



Comunicar

ISSN: 1134-3478

info@grupocomunicar.com

Grupo Comunicar

España

Gutiérrez San Miguel, Begoña
La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual
Comunicar, núm. 18, marzo, 2002, pp. 101-110
Grupo Comunicar
Huelva, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801816>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Begoña Gutiérrez San Miguel
Salamanca

La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual

La iluminación en el cine comienza utilizándose como un mero apoyo para poder llevar a cabo las historias planteadas por los guionistas. Con el tiempo se ha convertido en un elemento expresivo por excelencia y en algunas ocasiones llega a tener una presencia tan importante que modifica las actitudes receptoras y emocionales del receptor, además de ser un elemento que potencia las emociones, simbólicamente la luz representa el conocimiento.

In the very beginnings of the cinema lightning was used as a simple means of help to carry out the stories set up by script writers. As time passed, it became a relevant element of expression, and at times, it becomes so important that it can modify receptive as well as emotional attitudes in the receptor/spectator; lightning is an element in itself able to encourage emotions. As a symbol, lightning represents knowledge.

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Cine, iluminación, representación icónica, simbolismos, elementos denotativos/connotativos, intenciones.

Cinema, lightning, iconic representation, symbolism, denotative/connotative elements, intentions.

La cámara forma parte del lenguaje visual y es muy difícil separa el encuadre, la utiliza-

ción de una óptica concreta y la luz. Estos tres elementos deben integrarse muy bien... La fotografía y la cámara están en función de la historia, han de ir en paralelo y, si acaso, un poco por detrás. La cámara es el espectador. No puede ir avisándole o poniéndole en antecedentes, porque si esto ocurre la intriga y hasta el sentido de un solo plano perderán su capacidad para interesar al público, que entonces llegará a las situaciones completamente maleado y escéptico, según palabras de Juan Amorós¹.

Begoña Gutiérrez San Miguel es profesora de profesora de Narrativa Audiovisual de la Universidad de Salamanca (bgs@usal.es).

1. Lo icónico, el sistema de signos: cuerpo teórico de vinculación

Para establecer un sistema de análisis en la narración audiovisual han de existir ciertos criterios de valoración que faciliten la lectura de los contenidos propios del documento, pero también es bien cierto que no podemos realizar dicho análisis partiendo solamente de la idea de que una narración audiovisual es sólo una concatenación de signos y símbolos.

El primer factor a tener en cuenta es que estamos ante una sucesión de imágenes que describen unos acontecimientos, que pueden estar cargados de significados, de simbolismos y por ello mismo contiene una carga ideológica, social, estética, artística... utilizando un lenguaje predeterminado y universal, un lenguaje que puede presentar similitudes con el lenguaje literario o con la poética o con el discurso, pero sujeto a unas leyes propias de funcionamiento.

La tendencia a la simbolización parte de las primeras manifestaciones culturales del hombre. Si pensamos en los animales que pintaban en el arte parietal, su intención además de capturar o poseer los propios animales representados, era la de utilizarlos como reclamo. Cuando el hombre adquiere la capacidad de representar, tiende a una mimesis y, a su vez, lleva a cabo un proceso de interiorización y reinterpretación que le supone una facultad de abstracción.

Los fenómenos de la naturaleza eran fuerzas que poseían contenidos no asimilables sensitivamente. El poder de simbolización sirve para establecer un contacto entre el hecho y estos conceptos, de ahí que lo simbólico no pudiese permanecer ajeno a cualquier tipo de representación para los hombres prehistóricos (Argullol, 1985: 23-24). Esta vinculación parece evidente hoy día con cualquier muestra cultural y evidentemente con el lenguaje audiovisual, donde su presencia no establece ningún tipo de duda.

La comprensión de las estructuras narrativas está ligada a la formación de un lenguaje interno, sin el cual el cerebro sería incapaz de continuar un discurso, que es una consecuencia del proceso de aprendizaje o del proceso de comprensión vinculado a la experiencia vivida o a los referentes culturales de cada persona. No tiene un lenguaje articulado, pero sí presenta unos simbolismos o referentes significativos provocados por la relación que se establece con una imagen o un sonido.

Un pensamiento produce en el cerebro una serie de imágenes, un discurso evoca ciertas connotaciones y lo mismo sucede con una lectura. Necesita un soporte semiótico, pero no tiene por qué ser necesariamente lingüístico.

Se piensa en imágenes y con imágenes antes de pensar con palabras. La inteligencia, por tanto, ha de provenir de una cierta estructuración de manera que el pensamiento se forma a medida que se formula, y no ha de ser necesariamente a través del lenguaje verbal. Éste comienza a tener su función cuando queremos comunicar los pensamientos y las imágenes mentales que existen en el cerebro.

El cine parte de una serie de imágenes manipuladas y ordenadas. El pensamiento, al visualizarlas, no ha de someterse a un sistema de signos y de significaciones preestablecidas, porque tienen vida propia a través de la continuidad narrativa. Pero el pensamiento puede ejercer aquí una libertad en cuanto que las imágenes sugieren connotaciones y evocaciones imprevistas, formalizando así un juicio, un punto de vista, una visión particular del mundo, comprendiendo el mundo ajeno presentado sin otro factor que el de la propia formalización particular.

El espectador es el que dota a las imágenes de particularismo y de significación, si bien es cierto que al partir de una manipulación previa a la creación, ya conllevan de forma implícita ciertos significados e intencionalidades. A través de los conocimientos socio-culturales y sensoriales previos, el espectador como receptor interpreta las películas, por lo que podemos afirmar que la significación no es absoluta.

El cine crea significaciones establecidas a través de un medio que le pertenece a sí mismo a pesar de plantear ciertos isomorfismos con otros lenguajes. La comprensión de este mundo particular pertenece al espectador, lo que no ha de implicar que sea un referente de convenciones tradicionales, puesto que además está sujeto a continuos cambios y transformaciones. La forma y el contenido han de presentarse indisolublas, puesto que están en función una de la otra.

En resumen, estamos ante una sucesión de imágenes que describen unos acontecimientos, que pueden estar cargados de significados, de simbolismos y por ello mismo contiene una carga ideológica, social, estética, artística para lo cual se utiliza un lenguaje predeterminado y universal.

2. La luz como elemento prioritario en la captación de lo icónico y su carga simbólica

2.1. Antecedentes y evolución histórica

La aparición del cine supuso un paso fundamental en la necesidad que el ser humano tiene de representación y de mimesis.

Cuando examinamos los rasgos generales de la historia del cine visto en su conjunto, no podemos dejar de observar que los cambios ocurridos en el con-

tenido y en la forma de las películas son, en último caso, resultado de cambios sociales y económicos.

Es, en definitiva, el nuevo contenido lo que determina las nuevas formas, aunque no es infrecuente que un nuevo contenido se exprese con formas antiguas. También es posible que destruya las formas antiguas con una violencia casi explosiva y haga nacer otras nuevas.

Son multitud los pioneros que pretenden ser los «verdaderos inventores» del cine. Nombres como Varley, Friese-Greene, Edison, Dickson, Le Roy, Robert Paul, Demeny, los hermanos Skladanowsky y los Lumière, entre otros.

Para ello fueron fundamentales los estudios llevados a cabo con la persistencia retiniana, al igual que las primeras investigaciones planteadas a modo de juguetes como la linterna mágica o los lampadoscopios a principio del siglo XIX, o el zootropo de Reynaud, o el proyector de Uchatius (1853) que asoció la linterna mágica con el fenaquistiscopio de Plateau (1832), combinando el movimiento progresivo, tipo cruz de Malta, con un obturador, entre otros.

Estas iniciativas permitieron la aparición de la fotografía y se plantearon como un camino para continuar un estudio evolutivo en la captación de la sensación de realidad a través de imágenes reales que reprodujesen la impresión del movimiento.

Marx y Emil Skladanowsky con su bioscopio (aparato proyector doble con cintas de celuloide perforadas para el movimiento intermitente) presentó en 1895, dos pequeñas cintas (*El tránsito en la Alexander-platz* y *Relevo de la Guardia en Unter den Linden*), que pueden ser consideradas como películas.

Louis y Auguste Lumière fueron los primeros en presentar verdaderas películas de cine a un público numeroso. Para su construcción se inspiraron en el *kinetoscopio* de Edison. Construido por un hábil óptico francés, Jules Carpentier, consiguen un aparato modelo, compacto, ligero, con un proyector y una truca u «optical printer». Este aparato era la compilación de todos los descubrimientos hechos hasta el momento y a la vez el más perfecto: accionado por una manivela que arrastraba la película a 16 imágenes por segundo (ya que hasta después de 1920 no se estabilizaría esta cadencia a 24 im/sg., incorporando motores a las cámaras).

El 22 de marzo de 1895 presentaron su invento perfeccionado en el que combinaban la cámara, máquina copiadora y proyector, con cinta perforada de 35 mm. y provista de una cruz de Malta –inventada por el alemán Oskar Messter– cuya utilidad era la de mover los fotogramas, al estar montada sobre el mismo eje que el rollo de la película, en la Sociedad para el Desarrollo de la Industria Nacional Francesa.

Todas las iniciativas presentaban unas ambiciones comunes, plasmar la imagen real por medio de la luz. Sin ella era prácticamente imposible captar, reproducir y mostrar dichas imágenes.

Georges Méliés fue uno de los privilegiados espectadores que asistieron a la primera proyección organizada por los Lumière. Al concluir ésta quiso adquirir el aparato para su negocio de teatro «Robert Houdin» (reino de la magia blanca, de la ilusión, de los magos de salón). Los Lumière le dieron un precio muy alto y no llegaron a un acuerdo. Será entonces cuando entre en contacto con el óptico inglés Robert William Paul que había copiado el quinetoscopio de Edison, construyendo una cámara a través de la cual

La luz tiene como misión fundamental expresar y mostrar los elementos narrativos con claridad y conseguir un clima apropiado, si bien es cierto que está sujeto a múltiples variaciones que dependen de lo que pretenda en cada caso el equipo formado por el director, el director de fotografía y el director de la producción.

podía impresionar películas y, en 1895, inventaría el proyector. Méliés compra el aparato y pronto comienza a investigar con él, descubriendo los trucajes por azar.

En 1897 y tras la creación de un gran número de sus películas (*La cenicienta*, *El castillo embrujado*, *Sueño de Navidad*, *20.000 leguas bajo el mar*, *Viaje a la luna...*), le encargan el rodaje de la actuación del cantante Paulus, destinado a la explotación de un café concierto. Dicho cantante se niega a actuar si no es en un escenario, con lo que Méliés se ve obligado a rodar en el interior del Robert Houdin. Para ello colocó treinta proyectores de arco para la iluminación.

Por primera vez hay un planteamiento de búsqueda expresiva para la plasmación de un acontecimiento. Se abren las puertas a los estudios.

En 1893 Thomas Alva Edison en USA hace construir en su patio una barraca, que Dickson (su colaborador) denominó «teatro kinetoscópico», pero que el personal de la casa rebautizó en tono jocoso como «Black Maria» (Maria la negra) por su parecido con los coches de la policía de presos.

Éste será el primer estudio cinematográfico construido en madera, pintado de negro, con un techo desplazable y girando sobre su base, orientándose según la posición del sol.

Robert William Paul en 1899 monta un estudio en la Sydney Road de New Southgate, en el que sustituye la tradicional techumbre, por cristal, puertas correderas siendo éste el primer estudio que se constituye en Europa con estas características. En 1905 Méliés convierte el jardín de su casa en un auténtico estudio, al abrigo de las inclemencias del tiempo, construyendo las paredes de vidrio, con instalaciones eléctricas.

El objetivo de estas primeras películas era que los espectadores pudiesen contemplar lo más nítidamente posible las escenas que ante sus ojos iban transcurriendo, por lo que la iluminación ha sido considerada fundamental como recurso creador y expresivo, de ahí que la gran mayoría de películas se rodasen en

Dziga Vertov (1896-1954), supone una de las primeras sistematizaciones en cuanto a reglamentación narrativa.

Y es en este seno que comienza a hablarse de progresión narrativa entre las imágenes al plantearlas a modo de intervalos visuales correlativos. Forman unas unidades complejas.

Entre otras progresiones se establecen como esenciales la de los planos, la de los ángulos de toma, la de los movimientos en el interior del cuadro, la de las luces y sombras y la de velocidades de rodaje (Roma-guerra y Alsina, 1989: 36).

Vertov, defensor a ultranza del cine realidad (pionero del género documental y noticiero), establece las bases que se mantienen hasta la actualidad en los reportajes televisivos.

Pero vamos a detenernos en la iluminación como sistema de plasmación de la realidad, sin artificios ni componendas teatrales, sino como una rápida revisión de acontecimientos visuales interpretados por la cámara, fragmentos de energía real (diferente al teatro), que mediante el arte del montaje se van acumulando hasta formar un todo global.

La iluminación ha de plantearse como una parte immanente de los acontecimientos, sin ningún tipo de elaboración ajena al acontecer del cuadro. Su único objetivo es el de servir de apoyo visual; lo que interesa en cada momento es que el espectador se introduzca en la dramática narrativa a través del relato y pueda encontrar una identificación.

Perteneciente a la escuela soviética está Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1904), cuyo objetivo fundamental era el de implantar una sociedad

revolucionaria, para lo que necesitaba una «cultura revolucionaria» capaz de imbuir una conciencia a las masas. Sus películas presentan una fuerte carga ideológica con imágenes que transmiten el concepto de colectividad. Un tipo de cine de denuncia que ha traspasado fronteras a lo largo de la historia.

Si analizamos una de sus películas más emblemáticas, *El acorazado Potemkin* (1925), encontramos la utilización por primera vez en la Unión Soviética, de pantallas reflectoras. Su director de fotografía, Eduard Tissé, en algunas escenas recurre a ciertas argucias como la presencia de fotogramas desenfocados que confieren a las escenas una carga dramática mucho más fuerte, por ejemplo en el tránsito de los dos pri-

Muchas investigaciones derivadas de campos como la Semiótica, la Semiología, o incluso el Análisis Formal, abandonan el estudio de este elemento que, en definitiva, no es más que un reflejo y se utiliza como proyección del ser humano. Simbólicamente la luz equivale al conocimiento.

exteriores hasta la aparición de estos estudios que antes hemos comentado, y por supuesto de la aparición de la industria de Hollywood o la de Pathé o Gaumont en Francia.

En suma, el cine parte de unos planteamientos meramente funcionalistas de forma que la luz se utiliza simplemente para aclarar los ambientes y posibilitar el rodaje en interiores y poco a poco este concepto va a ir variando.

2.2. La luz como factor de modelización de espacios cuantitativos y simbólicos

La aparición de la escuela soviética, y en concreto la del «cine-ojo» con su propulsor fundamental en

meros actos con las nieblas del amanecer. Estos elementos son concebidos para establecer un orden «tonal»: las vibraciones lumínico-ópticas (grados variables de «bruma» y «luminosidad») son referencias emocionales.

A mediados de la primera década del siglo XX con el surgimiento del Expresionismo alemán que va a tener manifestaciones en los diferentes ámbitos de la cultura (poesía, pintura, teatro, cine...), la iluminación cobra una dimensión distinta a la que hasta entonces había tenido, adquiriendo fines expresivos. Grandes zonas de claroscuro resaltarán los encuadres más significativos.

El expresionismo surge como una herencia de toda una tradición gótica o fantástica de la literatura nacional que justificó la denominación de cine diabólico o demoníaco (Romaguera y Alsina, 1989).

El estilo visual de las películas refleja el espíritu del movimiento, con telones pintados (generalmente por los pintores expresionistas; por ejemplo Hermann Warm, Walter Reiman, Walter Rohring, Hans Poelzig...), dominando las líneas curvas y las formas cúbicas, las perspectivas deliberadamente distorsionadas y los muebles exageradamente alargados. Todo ello con la finalidad de desorientar al espectador e introducirle en un ambiente cargado y opresivo.

Hay que pensar que este movimiento surge en un período de guerra mundial, por lo que existían una serie de condicionamientos de todo tipo (ideológicos, materiales). Así es el caso de la falta de suministro eléctrico. A los estudios se les incorporan luces y sombras pintadas –introducción del concepto de atrezzo– en los propios decorados, lo que les llevó a tener una gran servidumbre hacia los elementos pictóricos escenográficos, desechando la movilidad de la cámara, el poder creador del montaje y el rodaje en escenarios exteriores.

«La luz se convierte en una especie de estridente alarido de angustia desgarrado por las sombras, como ávidas bocas. Muy pocos de los films denominados expresionistas revelan este choque entre luz y tinieblas. Incluso interiores contruidos de forma claramente expresionista irradian, las más de las veces, una luz fluida, impresionista», comenta Lotte H. Eisner².

La iluminación puramente expresionista podemos encontrarla solamente en ciertas películas en las que aparece la luz como elemento expresivo como en el caso del *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene o *Nosferatu, el vampiro* (1922) de Murnau.

En 1930 Josef Von Sternberg lleva a la pantalla la primera cinta que realiza con la que va a ser una de

las grandes divas de la historia del cine, Marlene Dietrich: *El ángel azul*. El rostro de Lola-Lola lo condicionaba todo: invadido de luz sobre los pómulos muy sobresalientes y con unos focos de contras muy marcados; le obligaban a no moverse demasiado. Un plano descriptivo con tintes dramáticos supeditado exclusivamente a la luz.

«El cine en blanco y negro está fundamentalmente concebido en estudio, en donde los decorados se iluminaban por partes o sectores con la luz muy recortada para realzar algo que se pretendiese destacar, después se iluminaba a los personajes, y cada uno tenía su luz particular, de manera que toda esta metodología marcaba unas pautas de rodaje y de movimiento de dichos actores», dice J. Luis Alcaine³ al hablar de las diferentes concepciones que presenta la iluminación en blanco y negro.

La aparición de la película en color va a suponer un avance importante pero también conlleva una serie de problemas técnicos. La fotografía se ilumina con las mismas técnicas que el blanco y negro, con lo que el resultado será una luz poco real, dando la sensación de estar en un estudio o en un plató, en vez de un escenario de exteriores.

Películas como *El mago de Oz* que en 1939 lleva a cabo Víctor Fleming, o *Las cuatro plumas* dirigida por Zoltan Korda de 1939, o la segunda versión de *Los diez mandamientos* realizada por Cecil B. de Mille en 1956, sirven para confirmar que el interés primordial estaba en buscar la respuesta fotoquímica para conseguir el color, dejando de momento, la iluminación para otra fase de la evolución.

Tras el período de guerras surgen ciertos movimientos renovadores que buscan nuevas vías de avance, como por ejemplo el Neorrealismo italiano, que revoluciona el arte de las imágenes, dando un importante paso en la actividad creadora, influyendo radicalmente en las creaciones posteriores y posibilitando lo que será el nacimiento de las llamadas *Nuevas olas* de los años sesenta.

Sus representantes más destacados estudiaron en el «Centro Sperimentale» de Roma, siendo auténticos creadores con un estilo propio, surgieron en la post-guerra. La búsqueda de una realidad cotidiana, contemporánea y de lo que acontece en la calle a través de escenarios naturales, les lleva a un tipo de iluminación totalmente naturalista exenta de cualquier artificio. Podemos citar la película de Roberto Rossellini *Roma, ciudad abierta* (1945), en donde se observa un amplio margen de creatividad al describir los últimos días de la ocupación alemana, llena de un realismo brutal; O *Paisa* (1946), semejante a un documental

por su tratamiento; *Rosas escarlatas* (1940) de Vittorio De Sica, *El limpiabotas* (1946), o las de Federico Fellini con *El jeque blanco* (1952) y *Los inútiles* (1953).

Hacia mediados del siglo y durante la década de los sesenta sucede en Francia un movimiento semejante de renovación, que abocará en la llamada *Nouvelle Vague*.

El crítico Michel Martin apunta que este movimiento duró hasta 1962, aunque no podemos fechar una línea tan definida cronológicamente, sino más bien que cada autor fue diluyéndose y decantándose hacia un estilo muy personal, que en ciertos casos ha perdurado hasta la actualidad.

Todos los autores pertenecientes a este movimiento son muy diferentes entre sí y no intentaron crear una escuela con normas estéticas específicas. Los únicos lazos existentes entre ellos son el rechazo a las convenciones repetitivas de la postguerra y su sentimiento de rebeldía. Pero, en general, reflejan un tipo de cine de tendencia psicológica, ofreciendo más relatos humanos que temáticas concretas. Sujeto en todo momento a los bajos presupuestos, la ruptura con viejos moldes y reglas al uso y la improvisación y naturalidad narrativa.

Alain Resnais en 1966 realiza *La guerra ha terminado*, basado en un guión de Jorge Semprún. François Truffaut en 1959 realiza *Los 400 golpes*, siendo la primera vez en que la psicología de un adolescente está tratada de esta manera tan comprensiva, desterrando las malas tendencias naturalistas del realismo social.

Al igual que los neorrealistas italianos, evitarán los artificios de la técnica por lo que apenas aportan novedades en cuestiones de iluminación.

Serán Orson Welles (1915-1985) y William Wyler (1902-1981) los que revolucionan el tratamiento, la estructura interna y la dramática, apoyándose en la iluminación, y que cambiarán la idea de la expresividad narrativa.

En 1941 Wyler realiza *La Loba*, con Samuel Goldwyn como productor y Gregg Toland como director de fotografía, para lo que realizaron un estudio previo con maquetas en miniatura modificables, de los escenarios, fijando los mejores planos y las mejores situaciones de la cámara. Utilizaron una gradación fotográfica para ciertas secuencias: las más livianas en cuanto a dramatismo, con una iluminación mayor, mientras que para las más densas o sombrías, una gradación luminosa más baja y contrastada.

Para reforzar esta idea Bette Davis iba maquillada en tonos blancos, evitando el contraste con los demás personajes (hicieron balances luminosos), probando diferentes maquillajes hasta conseguir el efecto deseado.

Welles en este mismo año de 1941 realiza *Ciudadano Kane* producida por él mismo, y siendo el director de fotografía Gregg Toland. En esta película se presentan algunas escenas de una gran complejidad como es el caso de uno de los *flash back*, en los que vemos a Kane de niño y su madre dejándole la patria potestad a Theatcher (George Coulouris), que se hará cargo de sus cuestiones económicas el resto de su vida, además de ocuparse de él durante la infancia.

Esta escena, única en la que aparecen sus padres, estaba concebida de forma muy compleja, casi a modo de plano secuencia. «Una mesa y algunas sillas sobre ruedas debían conducirse con precisión cronométrica, mientras la cámara, montada sobre una grúa de tres toneladas, se movía por encima de ellas. La dificultad estaba en un cálculo adecuado de tiempos. Cuando los elementos se conducían de acuerdo a lo previsto, el niño se equivocaba en un diálogo. Cuando ambas cosas coordinaban, el funcionamiento de la grúa, movida por un equipo de nueve hombres, estaba ligeramente fuera de sincronización. Sincronizar la acción, el diálogo y la mecánica todo a un tiempo era el problema mayor. Pero fue resuelto», comenta Toland al hablar de dicho rodaje ⁴.

Especialmente notable fue la utilización de la *profundidad de campo* o *pan-focus*, para lo que se sirvió de un objetivo de 24 mm., con una película Kodak Super XX (ultrarrápida) y la iluminación de arco voltaico en los interiores.

La profundidad de campo presentaba un espacio enfocado que iba desde los 50 cm. de la cámara hasta los 60 metros, mostrando con total nitidez las figuras y las acciones desde el primer término hasta la lejanía. La cámara pasaba a sustituir al ojo humano reproduciendo una visión semejante.

La mejora del soporte fotoquímico también facilitó este hecho pues permitió el cierre del diafragma lo más posible para fotografiar escenas iluminadas con una tercera parte de iluminación de lo que hasta entonces se hacía (una lámpara de 50 bujías efectúa la misma impresión fotográfica que antes con una de 200).

Un tercer factor vendría derivado de las mejoras técnicas en la iluminación: focos más eficaces, la aparición y utilización del fotómetro que evitó los saltos de luz entre planos, además de las cámaras más perfeccionadas, provistas de varios objetivos (en el caso de esta película fueron siete) lo que permitiría diferentes aberturas en el diafragma.

Con estos elementos pudieron ubicar a personajes situados en un primer término y otros en el fondo de la escena, ofreciendo así una cierta distorsión de

las imágenes, acentuada con otro recurso expresivo que era la situación de la cámara con unas angulaciones muy pronunciadas y enfáticas. Este hecho obligó a Welles a colocar decorados en los techos, hecho inhabitual hasta entonces.

En resumen, Orson Welles y su director de fotografía Gregg Toland introducen dos aportaciones en el cine de capital importancia: el *pan-focus* y la iluminación con carácter expresivo. La mejora del soporte fotoquímico facilitó este hecho, pues permitió el cierre del diafragma lo más posible para fotografiar escenas iluminadas con una tercera parte de iluminación de lo que hasta entonces se hacía.

2.3. La iluminación como elemento denotativo

La llegada de la televisión, y con ella la incorporación de la publicidad al campo de la narración audiovisual, conlleva la aparición de una serie de factores constructivos y en concreto plantea modificaciones sustanciales en la iluminación, que hasta el momento no habían sido admitidas.

Generalmente las narraciones de índole clásica presentaban una homogeneidad luminosa. Con la incorporación de directores de publicidad en el cine, aparece una forma de realización mucho más edulcorada en la gran pantalla.

La luz tiene como misión fundamental expresar y mostrar los elementos narrativos con claridad y conseguir un clima apropiado, si bien es cierto que está sujeto a múltiples variaciones que dependen de lo que pretenda en cada caso el equipo formado por el director, el director de fotografía y el director de la producción.

La responsabilidad fundamental de la iluminación es del director de fotografía cuya misión es la de conocer la mecánica de la cámara, situarla adecuadamente e iluminar la escena.

La primera es rutinaria, las dos siguientes tienen un componente creativo y expresivo, «la colocación de la cámara determina el ángulo desde el cual la acción será vista por el público. No es posible exagerar la importancia de ese ángulo para el efecto dramático. La iluminación de la escena es un factor igualmente poderoso en la realización de estos efectos dramáticos, aparte de su función básica: la visibilidad. Para el ojo de un cameraman experto, la forma en que se ilumina un escenario constituye una clave infalible

de la atmósfera a crear»⁵, comenta Gregg Toland (1904-1948).

Un condicionamiento fundamental está fomentado por el movimiento de los actores, que en sus desplazamientos crean sombras que habrá que controlar en todo momento, pues no deben aparecer variaciones luminosas en un mismo plano. La luz ha de ser regulada de forma homogénea en cuanto que si el rodaje está estructurado a base de primeros planos y luego las escenas generales, el director de fotografía ha de mantener dicha homogeneidad.

Jorge Herrero, director de fotografía de numerosos documentales, como por ejemplo de las series de naturaleza realizadas por Félix Rodríguez de la Fuente, películas de cine (la segunda unidad de *Mr. Arkadin* de Orson Welles junto a Ricardo Franco) o anuncios publicitarios, comenta la necesidad de mantener un *raccord* de luz durante el rodaje construyendo primero los planos generales y luego los más cortos.

Una narración clásica (década de los cincuenta) utilizará un tipo de iluminación descriptiva, de forma que toda la escena puede contemplarse homogéneamente. La luz, por tanto, no es real, está en función de los objetos y del movimiento de los personajes, y esto permite que los actores estén siempre igual de ilu-

La imagen es posible reproducirla básicamente a través de la luz. Los objetos son reconocibles, en condiciones normales, por el ojo humano a través de dicho factor. Sin luz podríamos decir que no existe la imagen. La imagen puede venir definida por la constatación reiterada de unos parámetros que configuran la esencia de dicha naturaleza.

minados en cualquier rincón del decorado. Esta forma de iluminar apenas llevaba riesgos para el director de fotografía y mucho menos para poder explotar su propia creatividad.

Dos fuentes luminosas pueden ser utilizadas: las luces de cuarzo que dan una tonalidad blanquecina y dura, y las luces de tungsteno (las más habituales en cine) que dan una tonalidad amarillenta creando unos efectos más suaves, dulces e intimistas. La mezcla de ambas fuentes no se considera muy correcta en una narración clásica.

A partir de los últimos años de la década de los setenta la iluminación sufre un giro importante, co-

menzando a mezclarse ambas fuentes luminosas en un mismo plano. Este efecto viene derivado directamente del lenguaje que comienza a generalizarse en todos los campos, el de la televisión y, en concreto, el de la publicidad.

La iluminación conlleva en la actualidad otro concepto relacionado directamente con ella: el *color*. A partir de estos años este elemento cobra valor expresivo y significativo ejerciendo una función denotativa, psicológica y referencial como apoyo a la narración. Suele reflejar los puntos de vista de los personajes, a diferencia de una narración clásica que no se apoya en estos elementos para resaltar la trama dramática.

Anteriormente sólo sería interesante citarle con la aparición de la película pancromática y el cambio que supuso frente a las imágenes en blanco y negro que hasta entonces se daban.

Jonatham Demme en la película *Stop Making Sense* utiliza las luces con fines efectistas. A medida que la vida sentimental de la protagonista comienza a hacerse cada vez más dulce y placentera alejándose de la familia de su marido asesinado y perteneciente a una familia de *capos* mafiosos, la iluminación sufre una transformación a través de las tonalidades que refleja el color -la textura tonal-. Las luces frías al comienzo tienden hacia tonalidades cálidas (hemos de decir que el director de fotografía de esta película Jordan Cronenweth, había llevado así mismo la de *Blade Runner*, de R. Scott).

Pedro Almodóvar en casi todas sus películas no trata la luz, sino el color. Por ejemplo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), cuyo director de fotografía es José Luis Alcaine, recrea esta intención. El tratamiento escénico y fotográfico está plasmado a modo de texturas altamente saturadas. Los colores son puros; de ahí el brillo y la luminosidad de sus películas. Semeja una obra pictórica derivada de las pinturas del «pop art» de Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Ton Wesselmann o Andy Warhol, con una mezcla del arte «kitch».

El director de fotografía Javier Aguirresarobe, junto al director Manuel Huerga, cuando se plantearon la película *Antártida* (1995), buscaron en todo momento recrear la puesta en escena basándose en la obra pictórica de Edward Hopper. Para ello emplearon la misma tonalidad y la misma estética: «Las reproducciones me ayudaron a estudiar la luz, el sentido de las composiciones y la gama cromática de Hopper», comenta Aguirresarobe,⁶ al explicar cómo trasladó los grandes ventanales, los colores, los verdes... que le proporcionaron la base para una gran manipulación de la imagen. Una dimensión formal con autonomía propia.

«Existe un contraste luminoso, una textura, una elección óptica, una disposición de todo ello, y a veces no se sabe muy bien dónde empieza o dónde termina la aportación del director de fotografía en relación con la del director de la película», dice Aguirresarobe.

En suma, a partir de la década de los 70, y bajo la influencia de la televisión, la luz cobra valor expresivo y significativo ejerciendo una función denotativa, psicológica y referencial como apoyo a la narración. Reflejará los puntos de vista de los personajes.

3. La tecnología al servicio de la expresión: tipos de iluminación

Las fuentes luminosas de las que un director de fotografía se sirve para modelar el espacio cinematográfico son las siguientes:

- Natural (de día o de noche). Este tipo fue muy utilizado en los comienzos de la historia del cine, para lo que se rodaba en estudios sin techo de forma que la luz cenital proviniese directamente de la fuente solar. Al aumentar la sensibilidad y la calidad de los soportes fotosensibles, fueron mejorando la iluminación. La luz natural suele ser utilizada sobre todo en los planos generales de paisajes.

- Artificial. La potencia luminosa viene determinada por los focos o los reflectores (tungsteno o cuarzos si es para cine o televisión, presentando en ambos casos multitud de variaciones: Photofloods, flash continuo, antorchas, reflectores de cuarzo, HBI...). Se utilizan para dar sensación de luz natural.

En las películas en blanco y negro generalmente se usan cuarzos para conseguir contrastes más duros, con una fuente luminosa blanca. Los focos de tungsteno que aportan una dominante amarilla, dependiendo de la temperatura de color que se utilice, suelen utilizarse en las películas de color.

Si las condiciones de la película no son excesivamente favorables porque no interese utilizar un grano muy grande, el director de fotografía jugará con el diafragma abriéndolo todo lo más posible de forma que los fondos perderán importancia al no tener profundidad de campo pero los primeros planos quedarán muy resaltados y perfilados.

Este es el caso de iluminación que caracteriza a Javier Aguirresarobe al trasladar su forma de iluminar a películas como *Beltenebros* (1991) de Pilar Miró, en donde utilizó el diafragma totalmente abierto (f: 2 y 2´8 utilizando objetivos Panavisión que dan una gran definición) y película de 400 ASA (a punto de desaparecer en esos momentos), sin profundidad de campo por tanto y con un margen de foco muy pequeño

con muy poca luz para conseguir aislar las escenas dotándolas de una gran fuerza y riqueza de posibilidades.

O *Días contados* (1994), de Imanol Uribe, compuesta con una gran frialdad para reiterar la historia que se narra. El único contraste viene dado en la secuencia del viaje a Granada en la escapada amorosa, donde los tonos dorados de color miel son como la transposición en imágenes del sueño dorado concebido a modo de paréntesis frente al resto de las secuencias en las que el predominio es de tonos fríos azules. O *Tierra* (1996), de Julio Medem, entre otras muchas.

- Mixta. Para conseguir una mezcla de ambas se usan los filtros que equilibran ambas fuentes, sobre todo en la publicidad que la que aparecen en un mismo plano luces de las dos tonalidades con un claro significado simbólico, o en escenas desarrolladas al lado de una ventana, por ejemplo.

Si se busca una imagen nítida será necesaria la utilización de filtros bien azules o naranjas que compensen la luz de exterior o de interior. El personaje estará nítido y el paisaje del fondo podrá presentar una profundidad de campo. Otra manera de compensar sería a través de focos puntuales y dirigidos.

La iluminación puede distribuirse en un escenario de diferentes maneras: a través de una luz difusa en donde existen muchos focos y apenas aparecen sombras. Los personajes se perfilan perfectamente, con una clara deuda a la técnica del dibujo, de ahí que podemos pensar en películas como *Dick Tracy* (1990) de Warren Beatty o en los bustos parlantes que se dirigen al espectador en los informativos. La sensación resultante es la de un hiperrealismo.

«En la realidad hay más sombras de las que uno se imagina, sin embargo la existencia de dos sombras en la pantalla puede despistar al espectador o llevarle a confusión, por lo que es preciso luchar siempre para que haya una sola sombra, aunque la luz venga de tres o cuatro sitios», comenta Alcaine⁷.

Si la luz es directa los focos están dirigidos contra los personajes apareciendo sombras y efectos dramáticos o contraluces como puede ser el caso de *Ciudadano Kane* (1940), de Orson Welles.

A partir de esta apreciación los sistemas de iluminación pueden presentar diversas matizaciones:

- La distribución de luces por manchas en donde focos potentes en ciertas partes resaltan los personajes o los objetos que van a tener una intencionalidad dramática y el resto queda en la semioscuridad. Este tipo de iluminación ha sido muy utilizada por Orson Welles, por los expresionistas alemanes...

En *El sur* (1982) de Víctor Erice su director de fotografía José Luis Alcaine concibe la iluminación en la casi totalidad de la película como un reflejo del carácter enigmático que la figura de su padre supone para Estrella; el padre surge y desaparece en la oscuridad, iluminado generalmente por luces muy cálidas. José Enrique Monterde llega a hablar de «la penumbra violada por la luz», poniendo en relación esta historia de *iniciación a la vida*, con la reflexión sobre el conocimiento, sobre el arduo empezar a ser⁸.

- Si la iluminación se plantea por zonas se consigue una gradación luminosa de mayor a menor o al contrario. Los puntos de luz modelan el espacio resaltando los lugares fuertes de la acción narrativa. En un mismo plano hay dos focos importantes de atención para el espectador, de forma que a través de ellos el director quiere resaltar las dos escenas de la narración que se van a dar en un mismo tiempo: en un primer término una pequeña mesita en la que se aloja una lamparita y unas tijeras. En el último término, y a través de una perspectiva diagonal, unas escaleras quedan resaltadas por el quinqué que está en el rellano del primer tramo. Ambos focos luminosos producen un espacio gradual descendente al ir alejándose de él. No se llega a perder en ningún momento la visión entre ambos focos de luz, puesto que el espacio no es grande.

La tensión dramática de la que está cargada no llega a la intensidad que reflejaría la pérdida de visión en una zona de total penumbra como en el caso de *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed, en la escena por ejemplo de los zapatos, cuando el gato se arrulla. La iluminación es totalmente efectista sujeta a una zona de manchas.

- Por masas lo que lleva a una gradación semejante a la producida por la luz natural. José Luis Alcaine, director de fotografía de la película de Víctor Erice *El Sur* (1982), concibe la escena de la primera comunión como si de una escena naturalista se tratase, no así el resto de la película: «Yo considero que la luz viene de fuera: toda la escena está iluminada con la intención de crear ese ambiente cálido y entrañable de la primera comunión, pero la única luz es la que yo puse fuera para que entrara por las ventanas»⁹, además el espacio que existía en el interior era muy pequeño para iluminar, está resuelto en un largo plano secuencia.

En 1992 Fernando Trueba realiza *Belle époque*, con José Luis Alcaine como director de fotografía. «La iluminación desde el ángulo de la cámara quita relieve y aplasta a los personajes. Y los filtros reducen la calidad óptica, ya que siempre son de peor calidad

que las lentes. Me parece absurdo tener unos objetivos de gran calidad, y luego quitarles un 15% al colocar un filtro que rebaja la nitidez. Por el contrario, siempre prefiero potenciar el relieve y quitar difusión», comenta José Luis Alcaine¹⁰ hablando de sus películas y la influencia que siempre representó para él el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*.

La concepción que del espacio luminoso tiene el pintor impresionista Renoir es tomada por Alcaine para recrear alguna de las escenas de la película. El tratamiento luminoso y la utilización del color son de corte impresionista a base de manchas, de profusión de sombras. La luz filtrada incide en los personajes, marcando las diferentes horas y momentos del día. La escena más potente en términos luminosos es la llegada de la madre a la casa de verano.

En resumen, tres tipos de iluminación son representativos: por manchas, por zonas y por masas. Con ellos el autor reflejará el dramatismo y la intencionalidad expresiva que cada escena conlleve.

4. Conclusión

La imagen es posible reproducirla básicamente a través de la luz. Los objetos son reconocibles, en condiciones normales, por el ojo humano a través de dicho factor. Sin luz podríamos decir que no existe la imagen. La imagen puede venir definida por la constatación reiterada de unos parámetros que configuran la esencia de dicha naturaleza:

- El *grado de figuración* refleja la exactitud respecto a los modelos reales. La representación de este concepto la encontramos en las primeras muestras figuradas que el hombre plasma en las pinturas prehistóricas, figuraciones del universo humano. En la actualidad una fotografía realizada con una película de poco grano y en condiciones de mucha luz nos dará un grado figurativo importante.

- El *grado de iconicidad* representa el realismo de la imagen con relación al objeto representado. La misma fotografía anterior presentará un mayor grado que un grabado o que una pintura abstracta del modelo representado.

- El *grado de complejidad* dependerá de la mayor o menor abstracción de una imagen. Cuantos más elementos aparezcan en una imagen, más compleja y completa resultará el modelo representado (las pinturas prehistóricas no tenían como finalidad la representación de una iconicidad sino la significación cultural o expresiva de permanencia).

Pero por muchas explicaciones y definiciones que queramos darle a las diferentes muestras culturales

que a lo largo de la historia de la Humanidad se han ido sucediendo, nunca podríamos hablar de ellas si no están capitalizadas por la luz como elemento primordial para la captación espacial.

La luz en el tratamiento cinematográfico actual se está dirigiendo al espectador explicando incluso los puntos de vista de los personajes. Sólo habría que pensar en la película *Trainspotting* (1995) en la que el espectador asume los estados anímicos del protagonista a través de las diferentes fases personales que va sintiendo, potenciadas por dos factores fundamentales: el tipo de iluminación y la música (otro de los elementos olvidados y que tienen una importancia capital en el tipo de narraciones actuales).

Muchas investigaciones derivadas de campos como la Semiótica, la Semiología, o incluso el Análisis Formal, abandonan el estudio de este elemento que, en definitiva, no es más que un reflejo y se utiliza como proyección del ser humano. Simbólicamente la luz equivale al conocimiento.

Notas

¹ HEREDERO, C. (1994): *El lenguaje de la luz. Entrevista con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares, 24º Festival de Cine; 126-146.

² EISNER, L. (1995): *La pantalla demoníaca* Madrid, Cátedra.

³ Ibid, nota 4; 78

⁴ ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine* Madrid, Cátedra; 345

⁵ TOLAN, G. (1941): «El cameraman cinematográfico», en *Theatre Arts*. Nueva York, septiembre.

⁶ HEREDERO, C. (1994): *El lenguaje de la luz. Entrevista con directores de fotografía del cine español*. 24º Festival de Cine de Alcalá de Henares; 59.

⁷ Ibid, cita 4; 80.

⁸ MONTERDE, J.E. (1983): Entrevista a Victor Erice, en *Dirigido por*, 104; mayo.

⁹ HEREDERO, C. (1994): *El lenguaje de la luz. Entrevista con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares, 24º Festival de Cine; 77.

Referencias

ARGULLOL, R. (1985): *Tres miradas sobre arte*. Barcelona, Icaria.

GUBERN, R. y OTROS (1995): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.

HEREDERO, C. (1994): *El lenguaje de la luz. Entrevista con directores de fotografía del cine español*. 24º Festival de Cine de Alcalá de Henares.

LINÁS, F. (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.

MITRY, J. (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal.

ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra.

TOLAN, G. (1941): «El cameraman cinematográfico», en *Theatre Arts*. Nueva York, septiembre.