográfica en el taller que Mijaíl Romm dirigía en el VGIK. Allí fue compañero de Andréi Tarkovski. Juntos escribieron y dirigieron un cortometraje durante los años de estudios universitarios.

Recordemos ante todo que Tarkovski y yo fuimos admitidos como alumnos del Instituto Estatal de Cinematografía (VGIK) en 1954. Es ésta una institución docente que, como es sabido, existía en Rusia desde 1929 –bien que con nombres distintos–, y en la que se habían formado y se formaban todas las personas que luego trabajarían en nuestro país en las distintas ramas del cine. En 1954, el taller que iba a formar a los estudiantes de dirección cinematográfica fue encomendado a Mijaíl Romm, un realizador de gran talento. Tarkovski, Shukshin y otros cuantos compañeros, y yo mismo, nos contamos aquel año entre sus alumnos.<sup>932</sup>

## La escuela de Lodz

El Instituto de Lodz o escuela estatal polaca de enseñanza cinematográfica PWSFTViT (Panstwowa Wyzsza Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna),<sup>933</sup> fundada el 13 de noviembre de 1945 en la ciudad de Lodz, al sudoeste de Varsovia, en donde se construyeron también unos estudios de producción. Desde su fundación hasta 1947 fue dirigida por el veterano realizador Alexander Ford. Paralelamente se fundó el instituto de cine de Cracovia (1945-1947), escuela independiente en la que estudiaron realizadores tan notables como Kawalerowicz y Has, pero que al desaparecer en 1947 integró sus cuadros en la escuela de Lodz, que pasó a ser dirigida por Jerzy Toepliz.

La escuela de Lodz en Polonia también se ha hecho famosa por el talento de sus directores como Andrej Wajda, Roman Polanski, Krzystof Zannussi, Jerzy Skolimowski y Krzysztof Kieslowski. Piotr Jaxa-Kwiatkowski, director de fotografía y camarada del cineasta, habla con Alberto Valero del artista fallecido.

---

<sup>932</sup> De la conferencia que Alexandr Gordon impartió en los Cursos de Verano de la universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), el 2 de julio de 2002. <http://www.andreitarkovski.org/vita/gordon.html>

<sup>933</sup> <http://www.filmschool.lodz.pl/>

Jaxa-Kwiatkowski, él mismo un artista notable, compartió con Kieslowski la escuela de cine de Lodz y tuvo la suerte y el privilegio invaluable de asistirlo como director de fotografía a lo largo de dos décadas de actividad profesional que coinciden con la lucha de Polonia por liberarse del poder comunista y la hegemonía soviética. (...)

Los intelectuales que aspiraban a mayor libertad, combatían al sistema y la escuela de Lodz era un islote de donde salían gentes de pensamiento y espíritu de libertad increíbles. Allí se tocaba jazz, se veían las mejores películas occidentales que no se mostraban al público, entraban en contacto con los mejores literatos, como García Márquez, porque era obligatorio conocer literatura sudamericana, asiática y occidental en general. Estábamos al margen del racismo político, aunque la ola antisemita del 68 forzó a muchos profesores excelentes a dejar la escuela.<sup>934</sup>

Krzysztof Kieslowski como director y Piotr Jaxa-Kwiatkowski como iluminador se licenciaron en la escuela de Lodz en 1970. El instituto todavía funciona dando clases de cine, televisión y teatro. Los cursos se imparten durante cuatro años.

## **Italia**

La fecha oficial de fundación del Centro Experimental de Cinematografía es el 13 de abril de 1935 aunque ya estaba funcionando desde hacía varios años como Scuola Nazionale di Cinematografia. Es, junto con la escuela de Leningrado, la primera escuela de cine del mundo. Su sede construida en la via Tuscolana de Roma en 1940 por el arquitecto Antonio Valente se convierte pronto en el centro de referencia de celebres profesionales, jóvenes autores y apasionados estudiosos

En el curso de sus sesenta años de existencia ha formado a generaciones enteras de cineastas. De Antonioni a la Cavani, de Bellocchio a Virzì, de Loy a Archibugi, de Maselli a Verdone, muchos representantes famosos de la cinematografía italiana han pasado por los teatros del CSC (Centro Sperimentale di Cinematografía). Profesores ilustres que han compartido su maestría con los estudiantes: como Alessandro Blasetti, que fue el primer profesor de dirección además de inventor de la escuela que lleva su nombre, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Pietro Germi, Suso Cecchi d'Amico, Furio Scarpelli, Roberto Perpignani, Gianni Amelio por citar solo algunos.

---

<sup>934</sup> <http://www.petey.com/kk/docs/piotjaxa.txt>

En 1997 el ente público se transforma en fundación y se denominará Scuola Nazionale di Cinema. La escuela está hoy en pleno funcionamiento en sus dos sedes la de Roma y la de Torino (donde se imparten las clases de animación), se imparten clases de Fotografía cinematográfica, uno de los docentes es Giuseppe Rotunno, de montaje, producción, recitación, dirección, escenificación, escenografía, decoración e indumentaria, técnica del sonido y animación. En cursos que duran tres años.

## **España**

El primer centro público de formación cinematográfica abierto en España tiene su origen en la sección de Cinematografía creada en 1943, por el impulso de Vitoriano López García, en la Escuela de Ingenieros Industriales (EII). En febrero de 1947 se funda oficialmente El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) con sede en la EII donde se mantendrá hasta el curso 1957-1958 y con un reglamento casi copiado del que regía en el *Centro Sperimentale* de Roma. La escuela abre sus puertas bajo la dirección del entusiasta Vitoriano López García, con un plan de estudios en tres cursos y con un cuadro de profesores entre los que figuran Carlos Serrano de Osma (director), Luis Marquina (director), Carlos Fernández Cuenca (director), Luis Gómez Mesa (actor), José Camón Aznar (Guionista) y el propio Vitoriano López García mientras que Antonio del Amo (director) se incorpora al año siguiente. Una nómina pluralista que expresa el talante abierto y liberal con el que el IIEC va a funcionar durante su etapa inicial. Los estudiantes se encontraron con un centro en el que la penuria de medios era flagrante, y cuyo título académico no tuvo validez para el SNE (sindicato Nacional del espectáculo) hasta 1951, pero de sus aulas saldrán en las primeras promociones nombres como los de Florentino Soria, Paulino Garragorri, Eduardo Ducay, José Gutiérrez Maesso, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Es decir, el estado mayor del movimiento regeneracionista que, a partir de 1951, desde la productora Altamira y con *Esa pareja feliz* (1953) dirigida por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga e iluminada por Willy Goldberger infunden aire nuevo al anquilosado cine oficial. Sus alumnos ponen en marcha dos productoras Altamira y UNINCI. . En 1958 Sáenz de Heredia nombra profesor de iluminación a José Fernández Aguayo e imparte clases hasta el cierre de la escuela en 1976, enseñando los secretos de la luz a operadores como Luis Cuadrado o José Luis Alcaine.

A partir de 1959 y después de varias huelgas para pedir más medios, comienza una nueva etapa que algunos consideran como la mejor de la escuela. En el IIEC se había

licenciado ya, en 1957, Carlos Saura, y de sus aulas saldrán, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Manuel Picazo, José Luis Borau, Julio Diamante, Mario Camús, Francisco Regueiro y Argelino Fons. En esencia el núcleo fundacional del realismo crítico. Sin embargo, la vieja industria permanecía impermeable frente a los licenciados de la escuela, puesto que el aparato productivo recelaba de los jóvenes que pretendían hacer un cine diferente. En noviembre de 1962 el centro pasa a denominarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Entre los nuevos licenciados aparecen figuras como Víctor Erice y Pedro Olea. Instalada ya, desde el curso 1967-1968, en su edificio propio de la Carretera de la Dehesa de la Villa, la escuela pasa a ser dirigida, desde febrero de 1968, por Antonio Cuevas, tras lo que se nombra como subdirector a Juan Julio Baena, quien tomará las riendas del centro en mayo de 1969. bajo la gestión de este último, respetado director de fotografía que había participado en alguno de los títulos más emblemáticos del Nuevo Cine Español, la escuela vivirá sus momentos de mayor tensión y conflictividad hasta desembocar en su cierre definitivo en 1976. En sus 29 años de actividad la escuela se salda con un total de mil quinientos alumnos de los cuales llegaron a titularse cuatrocientos ochenta en las diferentes especialidades: sesenta y cinco operadores de cámara entre ellos figuras tan importantes como Luis Enrique Torán, Luis Cuadrado, José Luis Alcaine, Juan Ruiz Anchía, Javier Aguirresarobe y Tomás Pladevall; cincuenta y ocho decoradores como Rafael Palmero, o el luego realizador Fernando Colomo; veintidós guionistas, Pilar Miró entre ellos; sesenta y cuatro directores, ochenta y un actores, sesenta y cinco productores, más veintisiete técnicos de laboratorio y ochenta y ocho de sonido.

De la entrevista que realicé a Tomás Pladevall se desprende que la escuela era un lugar privilegiado en su época fuera de toda censura:

(...) me presente en los exámenes y aprobé las tres pruebas que se hacían. Para este examen de cámara de 100 que se presentaron entramos 5. Para el examen de dirección había 200. La escuela funcionaba en varias ramas y tu ya entrabas para una especialidad desde el primer año estabas en tu especialidad y eran tres cursos.

*¿ Y el ambiente que ?*

Afortunadamente la escuela era gratuita estaba subvencionada por el entonces llamado Ministerio de Información y Turismo que dirigía Fraga Iribarne y no dependía de educación, por eso teníamos unos presupuestos muy elevados, le costaba al estado medio millón cada alumno. Era una escuela en la que había casi más profesores que alumnos, en cada clase había como máximo 5 o 6 alumnos. Estaba hecha a imagen y semejanza de las escuelas italianas, estamos en pleno franquismo, cuando se crea la escuela se hace a imitación de las escuelas de cine italianas. Franco era un forofó del cine tenía una sala de cine en el Pardo, entonces tenía muy claro que el cine era un arma publicitaria lo mismo que paso a otra escala en los países del este donde el cine estaba privilegiado por las clases dirigentes porque era un arma de propaganda y aquí se mezclaba todo, Franco fue guionista de una película que se llamaba *Raza* con un seudónimo Jaime de Andrade.

*En esta escuela ¿que tipo de asignaturas teníais?*

La escuela estaba bien porque combinabas teoría y practica y para mi lo mejor de la escuela es que disponíamos de mucho material, había un plató fantástico, había cámaras, tocaba a más de una cámara por operador, había como una docena de cámaras de 16, 35, todo tipo de cámaras, grúas, vamos un equipamiento completo. El plató, tenía pasarelas, era impresionante y se llegaron a montar decorados de dos pisos. Un plató en el que a veces se rodaban tres practicas simultáneamente, cabían perfectamente tres complejos, era un plató que estaba muy bien montado. La escuela tenía mucho material y sobre todo podías quemar mucha película. Tu ibas por la mañana, presentabas un proyecto de practica tuya puramente de fotografía y en grupos de 2 o 3 hacías practicas. En aquel momento trabaje mucho con Juan Antonio Ruiz Anchía<sup>935</sup> que estaba en mi misma clase y que ahora está en Los Ángeles. En estas practicas uno hacía lo que más le interesaba y la escuela te facilitaba los medios.

*¿Que tipo de focos o de material de iluminación teníais?*

Teníamos de todo incluso arcos, teníamos toda la gama de iluminación incluso cuarzos que en aquel momento eran los focos más modernos.

*¿Y los profesores que?*

Los profesores había un poco de todo, como titular de cámaras estaba José Aguayo, un gran profesional, luego gente muy interesante como Enrique Torán y el propio Juan Julio Baena que era el director de la escuela que era operador. Tanto Baena como Torán eran operadores modernos en aquel tiempo. Es la época de *La Tía Tula* películas que eran la fotografía moderna en blanco y negro en España, eran operadores que rompían un poco las reglas clásicas, aunque Aguayo que era un clásico incorporaba pequeños elementos modernos pero en el fondo era un clásico.

*¿Cuánto tiempo estuviste en esta escuela?*

Yo pasé tres años trabajando 10 horas diarias, como estaba en Madrid exclusivamente para estudiar en total me pasé unos 18 meses trabajando 10 horas diarias esto medió una cierta experiencia. Allí descubrí la sensitometría, es curioso porque había asignaturas que eran tan teóricas como la sensitometría en las que el profesor que te daba la clase no sabía cargar una cámara fotográfica, un absurdo, pero bueno te descubría que había allí toda una ciencia; luego por tu cuenta hacías prácticas y desde entonces me he aficionado mucho siempre a hacer las pruebas empíricas y sensitométricas en paralelo. Por la mañana se hacían practicas y por la tarde se hacía teoría.

Lo bueno de la escuela es que teníamos acceso a películas prohibidas en España. Recuerdo que la escuela era como un ghetto donde las practicas que se rodaban se rodaban sin censura, son estas cosas increíbles que tenía el régimen franquista que de repente en un país con una censura tremenda había allí un ghetto donde no había censura no había censura directa digamos obviamente, recuerdo el año que yo entré hicieron una caza de

---

<sup>935</sup> RUIZ ANCHÍA, Juan Antonio. Nace en Bilbao, Vizcaya, en 1949. Director de fotografía.



comunistas y empezaron con cualquier excusa a expulsar de la escuela a los directores que suponían eran del partido comunista, pero directamente te aseguro que no había censura la gente hacía las practicas y la contrapartida era que todo lo que se rodaba en la escuela no podían salir fuera, se consideraba una practica y quedaba encerrada en los archivos de la escuela, incluso yo te digo, no lo he vivido pero me lo han contado, que llegaban guardia civiles con una copia prohibida en España y mientras la proyectaban los guardia civiles estaban allí sentados en la cabina custodiando la copia, acabada la proyección los guardias se llevaban la copia, espero que algún día alguien haga la historia de esto porque había cosas a este nivel muy alucinantes.

*La gente que acababa en la escuela ¿ que hacía ? ¿Le ponían a trabajar en NODO?*

No, de la escuela han salido las nuevas generaciones tanto de directores como de operadores, mayoría de compañeros que están en la profesión Alcaine, Aguirresarobe, han salido de la escuela, Cuadrado cuando yo entré ya estaba trabajando y también había salido de la escuela, incluso vino algunas veces a hacer proyecciones comentadas que eran muy interesantes era el momento en el que habían salido los nuevas generaciones del cine español tanto de directores como de operadores, entonces la salida era buena porque los directores que salían de la escuela cogían a operadores de la escuela, no estaba muy bien considerada. De todas formas nada más salir de la escuela volví a Barcelona no me conecté mucho, era cuando habían hecho liquidación por comunistas de la mayoría de directores y recuerdo que, el año que yo entre que en el grupo de directores solo quedó uno, o sea que en la clase de dirección solo había un director, echaron a 5 o 6; claro yo me encontré con una generación de muy pocos directores.

*¿Que relación teníais entre directores y operadores?*

Por parte de la industria había como una especie de celos, no se miraba con buenos ojos a la escuela porque estaban acostumbrados al escalafón, al Sindicato Vertical, e impedir el acceso a la profesión era la tónica de la época o sea los cuatro que eran cerradísimos. La escuela estaba mal vista porque cada año producía tres o cuatro personas, lo máximo eran grupos de 5 o 6 y de estos 5 o 6 siempre había uno que se dedicaba a la enseñanza o entraban fotógrafos que luego continuaban ejerciendo como fotógrafos. Había cosas curiosas por ejemplo descubrimos que en nuestra promoción de repente descubrimos que había un policía pero no estaba para controlar sino para aprender porque en la policía hacía fotos de asesinatos.

*Y aparte de cine ¿había un departamento de fotografía?*

No, era rama de cámara, cuando me refiero a fotografía estoy hablando de cine.

(...) Yo hice los tres años justos, porque voluntariamente podías repetir un curso, no quise repetir los aproveche al máximo; para mi familia era un esfuerzo aunque la escuela era gratuita pero la estancia en Madrid suponía un esfuerzo considerable y al terminar la escuela yo opté ..., la mayoría de la gente hacían de cámara unos años para luego pasar a

la dirección de fotografía, a mí me interesaba hacer directamente fotografía y opté por esto.<sup>936</sup>

Tomás Pladevall, termina los estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1972.

---

<sup>936</sup> Entrevista con Tomás Pladevall realizada por mí el 29-3-95.

## 4. 5. EL NUEVO CINE ESPAÑOL

Hay en España una gran distancia entre el cine anterior a 1936 y el posterior a esa fecha en el terreno fotográfico y sobre todo a partir de la creación en 1947 de El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

En España, la renovación de la fotografía clásica se produce junto con las realizaciones del **Nuevo Cine Español** y de la **Escuela de Barcelona**, con J. J. Baena (AEC), Luis Enrique Torán (AEC) y Luis Cuadrado (operador clave en la moderna fotografía en color Española) como introductores de la moderna estética europea en Madrid; y Juan Amorós (AEC), Aurelio G. Larraya y Jaume Deu Casas, en Barcelona.<sup>937</sup>

Los estudiosos acostumbran a dar la fecha de 1953 para señalar el nacimiento del nuevo cine español. Esta elección responde al año de producción de *Bienvenido mister Marshall*, primera obra de Bardem y Berlanga, alumnos de la promoción número uno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

Son evidentes los nuevos planteamientos que tales jóvenes autores adoptan ante la narración cinematográfica y que van a confirmar cada uno de acuerdo a sus peculiares estilos, según su quehacer se va dilatando en nuevas obras.<sup>938</sup>

Iluminada por Manuel Berenguer, operador de los antiguos ya que la EOC tardó tiempo en hacer sentir su influjo en el campo de la fotografía.

Cuando ese momento llegó en 1959, también su actuación fue francamente innovadora. (...) el primer largometraje cuya fotografía estaba firmada por un titulado, precisamente el primero, fue *Los golfos*, a su vez primer largometraje del director Carlos Saura. Aquel director de fotografía era Juan Julio Baena,<sup>939</sup>

Un avance importante que ayudó muchísimo fue el de los adelantos técnicos, como la llegada de una cámara mucho más ligera: la “Arri”.

Las Arriflex llegaron a España encargadas por el noticiario No-Do y, tal vez, por ese contrato oficial, hacia 1954 llegó la primera cámara de esta marca al I. I. E. C. con equipo completo, incluido el *blimp* para tomas con sonido directo. Veinte años más

---

<sup>937</sup> PLADEVALL, Tomás. “Estilos de Iluminación cinematográfica” en *Anuario 1995-1996 de la AEC*. Madrid, septiembre, 1995. pág. 49.

<sup>938</sup> TORÁN, Luis Enrique. “Nuevo Cine Español: tiempo de renovación” en *Directores de fotografía del cine español*. Francisco Llinás, Madrid: Filmoteca Española. 1989. pág. 93.

<sup>939</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 94.

tarde, al cerrarse la E. O. C. aquella cámara de la serie B todavía funcionaba perfectamente, después de haber pasado por las manos de más de cien alumnos.

Dadas sus cualidades, poco a poco se introdujeron las Arriflex en la industria del largometraje como cámaras auxiliares y para segundas unidades. Con *blimp* resultaban muy aparentes y con todas las facilidades para ese tipo de cine, motor sincrónico, sistema de seguimiento de foco, fácil acceso a la escala de diafragmas y un peso bien compensado para las cabezas de trípode.

(...) Para el joven cine español la Arriflex fue lo que la Camaflex, de mecánica más compleja y sofisticada, para la *nouvelle vague francesa*. Permitía una gran movilidad –normalmente el foquista cargaba con ella, sin necesidad de maquinistas–, lo que era muy conveniente para realizadores inseguros que dudaban y probaban ante la elección del punto de vista. También era adecuada para los *travellings* en toda la serie de vehículos, coches, plataformas rodantes, sillas de inválido, cochecitos de niño, etc. Incluso permitían algunas tomas a mano con buenos resultados. *Cameraman* como Cuadrado, Arribas y más tarde Julio Madurga se hicieron verdaderos especialistas en estos movimientos y seguimientos a mano antes que se inventara el *steadycam*.<sup>940</sup>

Pero como comenta Torán las mayores innovaciones se dieron en el campo de la iluminación. Los rodajes en interiores normalmente de superficie reducida hacían inservibles los proyectores convencionales de lente Fresnel ya que no había espacio para colocarlos.

Se empezó entonces a utilizar lámparas sobre-voltadas para fotografía de 500w, episcópicas y con cara anterior difusora y de amplia superficie, conocidas por *photoflood* y *photospot*. Estas lámparas van montadas en carcasas con pinza para poder engancharlas en cualquier protuberancia, incluso un clavo, aparte de trípodes ligeros.

La luz de haces abiertos que proporcionan es muy difícil de controlar y obligó a un nuevo concepto de la iluminación, muy distinto del perfeccionamiento propio de los proyectores Fresnel, con su capacidad de concentrar o abrir los haces, sus telas difusoras, sus viseras, banderas, etc. El sistema se perfeccionó con los transformadores de sobre voltaje desarrollados por la casa italiana Ianiro y la americana Colortran. Mediante estos equipos era posible sobre-voltar lámparas con filamento de 110 a 180 V, consiguiéndose flujos de alto rendimiento y una temperatura de color correcta y controlada. Se podían conectar a cualquier instalación incluso doméstica y con la gran diversidad de lámparas y carcasas de que disponían hacía posible montar un estudio en cualquier parte.<sup>941</sup>

Algo más tarde, con la aparición de las lámparas halógenas, de altísimo rendimiento, con temperatura de color constante y filamentos muy puntuales, y con los que hoy llamamos cuarzos (porque el cristal de la lámpara es de cuarzo), se arrinconó el sistema

---

<sup>940</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 107.

<sup>941</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 108.

de sobrevoltaje, pero se adoptó el sistema de carcasas agrupando varias lámparas. Para exteriores se desarrollaron estos mismos equipos adaptando la temperatura de color de las lámparas, como los minibrutos. Como ya comenté antes en el apartado 4. 3., en la década de los setenta llega la última revolución con las lámparas HMI o lámparas de Descarga de halogenuros metálicos.

Los operadores del I. I. E. C. conocieron todos aquellos sistemas en sus prácticas y más tarde en su trabajo como reporteros y documentalistas. Por ello cuando llegó el momento de trabajar en largometrajes, conocían todas las sutilezas que los nuevos sistemas aceptaban y, por otro lado, como queda dicho en relación a otros aspectos de la imagen cinematográfica, no tenían nada que olvidar o añorar ni ninguna experiencia para comparar resultados.<sup>942</sup>

Como buen profesor de la escuela, Torán viene a decir que los alumnos estaban preparados para todo, incluso para la utilización de los tradicionales proyectores Fresnel, sabiendo sacar de ellos excelentes resultados, «aunque no logaran, ni tampoco lo intentaran, el preciosismo de los viejos maestros».

## **Juan Julio Baena**

Juan Julio Baena<sup>943</sup> fue el primer director de fotografía español que, en lugar de llegar a la profesión por la vía del aprendizaje tradicional, accedió a ella a través de sus estudios. Baena ingresa en 1947 en el recientemente creado IIEC y se diploma allí en 1951, con la promoción inicial. Sus primeros trabajos, durante los años cincuenta, incluyen numerosos cortometrajes publicitarios, la intervención como segundo operador en tres películas y la colaboración en algunos cortos creativos, entre los que sobresalen *Cuenca*, (44 minutos, color) de Carlos Saura (1958), (también iluminado por Antonio Álvarez y el propio director), y *Día de muertos*, (12 minutos) de Joaquín Jordá y Julián Marcos (1960), iluminado junto con Enrique Torán. Su primer largometraje como operador fue *Los golfos* de Carlos Saura (1959), que resultó ser un título emblemático, muy ligado a las tendencias realistas de la narrativa literaria del momento, y supuso un punto de inflexión para el cine español.

---

<sup>942</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 108.

<sup>943</sup> BAENA, Juan Julio (Juan Julio Baena Álvarez, Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1925). Director de fotografía.

En esta obra Baena hace una imagen completamente de ruptura con el academicismo imperante. Desaparecen los contras, cargando las responsabilidades estéticas al estudio tonal y dando gran importancia a la riqueza de matices del decorado natural. Muy interesantes son las luces matutinas en exteriores, y las escenas nocturnas, también en exteriores, utilizando la película de alta sensibilidad al límite de sus posibilidades. El sentido plástico de Saura en la composición también es una baza decisiva para la bella imagen del film.<sup>944</sup>

Está basada en una fotografía muy realista, rodada en decorados naturales, con actores desconocidos. Baena impresionó las imágenes de *Los Golfos* con escasos medios, en decorados naturales y utilizando poca luz, de forma paralela a la metodología de los grandes operadores franceses o italianos de la época. La película está situada en un momento privilegiado, porque constituye un fenómeno paralelo a la Nouvelle Vague y a innovaciones fotográficas como las de Coutard y Decaë en Francia, y Di Venanzo en Italia.

Todos estos directores de fotografía habían empezado en el documental, estaban acostumbrados a los decorados naturales. Es el momento en el que se abandonan los estudios, gracias a la utilización de unos elementos de iluminación nuevos. Este estilo exigía equipos muy ligeros, que permitieran colocar puntos de luz en lugares donde los equipos convencionales no cabían. Se precisaba material ligero, que fuera manejable y no exigiera potentes fuentes de energía. Al utilizar pequeñas lámparas que cupieran en cualquier parte se obtenía un tratamiento fotográfico completamente distinto al convencional de arcos, proyectores, etc. Y, por supuesto, hacía asequible la producción, abría camino a inversores cuya capacidad era inferior a la de los clásicos productores establecidos industrialmente que estaban dispuestos a correr ciertos riesgos.<sup>945</sup>

A pesar de la escasa repercusión pública de *Los Golfos*, su impacto sería de gran importancia para los sectores menos adocenados de la profesión y, a partir de entonces Baena se convierte en el operador representativo por excelencia del cine disidente que se enfrentaba a la producción oficial. *El cochecito* de Marco Ferreri (1960), *El buen amor* de Francisco Regueiro (1963) con una secuencia, rodada en un tren en marcha, que es un gran ejercicio de estilo de fotografía moderna; *Nunca pasa nada* de Juan Antonio Bardem (1963), o *La tía Tula* de Miguel Picazo (1964), serán algunos de los títulos más representativos de un director de fotografía cuyo nombre se confunde con el cine más ambicioso del momento. Curiosamente, a mediados de los años sesenta Baena comienza a trabajar con asiduidad en productos de consumo, cambia radicalmente de estilo y empieza a caer en los peores defectos del cine tradicional: iluminación brillante,

---

<sup>944</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 113.

<sup>945</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 214.

(como he comentado antes en palabras de Clemente Manzano «A Baena le llamaban el incendiario por la cantidad de luz que ponía. Metía luz por todos los sitios»), preferencia por el rodaje en estudio, sometimiento a las exigencias de los divos, a la vez que su nombre desaparece de las películas del Nuevo Cine Español, que pasan a ser iluminadas por quienes habían sido alumnos suyos en la EOC (anteriormente IIEC), en la que sigue ejerciendo como profesor. Tras actuar como operador en las películas de Raphael, Baena abandona la profesión y se dedica, sobre todo, a la labor docente y a la pequeña pantalla. En 1969 sería nombrado director de la EOC, aparentemente como solución a la crisis que atravesaba el centro, aunque en realidad su presencia al frente del mismo sólo sirve para agudizar las tensiones entre los alumnos y el Ministerio de Información y Turismo. Se instaura la censura en el centro, no sólo ya de las prácticas de fin de carrera, que dejan de ser exhibidas públicamente, sino también de los guiones previos de las mismas, por lo que una serie de huelgas y conflictos, así como de abandonos de varios profesores, acabarán provocando el cierre de la institución en 1972. Baena, en cambio, será recompensado con el nombramiento de vicedecano de la entonces recién inaugurada Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid, momento a raíz del cual su nombre desaparece del cine español para figurar únicamente en labores de producción en TVE. Sin embargo, a pesar de su adocenamiento como operador y de su negativa presencia al frente de la EOC, las aportaciones fotográficas de Baena en sus primeros trabajos le convierten en uno de los operadores claves del cine Español.

## **Luis Enrique Torán**

Luis Enrique Torán Peláez,<sup>946</sup> fue maestro de toda una generación de iluminadores, desde José Luis Alcaine a Luis Cuadrado, cuando ostentaba la cátedra correspondiente en la Escuela Oficial de Cinematografía, entre 1964 y 1975, por lo que bien puede ser considerado, tras los inicios de Juan Julio Baena, como el impulsor máximo del moderno estilo fotográfico del cine español, todavía vigente hoy. Enrique Torán se

---

<sup>946</sup> TORÁN PELÁEZ, Luis Enrique. Nace en Madrid el 15 de diciembre de 1929. ingresa en el IIEC. en 1950, titulándose en 1956 como cámara. Titulado en 1959 director de fotografía en la IIEC y director en 1962 en la EOC antes IIEC. Fue profesor de la EOC desde 1960 y profesor de Tecnología de los Medios Audiovisuales de la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid. En 1963 obtuvo el premio Antonio Barbero, concedido por el CEC al mejor operador novel de aquel año. Dedicado fundamentalmente a la docencia en la EOC 1964-1975.

inicia en el cine de largometraje después de una intensa labor en el documental y el reportaje para televisión. El mismo nos habla de su trabajo:

En *El arte de vivir* (1964), de Julio Diamante, su cuarto largometraje rodado íntegramente en interiores naturales, sabe utilizar la luz ambiente convenientemente reforzada y consigue buenas calidades con luces rebotadas en escenarios muy pequeños, como cuartos de pensiones u oficinas en los que la cámara exhibe una gran movilidad de desplazamientos.

*Crimen de doble filo* (1964), de José Luis Borau, por el contrario responde a un trabajo realizado esencialmente en estudio. Película de misterio, la iluminación en clave baja contribuye poderosamente al clima de opresión.

*Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino, es tal vez la obra más conocida en la que trabajó Torán. Rodada íntegramente en Salamanca, exteriores e interiores naturales, a parte de un par de secuencias en Madrid, las muchas localizaciones de muy diversa índole permitieron un brillante ejercicio de iluminación, presidido siempre por una intención realista. Especialmente interesantes son las escenas nocturnas, en especial la de la plaza mayor de Salamanca, filmada con película de alta sensibilidad al máximo de sus posibilidades.<sup>947</sup>

Después de esta película Torán volvió a la realización de reportajes y documentales y más tarde a la docencia, abandonando el trabajo de director de fotografía.

## Luis Cuadrado

Luis Cuadrado<sup>948</sup> fue uno de los directores de fotografía más brillantes de las primeras promociones de la IIEC-EOC, fue una lastima su pérdida en plena madurez artística y técnica, cuando su obra comenzaba a tener profundas repercusiones en el extranjero.

La vocación de Luis quedó ya demostrada en la Escuela, donde a petición propia repitió los cursos segundo y tercero todas las veces que el reglamento permitía, es decir, tres años. Tal empeño en invertir siete años en lo que pudiera perfectamente haber liquidado con éxito en tres estaba motivado por su deseo de tener mayores posibilidades de hacer prácticas y dominar la técnica. Por ello, cuando Cuadrado salió de la escuela era ya un

---

<sup>947</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 114.

<sup>948</sup> CUADRADO ENCINAR, Luis. Nace en Toro (Zamora) en 1934. estudia dos años de medicina . en 1955 ingresa en la EOC., diplomándose en 1962. es operador habitual de las películas producidas por Elías Querejeta. Víctima de una grave enfermedad que le deja ciego, tiene que abandonar la profesión en 1976, falleciendo en 1980.



veterano y tras cinco películas de segundo operador con Torán, aparte de varios documentales, está en condiciones de comenzar su carrera como director de fotografía con totales garantías, como no tardó mucho en demostrar.<sup>949</sup>

Luis Cuadrado trabajó con los mejores directores del momento, pero fue Carlos Saura quien le dio sus mejores oportunidades de lucimiento. En 1965 sorprendió por la calidad de imagen en blanco y negro con la película *La caza*.

Había conseguido unos blancos y unos negros intensísimos y además una rica gama intermedia de grises. Para tales efectos, Luis consiguió que el laboratorio forzara la gama de revelado a valores poco usuales en el cine. Ello le garantizó un contraste muy elevado con el que pudo acusar el paisaje calcinado donde se desarrollaba la acción y las tensiones dramáticas entre los personajes.<sup>950</sup>

Tensiones que aumenta con sus planos detalle. Como comenta Torán «El sentido estético de Saura con sus planos analíticos de objetivo macro, fueron un espléndido soporte para el tratamiento lumínico de Luis», se refiere en *La caza* a la panorámica en plano detalle, realizada con un macro, desde el dial del aparato de radio hasta el ojo de uno de los protagonistas. El movimiento hace un recorrido por la silueta del cuerpo de uno de ellos siguiendo por el pantalón de pana, que parece el perfil de unas montañas, la bota hasta que aparece en primer plano el ojo del otro. Todos los primeros planos hechos bajo la luz de un sol cenital de contra, están compensados con paneles reflectantes. Trabajando el color demuestra también su dominio en *Mañana será otro día* (1967) de Jaime Camino, y lo confirma en *Pippermint Frappé* (1967) de Saura. Pero la película donde su trabajo fotográfico luce con todas sus facultades es *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice.

Reproduzco unos fragmentos de las conversaciones mantenidas por Jaime Barroso con Luis Cuadrado en febrero de 1978, que nos ayudaran a ver la manera tan sencilla que tenía Luis para iluminar.

Guión y localización:

Una vez que me han llamado para hacer una película, lo primero es leer el guión. Con él me hago una idea personal del tipo de fotografía, del ambiente fotográfico que va a tener la película. Luego, en una conversación con el director, éste me cuenta lo que quiere; si coincidimos, no hay problemas y pasamos a ver los matices; si no coincidimos, hay que discutir. Y aunque soy muy discutidor, generalmente me acabo plegando a la idea del director. Es muy importante la discusión creativa con el director.

---

<sup>949</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 115.

<sup>950</sup> TORÁN, Luis Enrique. op. cit. pág. 116.

Es importante ver con el director todos los decorados en que vamos a trabajar, para tener una idea de los colores, las direcciones de luz, y conocer el vestuario que se usará.

La localización es fundamental en exteriores, porque aquí la dirección de la luz resulta determinante; en interiores el operador controla la luz, pero no en exteriores. En un exterior antes que el detalle geográfico, veo la dirección de la luz, la posición del sol en cada momento, hecho que afecta al plan de trabajo. Procuro adaptar mis preferencias de luz a la necesidad del tipo de iluminación que pide la película. No obstante, procuro tirar con el sol en contra.<sup>951</sup>

### El trabajo del director de fotografía:

La función del director de fotografía o el operador es la de llevar a imágenes fotográficas la idea dada por el director. (...) Lo más difícil es crear, recrear más bien. Hay quien piensa que nos limitamos a captar la realidad, a fotocopiar la realidad, y no es así. Corrientemente ocurre que llega un director, que desconoce la fotografía, a un escenario y se encuentra una luz suave, grandes ventanales, un ambiente maravilloso y dice: Esto es lo que quiero, pero ocurre que la emulsión cinematográfica no es el ojo humano y por lo tanto no verá lo mismo. La película es incapaz de reproducir las cosas tal como son al natural; esa naturalidad que le ha gustado al director hay que inventarla, recrearla, y eso hay que hacerlo artificialmente, con aparatos, con luces, con viseras, con gasas, con la emulsión.<sup>952</sup>

Lo único que me importa es que la fotografía esté en función de la historia (...) y eso ha sido siempre así desde mis comienzos en la Escuela de Cine (...) si en ésta teníamos personajes en un interior y una sola ventana al exterior, que esa ventana diese absolutamente deslumbrada, achicharrada, no sólo no me disgustaba sino que consideraba que debía hacerse así. Claro, esto en aquellos años de la escuela, en 1959, iba en contra de lo que se consideraba el buen hacer (una fotografía compensada sin estridencias... gris como la propia sociedad de aquellos años). Por eso también me gustaba trabajar en blanco y negro a gamas más altas, contrastando más, eliminando grises y blanduras. Nunca me ha gustado la fotografía suave, excesivamente correcta. Prefería la fotografía más contrastada, más brillante; una fotografía que se despegase de la pantalla. En publicidad es distinto, porque los directores son más técnicos, están muy enterados de los últimos adelantos en cuestión de fotografía y ahí te piden efectos muy concretos; para un director de fotografía hacer publicidad es muy satisfactorio. La mitad del protagonismo la tiene la fotografía y te dan toda clase de facilidades en cuanto a tiempo o a repetir lo que no te gusta; incluso para importar del extranjero aparatos extraños de óptica y para trucos, si quieres conseguir determinado efecto.<sup>953</sup>

### El equipo de iluminación, los aparatos:

---

<sup>951</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 231.

<sup>952</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 229.

<sup>953</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 229.

Yo siempre he buscado la fotografía realista, esto es, que reprodujese lo más fielmente posible la sensación de la realidad, de lo que yo llamo una fotografía expresionizada. Es decir, buscaba no tanto esa realidad minuciosa sino la sensación, la emoción que nos provoca. Normalmente he llevado un equipo de treinta pinzas y un par de 750 w (tres cuartos). Las lámparas de cuarzo aparecieron cuando ya era primer operador, y aunque más potentes que el Sur-color, nunca me decidí a cambiar, porque, como me gustaba rebotar en paredes blancas y el cuarzo tiene un gran poder calorífico, terminaba tostando los papeles. (...) En exteriores no utilizo arcos porque no me gustan. Además, si pudiera llevar doce arcos, como los ingleses, todavía..., pero para llevar dos, prefiero no llevar ninguno. Me gusta trabajar con emulsiones muy sensibles, porque así puedes pintar con la luz. Al necesitar menos luz, es mayor el dominio de la situación.<sup>954</sup>

### El dramatismo del color y el carácter dramático de la fotografía:

No echaba en falta el color porque además, con el blanco y negro, era el espectador quien reconstruía psicológicamente los colores; esto forzaba al director de fotografía a sugerir tonos y colores mediante la gama de grises; además durante mucho tiempo tuve bastante apego al blanco y negro, más que nada porque me gustaba manipular el negativo durante el proceso de revelado, así podía hacer muchos más inventos y pequeñas locuras para que nunca me resultasen dos películas iguales. Por eso creo que tengo un especial cariño por la escena de *Nocturno 29* (dirigida por Pedro Portabella en 1986) que tenía una foto totalmente rota. Se hizo con negativo de sonido.

(...) Al principio estaba extendida la idea de que el color era más adecuado para películas ligeras e intrascendentes, mientras que el blanco y negro resultaba mejor para el género dramático, dado que el color quitaba dramatismo a la historia. También nosotros pensamos al principio de esta forma, creíamos que ciertas películas debían hacerse en blanco y negro en función de su dramatismo; luego nos dimos cuenta que no era así, de que el color podía adecuarse a cada historia, a cada género. Hablando con pretensiones de calidad, para el director de fotografía es más difícil, más trabajoso, iluminar el color. Cuando no hay esas pretensiones creativas, con el color se puede salir del paso, quizá, con mayor facilidad. Hoy en día el espectador, cuando ve una película en blanco y negro, ya exige una muy buena resolución, una gran calidad, mientras que en el color es más fácil hacer colar el pastiche.<sup>955</sup>

El contraste entre la luz principal y la luz de relleno nos determina el carácter dramático o no de la fotografía. Si pretendemos un efecto dramático damos un contraste 1:8, es decir, si la luz principal nos da 125 *footocandles*, la luz de suavizar debe dar no más de 16 *footocandles* (125, 64, 31, 16), en cuyo caso tengo tres diafragmas de diferencia, lo que da un contraste de 1/8. Si quiero que sea un contraste más normal le pongo 1:4, en vez de 1:8, entonces tendríamos 125 *footocandles* en la luz principal y 32 en la de

---

<sup>954</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 233.

<sup>955</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. págs. 234, 235.

relleno. Si quiero un efecto de comedia divertida le meto 125 *footocandles* y 64, eso es un contraste de 1:2, digno de Doris Day.<sup>956</sup>

### La temperatura del color:

Una de las dificultades del color inexistentes en blanco y negro, es la temperatura de color de las fuentes de iluminación. Habrá horas en las que el predominio de radiaciones coloreadas en el exterior es demasiado alto. No podemos mezclar fuentes de iluminación –incandescentes con cuarzos–. Si fuéramos estrictos con las normas sobre temperatura de color y midiésemos las de cada lámpara, acabaríamos por no poder rodar. Al final hay que olvidarse de tanta norma y no preocuparse demasiado por tantas variaciones.

Otro trabajo adicional del color es el etalonaje, mucho más minucioso y complejo que con el blanco y negro, porque, además de la variable de la densidad (más claro, más oscuro), nos vamos a encontrar con la variable de color (tono), que encima es un problema de gusto absolutamente subjetivo.<sup>957</sup>

(...) No me gusta utilizar otros filtros que los imprescindibles de corrección de temperatura. Para mí, la película Eastman tiene un serio inconveniente: las tres capas juntas, el sistema Tri-pak. Sus aparentes ventajas se convierten en problema a la hora de etalonar, pues, sistemáticamente, al corregir un color se modifican los otros dos. Y no hay solución posible. Con el technicolor no existe ese problema pues se trabaja con tres matices diferentes, una para cada color, con lo cual la corrección de uno no afecta a los otros dos; así se puede conseguir una mayor calidad de registro cromático en las copias. Y luego si ruedo en el estudio, lo ideal es elegir una cámara pesada, por la autonomía que ofrece tener chasis de más de 300 metros y no tener que andar cambiando a cada momento.<sup>958</sup>

Luis Cuadrado siempre ha tenido el mismo criterio, este ha sido el realismo, para reproducir la realidad utilizaba la luz rebotada o *eco-light*:

Quería dar una imagen de la vida lo más realista posible para que fuese creíble para el espectador. Y para que este se lo creyera tenía que creérmelo yo antes. Y nunca me creí esos rostros en contraluz perfectamente iluminados y tampoco esos efectos día en interior, donde se ve una sombra definida y recortada; siempre intenté evitarlo. Nadie me lo enseñó, pero intuí el uso del *eco-light* o luz de rebote, que consistía en dirigir el chorro de luz sobre una superficie blanca de tal manera que enviábamos al decorado una luz difusa que no producía esas desagradables sombras; como ves, el único secreto de la fotografía realista radica en reproducir al máximo los valores de la luz natural.<sup>959</sup>

---

<sup>956</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 246.

<sup>957</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 235.

<sup>958</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. págs. 233-234.

<sup>959</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 235

### La sabana blanca como reflector:

En exteriores se utilizan los arcos voltaicos, minibrutos con lámpara azul, o bien lámpara blanca y filtro azul delante y, además, los aparatos de reflexión: las pantallas y las telas (la pantalla blanca). Esa sabana –que aquí, en España, he usado únicamente yo– la utilizaba como aparato de reflexión. Ponía a los personajes en contraluz y, en vez de suavizarlos con arcos, con pantallas o minibrutos, ponía esa sabana blanca sobre la que incidía el sol y reflejaba la luz blanca, purísima, sobre los personajes. Cuando tienes a los personajes en primer plano, en primer plano tres cuartos o plano medio, ésta es la mejor solución, porque la pantalla da una luz muy dura y muy direccional, mientras que de esta forma tenemos una luz muy homogénea y nada dura, que, además no hace sombra.

Hay que colocarlas justo encima de la cámara, encima del objetivo. Se sujetan con unas riostras, como si fuera una pancarta, como el sol viene hacia la cámara, rebota y suaviza a los personajes que tenemos en contraluz. Las pantallas aunque las hay de dos caras, brillo y mate, siempre dan una luz un poco dura; las he utilizado cuando necesitaba esa luz dura para llenar algunos fondos, pero nunca para los primeros términos, porque es una luz muy fea. Los arcos voltaicos tienen carbones para diferentes temperaturas de color. Yo, normalmente, los usaba con carbones de blanco y negro, que tienen algo más de 3.200 K y luego les ponía una especie de limoncillo o *green*, una gelatina verdosa amarillenta, que baja la temperatura de color. Para interiores, cuando hay que compensar, solo utilizo arcos cuando no me queda otro remedio, porque el arco me da una luz que me produce una sombra. Siempre que he usado arcos ha sido a larga distancia..., o con el efecto noche americana. En cualquier caso, si no había más remedio, colocaba los arcos por detrás en el eje de la cámara, dirigidos a los personajes, y luego, por delante, como a un metro de los arcos, una superficie grande de papel transparente translúcido. En exteriores no puedo ver otra sombra que la del sol.<sup>960</sup>

### Trabajar con poca luz para poder pintar:

Yo prefiero trabajar con negativos más rápidos, porque puedo usar menos luz. Casi siempre he trabajado en interiores naturales, donde tienes menos posibilidades de meter luces e incluso, a veces, hay que usar la luz del día si estamos en un interior con efecto día. Además, la producción exige el mínimo tiempo posible. Cuanto menos luces tengas, menos tardan los eléctricos en ponerlas. Por otra parte, con poca luz, se dominan mejor los pequeños decorados. Utilizar un diafragma alto destruye bastante las posibilidades de la luz, limita mucho, mientras que al trabajar con un diafragma bajo se puede pintar con la luz. Con aparatos pequeños la dominas mejor, la controlas con más facilidad.<sup>961</sup>

En la entrevista que realice a Paco Marín me comenta la última etapa del trabajo de Luis Cuadrado cuando ya estaba ciego:

---

<sup>960</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. págs. 240, 241.

<sup>961</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 240.

Tuve la suerte de hacer con Luis Cuadrado su última película, *Emilia Parada y Fonda* (Eastmancolor, 1976) de Angelino Fons. Cuando hicimos esta película Luis estaba completamente ciego. Un año antes había hecho con él *La muerte del escorpión* (Eastmancolor, 1975) de Gonzalo Herralde y en ésta estaba casi ciego, digamos que veía un 10%. Iluminaba y creaba ambientes de luz en la oscuridad, porque él no veía los sitios. Entonces entraba en la habitación agarrado de mi brazo y me preguntaba –¿Paquito cómo es esta habitación? Pues mira es cuadrada y tiene 4x3 ¿Qué altura? 2,5. Vale ¿Hay alguna ventana? Sí, una justo enfrente nuestro. Luego preguntaba por la acción ¿Que pasa aquí? Entra la chica y se echa en la cama y se pone a llorar. El día anterior le habían leído el guión, él se hacía su composición de lugar y decía cómo se tenían que colocar los “porex” y los photoflood <sup>962</sup> porque él trabajaba siempre con este tipo de material. Yo era el foquista y era el que le medía la luz con el fotómetro, le decía los *footcandles* y el quitaba o ponía photofloods. Sabía, sin mirar, por su experiencia, la luz que daba cada grupo de lámparas.<sup>963</sup>

## José Luis Alcaine

José Luis Alcaine<sup>964</sup> domina perfectamente el color su experiencia como trabajador desde los 14 años de un laboratorio de revelado y positivado de fotografía en color le da un bagaje que le servirá en toda su carrera. El entrar en la EOC. supuso para Alcaine un cambio radical porque allí estaba la plana mayor del cine español. Pero al principio les costó incorporarse a la industria ya que todos los puestos estaban ocupados por gente que no tenía ningún estudio y, sobre todo ni ninguna voluntad de innovación ni cambio.

Era un momento de eclosión, gracias a la política de Fraga, que permitió hacer un cine un poco distinto del anterior. También están los coletazos de la *Nouvelle Vague*, del *Free Cinema*, es un momento en que se produce un recambio de directores en todos los países, había una nueva forma de hacer cine, a la que los que salíamos de la Escuela tratábamos de incorporarnos. Creo que durante la dictadura el cine se nutría básicamente de los técnicos que estaban ya metidos en la profesión. Los ayudantes de dirección pasaban a directores, los ayudantes de cámara se hacían segundos operadores y luego

---

<sup>962</sup> Photofloods y photospots, son un nuevo tipo de lámparas que aparecen en USA y que se utilizaban para realizar documentales (sobre la guerra) . Flood = luz ambiente, spot = luz concentrada. Hacia el año 1950

<sup>963</sup> MARÍN, Paco. Paco Marín es director de fotografía.

<sup>964</sup> ALCAINE ESCAÑO, José Luis. Nace en Tetuán el 26 de diciembre de 1938. trabaja en Tánger en un laboratorio de revelado y positivado de fotografías en color. Se traslada a Madrid e ingresa en la EOC. En 1962, diplomándose en 1966.

directores de fotografía; era una especie de escalera donde todos los peldaños estaban ocupados. A partir de los sesenta, la incorporación de nuevos técnicos procedentes de la EOC. influyó en los cambios en la técnica de hacer cine.<sup>965</sup>

Lo importante es que aparecieron, como he dicho antes, cámaras más ligeras, película más rápida, aparatos de iluminación más manejables. Pero se tenían que saber manejar para sacarles el máximo partido esto comportaba una cierta desconfianza por parte de la industria cinematográfica tradicional.

Es un momento en el que coinciden muchas cosas, los nuevos medios, otro tipo de mentalidad, una generación distinta de cineastas (...) El problema para nosotros, para los que empezábamos, es que no sabíamos hacer el cambio que queríamos. Antes de nosotros no existía este tipo de fotografía y nos la teníamos que inventar, y además con pocos medios. Por ejemplo, yo me desesperaba tratando de hacer una luz difusa que, al mismo tiempo, fuera dirigida. La luz rebotada la he usado de forma relativa, he hecho lo que llamo luz rebotada dirigida, a través de algo, como papel vegetal, o con paraguas. Ésta es una luz que se puede utilizar, porque la luz rebotada en el techo casi nunca la he usado, se te llena todo de luz y es muy difícil controlarla. Pero encontrar una forma de hacer esa luz difusa me costó mucho trabajo porque nadie la hacía. Hasta que encontré la solución del papel vegetal y los paraguas que uso, de forma que pueda delimitar la luz. creo que a Luis Cuadrado le pasaba lo mismo. Luis utilizaba básicamente *photoflood* rebotadas o dirigidas con papel vegetal. Era el sistema, que en parte, había usado Gianni Di Venanzo. Yo lo hacía casi todo con cuarzo, empleaba poco *photoflood*.<sup>966</sup>

José Luis Alcaine llega directo al color y la primera película que hizo en color fue *El hueso* (1967), de Antonio Giménez Rico. Tenía unos amaneceres rodados en Segovia que hizo a toda exposición y quedaron bastante aceptables.

Cuando el director de Foto-Film vio las primeras pruebas en pantalla, llamó al productor diciendo que había que cambiar de operador porque aquello estaba fatal. Los productores, que eran también nuevos, se quedaron conmocionados. Pero cuando llegó el copión a Segovia y vimos proyección, nos pareció que aquello era estupendo. No era maravilloso, pero era distinto, lo que se pretendía. Pero a los del laboratorio aquello les chocaba, tenían ideas preconcebidas.

Estos nuevos iluminadores tenían que demostrar su buen hacer con materiales modernos, muchas veces con poco presupuesto, ante el gueto de profesionales que dominaba la industria y que tenía ideas preconcebidas.

Una de sus películas *El sur* (color, 1983), dirigida por Víctor Erice es un buen ejemplo del buen hacer de Alcaine.

---

<sup>965</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 249.

<sup>966</sup> LLINÁS, Francisco. op. cit. pág. 259.

## Juan Ruiz Anchía

Juan Ruiz Anchía<sup>967</sup> llega a Madrid a los 19 años en busca de la formación profesional que encuentra en la EOC, donde se titula como operador en 1972. Compañero de promoción de Javier Aguirresarobe y de Ángel Luis Fernández, el año anterior había empezado a fotografiar ya sus primeros cortometrajes y, en 1974, viaja a Boston y Nueva York para realizar allí un corto documental *Black Modern Art* (1975). Al regresar a España rueda con Jaime Chávarri la primera parte de *El desencanto* (1976) –que luego completará Teo Escamilla–, pero vuelve después a los Estados Unidos para ingresar en 1979 en el American Film Institute de Los Ángeles en California. Durante sus estudios allí trabaja simultáneamente junto a Bigas Luna en *Rebor/Renacer*, filmada en Los Ángeles en 1981, y rueda a continuación su primer largometraje americano: *Miss Lonely Hearts* (M. Dinner, 1982), en *scope* y en blanco y negro, en realidad fue la práctica con la que se diploma en el AFI. Regresa después a España para rodar aquí cuatro películas, entre ellas *Valentina* (A. Betancor, 1982), pero luego vuelve a Estados Unidos y, a partir de entonces, inicia en Hollywood una trayectoria que termina por enraizarle en el cine americano. Algo nada extraño si se tiene en cuenta que el primer peldaño de esa escalera lo sube al fotografiar para Andrei Konchalovski, en 1984, *Los amantes de María* (*Maria's Lovers*), película en color de iluminación intensa y expresionista a la que seguirán los trabajos con James Foley, Hug Hudson, Mike Figgis, Joel Schumacher o David Mamet. Su primera colaboración con este último, *Casa de juegos* (*House of Games*), 1987, es un ejemplo bien representativo de la estética fuerte y contrastada con que se expresa, en sus obras más representativas, la personalidad visual de un fotógrafo que se encuentra más cómodo en el drama que en la comedia, que trata de apurar la saturación y de dramatizar la iluminación en busca de un lenguaje “que acierte a expresar las emociones con el enfrentamiento, en todos los terrenos, entre la luz y la sombra”. El “caso Anchía” es más que llamativo. Operador que ha llegado a modelar con su luz a estrellas como Nastassja Kinski, Jack Lemmon, Julia Roberts o Al Pacino, que es solicitado por los grandes especialistas de los vídeos comerciales (D. Fincher, M. Brambilia) y reclamado por Madonna para fotografiar algunos vídeos de sus canciones, ha venido siendo olvidado progresivamente en España. La revisión de la obra negra de Goya, de la poesía de Machado o de la herencia artística de Castilla la Vieja forman parte de su investigación para encontrar la

---

<sup>967</sup> RUIZ ANCHÍA, Juan. Nace en Bilbao en 1949. director de fotografía por la EOC. En 1972. En 1975 consigue una beca de la fundación March para rodar un corto en Estados Unidos, *Blak Model Art*. En 1979 es admitido en el American Film Institute, en el que cursa estudios durante dos años, hasta titularse. Ha rodado varias películas en Estados Unidos. En 1989 residía y trabajaba en Los Ángeles.



inspiración visual en cada película que rueda. Sin embargo tan sólo Pedro Almodóvar, quien trató de contar con él para rodar *Tacones lejanos* (1991), sin que la colaboración pudiera concretarse, se ha acordado del operador español a quien se debe la luz metálica y dura de *Éxito a cualquier precio* (*Glengarry Glenn Ross*), rodada en 1992 por James Foley, y que permanece en la primera línea del cine americano más interesante.

## Javier Aguirresarobe

Javier Aguirresarobe<sup>968</sup> comienza haciendo películas de cine industrial y varios cortos entre lo cuales están: *Escena* en 1973 de José Ángel Rebolledo; *Rumores de furia* de Antón Merikaetxebarria (reeditada en 1983 como *Oldarren Zurrumurrak*); *Lola, Paz y yo* (1974) de Miguel Ángel Díez. Hace su primer largometraje como operador en 1978 fue *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* realizado por Fernando Colomo, compañero de estudios en la EOC.

*Poco después de filmar aquellos cortos, se enfrenta al reto de fotografiar su primer largometraje. ¿Cómo se vive esa responsabilidad el primer día de rodaje y cuales eran entonces sus preocupaciones mayores?*

Ese momento llegó al tener que iluminar el primer plano que se rodaba de *¿Qué hace una chica como yo en un sitio como éste?*, y para mí fue terrible. Era una secuencia nocturna en un bar deplorable que tenía muy poca luz, y esa misma tarde acababa de ver *Bound for Glory* (de Hal Ashby, 1976. Título español: *Esa tierra es mi tierra*), con la que Haskell Wexler había ganado el Oscar a la mejor fotografía. Me sentía aterrado. Aquello significaba empezar a trabajar en la industria y era necesario responder: las ideas tenían que estar claras, había que ser rápido, dar las ordenes precisas... y tenía la sensación de que si me equivocaba, moría con el error. La obsesión que me atrapaba era poder responder a ese nivel.

*¿Le preocupaba más la integración en la industria que los problemas de orden estético?*

Absolutamente. Primero es necesario superar ese umbral, o al menos tener la sensación de haberlo superado, para poder empezar a hacer algo verdaderamente interesante. Cuando

---

<sup>968</sup> AGUIRRESAROBÉ ZUBÍA, Javier. Nace en Eibar, Guipúzcoa, en 1948. Director de fotografía. Tras titularse en Óptica e iniciar estudios de Periodismo, en 1972 se gradúa en la EOC. Compatibiliza sus primeros trabajos en el cine con colaboraciones esporádicas en los diarios *El Correo Español* y *La Voz de España*, con la jefatura de redacción de la revista *Fotografía profesional* y con las tareas de director comercial en un laboratorio de fotografía. Después de iluminar varias películas del cine Vasco hace la serie de documentales *Ikuska* para el gobierno vasco. En 1983 funda la productora Aiete Films con Imanol Uribe, José Ángel Rebolledo y Gonzalo Berridi.

todo el mundo sabe ya que funcionas, que te adaptas, que eres lo suficientemente rápido, entonces es cuando puedes llegar y decir: “*dejadme a mí, que ahora voy hacer un plano artístico*”. Pero eso sólo es posible cuando ya tienes una técnica detrás y, con el paso del tiempo, has aprendido a dominarla. Cuando todavía andas preocupado por acertar con el diafragma o por la sombra del rincón, no puedes prestar atención a la coherencia global y esencial de la película. Tiene que llegar el día en el que sepas qué norma vas a transgredir en un momento determinado y qué sentido tiene esa decisión. Y eso hay que saberlo de manera casi intuitiva. Al principio, todavía no es posible.<sup>969</sup>

Todos los largometrajes los realiza en color. Entre los últimos años setenta y los ochenta se convirtió en el “fotógrafo oficial” del cine vasco, con películas como *El Proceso de Burgos* (1979), *La Fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1983) –las tres dirigidas por Imanol Uribe, el realizador con el que más a menudo a colaborado–, *27 horas* (1986), de Moncho Armendáriz, y la serie de cortometrajes documentales *Ikuska* (1979-1984), coordinada por Antxon Eceiza. Con *Beltenebros* (1981), de Pilar Miró, consigue el premio Goya a la mejor fotografía. Su trabajo en esta película, en los límites del color y del blanco y negro, reafirman un estilo próximo al claro oscuro que definirá en sus trabajos posteriores. A partir de hay su tendencia a rebajar la luz, siempre elaborada al máximo, y a rehuir los colores brillantes marca la mayor parte de las películas en las que interviene huyendo de todo conformismo y aceptando el riesgo como parte fundamental de su trabajo. Pasa de una fotografía tan aparentemente poco intervencionista como la de *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice, al complejo de luz y de cámara que exhibe en *La madre muerta* (1993), de Juanma Bajo Ulloa; se desenvuelve con la misma soltura entre los tonos fríos de *Días contados* (1994), de Imanol Uribe, recreando la atmósfera cálida de *Tierra* (1995), de Julio Medem, o adentrándose en la sofisticada experiencia de las retro-proyecciones con la opera prima de Manuel Hueriga: *Antártida* (1995). Su estilo personal vuelve a ponerse de relieve en las dos películas que rueda con Pilar Miró en 1996 *Tu nombre envenena mis sueños* y *El perro del hortelano* recibiendo por esta última, de nuevo, el premio Goya a la mejor fotografía y en la cálida modulación de la luz que otorga a *Secretos del corazón* (Moncho Armendáriz, 1997) una buena parte de su sincera emoción.

---

<sup>969</sup> HEREDERO, Carlos f.. *El lenguaje de la luz, entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares, Madrid: 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Ayuntamiento de Alcalá de Henares. - Fundación Colegio del Rey. pág. 31.

## Tomás Pladevall

Tomás Pladevall,<sup>970</sup> debuta como director de fotografía en 1974 con *Robin Hood nunca muere* de Francesc Bellmunt y desarrolla la mayor parte de su filmografía en Barcelona.

Era el año 63 cuando empecé a hacer cine amateur, teníamos una productora, amateur claro, que se llamaba “Lentiplastic cromocoli selecto serpentigraf”. En Sabadell había un fotógrafo que en los principios del cine montó una barraca donde exhibía películas mudas y como era típico en los cines de barraca de la época había un charlatán que anunciaba y decía: pasen, pasen y vean el “Lentiplastic cromocoli selecto serpentigraf” una palabrota, (va toda junta). Una palabra parecida la utilizaba un tal Tesi que en el año 1905 en Burdeos también tenía una barraca y anunciaba el espectáculo con una palabrota parecida, supongo que en la época se utilizaba bastante. En Sabadell siempre ha habido mucha afición al cine. Mi padre si se compro una cámara era porque el de muy joven estaba agrupado con una serie de gente que también hacían cine, en una agrupación que se llamaba los amigos del cine “Els amics del cinema” una agrupación en Sabadell entonces en cuanto pudo se compro una “camarita” de 8 mm ya era otra época porque él había empezado a hacer cine en “9 y medio” que era el formato amateur aún de los años 30, cuando pudo se compro la de 8 que es con la que yo empecé a hacer mis pinitos a los 8 años.<sup>971</sup>

Empieza a hacer cine amateur en el 63. La primera película que hizo se llamaba *Cosas que pasan*:

era un estilo Mack Sennett era un “Slastic” eran fragmentos, cada fin de semana rodábamos un fragmento con toda una peña de amigos íbamos haciendo una cosa muy informal, yo mismo lo montaba y sonorizábamos con música de jazz, poníamos una musiquilla y nada más y luego ya empezamos a hacer cosas ya más de investigación.

*¿Que tipo de iluminación usabais?*

En esta época en plan amateur rodábamos básicamente en exteriores y en interiores teníamos tres “fotolitas”. Lo que me gustaba era llevar la cámara y en la iluminación el planteamiento era muy sencillo, se que me compre libros y la única luz que había en

---

<sup>970</sup> PLADEVALL FONTANET, Tomas, Sabadell, 1946). Director de fotografía. Diplomado por la EOC en 1972 y socio fundador del Instituto del Cine Catalán (ICC), ha rodado innumerables cortometrajes, muchos de ellos para esta última institución, así como abundante cine publicitario. Igualmente ha iluminado diferentes espectáculos teatrales y televisivos, e impartido enseñanzas en cursos cinematográficos de la Universidad Politécnica de Barcelona y en distintos centros privados.

<sup>971</sup> Entrevista con Tomás Pladevall realizada por mí el 29-3-95.

plan amateur era la típica carcasa con una bombilla de luz sobre-voltada, las “fotolitas” de 220 o de 500 vatios, esa es la primera iluminación que manejé.<sup>972</sup>

Fue también, en los años 64 y 65, ayudante de cabina en un cine de Sabadell el “Salón Imperial” (es el cine más antiguo de España, porque se construyó como cine en el año 1.911) «cada fin de semana me veía cinco o seis veces la misma película» cosa que aumentó su vocación por cine. En 1969 ingresa en la EOC.

Yo pasé tres años trabajando 10 horas diarias, como estaba en Madrid exclusivamente para estudiar. En total me pasé unos 18 meses trabajando 10 horas diarias esto medió una cierta experiencia. Allí descubrí la sensitometría, es curioso porque había asignaturas que eran tan teóricas como la sensitometría en las que el profesor que te daba la clase no sabía cargar una cámara fotográfica, un absurdo, pero bueno te descubría que había allí toda una ciencia; luego por tu cuenta hacías prácticas y desde entonces me he aficionado mucho siempre a hacer las pruebas empíricas y sensitométricas en paralelo. Por la mañana se hacían prácticas y por la tarde se hacía teoría. (...)

*Entonces vienes de Madrid y ¿cómo te introduces en la industria?*

(...)Terminé en el año 72, en pleno franquismo, y al llegar a Barcelona me fui al sindicato vertical de Vía Layetana a buscar mi carné, claro sin carné no se podía trabajar, y me dijeron que no, que no me lo querían dar, que para tener el carné tenía que empezar haciendo de meritorio etc., les dije que por ley yo tenía derecho al carné y al final tuvieron que dármelo pero recuerdo que el día que me lo dieron me dijeron: “Ahí tienes el carné, pero esto no significa que vayas a trabajar”. Era una amenaza tremenda, toma el carné pero lo tendrás muy duro. Y efectivamente porque hasta casi dos años después no pude hacer mi primer largo, hice cantidad de cortometrajes independientes. Lo primero que hice eran cortos industriales, mal vivía de esto pero en plan creativo lo que más hice fue lo que se llamaba entonces el Cine Independiente con Jordi Cadena con Gonzalo Herralde con Bellmunt, en aquel momento me hice muy amigo de Manel Esteban que había estudiado conmigo en la escuela y ya le había hecho de foquista de ayudante de cámara.<sup>973</sup>

Comenzó como he mencionado antes con 1974 con *Robin Hood nunca muere* de Francesc Bellmunt, luego continua haciendo un cine de pretensiones culturales: *Tatuaje*, José Juan Bigas Luna, 1976; *La oscura historia de la prima Montse*, Jordi Cadena, 1977; o *El Puente de Varsovia*, Pere Portabella, 1989. Como en producciones estrictamente comerciales: *Cuarenta años sin sexo*, J. Bosch, 1978; *El vicari d'Olot*, V. Pons, 1981, habiendo colaborado también en las últimas películas de Carles Mira. Su experiencia en el campo del corto documental le ha hecho intervenir en varios

---

<sup>972</sup> Entrevista con Tomás Pladevall realizada por mí el 29-3-95.

<sup>973</sup> Entrevista con Tomás Pladevall realizada por mí el 29-3-95.

largometrajes del mismo genero: *La nova canço* (F. Bellmunt, 1975), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) o *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978), en este último caso en compañía de otros cinco operadores. También estos otros títulos: *Iconockout* (J. M<sup>a</sup>. Nunes, 1975, con J. Deu Casas); *El jovencito Drácula* (C. Benpar, 1976); *La rabia* (E. Anglada, 1978); *Salut i força al canut / Cuernos a la catalana* (Francesc Bellmunt, 1979); *Karnabal* (C. Mira. 1985); *Daniya, jardí de l'harern* (Carles Mira, 1988); *Solitud* (R. Guardiet, 1991).

Tomás utiliza como referente el trabajo de los fotógrafos.

Curiosamente mi formación estética viene de pintores pero en cambio a la que me meto en cine tomo como referencia a los fotógrafos, los pintores los tomo como referencia puntual en un momento dado porque el director me lo pide, pero cuando yo empiezo una película y hablo con el director, normalmente busco referencias o de otras películas o de fotografía, tengo cantidad de fotografías recortadas de revistas y confecciono un dossier de fotografías de acuerdo con la idea que yo tengo y se lo presento al director, mi referente realmente son los fotógrafos. En blanco y negro y en color, por ejemplo la fotografía antigua de una Julia Margaret Cameron que me interesa por el tratamiento suave de la luz en blanco y negro, claro hay un momento en que lo mezclas todo no es solamente el color sino que es la composición que en la fotografía casi siempre es muy importante. En el 90% de fotos hay un concepto de composición importante, a parte del tratamiento del color; pero yo recuerdo que en los años 70 que es cuando realmente, yo entre en la escuela en el año 69 y cuando me lanzo a la profesión y a la estética estrictamente cinematográfica es en los años 70, que también es un momento de fotografía moderna, justo se viene de romper con esquemas antiguos, es un buen momento de fotografía creativa en Europa y en EE.UU., curiosamente uno de los pocos momentos creativos americanos.

Para mí hay fotógrafos importantísimos Franco Fontana que hace paisajes, muy interesante la composición y el color. Me interesa mucho también un italiano que se llama Luichi Chirri es por la composición. Es curioso que hay muy buenos directores de fotografía italianos y muy buenos fotógrafos, es curioso este paralelismo. Hay fotógrafos que me interesan Billy Brand en blanco y negro por las ópticas que utiliza, me sorprendía mucho las composiciones angulares que hacía. En color me interesa mucho Ernest Haas y Wilian Klein, Haas tiene un trabajo sobre New York con colores muy saturados, reflejos; claro el fotógrafo tiene tanta libertad luego ya en cine es otra historia.

(...) Si tuviera que decir pintores antes preferiría un Rembrandt o un Vermeer que otros pintores porque me gusta más la luz suave, el tratamiento de luz naturalista, direccional. El pintor favorito de los directores de fotografía que nos gusta esta luz normalmente el referente más claro es Rembrandt o Vermeer, pero como Vermeer como sus cuadros son muy mono temáticos en cuanto a luz, tiene esta ventana siempre y se acabó, pues Rembrandt es más rico que los temas, para mí tiene más garra y más dramáticos, un poco como Goya que es muy interesante. También Goya es interesante por la luz.

(...) Entiendo que hay un lenguaje de la iluminación, obviamente un lenguaje del color entonces como la fotografía yo la entiendo como al servicio de una historia que está contando un director.

(...) Para mí es muy importante en relación con decoración tanto los colores como las intensidades y las disposiciones físicas de los elementos, o sea no es lo mismo una pared blanca cerca de un actor que una pared blanca alejada del actor. Ten en cuenta que la fotografía moderna, en un sentido amplio, a diferencia de las reglas del cine Holiwoodiano del cine que se sedimentó y que de alguna forma llegó a la decadencia en los años cincuenta. La fotografía moderna, normalmente, casi siempre utiliza la misma luz para los actores que para el decorado, obviamente hay excepciones pero lo más normal es que la propia luz que se utiliza para dar una atmósfera en un decorado es la luz que está iluminando a los actores o viceversa; entonces claro a veces es muy importante la relación del actor, su situación respecto al decorado y las características físicas de este decorado, en color y en intensidad son muy importantes siempre, por eso es importante poder controlarlo, no siempre se puede, porque se rueda mucho en interiores naturales<sup>974</sup>

Reconocido en el ambiente profesional su gran dominio de los medios técnicos y de las más avanzadas tecnologías, habría de ser reclamado por Manuel Huerga como director de iluminación para las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona (1992). También me comentó su experiencia en iluminar estas ceremonias para la televisión:

*¿El hecho de montar un espectáculo como las Olimpiadas que supuso para ti?*

Yo estaba exclusivamente en las ceremonias de apertura y clausura nada más. La parte deportiva cero (se sonríe). Teníamos allí casi 2.000 kW y la mayoría eran de luz HMI. o CTI. o xenon, eran aparatos con alto rendimiento, en equivalente a incandescencia es casi como si se llevaran 6.000 kW que se dice muy pronto.

*Hablaron que era como para iluminar media Barcelona.*

Esto no se puede hablar son datos de mal comparar. Yo creo que es de las iluminaciones más potentes que se han hecho por aquí desde luego, claro el aliciente es que era un espectáculo televisado con una audiencia tremenda y en directo, en directo. La suerte es que se pudo preparar muy bien y era un poco como, claro para mí era la fusión de todos(...) yo actuaba como iluminador de RTO (Radio Televisión Olímpica) una de mis funciones era controlar lo que hacía un iluminador americano en realidad había un trabajo de colaboración muy bueno con él, había mucha confianza, entonces él hacía diseños y yo le decía cuidado que aquí vamos cortos de luz o cuidado que vamos descompensados Este muchacho no tenía experiencia en TV. Y yo le escogí porque era el iluminador, le había visto espectáculos en vídeo bueno grabados en vídeo conciertos de Pink Floyd, porque me gustaba mucho el concepto de luz que tenía y a pesar de ser un iluminador de conciertos de "Rock", valoré que era un tío con suficiente preparación para montar cosas grandotas y la prueba es que está montando historias importantes. Bueno el tío pudo venir y ya te digo hubo un trabajo de colaboración muy bueno y una de mis funciones era esto ver lo que el diseñara que técnicamente respondiera, el no tenía mucha practica en HMI. conocía mejor la parte de escenario, él la dominaba completamente, yo me guardé bien de decirle ni mu respecto a nada de luces móviles de "barilais" de aparatos en

---

<sup>974</sup> Entrevista con Tomás Pladevall realizada por mí el 29-3-95.

el escenario, pero la iluminación de todo el estadio pues sí. Allí intervine más, le pedí pruebas pues era muy peligroso pinchar allí y todo el esquema de luz (...)

*Además estabais trabajando con cámaras de alta definición ¿no?*

Si, claro, Hice unos cálculos de diafragma y me equivoqué de 1/3. Estaba en contacto con los controles de cámaras. En el control de luz tenía una matriz y tenía las cincuenta cámaras, mientras iluminábamos y ensayábamos yo iba pinchando las cámaras que me interesaba para ver como respondía la luz.

Fue muy interesante porque era un proyecto global, o sea allí mezclabas todos tus conocimientos, de teatro, de espectáculo, de cine, televisión.

*Y además luego había fuegos artificiales.*

Todo, todo, había de todo. También se mezclaba la luz del estadio, allí se hizo un estudio muy exhaustivo sobre las condiciones de luz natural. Un año antes fui allí a hacer fotografías y cálculos foto métricos para recomendar a la dirección del espectáculo, con Manel Huerga había un intercambio de ideas, de decir ¿oye? lo de la Fura es muy importante que se haga antes de que oscurezca que se haga a la hora mágica porque podemos poner toda la luz del estadio encendida, blanca, no nos interesaba aún quemar la luz de color en aquel momento y pudimos sacar el máximo de brillo con todos los cañones todo encendido pero aún con la luz de día. Había riesgo pues de que aquel día hubiera estado muy nublado, si hubiera habido nubes muy oscuras entonces se nos hacía de noche antes. Estábamos un poco a la expectativa, con luces de recurso para apoyar si se hacía de noche antes. Afortunadamente hizo un día fantástico, cosa que era peligrosa, recuerdo que en los ensayos nos llovió un ensayo general lo hicimos con lluvia unas horas antes, hombre fue un test para nosotros porque todos los “sirios” todo aguantó, solo se nos rompió una lente pero todo a plena lluvia aguantó toda la instalación. Era una instalación muy segura era como si aquello fuera a durar dos años nos obligaban por seguridad a que todo estuviera muy bien instalado. Esto creó problemas de concepto de luz porque por ejemplo había un anillo de luz que no podía ser completo, en las cuatro esquinas del estadio había un hueco porque los espectadores habrían podido tocar con la mano los proyectores y allí tuvimos que quitarlos era peligroso, se podían colgar.<sup>975</sup>

Después continua haciendo cine y televisión: *El Sueño de Maureen* (1993) (TV) de Roma Guardiet; *O Camiño das estrelas: Galicia* (1993) de Chano Piñeiro; *Tiempos mejores* (1994) de Jorge Grau; *Una Pareja de tres* (1995) de Antonio Verdager; *Un Amor claroscuro* (1995) (TV) de Jesús Garay; *Actrius* (1997) de Ventura Pons; *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín; *Tic Tac* (1997/I) de Rosa Vergés; *El Pianista*, (1998) de Mario Gas; *Subjudice* (1998) de José María Forn; *La Otra cara de la luna* (2000) de Luís Josep Comerón; *Leo* (2000) de José Luis Borau; *Bellas durmientes* (2001) de Eloy Lozano.

---

<sup>975</sup> Entrevista con Tomás Pladevall realizada por mí el 29-3-95.





## 4. 6. GRANDES DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA

Al final de los años 60, una nueva generación de operadores de origen diferente trabajan en la misma dirección sin haberse puesto de acuerdo previamente:

Vittorio Storaro en Italia (*La Strategie del Ragno*, color, y *Il Conformista*, color, 1970).

Néstor Almendros en Francia (*La Collectionneuse*, color 1967; *L'Enfant sauvage*, blanco y negro, 1970).

Conrad L. Hall en EEUU. (*In Cold Blood*, blanco y negro, 1967; *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, color, 1969; *Fat City*, color, 1972), en *Fat City* utiliza lámparas de luz de día de gran eficacia luminosa.

Pasqualino de Santis en Italia (*Romeo y Juliette*, color, 1968; *Morte a Venezia*, color, 1971).

Billy Williams en Inglaterra (*Women in Love*, color, 1969).

David Watkin en Inglaterra (*Marat Sade*, color, 1966; *The Devils*, color, 1971).

Jörgen Persson en Suecia (*Elvira Madigan*, color, 1967; *Adalen 31*, color, 1969).

Gordon Willis en EEUU. (*Kulte*, color, 1971; *The Godfather*, color, 1972).

Vilmos Zsigmond en EEUU. (*John McCabe and Mrs. Miller*, color, 1971; *Deliverance*, color, 1972).

Todos estos directores de fotografía se saltan las normas establecidas para crear una luz más parecida a la realidad.

Abordan el color con más audacia, osando salir de las normas (“el cometido del operador jefe es maltratar la película” afirma Conrad Hall) con el fin de reencontrar una forma de estilización naturalista, con riesgo de volver a tomar llegado el caso ciertos dispositivos clásicos remodelados al gusto del día, “dirección y reverberación”, explica Cloquet.<sup>976</sup>

Salomón non dice que también se ha mencionado la influencia, durante los años 70, de una “luz inglesa” venida principalmente de la publicidad. Willian Lubtchansky comenta, a propósito del trabajo de Bruno Nuytten en Francia: “una luz con efecto que

---

<sup>976</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 50.

queda suave” tenemos el ejemplo en la película *Barocco*, color, 1976, de André Téchiné.

A partir de entonces la iluminación no está sometida a la simple restitución de los colores, que es lo que se venía haciendo durante los años 60, sino que la luz se convierte en un elemento fundamental de la imagen, los operadores se esforzaban por reconstruir los infinitos matices, las mínimas vibraciones y las sutiles variantes de las horas del día o de las estaciones.

## Sven Nykvist

Uno de los operadores que interpreta mejor este tipo de iluminación es el sueco Sven Nykvist fiel colaborador de Ingmar Bergman desde el film *Jungfrukällan, The Virgin Spring*, 1959.

sin duda encarna mejor que cualquier otro esta calidad de imagen que mezcla sutilmente luz suave y cristalina, frescura de los colores y modela las materias a través de una restitución atenta de atmósferas inspiradas de la luz natural.<sup>977</sup>

Sven Nykvist nos comenta como investiga con Ingmar Berman para encontrar la luz adecuada para su película y como la luz que se hace en el estudio no es nada lógica, nada real.

Antes de rodar *Through a Glass Darkly*, salíamos juntos a estudiar la luz gris de las primeras horas del día y tomábamos nota de los efectos que necesitábamos y de cómo cambiaban a medida que se producían otros nuevos y otras formas luminosas en los sitios por los que entraba el sol. Queríamos un tono grafito, sin contrastes extremos, por lo que determinamos las horas exactas en que se podía conseguir con medios naturales. En ese momento, llegamos a la conclusión de que la iluminación artificial de los estudios estaba muy equivocada, que no tenía lógica. La luz lógica, en contraposición, era la que parecía real, y ese punto de vista se transformó en una obsesión compartida. Una luz natural sólo podía ser creada con menos iluminación, en algunos casos sin ninguna (en ocasiones, he llegado a utilizar lámparas de keroseno o velas).<sup>978</sup>

Como nos ha comentado anteriormente Clemente Manzano un pequeño reflejo de una lámpara en los ojos de un actor da vida a la expresión de su cara.

---

<sup>977</sup> SALOMON, Marc. op. cit. pág. 51.

<sup>978</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 41.

Una de las tareas más difíciles que tuve que realizar en *Persona* fue la iluminación de los primeros planos porque había muchos matices. Me gusta ver reflejos en los ojos, que es algo que irrita a algunos directores pero que ocurre en la vida real. Capturar esos reflejos ayuda a dar la impresión de un ser humano pensando. Para mí es muy importante este tipo de iluminación pues te permite sentir lo que está detrás de los ojos del personaje. Siempre trato de capturar la luz de los ojos, porque son el espejo del alma. La verdad está en los ojos del actor y un mínimo cambio de expresión puede llegar a expresar más que mil palabras.

Uno de los grandes privilegios de trabajar con Ingmar era que en todas sus películas participaba un mismo núcleo de actores. Así que llegué a conocer sus rostros de manera muy íntima, y aprendí a fotografiar cada detalle. Lleva tiempo descubrir cómo un rostro recibirá la luz. Para mí, el actor es y siempre será el instrumento más importante de la película. Mi capacidad para capturar las sutilezas de una interpretación depende de que utilice muy poca luz y conceda al actor toda la libertad posible, y también en tratarlo de modo que nunca se sienta manipulado ni explotado. Para mí es muy importante no molestar a los actores con fotómetros o luces que incidan en sus ojos, y además siempre les explico lo que estoy haciendo.<sup>979</sup>

A Seven Nykvist le ocurre un poco lo que a Néstor Almendros se deja guiar por su intuición, por su sensibilidad y no se preocupa de la técnica.

No me considero una persona realmente técnica. No mido los claros y las sombras; ese tipo de cosas las decido a ojo. Cuando estoy rodando me gusta partir de la experiencia y de mis propios sentimientos. A veces me siento avergonzado por mi falta de interés por las nuevas técnicas de la cinematografía moderna, pero prefiero trabajar con un equipo mínimo sólo con lo imprescindible. Unos buenos objetivos y una Steadycam, eso es todo lo que necesito.

(...) He pasado toda mi vida aprendiendo a confiar en la sencillez. He visto lo que ocurre en las grandes películas inundan la pantalla con un montón de luz perfectamente calculada. Y no hay nada que pueda arruinar un clímax tan fácilmente como el exceso de luz.<sup>980</sup>

---

<sup>979</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 42.

<sup>980</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 42.

## Vittorio Storaro

Storaro<sup>981</sup> es un fotógrafo que domina la técnica a la perfección. Resumo aquí los conceptos más importantes de una entrevista para el documental “Seis clases de luz”<sup>982</sup>:

El trabajo del director al recrear la acción en la imagen se puede apoyar solo sobre una luz singular. Esta es la razón por la cual hay tantas dificultades para la fotografía.

El documental nos muestra imágenes de un film de Storaro: un amanecer en Las Vegas, donde la luz de los anuncios de neón se mezcla con la luz natural del nuevo día.

La magia de la electricidad ha dado a la expresión fotográfica, una gran... total capacidad de expresión, por ejemplo los hechos acontecidos en un momento histórico que requieren cierta iluminación. Día, tarde, crepúsculo, verano, invierno; se puede elegir y crear un ambiente totalmente inventado. Se pueden reproducir con precisión, con la ventaja de que en un momento se pueden variar y tratar de forma diferente. La clave está en tomar energía artificial natural, he aquí la meta del hombre que pretende crear y es consciente de ello. Toda la materia es energía. Considerando la luz como un elemento de energía visible que yo puedo ver y hacer ver. Considerándolo como una verdadera ciencia que es tangible y a la vez moldeable, como en casos figurativos representables, componiéndolos en diversas secciones y puntos.

La iluminación ha de seguir el ritmo de la vida, nada está quieto todo se transforma es energía.

Casualmente las luces siempre pueden adaptarse a un momento de la vida, del día, o la estación en que uno se encuentra. Es un momento energético, algo que se transforma y pasa de un lado a otro. Nunca hay un punto fijo siempre hay algo que, sin lugar a dudas, viene de un punto y va a otro. El crepúsculo, el paso del día a la noche, la oscuridad. Es una evolución de vida, el momento entre el sol y la luna que recibe la magia del crepúsculo, el manto de la noche. Un momento mágico, eso es. Al anoecer ese momento está en equilibrio con la energía natural y la energía artificial que está naciendo.

---

<sup>981</sup> STORARO, Vittorio. Filmografía más importante. En blanco y negro : *Giovinezza, giovinezza* (1968-1969). En color: *Il conformista* (1969-1970). *Addio fratello crudele* (1971). *Ultimo tango a Parigi* (1972). *Giordano Bruno* (1973). *Apocalypse now* (1976-1977). *La luna* (1978). *Reds* (1979-1980). *Un sogno lungo un giorno* (1981). *L'Ultimo imperatore* (1986-1987). *Tucker* (1987). *Dick Tracy* (1989). *Il tè nel deserto* (1989). *Il piccolo buddha* (1992). *Flamenco* (1995).

<sup>982</sup> Seis Clases de Luz © 1983, Politecne, Milano. RM Productions, London. Traducción del documental en ingles *Six Kinds of Light Masters of Cinematography*.

El director comenta:

En los últimos cinco años mi aptitud ante el fotógrafo es la de colaborar, es la de cualquier director técnico o jefe de decoración, y yo soy el director de una gran orquesta de músicos. Si, todos tocamos juntos y cada cual tiene el control de sí mismo para desenvolverse con eficacia en su trabajo, siempre hablo con el director de fotografía para que me diga que es realmente lo que siente y al mismo tiempo expresarle, comunicarle, que es lo que pretendo captar y así poder colaborar ambos sin olvidar su talento y así obtener resultados óptimos. Sin duda el criterio del fotógrafo es siempre valiosísimo, yo siempre he pensado que el director de fotografía es un colaborador indispensable.

Un director en el documental comenta la obsesión de Storaro de poner poca luz:

Con Vittorio por ejemplo su manía, que es esa de poner poca luz, te lleva a una fase de contrastes. Yo le llamaba el “príncipe de las tinieblas” porque se mueve con poca luz, en penumbra en la sombra. Porque su sueño es rodar una historia con una sola lámpara. Puede que algún día consiga rodarla, cuando la película sea lo bastante sensible entonces bastará una vela para rodar una escena.

Storaro comenta la trascendencia de la luz natural:

En días oscuros era problemático usar la luz natural y al tiempo la luz artificial ya que ésta seguía siendo la principal fuente de iluminación era un conflicto dramático violento y la danza usada como una fuente de luz natural que no da color pero sí calor, crea un ambiente que no se consigue con otras luces.

Imágenes de *GIORDANO BRUNO* (1973)

Apocalypse Now puede considerarse la conclusión de esta trayectoria, de este primer gran capítulo que es mi vida y puede que también la representación a través de dos civilizaciones, de dos culturas. La imposición de una cultura sobre otra. De una luz artificial sobre una luz natural. Los grandes proyectores, los grandes generadores, del ejército americano como la luz del crepúsculo la luz del anochecer la luz de un foco.

Imágenes de *APOCALYPSE NOW* (1976-1977)

Todo lo que es movimiento y la parte de energía que es la luz me parece importante son diferentes entre sí en su naturaleza, y para mí el hecho de que estén separadas es un problema quisiera subrayar ciertos personajes y ciertas historias poniendo más énfasis en unos que en otros, utilizando los colores que me dan una contraposición muy definida en ciertos momentos del día, la idea para mí es el círculo, la unidad, el matrimonio, la unión entre dos cosas es la perfección. En ese momento de captación de nuestra sensibilidad humana, obviamente dentro de nuestras limitaciones se contraponen muchas cosas y yo intento a través de la luz evidenciar estos dos polos que deben fusionarse para producir una luz blanca.

Imágenes de *APOCALYPSE NOW* (1976-1977)

Hay un momento que no es lo más significativo de nuestro trabajo pero sin duda es lo que produce mayor emoción a un operador. El momento que yo recuerdo con más precisión es mi primera película, mi primer día de trabajo, la primera proyección la

primera vez que la sala se llenaba por completo. Ese mundo que aparecía de improviso, desconocido, ideal, la película que se iluminaba con números de... hablo de la cola que precede siempre a la imagen, ese prologo que anuncia el gran momento, cuando las primeras imágenes hacen que esa gran emoción ese momento mágico se renueve, allí está el resultado de nuestro trabajo son imágenes que toman cuerpo y se mueven es la emoción más grande de un operador, la mayor ilusión de mi vida.

## **Billy Williams**

Billy comenzó a trabajar en el cine a los 14 años como ayudante de su padre que era director de fotografía. Su padre Billie Willians había empezado a trabajar como operador en 1910, cuando los estudios de cine tenían paredes de vidrio. Durante la Primera Guerra Mundial fue cámara de la armada, y luego viajó por África fotografiando expediciones. En 1930 empezó a rodar largometrajes. Fue cuando Billy comenzó a trabajar con su padre. Después fue cámara de documentales esto le enseñó a ingeniárselas para hacer tomas en exteriores con recursos limitados.

El modo en que comencé mi carrera me proporcionó un gran sentido de la disciplina. Como directores de fotografía, tenemos que conocer nuestra técnica, desarrollar una comprensión amplia de todos los elementos y de la química de la fotografía. Necesitamos saber para que sirven los diferentes objetivos y filtros, y conocer las diferentes emulsiones y focos. Como los pintores con los diferentes colores y pinceles, tenemos que saber como mezclar los diversos elementos con los que contamos. En la actualidad, este conocimiento es más importante que antes, pues la paleta que dispone el director de fotografía es cada vez más sofisticada. Los objetivos son más precisos y rápidos, excelentes para películas de acción o ciencia ficción, pero a veces demasiado contrastados y definidos para temas románticos; por eso es necesario saber como utilizar las mallas y el difuminado para suavizar la imagen. Mientras que el director de fotografía en la década de los 70 solo disponía de un tipo de película (100 ASA), hoy cuenta con una gran variedad, tanto en relación con la velocidad como con el contraste y el grano. Esto también significa que puedes usar diferentes tipos de película para distintas secuencias de un mismo largometraje, lo que resulta muy útil si quieres crear un contraste visual entre diferentes elementos narrativos o estilísticos. Además los efectos fílmicos digitales en la posproducción ofrecen enormes posibilidades de alterar la apariencia del material original. Nos encontramos en una etapa crucial en la que los directores de fotografía deben permanecer muy atentos.<sup>983</sup>

### **Williams nos habla de *Women In Love***

Probablemente ha sido mi mejor trabajo —el tema de la película ofrecía múltiples posibilidades: interiores y exteriores diurnos y nocturnos; posibilidad de hacer secuencias en noche americana; la escena de la lucha iluminada por el fuego de la chimenea; una

---

<sup>983</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 98.

larga secuencia de hora mágica (rodada durante tres noches); escenas iluminadas con una lámpara de aceite; y la escena culminante, rodada en las nieves de Suiza. Esta película tenía unas amplias posibilidades respecto a la iluminación, que traté de explotar del mejor modo. Trabajé con filtros y degradados para asegurarme de que los colores evocaban realmente la hora del día en que se narraba la historia: el azul profundo del cielo después de la caída del sol, por ejemplo, o los tonos dorados de la luz de una vela o del fuego.<sup>984</sup>

Yo trato de conseguir que mis estudiantes piensen en blanco y negro aunque trabajen en color la mayor parte del tiempo, a fin de que piensen tonalmente, construyendo luz sobre sombra, sombra sobre luz y demás. Así es como se da profundidad, la ilusión de una tercera dimensión. Si miras una reproducción en blanco y negro de alguna obra de un maestro de la pintura, ves que aún sin color sigue siendo de calidad, no es plana (me enerva que se aplique el mismo tono a un rostro que a un fondo). Hay que ver y aprender de las películas realizadas por otros. Mis héroes eran Gregg Toland, por sus trabajos en blanco y negro, y Jack Cardiff por su obra en color.<sup>985</sup>

## Jack Cardiff

El británico Jack Cardiff<sup>986</sup> estuvo desde su infancia dentro del ambiente de la farándula. Sus padres se dedicaban al teatro de variedades y cuando no trabajaban en el teatro participaban en algunas películas actuando como figurantes. A la edad de cuatro años Cardiff trabajaba como comparsa haciendo papeles menores, solo en una ocasión fue la estrella principal. Actuó con talentos americanos como Will Rogers, Adolphe Menjou y Dorothy Gish. A los 14 años continuaba en el negocio del cine trabajando como camarero en los estudios Elstree para una película muda, *The Informer (El delator)*, realizada en 1928. Lo nombraron “cuarto ayudante de dirección” sin ninguna responsabilidad cinematográfica. “Mi principal actividad consistía en proporcionarle agua de Vichy al director para aliviarle las indigestiones”. A los 15 años llegó su gran oportunidad hizo de operador en *Harmony Heaven* (1929) era una película musical, había seis cámaras para cada escena y faltaba un operador. Le dijeron “tienes que hacerlo tú”. En aquel ambiente de los estudios trabajando como operador le llamó la atención el trabajo de los iluminadores y se dio cuenta del estrecho vínculo que une el

---

<sup>984</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 96.

<sup>985</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 103.

<sup>986</sup> CARDIFF, Jack. Nace el 18 de septiembre de 1914 en Yarmouth, Norfolk, Inglaterra. Director de fotografía

cine y su gran pasión la pintura. Nos cuenta como su encuentro con la pintura fue decisivo en su carrera:

Quando tenía unos 9 años, una de las escuelas a las que fui durante las giras de mis padres, organizó una visita a una galería de arte de provincias. Nunca antes había visto un cuadro y, de repente, me encontré en aquella enorme sala llena de maravillosos sueños de colores aquello realmente me atrapó, y en adelante, cuando viajaba con mis padres, visitaba todos los museos que podía. Los pintores fueron mis héroes de la infancia, y a medida que estudiaba su trabajo comencé a darme cuenta de que todo giraba en torno a la luz. La luz siempre venía desde un determinado punto y creaba sombras. Caravaggio, por ejemplo, era “hombre de una sola luz”, siempre empleaba una luz baja desde un ángulo lateral. En los cuadros de Vermeer, la luz era increíblemente pura y simple; él ponía una atención infinita al modo en que la luz se reflejaba y cuidaba mucho dónde la enfocaba. Rembrandt usaba una luz nórdica elevada y experimentaba con ella, mientras que sus contemporáneos “iluminaban” sus temas de manera que se vieran siempre favorecidos. En una pintura como *Ronda de noche*, los personajes estaban parcialmente oscurecidos con sombras. Estos maestros me enseñaron a estudiar la luz, cosa que se convirtió en un hábito. Analizaba los efectos de la luz en todos los sitios –en las habitaciones, en los vehículos de transporte público o en el tren– y observaba los sutiles engaños de la luz, cómo en diferentes condiciones de iluminación los rostros se revelan de forma distinta.<sup>987</sup>

Cardiff se convierte en uno de los grandes maestros del color.

Quando más tarde me convertí en iluminador, esta experiencia y mi interés por los efectos pictóricos me ayudaron a conseguir un mayor realismo en el color que, en realidad, no se había intentado antes. Una de mis principales influencias fue el trabajo de los impresionistas. En una ocasión, Gauguin dijo que si ves que algo es verde, no le des más vueltas, píntalo verde, lo más verde que puedas. Por ejemplo, si alguien está sentado sobre la hierba, el reflejo sobre el rostro será verde en el cuadro. Quizás pueda parecer un efecto exagerado, pero tiene raíces muy realistas. Siguiendo este ejemplo, si estaba rodando una escena con luz de vela, que el ojo percibe de color amarillo, usaba filtros amarillos. También podía poner colores en las sombras para reflejar la hora del día en que estaba sucediendo la acción; combinando los filtros rosa y limón consigues evocar de modo muy sutil el alba, la salida del sol o el atardecer. Es posible que “paleta” parezca una palabra pretenciosa, pero en todas las películas en las que he trabajado siempre tenía una amplia gama de filtros coloreados, es decir, mi propia paleta.

No obstante, la gran diferencia entre un pintor –o fotógrafo– y un iluminador es que, aunque el director de fotografía puede ayudar a elaborar el enfoque estético de una película, nunca cuenta con las ventajas que proporciona la imagen estática. Los actores y la cámara siempre están en movimiento. Además, siempre debes recordar que la cámara está al servicio de la historia y los personajes. El director de fotografía nunca debe llamar la atención sobre sí mismo. Si alguien preguntaba: “¿Que piensas de la fotografía?” y la respuesta era: “No se, no le preste atención”, entonces, sabía que lo

---

<sup>987</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 14.



había conseguido, que había tenido éxito. Me irrita mucho cuando ves que la cámara se está moviendo como loca, tratando desesperadamente de llamar la atención. Yo aprendí a usar la cámara mirando dibujos animados, en los que el movimiento del encuadre en relación con el sujeto es siempre perfecto. Tal y como están dibujados, el ritmo nunca es desigual o repentino. Así es como me gusta que sea mi cámara, sin movimientos violentos ni confusos (a menos que la escenografía requiera algún elemento de orden dramático), que quede flotando de arriba a abajo entre las diferentes posiciones.<sup>988</sup>

Ettedgui nos pone ejemplos de pinturas en las que Cardiff se fijó para expresar el sentimiento o la atmósfera de los espacios que él fotografía:

Cardiff realizó estudios del color en la pintura que le permitieron tomar conciencia de los efectos más sutiles que producía la luz y que más tarde incorporo a su cinematografía. Por ejemplo, la distancia expresada con el color azul en pinturas de comienzos del Renacimiento como *Virgen de los rocas*, de Leonardo Da Vinci. En *La cena de Emaus*, de Caravaggio, “Una única fuente de luz produce el efecto dramático del claroscuro”. En *La ronda de noche* de Rembrandt, muchos de los personajes se funden en las sombras. “Una pintura osada, realista y no muy popular en su época”. Cardiff se inspiró en el ejemplo de Rembrandt al rebelarse contra los dictados de Technicolor, que indicaban que cada imagen debía ser iluminada de manera homogénea y brillante. (*Autorretrato*, de Rembrandt, 1629). *La mujer de la carta*, 1671, de Vermeer: “De una gran riqueza, conseguida con la fuente de luz más simple. Por supuesto, está bromeando un poco –¡como todos los directores de fotografía!– al abstenerse –correctamente– de indicar las sombras que caerán sobre el rostro cuando es evidente que la luz proviene de una ventana con decoraciones en color”. Mientras preparaba su paleta de colores para *Black Narcissus*, Cardiff siguió el ejemplo de Gauguin y exageró los colores en la iluminación (la vegetación en *Primavera Sagrada* 1894, Gauguin da un matiz verde a las sombras sobre los rostros). Por su parte, la yuxtaposición de verde y rojo que hace Van Gogh en *Café nocturno*, 1888, impresionó a Cardiff porque suponía “un contraste dramático de colores que sugiere la tragedia”, y le sirvió para inspirar su descripción del desequilibrio mental de la Hermana Ruth en el clímax de la película.<sup>989</sup>

## Gordon Willis

El interés de Gordon Willis<sup>990</sup> por el cine fue alimentado desde su infancia por su padre, maquillador de la Warner Bros. Se crió en Nueva York y desde los 10 años pasa

---

<sup>988</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 18.

<sup>989</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. págs. 16, 17.

<sup>990</sup> WILLIS, Gordon. Nace el 28 de mayo de 1931 en Queens, New York. Director de fotografía.

mucho tiempo en el cine. Creció influenciado por el trabajo que en aquel momento se realizaba en los estudios de Hollywood.

Cada estudio tenía su propio género, provocaba unas mismas emociones, su propio estilo fotográfico, e incluso su propio sonido musical. Era capaz de acercarme a la entrada de un cine y decir que estudio había realizado la película escuchando solamente una melodía. Había grandes directores de fotografía, especializados en diferentes géneros según el estudio que los contrataba, y aunque en última instancia no influyeron en mi estética visual, si lo hicieron en mi modo de pensar a cerca de la estructura de un rodaje. El efecto acumulativo de ver todas aquellas películas fue lo que despertó mi fascinación por este medio: me entusiasmé con la idea de hacer cine.<sup>991</sup>

Después de la guerra de Corea, durante la cual realizó documentales para las fuerzas aéreas de Estados Unidos, trabajó en el departamento de cámara durante 12 años antes de rodar su primer largometraje, *End of the Road*, (1970), en color *Eastmancolor* del director Aram Avakian y con Michael Chapman de operador de cámara.

Una de las películas más interesantes de Cardiff es *The Godfather*, 1972, rodada en Technicolor, del director Francis Ford Coppola, con Michael Chapman de operador de cámara.

Las mejores películas como la vida, tienen un sentido de la comparación, por ejemplo, entre el bien y el mal, lo brillante y lo oscuro, lo grande y lo pequeño. Y es en torno a esta comparación que trato de estructurar mi enfoque fotográfico.<sup>992</sup>

“Brando tenía que estar iluminado de tal modo que su maquillaje pareciera real. La solución fue iluminar desde arriba, lo que por supuesto se conocía de hace años, pero no como medio de iluminación principal. Este fue el sistema que utilicé para iluminar la oficina de Brando al comienzo de la película, y como funcionó bien lo seguí utilizando durante el resto del rodaje.” Willis también manipuló la iluminación para que en ciertos momentos los ojos de Brando permanecieran en la sombra, con lo que resultaba difícil saber lo que pensaba. La atmósfera siniestra del interior de la oficina se yuxtapuso a los exteriores brillantes, *Kodacromados*, de las escenas en exteriores como la de la boda (que fue sobreexpuesta intencionadamente), dando a la película una relatividad visual entre brillo y sombra.<sup>993</sup>

Ha realizado unas 32 películas que lo han convertido en uno de los directores de fotografía más respetados en la actualidad. Tradicionalista en su apasionado compromiso con los principios de la narración cinematográfica clásica, es también un

---

<sup>991</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 117.

<sup>992</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 118.

<sup>993</sup> ETTEDGUI, Peter. op. cit. pág. 119.

pensador moderno, y la originalidad de su asombroso trabajo ha inspirado a toda una generación de realizadores. Su trabajo con Woody Allen en *Annie Hall*, 1977; *Interiors*, 1978; *Manhattan*, 1979; *Stardust Memories*, 1980; *Broadway Danny Rose*, 1983; *Zelig*, 1984, y *The Purple Rose of Cairo*, 1985, es de un estilo rico y variado, y es, en sí mismo, una herencia digna de mención. La trilogía de *The Godfather*, 1972-90 (*El padrino*), de Francis Ford Coppola, constituye una asociación única, no solo con un director, sino con un tema. Si esta trilogía sirvió para redefinir las películas de gansters en el cine moderno, la colaboración de Willis con Alan Pakula, que incluye títulos como, *Kulte*, 1971; *The Parallax View*, 1974 (*El Último testigo*), y *All the President's Men*. 1975 reinventó el “thriller”. En 1995 recibió el “Life Achievement Award” de la American Society of Cinematographers.

## John Alcott

En esta época tendría que destacar a John Alcott<sup>994</sup> y entre sus películas *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick.

No tenía muy claro eso de trabajar en el cine hasta 1965, cuando encontré a Stanley Kubrick. Se estaba rodando *2001: Una Odisea en el Espacio* (1968) que era una película de Jefri Andrews y él no pudo completar el rodaje y entonces se encargó a Stanley que se pusiera al frente y lo terminase y eso hizo que meditase detenidamente lo que debía hacer, ya que era la primera vez que se me llamaba para trabajar así junto a un equipo especializado y en una nueva industria. Yo sabía que me jugaba mucho pero al mismo tiempo era una gran oportunidad para desarrollar mi trabajo así intervine en la película porque estaba deseando poner en practica todo aquello que llevaba en mente.

*¿cual es la compenetración con el cámara?*

En lo que respecta a la toma de imágenes, luces, distancias, etc. le doy completa libertad al cámara colaboramos estrechamente nos compenegramos muy bien y trabaja para mí asiduamente, no solo en las grandes películas sino también en publicidad. Puesto que él conoce perfectamente mi estilo sabe lo que quiero, que pretendo conseguir en cada plano, en cada secuencia. No necesito decirle la cantidad de luz que quiero utilizar. En fin, y no

---

<sup>994</sup> ALCOTT, John. Director de fotografía Británico. Trabaja en grandes producciones en los años 60, destacando por su gran habilidad para rodar las escenas de la película de Stanley Kubrick “*2001: A espace Odyssey*” (1986). Se consolida en los 70 como un gran iluminador con dos exquisitas películas de Kubrick, *Clockwork Orange* (1971) y *Barry Lyndon* (1975). Fotografía también: *March or Die*, *Disappearance* (Can.) 1977; *Who Is Killing the Great Chefs of Europe?* 1978.

solo la luz, los materiales a emplear, realmente todo lo necesario para conseguir que el resultado se aproxime al máximo, a lo que deseamos lograr.<sup>995</sup>

Todo el equipo que trabaja con John Alcott, cada uno de ellos, sabe perfectamente que es lo que debe hacer y como. Lo cual es muy importante si se quiere obtener un resultado satisfactorio. Además en este trabajo, comenta Alcott, siempre se está investigando.

En nuestro trabajo uno no puede dormirse en los laureles siempre hay que estar investigando, renovándose, es preciso encontrar nuevas ideas y cuando se tienen hay que procurar mejorarlas. Esto no se aprende estudiando te lo da la practica, de nada sirve la escuela allí te enseñan un montón de cosas pero sobre todo teoría y la realidad es muy distinta siempre estas resolviendo problemas y eso te da prestigio pero debes de mantenerlo no dándote por satisfecho. Si alguien viene y me enseña algo nuevo eso me parece fantástico y no me importa utilizarlo porque yo no soy vanidoso.<sup>996</sup>

El trabajo de Alcott depende también de las propuestas de Kubrick que son muy arriesgadas. Un ayudante de dirección de Kubrick nos explica como fue el rodaje de Barry Lyndon:

Era una manera muy diferente de rodar una película puesto que la iluminación también era diferente. Tuvimos que valernos de todo tipo de luces y de todos los accesorios que antes de que los utilizase Kubrick no se habían empleado en ninguna otra película, que yo sepa. Se puede decir que se fotografió en completa oscuridad o poco menos. Si, no creo que esto se emplease en otras películas y fue una experiencia maravillosa y ofrecía mucha dificultad porque no podíamos desplazarnos como estábamos acostumbrados a hacerlo en otros rodajes. Recuerdo que algunos días rodábamos muy poco o nada.<sup>997</sup>

Las Imágenes de *Barry Lyndon* fueron rodadas casi todas con luz natural. En exteriores con la luz del sol y en interiores a la luz de los candelabros. Un hecho que en realidad debemos a la influencia de Kubrick.

*Señor Alcott ¿Que opinión tiene de Kubrick?*

Como saben Kubrick es un perfeccionista en grado sumo. Le preocupa sobre manera el que todo quede exacto y cuando trabajamos en un decorado se siente a sus anchas porque lo controla todo, pero también es verdad que deja que tenga iniciativa todo el mundo no es partidario de atosigar a nadie, no mete prisa y a todos nos brinda la oportunidad de hacer el trabajo lo mejor posible, ya se trate de un diseño, una luz o montar cualquier

---

<sup>995</sup> “Seis Clases de Luz”. op. cit.

<sup>996</sup> “Seis Clases de Luz”. op. cit.

<sup>997</sup> “Seis Clases de Luz”. op. cit.

elemento que intervenga en el rodaje. Y si le hago cualquier pregunta, él aunque tenga problemas, siempre te da una respuesta, es un perfecto coordinador que sabe lo que lleva entre manos. Para él lo fundamental en el trabajo es que la película quede bien; desea participación y nunca se impone a nadie.<sup>998</sup>

A Stanley Kubrick le gusta arriesgar también con los objetivos utilizando grandes angulares, un 15 o un 18, esto pone nerviosos a los actores porque temen que saldrán deformados.

Era un 18 me parece, Nicholson y yo estábamos desconcertados entonces me miró y me dijo: decidido vamos a utilizar un 18.

Estábamos desconcertados porque además el decorado era cochambroso, pero ahora confieso que el resultado fue bueno. Hubiésemos preferido que el objetivo fuese un 55 o un 75. Pienso que Kubrick utilizó un 18 para lograr cierta dispersión en la expresión de nuestras caras, justo una ligera distorsión eso creaba una atmósfera extraña. Creo que Nicholson estaba un poco molesto y en cuanto a mí. Bueno les aseguro que yo estaba a punto de llorar, daba la impresión de que saldríamos horribles, era como mirarse en esos espejos de las barracas de feria y todo por culpa del dichoso objetivo. John estuvo formidable, John Alcott, el también parecía muy preocupado por esto y siempre preguntaba:

–Stanley ¿cual utilizaremos?

–Pon un 15 por supuesto.

–Bien pues pondré un 15.

Fue angustiioso.

*Señor Alcott ¿por qué no discutía los objetivos al director?*

Era inevitable había que hacerle caso a Kubrick, lo digo sinceramente, puesto que sin Kubrick uno se siente desamparado. Incluso en lo referente al dinero es un gran experto. A mí me ha ayudado, lo confieso. La verdad es que sin él es muy difícil llegar a realizar películas rentables, sin él es muy difícil, muy difícil. No es porque sea tan perfeccionista. Algunas personas me han dicho: escucha John tal o cual cosa es parecida a lo que hace Kubrick. Pero como Kubrick nadie. Uno lo descubre cuando trabaja con él.

Para rodar en exteriores Alcott piensa que es fundamental la época del año debido a la luz y al paisaje.

Esta película se pensaba rodar en California durante el verano. Estuve el verano anterior para disponerlo todo y tomar una serie de anotaciones, pero cuando ya parecía que todo estaba concretado me asaltaron ciertas dudas. Noviembre o marzo sí, esa era la mejor

---

<sup>998</sup> “Seis Clases de Luz”. op. cit.

época del año en cuanto a iluminación para realizar nuestro trabajo, sombras, nieve, viento. En fin, todo eso serviría mejor a la historia. Me gusta mucho la luz natural, la iluminación resulta mucho más convincente, la fotografía es más natural, todo resulta más natural. Pero lo que más me gusta en determinadas películas, en cuanto a iluminación se refiere, es que el emplazamiento de las luces no resulte monótono y pueda actuar libremente según lo requiera la situación. Para mí todo esto resulta verdaderamente emocionante, es como una maravillosa aventura. Sobre todo cuando ruedas con luz natural y el sol parece que te está desafiando. Me entusiasma la luz natural, es excitante intentar que cada objeto, cada actor, queden perfectamente iluminados y la emoción es mayor porque nunca puedes estar realmente seguro del resultado. Es, como decía, un auténtico desafío, y yo nunca eludo ese riesgo.

*¿Por qué también hace publicidad?*

Hago publicidad porque son rodajes que duran de uno a dos días y te da ocasión de trabajar con jóvenes directores de diferentes estilos y con ideas nuevas y llenas de originalidad. En estos rodajes al no durar semanas enteras y estar experimentando constantemente avivas el ingenio y adquieres una práctica que luego puedes utilizar mejor en las películas sea cual sea la historia que cuentes. Esto no quiere decir que sea un experto en publicidad.<sup>999</sup>

Jonh Alcott recibió un oscar a la mejor iluminación en 1975 Por la película *Barry Lyndon*.

---

<sup>999</sup> “Seis Clases de Luz”. op. cit.

He considerado acabar aquí este apartado sobre los más importantes directores de fotografía siendo consciente de que me dejo a más de uno. Por otro lado seguro que todavía nos falta por descubrir a grandes artistas, bien porque no están en las listas americanas de los Oscars o porque todavía están fuera de los circuitos dominantes, en producciones de poco presupuesto o en distribuidoras desconocidas. Como se ha visto he trabajado con material editado sobre iluminadores “estrella” que han hecho grande la industria del cine. Ha sido la misma industria la que ha promocionado a estos personajes para en cierta medida, por medio de los premios, darse a conocer a ella misma.

Como dije al principio de esta cuarta parte «la historia de la iluminación corre paralela a la historia de la tecnología». Cada época corre paralela a los adelantos técnicos del momento. El creador de imagen de hoy tiene una amplia variedad de herramientas poderosas y flexibles: HMI, cuarzos, tungstenos, fluorescentes y todavía arcos; toda esta variedad de aparatos junto con las películas hiper-sensibles y accesorios cada vez más prácticos están disponibles para la iluminación en el cine y el vídeo. Los avances extraordinarios en la tecnología de la emulsión por Kodak y otros, así como el progreso con los “CCD” en el vídeo y el desarrollo de la imagen digital con la introducción potencial de la televisión de alta definición (HDTV) que comenzó hace tiempo. Un ejemplo de esta orientación fue la grabación en Italia en 1989 de la película “*Giulia e Giulia*” producida por la RAI con el sistema de alta definición que resulto de igual calidad que rodada en cine. Todos estos adelantos tecnológicos están proporcionando más facilidades para una iluminación más expresiva y más rica y por consiguiente para la filmación. Otro buen ejemplo del avance del vídeo de alta definición es *Lucía y el sexo* de Julio Meden rodada en 2001.

La eclosión y universalización de los videojuegos y de internet abre unas posibilidades inimaginables en el campo de la imagen y de la difusión de los espectáculos visuales. En la era de internet invito a visitar las páginas interesantes de Mole-Richardson,<sup>1000</sup> de la ASC,<sup>1001</sup> o la modesta de la AEC,<sup>1002</sup> como botón de muestra de muchas otras donde podéis encontrar desde los nuevos materiales en iluminación hasta los más antiguos modelos de focos.

---

<sup>1000</sup> <http://www.mole.com/>

<sup>1001</sup> <http://www.theasc.com/index.html>

<sup>1002</sup> <http://www.aecdirfot.org/>

La historia de la iluminación es la historia de la adaptación a la nueva tecnología y a las nuevas técnicas, a las demandas del arte y la narración visual. Nos enfrentamos a los mismos problemas al empezar cada día es por eso que siempre hemos de recoger la rica experiencia de aquellos que han empezado antes que nosotros. Como todos sabemos, ser original es ir al origen de las cosas.

Iñaki Castillo.