

LA ILUMINACIÓN AUDIOVISUAL

MÉTODOS PROCESUALES Y PROFESIONALES

ALTERNATIVAS FUNCIONALES Y AUTORALES



Garazi Sánchez Murciano

DIRECTOR
Patxi Urkijo Labrador

2021

emari ta zabal ezazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Bellas Artes

Amari. Aitari.

Sareri eta Martin-i. Amak ilargiraino eta bueltan maite zaitue.

Eskerrak,
Patxi Urkijori, urte hauetan gidaritza lanak egiteagatik, eta askosaz
gehiagogatik ere. Bihotzez, milesker.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1 Objetivos	1
1.2 Metodología	3

CAPÍTULO II. DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS 5

CAPÍTULO III. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA ILUMINACIÓN AUDIOVISUAL

III. 3.1 Movimientos Cinematográficos Relevantes

3.1.1 El Kammerspielfilm alemán	16
3.1.2 El Cine de los años 30 en Hollywood	22
3.1.3. EL Neorrealismo italiano	32
3.1.4 EL Technicolor de los años 50 en Hollywood	38
3.1.5 La Nouvelle Vague francesa	46

III. 3.2 Procedimientos de cinematografía e iluminación en los géneros audiovisuales

3.2.1 El Fantástico	55
3.2.2 El Melodrama	61
3.2.3 La Acción /Aventura	70
3.2.3.1 El Western	75
3.2.4 La Screw-Ball Comedy	81

III. 3.3 Convivencia Series de TV/Cine 85

3.3.1 Años 50	88
3.3.2 Años 60	93
3.3.3 Años 70	101
3.3.4 Años 80	108
3.3.5 Años 90	115
3.3.6 Convivencia Series/Cine en el Estado español	118

CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y DISCUSIÓN DIALÉCTICA

IV. 4.1 Modelos contrastados de iluminación en televisión

4.1.1 El Informativo

4.1.1.1 ¿Cómo es?	127
4.1.1.2 Procedimiento habitual de Iluminación	127
4.1.1.3 ¿Por qué se hace?	139
4.1.1.4 Propuesta Personal	139
4.1.1.5 Conclusiones	143

4.1.2 La E.N.G

4.2.2.1 ¿Cómo es?	146
4.2.2.2 Procedimiento habitual de Iluminación	147
4.2.2.3 Propuesta Personal	151
4.2.2.4 Conclusiones	153

4.1.3 La Entrevista

4.1.3.1 ¿Cómo es?	156
4.1.3.2 Procedimiento habitual de Iluminación	157
4.1.3.3 Propuesta Personal	159
4.1.3.4 Conclusiones	160

IV. 4.2 Propuesta personal de iluminación

4.2.1 Iluminación para Entrevista Personalizada: Begoña Vicario	162
4.2.1.1 Conclusiones	174
4.2.2 Iluminación para Entrevista Divulgativa: Paul Urkijo	175
4.2.2.1 Conclusiones	183

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES 184

BIBLIOGRAFIA 187

FILMOGRAFÍA 193

ANEXOS 201

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

I. 1.1 Objetivos

Esta tesis doctoral se verifica a partir del TFM que llevé a cabo durante el Máster “Artes y ciencias del espectáculo” impartido en la EHU/UPV durante el curso 2012-2013, titulado “*30. hamarkado estatu batuar argazkigintza zinematografikoaren progresioa*” (Progresión de la Cinematografía de los Estados Unidos en los años 30).

A través de mi experiencia laboral cotidiana en distintos ámbitos de la práctica televisual, de la que vengo siendo partícipe durante un lapso superior a los 10 años, y que se resuelve en una práctica muy similar a nivel internacional, he podido constatar que el modelo propuesto para estas soluciones no resulta idóneo, acertado o simplemente cualitativamente apto como producto audiovisual. Más bien se trata de un modelo que obedece a condicionantes extra-audiovisuales¹. Por ello y desde estas carencias y contradicciones, proponemos una actitud alternativa que puede derivar en procesos audiovisuales cambiantes.

En primer lugar, hay que clarificar en qué consiste la utilización de la luz audiovisual; completamente diferente del entendimiento con que se enfoca la producción televisiva y absolutamente enfrentada con modelos ortodoxos inmovilistas. No es infrecuente, que debido a ciertos parecidos técnicos y tecnológicos, se conceptúe la luz audiovisual como similar y/o simplemente extendida a partir del concepto de luz fotográfica, pero esta percepción no es correcta, porque la luz no solo se desplaza a gran velocidad (300.000 kilómetros por segundo), sino que se sigue desplazando para engendrar el movimiento y la captación del movimiento, esto es, la esencia del audiovisual.

Hoy en día no se tiene en cuenta la luz, debido a que las prestaciones de las cámaras modernas en el medio digital van siendo sensibles de reproducir imágenes con una mínima calidad *broadcast*, incluso en circunstancias de iluminación muy escasas; todo ello depende de los sensores, muy sensibles de traducir la reproducción de la imagen en los mismos dispositivos de captación. Pero esas sensibilidades se transforman enormemente cuando se procede a exportaciones en otros sistemas de representación, y por tanto, aboca a pérdidas considerables de señal.

¹Naturalmente, para entender lo que es audiovisual, podemos remitirnos al ensayo de Umberto Eco “La estructura ausente” (1968, Editorial Lumen S.A.) y comprender la esencia del sistema de comunicación audiovisual.

En esta tesis doctoral se propone la recuperación del poder comunicador de lo audiovisual desde el sistema de comunicación audiovisual, en detrimento del muy extendido poder comunicador de la lengua registrado por la tecnología de lo audiovisual, pero sin la esencia del medio.

También deben diferenciarse el fenómeno televisual y las emisiones televisivas. El primer término, no solo hace referencia a la esencia del medio, sino a las potencialidades de comunicación inherentes. El segundo término por el contrario, sólo hace referencia a las realidades ya producidas. Naturalmente, el fenómeno televisual es solo una parte de la amplitud del medio de comunicación audiovisual. Una actitud de proceso alternativo, supone recuperar la potencialidad creadora de lo televisual frente a los pobres rendimientos de lo televisivo.

Esta tesis doctoral tiene como objetivo ofrecer alternativas para la conceptualización de la iluminación en audiovisual que se ajuste al “momento oportuno.” Se trata de la construcción de una luz adecuada para el encuadre en el tránsito temporal. Sólo de esta manera, el fenómeno comunicador audiovisual puede adquirir un sentido completo.

I. 1.2 Metodología

Esta tesis doctoral consta de un apartado teórico y un apartado práctico.

En el apartado teórico se atiende a la clarificación de una propuesta práctica a partir de aportaciones de contraste, dentro del campo de la iluminación para audiovisual. Se repasan las aportaciones de relieve en el fenómeno de la luz, desde los inicios verdaderos de la expresión lumínica en audiovisual, en adelante.

La finalidad del apartado teórico, es la de sensibilizar en cuanto a las propuestas prácticas que se llevan acabo desde las propuestas que nos parecen más apreciables. Por ello, nos detenemos en aquellos modelos que nos resultan particularmente expresivos. Las propuestas que nos interesan son aquellas en las que existe un evidente protagonismo en la comunicación a través de usos lumínicos atrevidos y notorios. Pero también estudiamos los modelos operativos ortodoxos, de los cuales extraemos conclusiones, para después proponer una alternativa. Este capítulo pretende también una valoración de los procedimientos a lo largo de la historia del cine y de la televisión, y determina los modelos contrastados de iluminación perfectamente operativos que han caído en desuso con el correr del tiempo y con el mayor recurso y presencia de lo televisual frente a lo cinematográfico. A su vez, se pretende evidenciar que la esencia de un medio distinto impone variaciones, atendiendo a su propia realidad.

En el apartado práctico de esta tesis doctoral se llevan a cabo registros audiovisuales de dos entrevistas para las cuales se han propuesto estrategias de iluminación diferentes, acorde con el objetivo principal comunicador.

En el caso de la entrevista llevada a cabo con Begoña Vicario Calvo, se pretende una entrevista de índole personal. Importa mucho la identidad y la personalidad de la entrevistada. Por ello, ha prevalecido un criterio de aproximación visual progresiva, de modo que pueda desentrañar la vertiente docente e investigadora en su práctica profesional.

En el caso de la entrevista realizada con el cineasta Paul Urkijo Alijo, lo que se pretende es una comunicación de índole más divulgativa. Se propone la reconstrucción de una trayectoria desde sus inicios como alumno en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, hasta su conversión en cineasta profesional de ficción.

Los dos registros se proponen para los miembros del tribunal en formato de vídeo, recogido en un disco duro que se adjunta a la tesis doctoral.

La Bibliografía se ha establecido en dos subapartados:

En primer lugar se establece la bibliografía específica para esta tesis doctoral. Textos reconocidos de especialistas y profesionales en el ámbito estricto de la iluminación audiovisual.

En segundo lugar, la bibliografía temática; textos provenientes de otras prácticas, como pueden ser la fotografía o la pintura, y textos que hacen referencia a otras realidades de la profesión audiovisual y que ayudan en la comprensión del todo.

En este apartado encontramos también los enlaces digitales que se han consultado para la realización de esta tesis doctoral.

En el caso de la filmografía, se propone en primer lugar la intrínsecamente cinematográfica, y después la televisiva.

Se adjuntan documentos anexos, en previsión de que algunos de los lectores tuvieran la necesidad de acceder a algún campo de conocimiento por resultarles ajeno.

También se adjunta un documento en vídeo, que atiende a la entrevista realizada a Ismael Bediaga, jefe de iluminación de la sede de EITB (Euskal Irrati Telebista), la televisión pública vasca, en Bilbao, que es el máximo responsable de las iluminaciones en noticiarios, programas divulgativos y programas audiovisuales en vivo que se realizan actualmente en EITB.

El método que hemos utilizado para el desarrollo de esta tesis doctoral se basa fundamentalmente en el estudio del único libro de texto real que se tiene en audiovisual, que es la evidencia de las obras. Las corrientes críticas pueden ayudarnos a ser sensibles en determinar ciertas constantes en los trabajos de los cinematografistas, pero no son afirmaciones absolutas, máxime porque la mayor parte de los críticos no trabajan en audiovisual, trabajan en el sistema de comunicación lingüística.

CAPÍTULO II. DESARROLLO DE LA HIPÓTESIS

La estimación de éxito y conveniencia en el tiempo de un trabajo audiovisual a través de los índices de audiencia conseguidos, no es un indicativo fiable de su calidad, de su capacidad comunicadora o de la calidad de su resolución. Durante años sin embargo, se ha utilizado para legitimar a conveniencia determinadas prácticas. Detrás de este tipo de estimaciones se esconden intereses ideológicos, tergiversación de datos, o las prioridades personales de los grandes mandatarios de las cadenas de televisión. Los índices de audiencia están atados a las campañas de publicitación de los espacios, que están orquestadas por intereses oligárquicos. Si nos atenemos a reivindicar el relieve y el desarrollo de los medios única y exclusivamente por los hitos económicos y populares mediáticos, perdemos la esencia del medio. Esta naturaleza de estimación a partir de los resultados crematísticos y mediáticos no es específica del medio, es exterior a él, es extra-audiovisual.

Nuestra propuesta se centra en la participación comunicadora de la luz en lo audiovisual. Conceptos como iluminación, luminosidad y luminancia en movimiento son esencia audiovisual².

No debemos confundir lo audiovisual con lo fotográfico, aunque la luz sea parte fundamental en los dos medios y procesos. Cuando se ilumina una fotografía, se ilumina una escena determinada para un punto de vista determinado en un instante fijo, y con una incidencia de luz y respuesta de luminosidades y luminancias determinadas y predeterminadas. Cuando se hace lo mismo para un punto de vista que debe recoger el movimiento dentro de la composición, no podemos trabajar la luz en el mismo sentido, porque si bien determinadas partes protagonistas se encontrarán perfectamente iluminadas y definidas en la opción "A" en el principio del movimiento interior, dejarán de encontrarse en igual rendimiento cuando se trasladen a la opción "B", o al revés. Dicho de otra manera, la iluminación en audiovisual debe prever los desplazamientos interiores a la composición. Añádase a todo ello, la problemática de cuando además, el punto de vista de captación también se mueve (sea en panorámica, en *travelling* o en combinación de ambos). En tanto en cuanto la luz es una constante fija para lo fotográfico, es movimiento registrado y representado para lo audiovisual, que a su vez ocurre en movimiento³. En el medio

² Podemos recordar las diferencias conceptuales entre iluminación (cantidad de luz total concitada para obtener una imagen audiovisual ante un aparato de registro), luminosidad (la parte de esa iluminación que los volúmenes, las presencias y los fondos absorben para hacerse visibles), y luminancia (las cantidades de luz reflejada que vuelven desde esa realidad escénica ante cámara hasta el punto de vista).

³ No ha sido infrecuente en la ortodoxia cinematográfica, que partiendo de una posición "A" hacia una posición "B", los eléctricos de cámara hayan girado las luminarias en seguimiento de los personajes para mantener definiciones lumínicas similares. Recordemos todo el sistema de iluminación y de rebotes de los *travellings* en los géneros de aventuras.

fotográfico podemos manipular a conveniencia la velocidad de obturación; esto no es así en audiovisual; las posibilidades de alterar la velocidad de obturación conllevan el lastre o la oportunidad, según los casos, de proponer efectos muy concretos; pero en el porcentaje mayoritario de los casos, la obturación será una constante en el trabajo audiovisual. Recordemos, cine 1:24+1, vídeo 1:50⁴.

La utilización de la luz en audiovisual es absolutamente cambiante frente a su utilización monolítica fotográfica.

En cuanto a la cuestión de los nominativos, tendemos a utilizar el termino Director de Fotografía⁵ para referirnos al cinematografista o iluminador. Esto procede de una tergiversación y de una escolástica exterior a lo audiovisual, que beneficia criterios intrínsecos de la fotografía, que es otro medio diferente y pertenece a otro sistema de comunicación diferente. No es una denominación afortunada, porque el término fotografía hace doble referencia a un solo instante en el tiempo y a la inmovilidad del punto de vista. Nos damos cuenta de que las dos dimensiones son ajenas al audiovisual. Cuando la cámara ejecuta la más mínima corrección en amplitud o en desplazamiento, el árbol lumínico se deshace y necesita rellenos y nuevos tratamientos.

Tanto en fotografía como en audiovisual, no se puede pasar por alto la importancia de los ambientes que conforman el plano hasta el límite del encuadre; eso que habitualmente en fotografía o en teatro se denomina fondo, pero que en audiovisual puede llegar a convertirse, incluso en las mejores propuestas, en un personaje activo vivo, en una personalidad dramática viva y absolutamente cambiante y evolutiva (involutiva) dentro de la propuesta. El ejemplo por antonomasia lo supondría la tierra, el país, en los westerns de John Ford, fundamentalmente en la película **The Searchers** (Centauros del desierto), 1956, con cinematografía a cargo de Winton C. Hoch. La localización del *Monument Valley* termina teniendo tanto protagonismo o más que los personajes.

⁴ 1:50 en vídeo equivale al 1:24+1 del cine, toda vez que la imagen vídeo se obtiene por campos impares y campos pares de definición, con lo que en un cincuentavo de segundo se obtendría únicamente la lectura resolutive de los campos impares, y haría falta un nuevo cincuentavo de segundo para obtener la lectura absoluta de los campos pares.

⁵ Existe el hábito de denominar al cinematografista o iluminador de un audiovisual como director de fotografía. No fue frecuente en Estados Unidos hasta que esta denominación se extendió en Europa. Todavía hoy, en copias antiguas con cartas de crédito originales de películas norteamericanas anteriores a 1945, puede comprobarse que el término más habitual era el de *Cinematographer*. El término director de fotografía popularizado en el tiempo, obedece a la reivindicación de un estatus profesional a reconocerse en el mismo estatus que la Dirección en sí.

Tengamos en cuenta que la representación naturalista no solamente de los volúmenes protagonistas, sino de la aparición de fondos y de las interacciones entre fondo y motivos, ha obedecido en el tiempo a un proceso de enriquecimiento acumulativo. Se ha ganado en soltura y capacidad expresiva, siempre con el apoyo de las aportaciones previas (como en el caso de la pintura greco-romana o la pintura medieval).

Al romperse la importancia del simbolismo hacia lo divino y empezar a buscar el naturalismo y la supremacía de lo humano en el umbral del renacimiento, surgieron algunos artistas como *Duccio Di Buoninsegna*⁶ y *Giotto Di Bondone*⁷, que empezaron a preocuparse por la interacción entre el individuo y el entorno en que se ubica la representación. *Duccio* y después *Giotto* se dieron cuenta de que los objetos en profundidad se comportaban de una manera peculiar dependiendo del punto de vista asumido por la obra. *Duccio* ideó un sistema de representación paleo-cónico, y propició una especie de fuga perspectiva, que en lugar de empequeñecer en la distancia, iba agrandando objetos y referencias; sin duda resultó un error, pero dio lugar a representaciones particularmente interesantes. *Giotto*, que emergió casi un siglo después, invirtió el sistema representativo a tenor de la observación de los fenómenos naturales y de su comportamiento, siempre desde el conocimiento de lo aportado en pintura por *Duccio*. Es fácil deducir, que *Giotto* nunca hubiera acabado proponiéndonos casi un embrión de la perspectiva cónica de no haber existido la preocupación previa de *Duccio* en su obra.

Si esto ocurría como un problema de representación añadido para el medio pictórico, la inmediatez de la respuesta físico-química en la fotografía y el cine evitaba el problema representativo de los fondos *per-se*. Casi aparecía como un añadido, que en fotografía empezó a cuidarse como una cuestión de *qualité* teatral de cara a resaltar la dignidad de los retratados⁸; el fondo representaba ornamento que recibía gran parte del orden simbólico heredado desde las prácticas previas.

Pero, ¿qué ocurre cuando trasladamos esta utilización simbólica y característica de los fondos hasta lo audiovisual? Al cambiar los puntos de vista sistemáticos en el montaje (otra de las variantes del movimiento para la captación en movimiento) las partes de los fondos retratados se transforman significativamente; bien van siendo paralizados en su magnitud al aproximar la cámara, bien van dejándonos contemplar otras zonas que no estaban

⁶ Se le considera como uno de los pintores más influyentes en la formación del estilo gótico internacional. Fue el primer pintor destacado de la *Escuela Sienesa*.

⁷ Fue un pintor, muralista, escultor y arquitecto florentino, considerado uno de los iniciadores del movimiento renacentista en Italia.

⁸ Aquellas fotos infantiles en el colegio para las cuales se trasladaba de uno en uno a los estudiantes, pese a su corta edad, a despachos de dirección e investirles de todo un código representativo de dignidad, dan buena fe de ello.

incluidas en las composiciones iniciales. Incluso los mismos puntos de vista al desplazarse o ser sustituidos, desbaratan aquellos pretendidos equilibrios lumínicos estables.

Por otra parte, desde fecha muy temprana en el audiovisual, como podemos recordar en el caso de Giovanni Pastrone, David W. Griffith o de Friedrich Wilhelm Murnau, la utilización de cámara propuesta osaba introducirse dentro de esos mundos representativos, antes acotados por el límite de lo teatral, del escenario o de la fotografía (la distancia única del punto de vista), eliminando partes hacia el *off* y mostrándonos nuevas partes que no habíamos podido contemplar, incluso desbaratando las percepciones de nitidez y de naturalismo perspectivo.

El cineasta David W. Griffith y su iluminador Billy Bitzer se atrevieron en **The Birth of a Nation** (El nacimiento de una nación), 1915, a alternar los grandes planos generales sobre el desarrollo de una batalla, con primeros planos dramáticos por primera vez, incluso saltando de campo a contra-campo visuales, forzando cualquier tipo de abstracción simbólica en la eliminación del basto espacio representativo del fondo natural, máxime al utilizar la combinación de anulaciones de cámara muy cambiantes⁹. Considérese también, esa diferencia abismal entre lo audiovisual y lo fotográfico al contemplar los movimientos de cámara sinuosos de Friedrich Wilhelm Murnau para introducirnos en el castillo del *Conde Drácula* en **Nosferatu** (El vampiro), 1922.

Sin embargo, es muy importante comprender que el naturalismo representativo audiovisual es solo una opción del audiovisual.

Ese naturalismo representativo no se encuentra determinado por la mecánica de los aparatos reproductores, sino también por las propuestas de las percepciones que proponen en la realidad. En este sentido, no puede obviarse que la naturaleza de la luz es absolutamente cambiante cuando sometemos bien las luminarias, bien la ubicación de un punto de vista, al movimiento¹⁰.

En el caso de los tratamientos audiovisuales no naturalistas, no resulta infrecuente, que las estrategias de iluminación observen un rendimiento hacia los fondos o los ambientes en abierta contraposición con los tratamientos dispuestos para los términos representativos de personajes y volúmenes, dentro de las mismas composiciones. Si bien se ha establecido

⁹ Atreviéndose a saltar desde la referencia casi fotográfica de la batalla captada desde una anulación de picado altamente descriptiva, hasta el rotundo contrapicado enaltecedor del héroe confederado que alcanza su némesis en el máximo acto de heroísmo.

¹⁰ Todos recordamos la experiencia de la infancia de iluminar un rostro con una linterna de noche y en total oscuridad desde debajo, cambiando absolutamente la apariencia perceptiva de aquello, que en la realidad no cambia.

desde poderes extra-audiovisuales considerables que la opción naturalista resulta siempre más conveniente (un poco como refrendo ideológicamente establecido dando paso a una suerte de artesanía no desafiante), todo lo contrario cabría aplicarse a la alternativa opuesta, la no naturalista. Este rompimiento de lo establecido en el tiempo conlleva cierto cuestionamiento, desafío, revolución y creación libre. De ahí, que no haya sido particularmente apoyado por los poderes en cada momento. La revolución dentro del sistema es imposible. La revolución tiene que romper el sistema, o no será revolución.

Podemos recordar el intento de audiovisual cronológico de David. W. Griffith en la película **Intolerance** (Intolerancia), 1916. Griffith se atrevió a compartimentar su propuesta para la ficción de la película en cuatro capítulos diferentes y estancos, que ocurrían en cuatro épocas de la historia particularmente lejanas. El capítulo de ambientación más antigua mostraba la caída de *Constantinopla* en manos de *Nabucodonosor*, el segundo de los capítulos hacía referencia a la pasión y muerte de *Jesu Cristo*, el tercero, al terror durante la Revolución Francesa, y el cuarto, a la oposición entre dos hermanos que vivían en la sociedad norteamericana de 1916. La intención de Griffith era mostrar cómo el denominador común de la Intolerancia causaba las mayores desgracias a la humanidad. Demasiado adelantada para su tiempo (del tránsito de un capítulo, pasábamos al tránsito de otro, siempre sin llegar al término respectivo, e incluso saltándose el orden cronológico) . La película constituyó un fracaso profundo a nivel de público. Curiosamente, con el paso de los años, una propuesta mucho más sencilla extraída de esta gran lección creativa, como fue **The Ten Commandments** (Los diez Mandamientos), 1923, dirigida por Cecil B. DeMille, constituyó un éxito gigantesco sólo siete años después, reduciéndolo a dos capítulos (el actual y el de la antigüedad en el éxodo).

La única explicación descansa sobre el considerable incremento de la madurez adquirida por la audiencia en esos siete años de diferencia entre una obra y otra, vía los nuevos movimientos y las nuevas propuestas cinematográficas. No podemos pasar por alto el *Kammerspielfilm* alemán y toda su trascendencia, precisamente en los cuatro años finales de ese lapso.

En esos años tiene lugar el enorme fracaso crítico hostil y el desprestigio de una gran película como es **Marnie** (Marnie, la ladrona), 1964, dirigida por Alfred Hitchcock con cinematografía a cargo de Robert Burks¹¹. Los fondos pintados y la decisión de recrear los exteriores (incluso urbanos) en interior, fueron muy duramente criticados. Los planos de *Marnie* (Tippi Hedren) enferma mental cabalgando sobre su caballo en los alrededores del picadero de *Garrots*, se resolvieron mediante el recurso a una retroproyección de fondo, mientras que la actriz era filmada en el plató; el resultado supuso una consecución

¹¹ Habitual colaborador de Alfred Hitchcock durante los diez años anteriores.

sensacional, que no obstante, no agradó, porque no constituía convencimiento para el umbral de verosimilitud en las audiencias.

El cinematografista de la cinta, Robert Burks, fue lo bastante sensible como para trabajar cantidades y sentidos de luz opuestas en la figura volumétrica ubicada en el estudio contra la pantalla de retroproyección, de manera que contraindicaba la iluminación del *travelling* captado en la localización natural para el fondo. No había una voluntad de ocultarlo pese a las disquisiciones técnicas y tecnológicas del momento¹², sino que había una voluntad de denotarlo. Es aquí donde podemos detener la deliberación absoluta del autor, de Hitchcock. *Marnie* se siente aliviada, “libre” y “feliz”, ignorando la gravedad de su estado, pero el sistema de retroproyección nos da cuenta de que todo ello es una ilusión que no pertenece al mundo de lo real, de lo natural y que *Marnie* sigue enferma.

Por tanto, ¿un antinaturalismo aberrante en el sentido de lo formal, es idóneo frente a una reproducción naturalista detallista y fidedigna? No. Pero no es inferior, y no debe ser rechazada por criterios pro-naturalistas, sean éstos de la índole que sean¹³. Debe ser valorada en cuanto a la oportunidad de su recurso. Alfred Hitchcock se estaba alejando de los modos naturalistas de representación y de procesamiento que los poderes fácticos reales dominadores de los *mass media* nos decían a los consumidores que debían ser las máximas aspiraciones en lo audiovisual.

En tanto en cuanto esa diferencia compositiva en la totalidad del cuadro representativo trabajada en estratos diferentes se ha hecho siguiendo pautas de cierto naturalismo en perspectiva y cantidades de luz para agrandar las posibilidades espectaculares del resultado, ha resultado aplaudido. El ejemplo por antonomasia, no el único ni el primero, es el paso del *Mar Rojo* en **The Ten Commandments** (Los diez mandamientos), 1956, dirigida por Cecil B. DeMille, con cinematografía de Loyal Griggs y efectos especiales a cargo de John P. Fulton. Es el más memorable y sirve de ejemplo emblemático para todo lo demás. El efecto Fulton consistía en una retroproyección contra fondo azul del componente ocupado por los personajes. La configuración del efecto en movimiento mezclaba animación (las vertientes verticales contenidas del agua a izquierda y derecha) y movimiento natural proyectado a la inversa para producir la sensación de que el agua se retiraba. La concepción de todo ello como armónico en una sola toma de conjunto resultó emblemático, sin embargo, en el año 1956 no resultaba verosímil para la audiencia.

¹² Recuérdese, que Hitchcock ya había utilizado el recurso a la incrustación mediante fondo ámbar el año anterior en la película **The Birds** (Los pájaros) con gran éxito técnico, y que ese mismo año se llevaba a cabo la película que encumbró el recurso como máxima consecución de efectos en la industria, como fue **Mary Poppins**, 1964, dirigida por Robert Stevenson.

¹³ La educación católica de Hitchcock se extiende a una formación cultural en la Historia de las Artes, fundamentalmente de la pintura sacra, de la que carecen otras alternativas culturales.

Pese a que todo ello proponía una ruptura para la verosimilitud de las audiencias, la grandilocuencia del planteamiento, la espectacularidad de su concepción, ese “lo más grande jamás visto”, terminaba por retrotraer el aplauso y la aceptación. Naturalmente, la destreza técnica implicada en el esfuerzo era infinita (el rodaje de esa escena duró cerca de seis meses). Sin embargo, cuando este mismo ejercicio se lleva a cabo con otras intenciones, sustituyendo el naturalismo por esta alternativa de abstracción diferente, “peligrosa” (propuesta como conflicto audiovisual), se ha saldado mayoritariamente con el castigo, el desprestigio y el rechazo.

Hoy en día se asume como una iluminación de orden naturalista por parte de las sensibilidades de las audiencias la luz absolutamente aberrante, abstracta y artificial propuesta para un noticiario televisivo o para una película de efectos de la *Marvel*. En los años 60 sin embargo, hubiera resultado imposible asumir esa iluminación como naturalista. Con toda probabilidad habría resultado rechazada. A través del consumo y de los años, se ha ido acostumbrando al umbral de credibilidad o expectativa de la audiencia a considerar, que un noticiario debe estar sobre-iluminado, eliminando sombras y direcciones de sombra; Se trata de una estimación extra-audiovisual, es simplemente una estimación de orden bien periodístico, bien ideológico, que como anteriormente se ha expresado, obedece a un cultivo cuantitativo en el tiempo, a una imposición.

Por todo ello, debe tenerse en cuenta que no solo los planteamientos constructivos, sino las actitudes de recepción sobre cualquier esfuerzo de diferencia en audiovisual, son comprendidos desde el riesgo de la no-comunicación, y por lo tanto, del rechazo.

Nuestra propuesta consiste en la no utilización operativa de un único modelo, el que sea, como forma de iluminación audiovisual para un tipo de espacio concreto, y desde aquí, establecer con claridad propuestas diferenciales y ofrecer opciones cualitativas en acuerdo con los objetivos comunicadores.

Se trata de evitar el inmovilismo conceptual para las iluminaciones profesionales en plató en los espacios televisivos de no ficción (espacios de recetas culinarias, concursos, noticiarios...).

Ernst Lubitsch decía que existen infinitas ubicaciones procesuales para colocar la cámara en la grabación de una misma toma; aunque concluía; *“Hay mil maneras de colocar una cámara, pero en realidad solo una”*.

Cineastas y realizadores audiovisuales asumen que para transmitir los contenidos inherentes a sus objetivos, deben encontrar en cada circunstancia esa ubicación única de encuadre. Ubicación única, que además estará sometida a una amplitud

representativa muy determinada, a una angulación precisa y a una exposición lumínica absolutamente premeditada, porque esos creadores son tan diferentes entre sí como lo van a ser las soluciones oportunas que desarrollen, ya que lo que cada uno quiere transmitir es distinto, independientemente del texto escrito que pueda servirles de base. En el caso del cine de ficción (ese campo específico del audiovisual) se nos ayuda a comprenderlo y a valorarlo (no siempre), pero por contraste en televisión no, atendiendo a la muy conveniente excusa ideológica de las diferentes naturalezas de los sistemas de producción.

El incidir en las características dramáticas de una iluminación y de su captación para un eje de cámara determinado desde un punto de vista en un plató, no es obstáculo en contra de la información y de la emoción. Y ese carácter altamente dramático, lo será para un punto de vista determinado, no siéndolo para otro punto de vista simultáneo cualquiera. Dicho de otro modo; si se pretende que los diferentes ejes de cámara concitados participen de ese umbral altamente dramático, no solamente tendrá que procederse a una iluminación determinada para cada punto de vista como luz principal, sino que habrá que conceptualizar la luz como un ambiente general para todo el espacio representativo y de captación desde fuera de lo representativo. Del mismo modo, para ejes de cámara simultáneos, una iluminación propondrá una dirección de sombras, de modo que, uno de los dos ejes de cámara capte luminancias mayoritarias de la zona en sombra, mientras que el otro eje de cámara capte luminancias mayoritarias de la zona más plenamente iluminada.

A lo largo de este trabajo se ofrece una semblanza en torno a la formación y aprendizaje para cinematografistas e iluminadores en televisión. Se pretende evidenciar cómo desde prismas extra-audiovisuales de lo televisual, se les conduce a la actividad de lo continuista.

Por el contrario, detectando las limitaciones técnico-tecnológicas de esas actitudes extra-audiovisuales, se propone una práctica diferente, que se asume desde la perspectiva de lo intrínsecamente audiovisual, desde el proceso y la verificación de la comunicación audiovisual.

La superación de lo formativo en cuanto a las exigencias técnicas y tecnológicas del medio da paso a encarar las posibilidades expresivas. Posibilidades, que raramente serán exclusivamente personales en el ámbito de la iluminación, al contrario, se trata de una opción de equipo. Ello no supone eliminar las aportaciones de índole personal, pero estas, se supeditan a los intereses comunicadores de todo un proyecto.

Si a un iluminador se le involucra en el equipo creativo para una serie terrorífica de ficción, se le presentan los diversos decorados y se establece junto con el director la amplitud de los tratamientos de cámara sucesivos para cada uno de los movimientos secuenciales en cada uno de los decorados, se irán suscitando en él repuestas adecuadas en cuanto a las zonas a iluminar, las zonas a reservar, las diferentes ubicaciones diurnas o nocturnas correspondientes con cada uno de los momentos que deben registrarse, o los diferentes estilos de vestuario atendiendo a esas concepciones anteriores; todo ello terminará concitando unas dominantes de contraste y unas paletas de grises y cromáticas concretas, no del todo determinadas, que le servirán de guía y desde la cuales seguirá construyendo.

Naturalmente, la persona encargada de la iluminación empezará desechando luminarias difusas o los filtros reductores de cantidades de luz, en atención a las intenciones previas que pueden derivarse del planteamiento. Empezará obviamente, decantándose por luminarias muy rotundas y haces concentrados, de manera que ese equilibrio entre mostraciones y reservas empiece a cobrar corporeidad técnica y procesual en las disposiciones del plató.

Muy diferente será la actitud y las estrategias a intuir, si se le convoca para iluminar en un plató de televisión un programa-concurso parecido al antiguo **Un, dos, tres... responde otra vez** (1972-2004, original de Narciso Ibáñez Serrado), porque empezará a evitar las zonas de reserva en sombra, en el sentido de clarificar presencias y participaciones de presentadores y de concursantes, y de sus evoluciones y actitudes en el marco representativo.

Como podemos comprobar, a la hora de enfrentar los rendimientos lumínicos en televisión de no ficción (hoy en día tan estandarizados) encontramos una ausencia de actitudes y previsiones como las anteriormente descritas, que encontramos particularmente acertadas. Por el contrario, apreciamos iluminaciones monocordes, planimétricas o excesivamente brillantes en los espacios televisivos de diferente índole.

Por tanto, este trabajo de investigación trata de evidenciar el estatus práctico de las iluminaciones ortodoxas en televisión de no ficción, para proceder a la reflexión en torno a constantes sostenidas en el tiempo que no solamente no deben seguirse respetando *per se*, sino que pueden alterarse para conseguir resultados audiovisuales más óptimos, más específicos del medio.

Porque una cuestión es atacar la iluminación como proceso profesional para resolver situaciones desde un prisma ortodoxo con la mayor claridad comunicadora posible aquello que se trata de hacer, y otra cuestión muy diferente, es aplicar un método creativo que se corresponda con las máximas y las mínimas comunicadoras y emocionales del proyecto, también desde la iluminación.

En el libro de Andrew Sarris “*Entrevistas con directores de cine, Vol II*”¹⁴, Orson Welles declaraba que en el organigrama laboral tradicional de Hollywood, durante el periodo del cine mudo y la década de los años 30, las cuestiones como el emplazamiento de cámara, las ópticas a utilizar o incluso las direcciones maestras de luz, se dejaban en manos de los cinematografistas¹⁵. De hecho, cuando Orson Welles dirigió **Citizen Kane** (Ciudadano Kane), 1941, se apoyó decididamente en las cualidades y el trabajo de su cinematografista y operador Gregg Toland, que era el más prestigioso en aquel momento.

Esto explicaría cómo fueron encontrando su lugar dentro de la industria de Hollywood profesionales como Rouben Mamoulian o George Cuckor que procedían de la experiencia teatral, porque todo este bagaje preciso de lo audiovisual se confiaba a especialistas. En el caso opuesto, encontramos a los hombre de cine como John Ford o Henry Hathaway que terminaban dictando la iluminación, la ubicación de cámara o la focal a utilizar en cada caso.

Lo que en Hollywood devenía un proceso habitual de trabajo, en Europa resultaba impensable; desde Fritz Lang, hasta Friedrich Wilhem Murnau en el caso alemán, desde Jean Epstein hasta Abel Gance por lo que respecta a Francia o desde Lev Kuleshov hasta Aleksandr Dovzhenko en el caso soviético, todos ellos, determinaban ejes de cámara, focales de captación, y al menos, sentidos fundamentales de iluminación.

Atendiendo al trabajo de los cinematografistas podemos encontrar en aquella época dos tendencias clarísimas:

La del cinematografista que comprende su posición en el equipo y enriquece los acabados a través de una actitud creativa en complicidad con el proyecto, como Gregg Toland, Russel Metty, Antonino Delli Colli, Luis Cuadrado o Vilmos Zsigmond o Winton C.Hoch, y la del cinematografista-iluminador que se desentiende del apartado creativo y tiende a obedecer el organigrama de producción tal cual, como

¹⁴ Sarris, Andrew. “Entrevistas con directores de cine Vol II”. Editorial Magisterio Español. 1972

¹⁵ En aquella época en la que su labor se denominaba cinematografista, no director de fotografía.

Loyal Griggs, William H. Clothier, Lucien Ballard o Azakazu Nakai. La diferencia es la de participar en el impulso creativo o asumir una creatividad procesual ajena dentro de trazas ya predeterminadas.

Por ejemplo, cuando John Ford dirigió en 1956 **The Searchers** (Centauros del desierto), contó con el cinematografista y primer operador de cámara Winton C. Hoch. Era la cuarta colaboración profesional entre ellos, habiendo conseguido en dos ocasiones anteriores, a saber **She more a Yellow Ribbon** (La Legión invencible) 1949, y **The Quiet Man** (El hombre tranquilo), 1952, los Oscar respectivos en el apartado lumínico. Ford determinó encuadres en contrapicado y en solución de alto contraste interior, ubicando la cámara dentro de ese interior mediante sub-exposiciones que volvieran las zonas en sombra potentemente negras como expresión dramática-trágica que se presiente para la familia *Edwards* (a punto de ser atacados y masacrados por los indios comanches). Hoch declaró que podía haber iluminado la escena mediante un cromatismo convencional, pero que influenciado por el talante dramático de lo deseado por Ford, decidió iluminar desde fuera el interior con filtros potentemente rojizos, de modo que la luz incidente en el interior, mucho más oscura de ese tono rojizo intenso, ayudase a connotar la tragedia, el fin y la violencia sangrienta. Una aportación impresionantemente acertada e impactante, suscitada en acuerdo y complicidad con el director.

Aquel mismo año, Loyal Griggs al servicio de Cecil B. DeMille para la monumental **The Ten Commandments** (Los diez Mandamientos), 1956, optó por reproducir con la máxima claridad expositiva los colores planimétricos de las telas reveladoras (como en caso de el manto hebreo de *Moisés*, interpretado por el actor Charlton Heston), un poco siguiendo el gusto del color gráfico característico en las reproducciones mediáticas de principios de siglo, al gusto particular de Cecil B. DeMille. No obstante, el acabado de su trabajo, no por ello, resulta técnicamente inferior.

En definitiva, los cinematografistas que comprenden la luz, crean.

CAPÍTULO III. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA ILUMINACIÓN AUDIOVISUAL

III. 3.1 Movimientos Cinematográficos Relevantes

3.1.1 El Kammerspielfilm alemán

Muy mal llamado “expresionismo cinematográfico” por muchos, el Kammerspielfilm alemán característico de los años 20 (apenas se extendió durante aquella sola década), que podríamos traducir por “teatro de cámara filmado”, arrojó sobre el tapete audiovisual internacional la primera aportación incontestable de una estrategia técnica-tecnológica en cuanto a los usos de iluminación y de carácter lumínico.

Los estudios sucesivos sobre aquel cultivo, férreamente atado a los rodajes de plató (incluso remedando exteriores reconstruidos en sus interiores)¹⁶, apenas se centran en las producciones de la UFA, un gran estudio para la producción y distribución de films en todo el área centro-europeo de administración e influencia germana, erigido en imitación estructural desde el modelo propuesto por los estudios norteamericanos de Hollywood. Y es que, desgraciadamente, apenas se conserva información relevante sobre la práctica de los focos competitivos de entonces en todo el fenómeno.

En realidad, aquel cultivo de películas (que presentaban aquellos vestigios relacionales de imagen tan notorios) no pretendió nunca plantear fundamentos creativos comunes, sino, tan solo la producción de películas para el consumo más diverso. Nunca existió la voluntad o la estrategia de erigirse desde lo artístico deliberado o desde los fundamentos ideológicos y resolutivos de uno u otro movimiento de vanguardia. Por supuesto, el cultivo de las películas nunca tuvo nada que ver con la práctica expresionista, aunque, de cuando en cuando, tomara de aquella referentes formales de lo más diverso.

Es el caso de la película **Das Kabinett Des Dr. Caligari** (El gabinete del Dr. Caligari) 1919 dirigida por Robert Wiene con cinematografía de Willy Hameister.

¹⁶Piénsese en la magnitud de bosques, meandros fluviales y montañas para la saga resuelta en el díptico **Die Nibelungen** (Los nibelungos), 1924-25, del director Fritz Lang, respectivamente, **Die Nibelungen: Sigfried** (La muerte de Sigfrido), 1924, y **Die Nibelungen: Kriemhilds Rache** (La venganza de Krimilda), 1925, constaba de reconstrucciones absolutas de exteriores en el interior de los platós, con iluminaciones absolutamente controladas e invariables que hubieran sido imposibles, habida cuenta de la magnitud en la producción y en la logística humana resolutiva en exteriores reales.

Sin medios reales para enfrentar a su gusto su propuesta sobre asesinatos misteriosos en noches de niebla urbanas, al modo de las imágenes mentales suscitadas por el cultivo literario de dramas al uso, Wienne recurrió a un grupo de conocidos que pintaban decorados para representaciones teatrales de café-teatro (tan en boga entonces en Alemania) y desarrolló, a partir de esos elementos, una escenografía simbólica que siempre lamentó en sustitución del naturalismo ambiental que él deseaba.



Das Kabinett Des Dr. Caligari.

El éxito popular y el reconocimiento crítico, llevó a reiterar producciones *exploit* que incidieran sobre los “tesoros” de Wienne. Nada de orígenes temáticos y estructurales expresionistas, nada de seguimiento a una vanguardia determinada y a sus postulados.

En este sentido quizá, la única obra conseguida de aquel filón que puede considerarse vinculada y partícipe de lo esencial al movimiento expresionista, sea la gran obra maestra **Der Golem** (El Golem), 1920, dirigida por Paul Wegener (que ya había dirigido una versión anterior hacia 1914 sin la misma inspiración). Sin duda, la obra maestra por antonomasia en todo el fenómeno. A la luz natural espléndidamente mecida y expuesta por el cinematografista Karl Freund, habría que añadir el impacto de los soberbios decorados (inolvidables, inmortales) del director artístico Hans Poelzig, y la precisión casi sobrenatural y contradictoria de los encuadres sucesivos auspiciados y resueltos por la soberbia dirección de Wegener. Claro que, la misma leyenda y la base argumental del film aproximan el cómputo de la obra hacia los postulados expresionistas.

También se ha aludido de forma excesiva al mantenimiento de acabados lumínicos atados al alto contraste. Casi una exigencia ineludible por aquel entonces, de acuerdo con las condiciones de trabajo y rendimiento planteadas por dos factores fundamentales. El primero, las emulsiones de película eran lentas, extremadamente lentas, e imponían un resultado iconográfico de escasa sensibilidad, esto es, el negro era opaco y el blanco definitorio con apenas gamas de grises intermedias. El segundo, las cuantías de producción resultaban particularmente insuficientes en el 90% de los casos, por lo que los rodajes se satisfacían en interiores, con el recurso a grandes equipos de luminarias, atadas aún a la tecnología del arco de carbón.

No se trata por tanto de que los cineastas creadores no desearan incluir atmósferas vaporosas, medidas por la niebla del amanecer en tonos medios (recordemos los acabados trabajados por el gran Friedrich Wilhelm Murnau para su gran obra **Sunrise** (Amanecer) de 1927 producido por la Fox en Hollywood, con cinematografía a cargo de Charles Boshier).

Precisamente, para enfrentar soluciones que obviasen esa falta de medios y esas ausencias de espacios exteriores constantes, se impuso el recurso procesual al conocido como “*efecto Schüfftan*”, una triquiñuela visual basada en la inclusión de un reflejo virtual producido sobre una lámina de vidrio ubicada en diagonal descendente en profundidad (al modo de una ventana de cierre vertical semi-abatida) que propusiera la ilusión de un fondo tridimensional grandioso a una toma efectuada solo con los actores y el utillaje de escena contra un fondo negro en plató.



Fotograma capturado de www.youtube.com/watch?v=H3yYvpxGV7g.

Se ubicaba bajo la lámina de vidrio reflectante (por encontrarse iluminada desde debajo con gran intensidad), bien una maqueta o una fotografía, también muy iluminados, cuidadosamente invertidas para compensarse en el reflejo simétrico final, imágenes reflejadas que se proponían como fondo unos cuantos metros por detrás del término en que evolucionaban los actores ante cámara, de modo, que se incidía también en su mayor o menor alejamiento con respecto al punto de vista globalizador. El recurso había sido creado por el operador de cámara e iluminador Wugen Schüfftan (1893 – 1977) y fue asumido como una alternativa de resolución a problemas de producción por parte del conglomerado industrial. Al experimentarse con fondos retro-proyectados y conseguirse el umbral de verosimilitud mínimo por parte de las audiencias, esta práctica fue relegada.

Sin embargo, si no se iluminaba con particular cuidado la zona del fotograma que correspondía a la línea diferencial inferior del reflejo diagonal de la lámina de vidrio en funciones de espejo, mediante la incidencia lateral y altamente contrastada de una luz suplementaria, el trucaje sería percibido por la audiencia. Así, se propuso un procedimiento de iluminación cenital para el término compositivo en plató y una iluminación contrariadamente lateral para hacer “invisible” el trucaje; la iluminación característica de toda aquella producción.

Tanto Karl Freund (más sobresaliente que nunca en el fabuloso acabado de **Der Golem** (El Golem), 1920, dirigida por Paul Wegener en cooperación con Guido Seeber), como Günther Kramp, cinematografistas ilustres involucrados en aquella producción de películas en cadena, declararon haber encontrado la solución en la imitación de las iluminaciones laterales y muy contrastadas características de John Ford en sus películas para la Universal, particularmente en las cintas **Straight Shooting** (A prueba de balas) de 1917 y **Marked Men** (Hombres Marcados) de 1919.

Ford, decidido a que no le tergiversaran sus películas, fletaba expediciones a exteriores para los rodajes, obligando incluso a la construcción de sus decorados para interior en aquellas latitudes remotas en las que localizaba para evitar injerencias de cualquier tipo. Naturalmente, los albañiles locales que resultaban reclutados no conocían las estructuras para emparrillados superiores de focos ni concebían su espacio, por lo que aquellos interiores solo podían iluminarse, bien desde dentro, bien mediante celosías (ventanas y puertas que dejasen penetrar la luz), con lo que se dispuso todo un desarrollo para las iluminaciones laterales que fueron tan infrecuentes, lejos de la producción germana, hasta bien entrados los años 30.

Junto a los directores creadores de las películas, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Paul Wegener, Georg Wilhelm Pabst o Josef Von Sternberg, los cinematografistas iluminadores de aquella producción fueron el ya citado Schüfftan, Willy Hameister **Das Kalinett Des Dr. Caligari** (El gabinete del Dr. Caligari), 1919, de Robert Wiene, Günther Rittau **Metropolis**, 1927, de Fritz Lang en cooperación con el gran Karl Freund, **Der Blaul Engel** (“El ángel azul”), 1928, de Josef Von Sternberg, Günther Kramp **Nosferatu** (El vampiro), 1922, de Friedrich Murnau, en cooperación con Wagner; **Die Busche Der Pandora**” (La caja de Pandora), 1929, de Pabst; Guido Seeber **Die Freudlose Gasse** (La calle sin alegría), 1925, de Georg Pabst .

Aunque quizá, por encima de todos ellos destacaron Karl Freund y Fritz Arno Wagner. Los dos procedían de los noticiarios audiovisuales de la época inmediatamente anterior, los años a partir de 1910. Ambos eran muy sensibles al aprovechamiento de las condiciones lumínicas naturales y defendían los rompimientos de estilo. Involucrados y comprometidos con los vehículos de ficción en que se vieron envueltos, impulsaron producciones como las del “díptico sobrenatural” de Murnau, **Nosferatu** (El vampiro), 1922, y **Phantom** de 1923 (esta última iluminada por Axel Graatkjaer y Theophan Ouchakoff), hasta conseguir la resolución de movimientos secuenciales en exteriores, en los que aprovechando la cantidad de luz del día y del sol, filtrándola, conseguían atmósferas menos definidas y contrastadas forzando incluso utilizaciones de focales largas y ejercicios de nitidez focal diferenciada dentro de los mismos planos, al apostar por sobre-exposiciones limitadas en el estilo global. Recurrieron a entintados mono-cromáticos para diferentes repertorios anímicos y emocionales en cita textual a su admirada **The Birth of a Nation**, (El nacimiento de una nación), 1914, de David Wark Griffith con Billy Bitzer a cargo de la cinematografía. En definitiva, a vulneraciones de lo heterodoxo y de lo asumido como funcional paradigmático, lo que les llevó a la identificación romántica con el modelo operativo más radicalmente opuesto en criterios de rendimientos y usos lumínicos de la época, fue el impresionismo francés abanderado por el gran Abel Gance.

Lo más característico de la luz en el *kammerspielfilm* es la relación con los efectos ópticos. Efectivamente los conocimientos de óptica aplicados a las lentes de anteojos empezaron a ser altamente estimados por la producción de una industria deseosa de llegar a colectivos populares más amplios, aprovechando todo tipo de trucajes, de modo que se evitaran las grandes inversiones de medios. Algo así como el deseo de competir con la grandiosidad hollywoodiense empleando trucos de malabarista y de ilusionista.

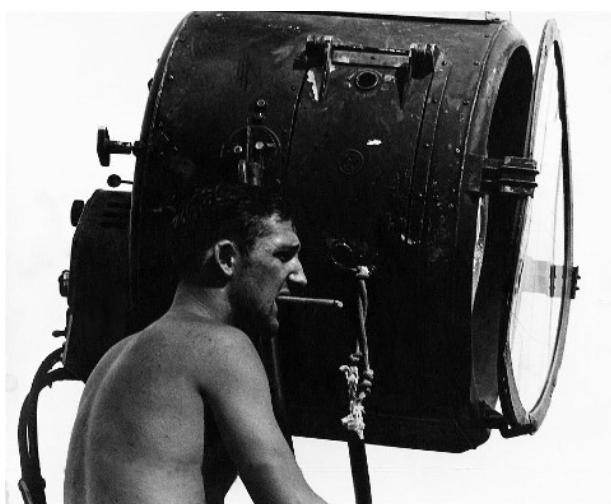
El alcance, no tanto artístico como procesual-laboral, resultó verdaderamente impactante. En un principio, como ocurrió con la casual y afortunada **Das Kabinett Des Dr. Caligari** (El gabinete del Dr. Caligari), 1919, dirigida por Robert Wiene, esa apariencia “diferente”, distintiva de la imagen así formulada, supuso y garantizó el éxito esperado. No obstante, conforme la década fue avanzando, la impresión del público (alemán, sobre todo) de que se le estaba ofreciendo siempre “más de lo mismo” propició el fin de la fórmula.

La iluminación sistemática en audiovisual, no había sido nunca antes tratada como centro absoluto de la creación y producción. Las progresiones técnicas, tecnológicas y procesuales, fueron incalculables y grandiosas para la mentalidad inicial de 1919. Y desde luego, habrían progresado de geométrica en el tiempo si no hubiera cesado su uso. Progresivamente, los grandes cineastas emigraban a Norteamérica o iban contando con más medios, lo que terminaba por relegar el uso de toda aquella cocina experimental.

3.1.2 El cine de los años 30 en Hollywood

La década de los años 30 en Hollywood se significa para la importancia de esta tesis por el desarrollo tecnológico e industrial que supuso la consecución de nuevos equipamientos tecnológicos y de nuevas posibilidades de rendimiento.

Los equipos tecnológicos en los años 30 eran colosales y volvían verdaderamente lento el proceso de producción, e incluso vetaban la posibilidad de los rodajes en exteriores mayoritarios. La tecnología de las luces de arco de carbón¹⁷, que era la que se utilizaba, requería de muchas luminarias. Los costes de transporte y las dificultades de ubicación de los set eran considerables; más aún, cuando se empezó a utilizar el acabado en color.



*Rodaje con luminarias de arcos de carbón en la película **Young Billy Young** (Dir: Burt Kennedy, 1968). Fotografía de David Lee Guss.*

El proceder profesional de los iluminadores estaba determinado por la lentitud de las películas, el procesado de las emulsiones (extenso en el tiempo) y las necesidades de equipamientos de iluminación enormes. Ante la competencia del mercado fotográfico y de la práctica industrial fotográfica, la industria cinematográfica exigía un acabado con un número determinado de grises intermedios entre el negro y el blanco para considerar que el acabado lumínico de una película fuera mínimamente digno.

¹⁷Basados en el arco voltaico que se produce al saltar la corriente continua entre dos carbones, en los primitivos proyectores de arco de tipo abierto (sin lente). Producía un espectro cromático que estaba comprendido entre 3600 y 4600 grados kelvin, es decir, se producía una iluminación rica en radiaciones verdes.

Es por esto, que ante exigencias cuantitativas de luz tan considerables en los estudios, se ubicaban las luminarias en las zonas más altas con luces incidentes directas hacia el suelo. Gracias a esas cantidades de luz, los cinematografistas podían exponer, aportando ese número de grises intermedios entre el negro y el blanco que era obligado.

Este dinamismo industrial entre el conservadurismo tradicional que aseguraba acabados y el deseo innovador rompedor, trajo como consecuencia la investigación de los laboratorios para la consecución de emulsiones más rápidas. Los iluminadores necesitaban rendir con más rapidez y con menos material de iluminación y los directores necesitaban rodar más planos en el día.

El cine suponía un gran negocio en el Hollywood de los años 30, y esto posibilitó investigaciones en mejoras tecnológicas. Lo que marca verdaderamente los acabados cinematográficos de los años 30 es la consecución de una película más rápida.

En cuanto a la utilización color¹⁸, la efeméride del cortometraje **Flowers and Trees** (Árboles y flores), 1932, producido por Walt Disney, que consigue un premio Óscar honorífico al uso artístico y creativo del color, compromete a los cinematografistas a conseguirlo en las películas con personajes reales. Comienza entonces todo un camino de investigación, que llevará hasta la enorme consecución de la película **The Cucaracha** (La cucaracha), 1934, dirigida por Lloyd Corrigan y con cinematografía a cargo de Ray Rennehan, que fue el primer musical que se convirtió en la primera película de imagen real que utilizó el Technicolor de tres bandas¹⁹. Su éxito determinó que la industria de Hollywood adoptara el sistema en sus siguientes proyectos.

¹⁸La gran revolución del cine a color llegará de la mano de Herbert Kalmus en 1916, fundador del Technicolor, que patentó un sistema basado en la síntesis sustractiva de los colores. Herbert Kalmus consigue la transferencia del fenómeno de la captación y reproducción del color a un solo negativo mediante el sistema del Technicolor, y la fijación de la banda azul para recapitular toda la definición del arco cromático traducido a grises medios. Hasta la actualidad digital de altísima definición no hemos tenido ningún procedimiento que se conservan tan bien, y sobre todo, que reproduzca tan bien la realidad lumínica y visual como el technicolor de tres bandas.

¹⁹Hasta la llegada del Technicolor, rodar en color suponía la utilización de tres negativos, tres cámaras, tres proyectores; se había escogido como forma de expresión por la gran capacidad de definición que tenía el negativo verde intermedio. Sin embargo, resultaba muy difícil reducir la cantidad de luz, debido a la ignorancia de los entintados de las dominantes cromáticas.

Entre 1938 y 1939 se dio también uno de los cambios cualitativos de tecnología más importantes de la historia del cine; la sustitución de las luces de arco de carbón por el descubrimiento de las luces de tungsteno e inmediatamente las luces de cuarzo halógeno. No solo se disminuía el número de fuentes necesarias, sino que el funcionamiento con estas nuevas, suponía una temperatura calórica menor. No obstante, tanto las luces de tungsteno como las de cuarzo halógeno, aportaron la definición de la temperatura de color de 3.200 grados Kelvin, desde entonces estándar para audiovisual y fotografía, que con las luces de arco de carbón no podía alcanzarse. La traducción inmediata en acabados fue, la de que las nuevas luminarias facilitaban el incremento del contraste lumínico en los resultados cromáticos.

La primera película en la que se sustituyeron los equipos de iluminación de arco de carbón por las luces de tungsteno fue **Gone with the wind** (Lo que el viento se llevó), 1939, dirigida por Victor Fleming con cinematografía de Ernst Haller y Lee Garmes.

Es curiosa la circunstancia que se dio en la película en cuanto al cinematografía de la cinta. El productor David O. Selznick había contratado al cinematografista Lee Garmes²⁰, pero sus propuestas verdaderamente arriesgadas y renovadoras respecto a la iluminación le costaron el despido. Aunque no oficialmente, a Lee Garmes se le atribuye la maravillosa secuencia del patio de ferrocarril.



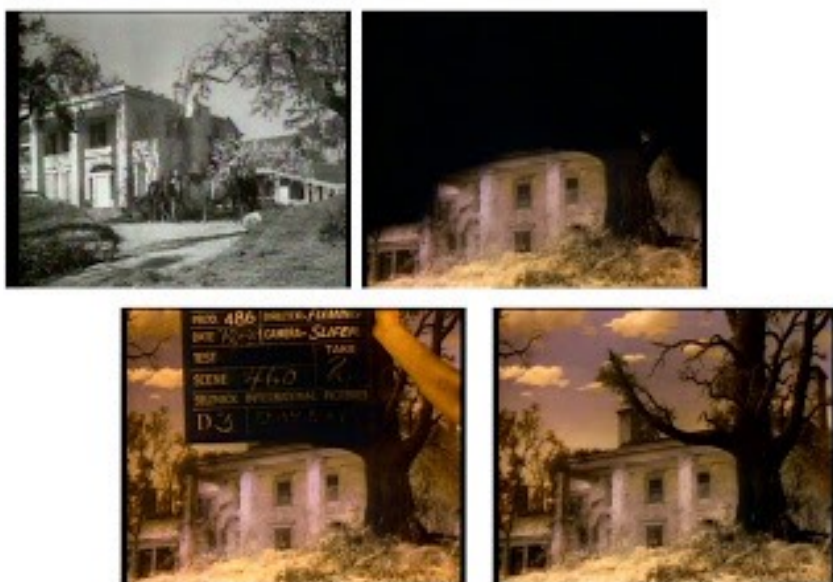
Gone with the wind. Secuencia del patio de ferrocarril.

²⁰ Lee Garmes fue el cinematografista de la película **Scarface** dirigida por Howard Hawks en 1932.

Ya como iluminador oficial, Ernst Haller pudo trabajar con una emulsión más rápida para conseguir con menos cantidad de luz los acabados que se precisaron. Pudo hacer las reservas con mucha facilidad gracias a la mayor rapidez de la emulsión. También forzó el procesado de laboratorio para conseguir contrastes y definición a partir de disposiciones más abiertas, que fue sin duda la especialidad de Ernst Haller.

El trabajo de iluminación de este cinematografista fue magnífico. Se basó en la experiencia previa que atesoraba sobre la iluminación para una emulsión más rápida y de mayor sensibilidad en los años inmediatamente precedentes. De esta manera, pudo trabajar de acuerdo con el especialista en efectos especiales Jack Cosgrove en lo que se denominaba entonces cinematografía de efectos especiales.

La técnica de “*cinematografía mate*”, que fue la que se utilizó en **Gone with the wind**, consistía en registrar contra fondos en zonas de sombra y muy en penumbra, para después eliminarlo de la toma, convirtiéndolo en negro, es decir, en negativo transparente. La segunda toma que se hacía, era una toma de la parte reservada en negro del negativo real pintado sobre vidrio. Se mantenía la distancia focal y la utilización de la óptica correspondientes para obtener en el registro del negativo exactamente la zona en reserva de la filmación previa, y se iluminaba desde debajo. Así, conseguían toda la parte absolutamente quemada y eliminada del negativo, excepto la zona opaca de la pintura, que adquiriría así, la definición precisa del contorno. Fue una técnica que alcanzó desarrollo y un cumplimiento durante la experiencia que supuso **Gone with the wind**, equivalente al desarrollo entero de la cinematografía y el audiovisual desde su nacimiento y hasta aquel momento.



Muestra del trabajo de Jack Cosgrove para **Gone with the wind**.

La iluminación cenital para obtener los grises intermedios necesarios requeridos por la industria iba determinando necesidades. Todos los iluminadores de Hollywood se vieron obligados a dominar este procedimiento y a proponerlo sistemáticamente en las películas en las que trabajaban.

El director de cine William Wyler, uno de los más activamente comprometidos con la progresión hacia modos modernos, menos costosos, dio pruebas de que todos ellos conocían y dominaban el modo ortodoxo de trabajar para los estudios en interiores y de obtener resultados en películas como **Jezebel** (Jezebel) de 1938 con cinematografiada de Ernest Haller.

Jezebel es una película de iluminación muy clásica, pero aún siendo en blanco y negro pancromático, el cinematografista Ernest Haller consigue una presencia muy transgresora del vestido de Bette Davis (Julie Marsden en la película) . Intuímos que el vestido es de color rojo, aunque la película esté resuelta en blanco y negro perceptivo²¹ (en algún momento se menciona). Consigue una estabilidad extraordinaria en un gris medio plomizo para el vestido, incluso dándole peso, y lo consigue gracias a hacer aparecer el espacio sobre el que se baila contrastadamente luminoso.



Jezebel.

²¹ Como público, vemos la película en blanco y negro. Pero el trabajo se realizó en color a partir de la transferencia de tonos grises diferenciales de cada radiación lumínica.

Jezebel es una película pensada en color. Los profesionales de la industria eran perfectamente conocedores de que el gris medio resultante en el blanco y negro pancromático, correspondía al color rojo. La forma de hacer brillar la transferencia en grises del rojo, o de volverla mucho más oscura y nebruzca, es simplemente increíble. Haller tuvo que iluminar en dominante verde (por encima de 3.200 grados Kelvin) para que el rojo fuera luminoso²².

La negrura no se consigue sobre lo que denominaríamos color negro, sino sobre las gamas oscuras de la base roja, debido precisamente, a la oposición como temperatura de color entre el rojo y el verde (el equilibrio lumínico general). Por ello, el color de los chaqués de los hombre en realidad era de color vino.



Jezebel.

Pero en la industria de Hollywood de los años 30 también se dieron excepciones, como la de John Ford, y que Ford fuera la excepción tiene mucho que ver con que difícilmente rodaba en un estudio. Le gustaban los exteriores por la movilidad del sol, por los colores de gradación dramática para conseguir continuidad y por las direcciones de sombra, pero sobre todo, porque en exteriores dominaba él la película. Era una manera de protegerse contra las intervenciones habituales de la industria.

²² En las fotografías en color de la época se observó la severidad hacia lo oscuro del color rojo original en el vestido de Bette Davis.

John Ford puso las directrices básicas boca abajo. Por rodar en exteriores empezó a hacer construir los escenarios de interior en remotas localizaciones de exterior. Poco a poco fue evitando volver a los estudios, incluso, para rodar interiores. De esta manera, levantaban el decorado para los interiores en esas localizaciones remotas de exterior y por criterios de funcionalidad, naturalmente, también construyeron tejados y techos. Esto volvía imposible la iluminación cenital, característica del estudio, y obligaba a la iluminación lateral con fuegos de chimenea, lámparas de interior o con luz exterior filtrada por celosías (ventanas y puertas). De esta manera, la iluminación de interiores cambió radicalmente porque se volvió no cenital, sino lateral y sorprendentemente baja.

Como ejemplo, nos detenemos en la película **Stagecoach** (La Diligencia), 1939, dirigida por John Ford con cinematografía a cargo de Bert Glennon.

En la secuencia que se muestra a continuación se produce la luz imposible. Debería haber dos soles para que esta escena fuera posible en la realidad. Hay un sol por detrás de el Sheriff Curly Wilcox (George Bancroft) que ilumina a Buck (Andy Devine), y sin embargo, el sol está entrando doblemente a la altura de la media ventana, porque ilumina el espacio del marco superior y el inferior de la ventana en cuestión a la vez. Si la dirección del sol se filtra por la ventana que está detrás del Sheriff Curly Wilcox, la puerta debería quedar en sombra. Curiosamente fue aplaudida por su carácter hipotéticamente naturalista, pero ¿cuántos soles están iluminando desde el exterior?



Stagecoach.

Verdaderamente, al construir esos decorados de interior en exteriores acabaron poniendo boca a abajo toda la escolástica de la industria. Ciertamente, que las películas de John Ford funcionaban en taquilla y eso le respaldaba, le daba autoridad. Quién sabe, si en un porcentaje importante porque visualmente resultaban distintas. De no ser así, probablemente los avances en cuanto a la iluminación y a las emulsiones no se hubieran producido.

En la década de los 30 en Hollywood también encontramos cinematografistas e iluminadores como Bert Glennon (**Stagecoach** "La Diliencia"), Gregg Toland (**The Grapes of "Las uvas de la ira"**), Arthur C. Miller (**How Green Was My Valley** "¡Que verde era mi valle!"), Joseph H. August (**The Informer** "El Delator") o Lee Garmes (**Scarface** "El precio del poder") que intentaban trabajar con emulsiones más rápidas y minimizar la cantidad de fuentes sin renunciar a las calidades del acabado. Estos iluminadores trabajaban a voluntad de la representación iconográfica, en favor del alto contraste, porque querían mantener la calidad competitiva con lo fotográfico en los acabados.

Como ejemplo de la libertad que tenían los cinematografistas para trabajar con los directores y de cómo participaban del proceso creativo con ellos, en el documental **The man who made the movies** dirigido por Richard Schickel en 1973, Howard Hawks decía lo siguiente sobre el cinematografista Lee Garmes:

*"En la película Scarface tuvimos una escena muy difícil. No me había dado cuenta, no sabía qué pasaba. Dije: Hay algo mal en esta escena. Él dijo: ¡Dame cinco minutos! y mandó que le trajeran unas cortinas de encaje. Apagó toda la iluminación de la habitación y solo usó la luz que pasaba a través de esas cortinas de encaje. No se podía ver la cara de nadie, sólo siluetas. La escena fue realmente genial. Y era una escena que no debería exponerse a la luz"*²³

²³ El conflicto dramático que se planteaba entre los personajes de Tony y Cesca había sido latente y no expresado. De repente, obtenía cumplimiento.



Momento secuencial de Scarface al que hace referencia Howard Hawks.

Cinematografistas como Russel Metty, Victor Milner, Harold Rosson o Ernst Haller, muy probablemente estaban trabajando en el mismo sentido y estaban aportando resultados, pero por motivos que nos resultan opacos, no trascendió tanto su labor en aquel momento.

El cinematografista Bert Glennon merece una mención aparte. Fue el pionero en iluminar de lado en los interiores a través de las celosías (puertas y ventanas), con lo que determinaba las apariencias de los volúmenes en zonas de luz y en zonas de sombra. Utilizaba dentro del plató los sentidos de la iluminación para marcar diferentes ubicaciones dramáticas, y empleaba la sombra de los techos como peso específico dramático. También utilizaba la sombras de los personajes proyectadas sobre los suelos, que curiosamente ahora podían aparecer incluso en interiores, para evidenciar las diferentes cotas de distancia con respecto al punto de vista de los personajes, así recogidos en gran angular. La representación de esas técnicas son perfectamente apreciables en la película **Stagecoach** (La Diligencia) dirigida por John Ford en 1939.

Observamos la secuencia en la que la diligencia llega al apeadero.



Stagecoach.

Resulta imposible que el sol esté mas bajo que la ventana, y sin embargo, el reflejo del paso de la luz por la celosía se produce desde abajo hacia arriba, y de igual manera apreciamos la celosía reflejada en el dintel superior de la ventana. Es imposible que ese efecto se produzca de manera natural. Donald Meek (el actor interpretando) y John Wayne están iluminados al revés. A Wayne, teóricamente la luz le ilumina por medio de la ventana, pero ¿de dónde proviene la luz que ilumina a Donald Meek?, ¿quizás la puerta está abierta y sobre él incide la luz proveniente en esa dirección?. Pero entonces, ¿porqué no incide sobre Thomas Mitchell y Francis Ford que están sentados enfrente?. Por el contrario, en Thomas Mitchell vemos muy bien la sombra, porque son Francis Ford y Louis Platt los que le cortan la incidencia de la iluminación proveniente de la ventana con sus presencias corporales sobre él. Ninguno de ellos proyecta sombra corporal sobre la mesa, ¿cómo es posible?.

Ford y Glennon consiguen dividir dramáticamente no solo la presencia de los personajes, sino los relieves dramáticos del momento.

3.1.3 El Neorrealismo italiano

“La preocupación el neorrealismo consistió en establecer una estética que creara una correspondencia entre la representación de la realidad y la experiencia vivida en la posguerra italiana” ²⁴.

El neorrealismo fue un movimiento cinematográfico que de la carencia hizo virtud. El cine tuvo un desarrollo tecnológico y artístico excepcional en la Italia fascista de Benito Mussolini. La consecución más grande del período de *Il Duce* fue la inauguración de los estudios de *Cinettitá*²⁵ en 1937. Recordemos, que Mussolini no solo fue un cinéfilo empedernido, sino que entendía el cine como el arma de infiltración ideológica por antonomasia en su época. En ese sentido, fue realmente un visionario.

Una época que como resultado nos dejó obras maestras que supusieron una influencia enorme en el contexto de la industria internacional, y que hoy en día son celuloide perdido o desconocido, a pesar de que sus aportaciones han trascendido de generación en generación. Muestra de ello es la película **Scipione l'africano** (Escipión el africano), 1937, dirigida por Carmine Gallone y con cinematografía a cargo de Ubaldo Arata y Anchisse Brizzi; una superproducción extraordinaria con unos medios muy superiores a la media del cine italiano del momento, resultado del respaldo interesado de la jerarquía fascista y del propio Mussolini.

La producción italiana literalmente termina por casi desaparecer con el desenlace de la II Guerra Mundial. No obstante, fue una cinematografía que durante el conflicto mantuvo un índice de producción muy alto y de gran calidad.

²⁴ NICHOLS, B. “La Representación de la realidad”. Barcelona: Paidós, 1997. (Colección Paidós comunicación. ISBN 84-493-0435-0.

²⁵ Nacida como herramienta de propaganda y «distracción masiva» durante los oscuros años del régimen fascista, *Cinecittá* se convirtió rápidamente en la mayor fábrica de sueños del “Made in Italy”, capaz de hacer frente a los legendarios estudios de Hollywood. De una trascendencia importantísima durante las décadas 60 y 70, antes de la globalización.

Italia fue el país peor tratado por las condiciones de recuperación de la II Guerra Mundial. La ayuda económica a Alemania no se discutía porque se trataba de un área de producción industrial y de generación económica importantísima, Italia sin embargo, no lo era. El abandono de Italia a su suerte, sin ayudas económicas internacionales en medio de una devastación casi absoluta, provocó una suerte de supervivencia para los entramados de producción y para las actividades laborales, diferente. Los directores italianos no tuvieron más remedio que abrazar la pobreza. No obstante, el conglomerado industrial cinematográfico italiano sobrevivió y se manifestó como el único dominio laboral perfectamente organizado y en producción.

Las dinámicas de control en exteriores y en interiores resultaban dependientes de la luz exterior. No había medios para conseguir acabados en contraprestación meritoria para los interiores, lo que forzaba, que tanto los cineastas como los cinematografistas forzaran los tratamientos. Las condiciones de la época, derivan en un aprovechamiento de las condiciones de la luz natural, siempre alteradas por los procesados. Buscaban composiciones en valoraciones de alto contraste (mediante la ubicación de figuras y volúmenes) para procesarlas exactamente al contrario. Puede estimarse, hasta qué punto el procedimiento del trabajo lumínico se enmarcaba en unas trazas determinantes completamente diferentes a todo lo que se había hecho con anterioridad. El neorrealismo fue sin duda, uno de los movimientos más influyentes en la historia del cine²⁶.

La película fundacional fue **Roma, città aperta** (Roma, ciudad abierta) dirigida por Roberto Rossellini en 1945 con cinematografía de Ubaldo Arata y Aldo Tonti.

En repetidas declaraciones a lo largo de su vida, el cinematografista Ubaldo Arata aludía a su particular percepción de la diferencia radical entre preparar la iluminación para una imagen fija y prepararla para una imagen en movimiento. Sostenía, que con el movimiento de los actores o de la cámara, los brillos, las sombras y los equilibrios lumínicos también se desplazan. Fue un cinematografista apasionado por la fotografía ya desde su infancia. La gran experiencia cinematográfica que logró gracias a su

²⁶ Muy particularmente en la primera generación de cineastas salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid (IIEC). Casos llamativos como los de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Fue también muy influyente en cineastas expatriados que recalaban en España como Ladislao Vajda, o en cineastas formados desde el interior de la profesión como Joaquín Romero Marchent.

destreza a lo largo de los años, le permitió trabajar rápidamente en largometrajes como **Il matrimonio di Olimpia** (El matrimonio de Olimpia) dirigido por Gero Zambuto en 1918.

La escasez de medios hizo que Roberto Rossellini aprovechara las posibilidades en aquella primera etapa neorrealista y que se decantara por un cine abiertamente reportajista, esto es, en exposiciones que responden en las trazas mínimas a las cantidades lumínicas (las disponibles, sean estas las que sean) en cuanto a los ambientes de localización. Más adelante, cuando pudo contar con mayores medios, se fue decantando por un cine de aura romántica y menos reportajista. Fascinado por el trabajo de Ubaldo Arata en **Rotaie**, una película dirigida por Mario Camerini en 1929, decidió contar con él para el film **Roma città aperta** (Roma, ciudad abierta), 1945.

Del binomio Arata - Rossellini se plasma la propuesta de un estilo lumínico cinematográfico diferente, que va a identificar al neorrealismo con mucha claridad. El material sensible para hacer la película se componía básicamente de retazos de película caducada o recuperada de otros rodajes (de hecho, todo el equipo participó en buscar y recopilar película para poder llevar a cabo el rodaje), con la particularidad de que las emulsiones de base no eran las mismas.

Ubaldo Arata trabajó en condiciones muy diferentes que se encontraban muy distantes de las experimentadas por él y por otros compañeros de profesión durante el auge del cine fascista de los años 30. Pero encontró la forma de obtener resultados expresivos cualitativos y acorde con la propuesta. Se encontró una forma en medio de toda esa dificultad para equilibrar muy bien, de acuerdo con los intereses de Rossellini, la penuria de medios en interior con extraordinaria riqueza expresiva de los exteriores.

Roma, città aperta es una película de estructura lumínica muy clásica, y a pesar de la importancia que tienen los exteriores en la película, a la menor oportunidad la trama vuelve a interiores.

El contexto en el que se desarrolla la relación de *Pina* y *Francesco* está muy sobreexpuesta. Resulta muy interesante la secuencia de la muerte de *Pina* (Anna Magnani). Se trata de un travelling de alejamiento en gran angular. La gracia de la visualización de Anna Magnani es que la luz de exterior es posterior y desde altura al plano y en diagonal progresiva desde la derecha, marcando un contraluz en línea de 4/8.



Roma, città aperta. Secuencia de la muerte de Anna Magnani

Aunque da la sensación de que han utilizado grandes reflectores para iluminar a Anna Magnani, no existen rellenos. Es la amplitud del suelo y de los términos que van apareciendo en el cuadro la que refleja la luminosidad. En la secuencia cada vez hay más términos de pavimento, y para cuando *Pina* (Anna Magnani) cae al suelo, su presencia es un punto negro en medio de una claridad muy depresiva que no llega a ser blanca (por tratarse de luz reflejada). La presencia vertical de los soldados alemanes y de los presos girados hacia la pared suponen una reserva a la cantidad de luz y marcas verticales que rompen la horizontalidad del plano final suscitando el dramatismo.



Roma, città aperta. Secuencia de la muerte de Anna Magnani

Pero el neorrealismo también bebió del talento de directores como Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti o Alessandro Blasetti.

En cuanto a las películas, sin duda, mención especial merece **Ladri di biciclette** (El Ladrón de Bicicletas), dirigida por Vittorio De Sica en 1948 con cinematografía de Carletto Montuori, que fue la primera película italiana en ganar el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 1949.²⁷

El cinematografista Carletto Montuori utilizó la luz para enmarcar a los protagonistas. No buscaba la sobreexposición por sí misma, sino la posición del alto contraste, del dramatismo. Los protagonistas siempre están colocados de tal manera, que contrastan enormemente con el resto de la composición. Montuori utilizaba indistintamente el brillo para enmarcarles o la línea de sombra a dictado de las circunstancias de exterior. **Ladri di biciclette** es llamativamente distinta por ser una película casi exclusivamente de exteriores, un poco remedando el gran éxito que había supuesto **Paisà** (Camarada), 1946, dirigida por Roberto Rossellini y con cinematografía a cargo de Renzo Rossellini y **Germania, anno zero** (Alemania, año cero), 1948, dirigida por Roberto Rossellini y con cinematografía de Robert Juillard.



Ladri di biciclette.

²⁷ Antes de 1949 no existía esa categoría en los Oscar.

La Terra Trema (La tierra tiembla) dirigida por Luchino Visconti en 1948 con cinematografía de Aldo Graziati, es también un claro ejemplo de la trascendencia de los directores e iluminadores del neorrealismo. Los encuadres y la iluminación en claroscuros, resultan simplemente magníficos. Utilizaron el blanco y negro pancromático en exteriores para obtener cielos claros en temperatura de color de luz día. Si la temperatura de color es de luz día, los registros de tierra, que son ocre-verde, se vuelven oscuros, y la tierra adquiere densidad. En **La Terra trema** lo que importa es la aridez, la pobreza, esa especie de mirada sobre un estado depauperado. Por ello, la tierra se filma en temperatura de color día, que es cuando aparece, cuando se ve.

Iluminadores como Carletto Montuori, Massimo Terzano o el mismo Ubaldo Arata fueron sin duda los artífices de las obras maestras del neorrealismo. Tal y como relata en las siguientes líneas Federico Fellini, el poder de decisión de los iluminadores de aquella época era total.

“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 acortaba los tiempos, establecía el encuadre, decidía lo que se podía hacer y lo que no. 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”²⁸

²⁸ FELLINI, Federico. STORARO, Vittorio. op. cit. pág. 13.

3.1.4 El Technicolor en los años 50 en Hollywood

Durante los años 50, con las industrias y las resoluciones técnico-tecnológicas volcadas hacia la explotación del color como alternativa hacia la ampliación de mercado, se van suscitando hitos en su utilización²⁹.

El dominio de la alternativa cromática que se va a suscitar en los años 50 sin embargo, no relega todavía el trabajo con la emulsión en blanco y negro pancromático.

El color que se obtenía con las emulsiones lentas en exteriores (porque entonces no había emulsiones rápidas) era un color muy saturado, muy intenso, debido a la herencia por la explotación del color desde los años 30 y 40. Al ser las emulsiones muy lentas obligaban a un trabajo de alto contraste, esto es, bien por subexposición (que era la alternativa mayoritaria), bien por sobreexposición.

En la alternativa de subexposición, volviendo oscuras profundas las sombras y con una muy buena exposición de las partes iluminadas, y en la alternativa de sobreexposición, viendo con definición las partes en sombra y dejando brillar las partes iluminadas, el contraste resultaba muy rotundo, muy cortante.

Ante la necesidad de competitividad con el blanco y negro pancromático, lo que se pretende en estos años 50 es dar alternativas de cultivo y de cumplimiento al tratamiento del color. Lo más extendido era un color muy saturado, precisamente porque es lo que se imaginaba la industria que demandaba la audiencia, esto es, que los colores fuesen muy vivos y muy intensos; en definitiva se trataba de una actitud de continuidad.

Sin embargo, también surgieron actitudes de investigación a través de las oxidaciones cromáticas. Los cinematografistas y directores que defienden esta actitud opuesta, la de la investigación, se dan cuenta que para conseguir una buena exposición y el rendimiento de una altísima definición en zonas monocromáticas de temperaturas de color dominantes, no solo hay que tener en cuenta la exposición de la cantidad de luz, sino que también es importante tener en cuenta la exposición adecuada para el efecto filtro de esas temperaturas de color concretas.

²⁹ Estas consecuciones no obstante, no se han utilizado después en la alternativa televisual y videográfica, han caído en saco roto mayoritario, excepto para la vertiente del cine de ficción, el cine de documental y reportaje de altísimo presupuesto.

Con una actitud o con otra, lo que todos ellos buscaban era plasmar el máximo de definición en la alternativa del color de tres bandas.

En los años 50 surgen dos alternativas de experimentación en el uso del color que adquieren relevancia. La primera de ellas tendente a la oxidación de tonos, a una mayor sensibilidad, a la aparición de cierto grano, a incluir sensaciones cromáticas que no tengan porqué desligarse necesariamente del blanco y negro o del virado a sepia o azul; en esta alternativa encontramos a cinematografistas como Irving Glassberg, Oswald Morris o Robert Surtees. La segunda, estrictamente ligada al funcionamiento del color como filtro en sí mismo para la exposición; cinematografistas como Russel Metty, Loyal Griggs, Robert Burks o Winton C. Hoch fueron los que siguieron esta corriente.

Naturalmente, con las respuestas técnico-tecnológicas de las películas a disposición, las emulsiones y los procesamientos, incluso la obtención de estos efectos más sensibles (en el sentido sensitométrico) en aquel principio de los años 50, eran imposibles de conseguir; de hecho, no existían producciones de emulsiones rápidas, que llegarían con los años 60.

Esto mueve al director John Huston y al cinematografista Oswald Morris a experimentar con los dispositivos involucrados en la producción de la película **Moulin Rouge**, 1952, en la que ambos participaron. Huston convenció a Morris para contemplar y estudiar con exhaustividad las aportaciones pictóricas del post-impresionismo en las que se desenvolvía el personaje principal de la cinta, Henri de Toulouse-Lautrec. Curiosamente, no basaron sus respuestas en el tratamiento ambiental para la cinta en las aportaciones gráficas y pictóricas de Toulouse-Lautrec, sino que se fijaron más en sus coetáneos como Edgar Degas o Vincent Van Gogh.

Determinaron subvertir la respuesta cromática inherente al momento audiovisual del cine, para buscar una expresividad más acorde con todo aquel movimiento. Intentaron asociar los diferentes momentos lumínicos y cromáticos a la memoria del inconsciente colectivo a partir de todo aquel fenómeno.

En **Moulin Rouge**, la estrategia desarrollada por Huston y Morris consistió en disponer en los chasis de película de dos emulsiones superpuestas; una en blanco y negro y otra en color en momentos determinados, de modo que la emulsión del blanco y negro en el procesado por transferencia final sirviera para atenuar la incidencia de colores más saturados. Del mismo modo, Morris se encargaba de alterar las reacciones ante luminancias y luminarias determinadas mediante filtrajes

en cámara, siempre buscando la eliminación o potenciación de unos u otros tonos en cada momento secuencial. En otros momentos jugaron la baza de la explosión cromática saturada y muy intensa. En definitiva, buscaban que las cualidades cambiantes del registro cromático suscitara comunicación por si mismas. Querían que el color evitara las palabras.



Moulin Rouge.

Curiosamente, y en lugar de alabar los esfuerzos, la osadía y los acabados para añadir nuevas posibilidades a la expresividad audiovisual conseguida, crítica e industria rechazaron la cinta; no se dieron cuenta, que en una forma mucho más sibilina y utilizando los filtrajes a partir de luminarias altas, el cinematografista Irving Glassberg prácticamente había hecho algo muy similar para la resolución aquél mismo año en la película **Bend of the River** (Horizontes lejanos), 1952, a las órdenes de Anthony Mann; película que fue un éxito a nivel de crítica y de público. Para conseguir la exposición correcta en las secuencias de nieve, Irving Glassberg recurrió a filtros; debido al brillo de la nieve y de la caliza blanca perpendicular al sol, la exposición volvía los blancos muy excesivos, o si conseguía encajarlos, todo se quedaba negro azabache, incluso en pleno día, negando a la identidad a los personajes. Aunque utilizó básicamente una exposición de alto contraste en subexposiciones para volver las zonas negras muy definidas, con un sistema de filtraje, Irving Glassberg adelantó lo que luego sería el forzado de laboratorio consciente.

La experimentación habida hizo más sensibles a Huston y Morris hacia una gama de sepías y de colores menos saturados, más oxidados en cuanto al *alter ego* de las litografías y de los grabados de época (un efecto entonces, muy difícil de conseguir en color). No obstante, y a pesar de todo ese rechazo, ni Huston ni Morris se dieron por vencidos y así, cuando volvieron a coincidir en la producción de la película

Moby Dick, 1956, (adaptación cinematográfica de la novela homónima de Herman Melville) y después de llevar a cabo un cuidadoso estudio de las litografías y grabados de la época, habrían de conjurarse en conseguir ese efecto visual para la película.

Moby Dick fue un proyecto larguísimo acariciado por John Huston. Se encontraba muy comprometido con él. Huston consiguió influir de nuevo sobre Morris, al precio de encandilarle con toda la recreación iconográfica de ese ambiente. No solamente se trataba de obtener un resultado menos definido y más oxidado de lo habitual, sino de proponer soluciones concretas para movimientos dramáticos diferentes, dentro del fluir de la película.

Así, en el resultado de la película **Moby Dick** encontramos secuencias particularmente ortodoxas en cuanto a la colorimetría, el contraste y la definición, dentro de la oxidación general del tratamiento. Pero también encontramos escenas prácticamente azuladas, sin ninguna otra incidencia cromática (como el acecho final antes de vislumbrar a la ballena), otras secuencias que son increíblemente ocreas (como el recibimiento de los balleneros a Ishmael, encarnado por el actor Richard Basehart en la taberna), u otros momentos que son particularmente verdosos (como la tormenta eléctrica en alta mar durante la noche).



Moby Dick.

No se trató sólo de superponer dos negativos (blanco y negro y el color) o de utilizar filtrajes, sino que se trató también de vulnerar los procesados para la obtención de las respuestas cromáticas en el laboratorio. Ya no hubo voz que se atreviera a disentir. **Moby Dick** fue el éxito merecido que debía ser y fue reconocida en sus esfuerzos de respuesta visual, generando una influencia que después habría de ser posible de continuar, vía otras disposiciones técnicas y tecnológicas.

Pero no solo John Huston y Oswald Morris pretendieron conseguir otras gamas cromáticas, también estudios y laboratorios empezaron a buscar emulsiones más rápidas, incluso en color. No obstante, a la escolástica opuesta de Huston con Morris, podemos oponer la de Cecil B.D Mille con Loyal Griggs o la de Douglas Sirk con Russel Metty. El modelo cromático al que se adhiere DeMille desde **North West Mounted Police** (Policía montada del Canadá), 1940, hasta **Samson and Delilah**³⁰ (Sansón y Dalila), 1949, tiene que ver con una concepción de las señales saturadas y del color planimétrico de imprenta. Una corriente que le enfrenta con la mayoría de los cinematografistas durante los años 40.

En los años 50 se establecen una serie de pautas de procesamiento cromático. Los exteriores, siempre vinculados con las temperaturas de color más altas (los azules) y los interiores relacionados con cierta identidad de refugio (de caverna), proponiendo dominantes ocres (temperaturas de color bajas) en contraste con las anteriores. En definitiva, todo procede del contraste entre exterior diurno profesional, e interior nocturno, ocio.

Sin duda, mención especial merece el trabajo que el cinematografista Robert Burks hizo en la película **To Catch a Thief** (Atrapa a un ladrón), 1955, dirigida por Alfred Hitchcock. Consiguió el Oscar a la mejor fotografía en color. Es la primera película en technicolor de tres bandas con formato de Vista Visión y la que propone la máxima definición del modelo de technicolor. Es una película de un acabado extraordinario porque consigue el negro profundo del formato blanco y negro, pero en color. Hitchcock y Burks fueron también muy valientes en la utilización del color; la noche está filtrada en verde, ya que la intención fue evitar el negro azulado característico de la "noche americana".



To catch a thief.

³⁰ Con la curiosa excepción de **Unconquered** (Los inconquistables), 1947, que es llamativamente más matizada.

Sin embargo, y a pesar de su acabado cinematográfico, **To Catch a Thief** no plantea los rompimientos de oposición de las temperaturas de color que Douglas Sirk y Russel Metty plantearon en ese mismo año 1955 en la película **All that heaven allows** (Sólo el cielo lo sabe).

En este sentido, cabe destacar el trabajo de Douglas Sirk y Russel Metty en todas sus colaboraciones, pero de forma muy destacable, como el epítome de la cinematografía e iluminación de su estilo que es **All than heaven allows** (Solo el cielo lo sabe), 1955.

El resultado visual de **All that Heaven Allows** deviene particularmente escrupuloso con la identificación entre los diferentes horarios del día y las temperaturas de color. También es impresionantemente respetuoso con la luminosidad diurna, en horarios perfectamente homologables del día, suscitando diferencias entre las estaciones del año.

Por ejemplo, en las secuencias iniciales respectivas al otoño, la protagonista se encuentra en su casa cuando recibe la visita del jardinero que se ocupa de su jardín. El otoño está marcado por la caída de las hojas; para hacer destacar el tono cobrizo de las mismas, se ha utilizado una emulsión de luz día, muy ortodoxa, enfrentando la cámara a la incidencia de un sol lateral que leemos como otoñal; de esta manera, las zonas iluminadas por ese sol otoñal devienen particularmente cobrizas, ocre, y sin embargo, las zonas contrastadas de no incidencia se leen en un azul medio oscurecido. La emulsión azul incluso, hace destacar todos los tonos ocre de la composición; esta forma de hacer destacar los ocre y la incidencia de un sol lateral que adquiere corporeidad lumínica en el encuadre, deviene la expresión del otoño estacional en manos de Sirk y Metty.



*Fotogramas de las secuencias iniciales de **All that heaven allows**.*

Cuando el personaje de Rock Hudson sufre su accidente, nos encontramos en pleno invierno; aquí no hay posicionamientos con luces laterales en sentidos de incidencia marcados, todo lo contrario, nos encontramos inmersos en un mundo de dominante absolutamente azulada por la utilización de un filtraje verde en la captación de cámara, para influir a la respuesta de la emulsión luz día, de tal manera que la neutralidad de lo azul que se hubiera establecido entre la luz exterior dominante y la naturaleza de la película, se delate al encontrar un corrector verde en la incidencia de la luz. Estamos en invierno, y el invierno es frío, es azul, pero sin que se note.³¹

Por el contrario, y sin abandonar el gusto por esa definición colorimétrica intensa derivada del alto contraste, encontramos el trabajo de John Ford junto al cinematografista Winton C. Hoch³², que empezaron a interrogarse sobre porqué las temperaturas de color y los ambientes de producción de esas temperaturas de color proponían de alguna manera, un sesgo ideológico unidimensional. Así, trabajando conjuntamente desde **3 Godfathers** (Los tres Padrinos),1948, y pasando por **The Quiet Man** (El hombre Tranquilo), 1952, llegó **The Searchers** (Centauros del desierto)en 1956.

Curiosamente, **The Searchers** es la única película que carece de premios en el apartado lumínico, pero es sin duda la que propone un revisionismo a la inversa de todo el procedimiento ortodoxo; la que abre otras posibilidades de expresión, otros tratamientos posibles para las identificaciones de las temperaturas de color. Ford es el primero en hablarnos del frescor dentro del hogar como algo agradable, deseable, y armónico, vinculando el interior del hogar con las temperaturas de color altas, en azules, e identificando el exterior como un problema fueguino, intensamente violento y contradictorio con las temperaturas de color bajas, las ocre-rojo. Es como si ante el sol abrasador, solo encontrásemos refugio en los interiores.

³¹ Contextual: Reportaje “El cine de Douglas Sirk” 1981 de Antonio Drove, TVE 2 / González Requena, Jesús, “La metáfora del espejo”, Editorial Hiperion, Madrid 1985.

³² Colaboraciones de John Ford con Winton C.Hoch: **3 Godfathers** (Los tres padrinos),1948, **She wore a yellow ribbon** (La legión invencible),1949, **The Quiet Man** (El Hombre tranquilo),1952, **Mister Roberts** (Escala en Hawai),1955, **The Searchers** (Centauros del desierto),1956.



The Searchers.

Así, la ubicación de los personajes en los espacios fronterizos de choque entre las temperaturas de color, abren para nosotros universos sentimentales de melancolía, de indignación o de solidaridad, casi dictados como reacciones ante lo inhabitual en la representación.

No solamente se incluye la contradicción no armonizada de las dos temperaturas de color delatadas y enfrentadas dentro de los mismos fotogramas, sino que precisamente de esa lucha de contraste cromático, obtienen una sensación más apagada de lo azul y de lo ocre, partiendo de una emulsión sobre dominante verde; de esta manera, los ocre resultan muy rojizos y los azules particularmente azules por principio de oposición.

Hoch y Ford consiguen así una suerte de expresión lumínica rotunda y contradictoria. En nuestra percepción obtenemos el mosaico de las emociones suscitadas, precisamente por la necesidad de ordenación perceptiva a partir de los cromatismos opuestos.

A partir de los años 60, con toda la experimentación de los formatos y la amplitud de cuadro, también empiezan a conseguirse con mayor profusión emulsiones de respuesta mucho menos sensibles a los contrastes, que abocan a los directores y a los cinematografistas e iluminadores a experimentar con cantidades menores de luz o a exponer de una manera más decidida hacia los tonos medios.

3.1.5 La Nouvelle Vague francesa

Movimiento cinematográfico que surgió en Francia hacia 1958. Fue una rebelión contra el cine francés tradicional apoyado por la crítica. Alain Resnais, Françoise Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Philippe Garrel o Louis Malle fueron los cineastas más destacados de este movimiento.

La revista *Cahiers du cinéma* (cuadernos de cine) fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, fue clave para este movimiento. De prestigio intelectual específico, los críticos que la formaban, proponían una alternativa de crítica cinematográfica francesa ortodoxa. Precisamente los críticos jóvenes de *Cahiers du cinéma*, a partir de aquí llamados *Caheristas*, pretendían convertir esa alternativa en práctica cinematográfica y audiovisual. En esa oposición radical al estado de las cosas, a la producción audiovisual estándar, a los rodajes de plató ostentosos con iluminaciones cenitales, muy al estilo de Hollywood, propusieron la frescura y la inmediatez como forma de hacer cine. Recurrieron entonces a cinematografistas e iluminadores sin experiencia, y que como ellos, buscaban las soluciones sobre la marcha. Reivindicaban una estética alternativa, es decir, la luz de exteriores sin filtras, ni reservas, ni palios, y las luces de interior con luminarias mínimas, pendientes siempre del volumen de la acción y de los planos representativos de la acción.

Los trabajos en condiciones de luz muy exiguas con sobreexposiciones diafragmáticas muy abiertas, y con utilización inmediata no solamente de películas rápidas, sino de todo tipo de soporte de material, propiciaron la mezcolanza de texturas, y de cualquier tipo de recurso y plantación audiovisual, desde mezclar el color con el blanco y negro, hasta operar en cámara lenta y sustituirlo por cámara rápida o incluso mezclar sonidos incongruentes. Surgió entonces, lo que los críticos denominaron La Nouvelle Vague, “la nueva ola”.

Si alguno de ellos merece una mención especial, es sin duda Françoise Truffaut. En un ensayo para *Cahiers du cinéma*, titulado “*Une certaine tendance du cinéma français*” (Una cierta tendencia del cine francés), denunciaba la tradición de *qualité* de ese cine, término que había acuñado Jean-Pierre Barrot en *L'Écran Français* y que se refería a la inclinación de directores como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Christian-Jaque e Yves Allégret por las adaptaciones literarias acartonadas, obra de argumentistas como Jean Aurenche y Pierre Bost. Truffaut escribió:

“*Anatema, blasfemia y sarcasmo son las tres contraseñas de los guionistas franceses*”.

Truffaut distinguía dos clases de cineastas desde los editoriales que escribía en *Cahiers du cinéma*. Los que concebían el cine como un arte del espectáculo interesándose por conectar con el público, y los que lo veían como una forma personal de expresión, exigiendo al público un esfuerzo para conectar con su obra.

La imaginería de la Nouvelle Vague tiene como particular la estrecha relación que mantuvo con la forma de hacer que proponía la televisión. Los medios tecnológicos y técnicos eran mucho más rudimentarios, y abocaban a acabados de definición visual no por inferiores, sensibles de ser regados por su identidad referencial.

Veían en los modos de los reportajes ENG, la funcionalidad resolutive que ellos propusieron como concepto para arrojarlo frente a las exigencias de grandes producciones, de los tempos larguísimos de rodaje, o la adoración a los divos y a las divas. Exigencias de gran producción, que eran prácticamente el *modus operandi* de la industria. Los *Caheristas* opinaba que el público que consumía esos reportajes en televisión los aceptaba, sin planteamientos tortuosos en cuanto a las calidades finales de imagen y sonido. Estaban convencidos de que abaratando de esa forma la producción, podrían llevar a acabo sus propias propuestas diferenciales, y que la estructura de las mismas, bastaría para conseguir aceptación y seguimiento.

La televisión oponía dos tipos de imagen. Por un lado los interiores de plató para espacios musicales, divulgativos y noticiarios que estaban contruidos lumínicamente de acuerdo con los efectos ortodoxos de la iluminación en cine (con todos sus medios y todo el oropel). Y por otro lado, toda una vertiente de registros documentalistas de calle (eventos deportivos, llegadas de prebostes, entrevistas...) que no disfrutaban de esa condición de calidad. En 1958 además, la mayor parte de la televisión, por no decir la totalidad, se registraba en cine de 16mm, que después de un procesado muy rápido, sin los cuidados de los tempos oportunos, era telecinado y ofrecido vía la emisión en frecuencia. Las pérdidas de calidad y de definición eran llamativas. Los blancos brillantes se perdían en la identidad diferencial del blanco, quedando relegados a grises altos, quedando una definición hoy prácticamente imposible de clonar.

Cuando con el advenimiento de los años 60 en Europa se empezaron a utilizar las cámaras de vídeo Ampex, las cámaras para luz interior eran sensibles de arrojar unas grandes calidades de resultado, en tanto en cuanto las cámaras de exterior no conseguían estar a la altura.

De pronto, en la televisión se veían imágenes sin resolver en el criterio de iluminación real, captadas única y exclusivamente a través del ambiente natural, sin ninguna precaución de ubicación del punto de vista y ninguna posibilidad de hacer rellenos.

Ese tipo de imagen, pasó a formar parte a lo largo de la década 50 de una alternativa de consumo y de contemplación de las audiencias. Los cineastas de la Nouvelle Vague reivindicaron la sensibilidad de esta imagen dentro de sus películas, bien por la enorme dificultad para financiar sus proyectos, bien porque se mantenían en el compromiso de rompimiento joven y nuevo que pretendían, pero sobre todo porque le confieren a la industria un aspecto divergente, abierto y con espacio para todos. Se formuló una reivindicación de esa estética.

Con el tiempo, vueltos en la vorágine de la exigencia de lo cinematográfico y de la conquista de las audiencias, cada uno de ellos derivó hacia un universo personal. Estos universos personales empezaron a exigir acabados lumínicos más ortodoxos, más elaborados, más “como siempre” como en el caso de Truffaut o Chabrol, y en el de la mayor parte de ellos. Jean-Luc Godard y Alain Resnais sin embargo, se alejaban cada vez más de esos modos. No obstante, cuando se operó esta vuelta a los rediles de lo más industrial, los resultados, cada vez más controlados de aquella aparente imagen bruta sin tratar, supusieron una transformación internacional para siempre.

En la memoria de todos quedan, los reproches de Godard a cineastas como Truffaut o Rivette por alejarse conceptualmente en la búsqueda de la esencia del trabajo de investigación y de nueva proyección que estaban llevando a cabo. Así, la Nouvelle Vague lleva a Resnais a las películas no argumentales y a Godard hacia el contracine.

En ese sentido, y junto con el *Free cinema* británico³³ que es contemporáneo, la Nouvelle Vague es el último rompimiento como grupo, como vanguardia compactada en cuanto a la

³³Junto a los “Nuevos Cines” que surgieron en Europa a mediados del siglo XX, como el Neorrealismo italiano o la Nouvelle Vague, se dio en Inglaterra el llamado Free Cinema. Este movimiento, que se mantuvo vigente entre los años 50 y 60, se caracterizó sobre todo por la renovación que supusieron las temáticas de sus películas, y por su implicación social. Estos cineastas, entre los que cabe mencionar a Tony Richardson, Lindsay Anderson y Karel Reisz, que pasaron a ser llamados *The Angry Young Men*, demandaron películas con un fuerte compromiso social y ansiaban un cine inconformista y reivindicativo, pero sobre todo reivindicaban un cine libre de toda coacción. Debido a que entre sus mayores influencias estaban el cine documental y el Neorrealismo italiano, los directores rodaron sus películas con pequeños equipos, normalmente cámara en mano y en movimiento, al margen de los estudios, con presupuesto ínfimo, en blanco y negro y habitualmente con una pista de audio no sincronizada y agregada por separado.

sorprende del resultado y de la estética meramente visual y lumínica en la historia del audiovisual. No quiere esto decir, que después no haya habido autores, pero nunca conformando un frente común.

Esta apreciación que tienen los cineastas de la Nouvelle Vague en cuanto a la inmediatez, en cuanto a esa nueva frescura que supone una gran sensación en procedimiento lumínico, se va corrigiendo no solamente porque ellos también experimentaron una regresión hacia métodos más ortodoxos de la industria (Truffaut), sino porque el mismo medio televisivo iba avanzando en paralelo a su tecnología y a los aparatos de registro (las cámaras), y porque, empezaron a no renunciar a las calidades finales sin abandonar los esquemas de innovación (Godard). La manera de captar era naturalista, pero el poder de respuesta que tenían las cámaras, sin toda la preparación lumínica para potenciar desde un rendimiento que retrotraía a algo parecido a lo que el cerebro humano es capaz de ver a través de los ojos, suponía una abstracción fortísima. Se minimizaron los tonos intermedios de grises, la luz blanca tendía a brillar excesivamente y la sombra negra a no verse y por tanto a no ser negro rotundo. A su vez, los profesionales de la televisión fueron obteniendo la comprensión del rendimiento lumínico de los equipos con los que trabajan. De esta manera, toda aquella fenomenología que les parecía tan delatoramente fresca, empezaba a serlo menos.

En 1959, una imagen de noticiario televisivo captada en la calle sin la preparación debida, inhabitual en lo cinematográfico, era no obstante tolerada por la audiencia como alternativa. Hoy nos parece de una abstracción extraordinaria por la falta de respuesta tecnológica (incluso se conforma como una alternativa buscada por no pocos creadores). Desde el haber recurrido al celuloide para buscar la textura identitaria de los acontecimientos en los reportajes de la II Guerra Mundial de Christopher Nolan en la película **Dunkirk** (Dunkerque) de 2016, hasta la estética televisiva deliberadamente trabajada de Oliver Stone en muchas de sus películas, notoriamente en **JFK** (JFK; Caso abierto) de 1992 y **Nixon** de 1996.

Raoul Coutard y Henri Decae fueron los iluminadores en la mayoría de las películas de la Nouvelle Vague, siendo el primero de ellos el cinematógrafo más representativo del movimiento. Raoul Coutard se formó trabajando como fotógrafo para las revistas *Life* y *Paris Match*. Era un fotógrafo de acabado burgués. Un iluminador inexperto, con descaro, atrevimiento y con una experimentación ilusionante, que tuvo que aprender de Françoise Truffaut (Truffaut llevó a cabo servicios de cámara y de iluminación en la película **À bout de souffle** (Al final de la escapada) de 1959 dirigida por Jean Luc Godard con cinematografía de Coutard.

En las siguientes líneas Raoul Coutard lo dejaba claro:

“Se ha hablado de estilo. La idea no era más que la de hacer las películas con presupuesto fijo. Cuando se hizo À 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”³⁴

La Nouvelle Vague convirtió la utilización de la cámara a mano o al hombro en un recurso habitual. Si bien es cierto que no fue una innovación introducida por la Nouvelle Vague, sí adquirió verdaderamente tintes de alternativa funcional. Suponía un ahorro de medios mecánicos y humanos, no se necesitaban *travellings* ni operadores. Intentaban mover la cámara de cine como si fuera una cámara de vídeo. Las posibilidades de movimiento panorámico armónicos con los trípodes se les quedaban excesivamente cartesianos, excesivamente controlados. Ellos querían la libertad de una cámara en mano.



Jean-Luc Godard y Raoul Coutard durante el rodaje de À bout de souffle.

³⁴GILLES, Christian. op. cit. pág. 69

Sin embargo, la utilización de la cámara a mano o a hombro, siempre iba unido a la presencia de luz. Debía haber mucha luz para así conseguir la máxima profundidad de campo posible, y esto, solo se daba en exteriores o cerca de grandes ventanales. Esta forma de proceder, les daba libertad de movimiento pero a su vez, proponía una necesidad de iluminación para todo el espacio escénico dentro de una exposición equilibrada, evitando brillos excesivos y sombras demasiado profundas. El resultado lumínico en captación era más abstracto, y por tanto, menos dramático.

En **À bout de souffle** (Al final de la escapada. 1959), la primera película que hicieron Coutard y Godard, ya se puede evidenciar un estilo muy marcado y propio de la época. Fue filmada con una cámara Eclair Cameflex y película Ilford HPS de 400 ASA. Es una película muy naturalista. Apenas hay recurso a luminarias artificiales o a rebotes de luz. Para empezar, porque los espacios interiores en los que se filmó la mayor parte de la película eran muy reducidos (de haber contado con un equipo ortodoxo, las estrategias de iluminación, cableado y luminarias, hubieran aparecido en el encuadre), y porque Godard pretendía el aspecto espontáneo y fresco de aquellas imágenes de procedencia no ortodoxas, sobre las cuales habían basado sus estrategias y con las que empezaba a experimentar a nivel personal en formato vídeo.

Para obtener la rotundidad de las presencias de *Michel* (Jean Paul Belmondo) y de *Patricia* (Jean Seberg) siempre se pretendía colocarles entre luces encontradas en diagonal o en contraluz con respecto a sus volúmenes.

En la secuencia en la que los dos están en la cama, la luz incide desde la ventana sobre ellos en sentido diagonal. Pero Godard y Coutard se obsesionaron en ubicar la cámara de tal manera, que pudiésemos contemplar la zona iluminada y la zona en sombra de sus volúmenes simultáneamente, por lo que optan por la sobreexposición recurrente, consiguiendo que las sombras se oxiden en gris y una pérdida cualitativa de la nitidez focal en profundidad.



Á bout de souffle.

Sin embargo, cuando *Patricia* está en el tocador del lavabo y entra Michel fumando, es la bombilla del tocador la que adquiere el criterio de luz principal para la escena. El contraluz de sus presencias corporales reales, se ha obtenido levantando mediante un rebote de luz desde la derecha evitando el contraluz absoluto. Siempre se utiliza la luz para oponer la presencia de los volúmenes en criterio de alto contraste, que sin embargo, se conceptúa procesualmente como el resultado de un bajo contraste en sobreexposición, forzaron así el relevado.



Á bout de souffle.

El proceder ortodoxo consistía en evitar las sombras sobre las miradas, sobre las comisuras de la boca a través de la nariz, incluso las sombras muy acusadas del mentón en el cuello. Las películas de Godard sin embargo, tienden a dejar oscurecidos los rostros en algunos ángulos, sobre todo sombreando la parte de los ojos, por lo que utilizaba un relleno extra que se dirigía directamente a la altura de los personajes. Se desarrolló así una alternativa de expresión a través de todo aquello que habitualmente no se retrataba en la alternativa ortodoxa industrial (la manera de no iluminar los espacios lumínicos de Godard es legendaria). Frente a esos usos, estaba el cinema de *qualité* francés, incluso la práctica en los estudios de Hollywood que se oponía a este tipo de procedimiento.

En definitiva, no tenían ninguna adhesión a lo lumínicamente ortodoxo promovido por la industria establecida. No pretendían únicamente un resultado bruto de la luz “porque sí”, sino que se empezaron a experimentar desde la penuria de medios con todas aquellas alternativas que habitualmente la industria desdeñaba. Muy particularmente en lo lumínico.³⁵

³⁵ En la secuencia de la cena social a la que acude Michel Poiccard en la película **Pierrot le fou** (“Pierrot el loco”, 1965. Dir: Jean Luc Godard/Il: Raoul Coutard), con el cambio sucesivo de habitaciones se suceden unos teñidos cromados absolutos.

Para concluir con el apartado de los movimientos cinematográficos más relevantes diremos, que las sensaciones de contrastes o de colores nuevas, vía los recursos digitales, incluyen considerablemente la asimilación e interacción de aquellos movimientos que fueron impulsando la historia del Cine. Desde los años 70, no ha habido un movimiento de vanguardia, un acuerdo de cineastas y de creadores aliados con los mismos objetivos de investigación y de creación, que haya arrojado soluciones lumínicas particulares de relieve. Es cierto, que desde la incorporación del medio digital ha habido novedades, pero éstas han ido correspondiendo a obras y autores dispersos sin la mínima cohesión y la fuerza expresiva de aquellos movimientos. Son innovaciones que no han nacido de la intención de vulnerar y engrandecer la experiencia audiovisual por parte de unos creadores, sino que llegan como prerrogativa de un progreso tecnológica sin más. Progreso tecnológico que la gran industria asume, y va usufructuando sobre la práctica general.

III. 3.2 Procedimientos de cinematografía e iluminación en los géneros audiovisuales

3.2.1 El Fantástico

El fantástico es un género habitualmente vinculado con la vertiente subgenérica del terror, que extrae las trazas determinantes de su identidad diferencial de la manipulación emocional mediante el ocultamiento representativo. Es un género en el que se opta mayoritariamente por las subexposiciones³⁶.

Cuando a un cinematografista le piden que ilumine una película fantástica, de alguna manera, se le está exigiendo, que tanto en interiores como en exteriores, las masas oscuras dominen sobre las claras. Se le está pidiendo la plasmación que genere inquietud³⁷ sin el recurso del montaje, sino por la evidencia de la luz y de la sombra. Si bien los personajes pueden irse encontrando arrinconados en las reservas de luz rodeados por un universo de sombras opacas, de alguna manera también, parte de las informaciones fundamentalmente emocionales quedan ocultas dentro de esas sombras profundas.

Las películas por antonomasia del género fantástico son **Halloween** (La noche de Halloween), 1978, dirigida por John Carpenter con cinematografía de Dean Cundey y **Alien** (Alien, el octavo pasajero), 1979, dirigida por Ridley Scott con cinematografía de Derek Vanlint.

En la película **Halloween**, Carpenter aprovechaba la blancura de la máscara inexpresiva de *Michael Myers* para jugar con su presencia en medio de sombras profundas, faltas de definición, muy notoriamente en las secuencias del desenlace.

En la película **Alien**, aunque no haya sido descrita aún la cabeza del Alien, las deliberaciones fantasmagóricas e instantáneas que van apareciendo, prefiguran nuestro entendimiento y fuerzan un umbral de suspense.

³⁶ Cuando Friedrich Wilhelm Murnau dirige **Nosferatu** en 1922 incluye no pocos ejercicios de bajos contrastes, de nitidez focal diferencial y sobreexposiciones. Ello es debido a la estructura cronológica que presenta en la película, en progresión para plasmar los diferentes estadios de la acción. Sin embargo, el cómputo lumínico mayoritario, corresponde a las subexposiciones para que los negros ofrezcan zonas en sombra absoluta, frente a las partes visualizadas (se trata de reservas opacas dentro de la información que presenta el encuadre final en el fotograma).

³⁷ Tradicionalmente los cinematografistas iluminaban para la secuencia completa, como si fuese un teatro. Había una estrategia para iluminar los primeros planos, que no dependía de la continuidad atmosférica lumínica, sino que dependía de los criterios y exigencias de fotogenia de los divos y de las divas. La invalidación del encuadre por las exigencias contractuales de las estrellas eran muy frecuentes.

Cat People (La mujer Pantera) de 1942 dirigida por Jacques Torneur con cinematografía de Nicholas Musuraca³⁸ es la película fundacional del género fantástico. Siendo una película que opta por las exposiciones cerradas, las lentes de gran angular, una gran definición en la profundidad de campo y contrastes sobre masas de sombras muy oscuras (la secuencia de la persecución hasta el autobús, fundamentalmente), sin embargo, se configura como una película radiantemente lumínica pese a todo ello. El cinematografista Nicholas Musuraca resolvió las metamorfosis de *Irena* (Simone Simon) con trucajes fotográficos propios del Kammerspielfilm.

Destacamos la secuencia en la que *Alice Moore* (Jane Randolph) intuye en las escaleras del vestuario, que lo que la persigue es una pantera (hay un efecto de animación en las sombras que genera Musuraca, que confirma la sombra de una pantera) y se lanza a la piscina presa del pánico.



Cat People.

³⁸ Durante muchísimos años y debido a la ausencia de copias tecnológicamente satisfactorias, se ha escrito sobre los usos lumínicos de la película **Cat People** aludiendo al resultado del contraste y las reservas en negro, que no eran originarias, sino que se debían a las pérdidas de calidad. Recientemente, en versiones digitalizadas óptimas, se ha podido rescatar la impresionante iluminación y cinematografía en color de Nicholas Musuraca. La audiencia tenía la sensación de que estaba ante una película impresionantemente bien cinematografiada. Introducían mediante los movimientos de corrección de la cámara, sin variar la exposición, los encuadres en zonas reservadas más oscuras. Se significa como una película medular del Kammerspielfilm. Un año después, **I Walked with a Zombie** (Yo anduve con un zombie) de Tourner y Musuraca conjugan no ya una película con secuencias determinadas tendentes a las reservas de las sombras, sino una apuesta global en el sentido lumínico.

De acuerdo con lo prescrito por la industria, tanto en las secuencias de exteriores diurnos (como en el caso de la secuencia en el zoo), como las secuencias de interiores corales (como por ejemplo, en el restaurante celebrando la cena de la boda), Torneur y Musuraca mantienen el número de grises intermedios entre el blanco y el negro al uso de la época. La utilización de las sombras opacas, deviene puntualmente emocional en ejercicios secuenciales y escenográficos muy concretos.

Para iluminar la secuencia de la piscina de **Cat People** se utilizaron las luces interiores y sumergidas de la piscina, de modo que como resulta argumentalmente perceptivo cuando se produce el apagón de las luminarias instaladas en la estancia, la luz resultante, al proyectarse desde debajo del agua, produce un efecto sensorial en cuanto a la pérdida de las características arquitectónicas del lugar. Musuraca utilizó los haces de luz que afloraban hacia el exterior desde debajo del agua (son las luces interiores de la piscina), para sugerir un clima de alucinación, de pesadilla. Las líneas de luz son móviles y ondulantes, y entran en abierta contradicción lineal con las trazas cartesianas del edificio. Debe percibirse con claridad que para provocar esa percepción visual acuosa intermitente contradictoria, es necesario provocar la oscuridad en el mismo escenario, de lo contrario las trazas maestras de lo racional, de lo arquitectónico, de lo seguro, contrarrestarían mediante su presencia el efecto deseado.



Cat People.

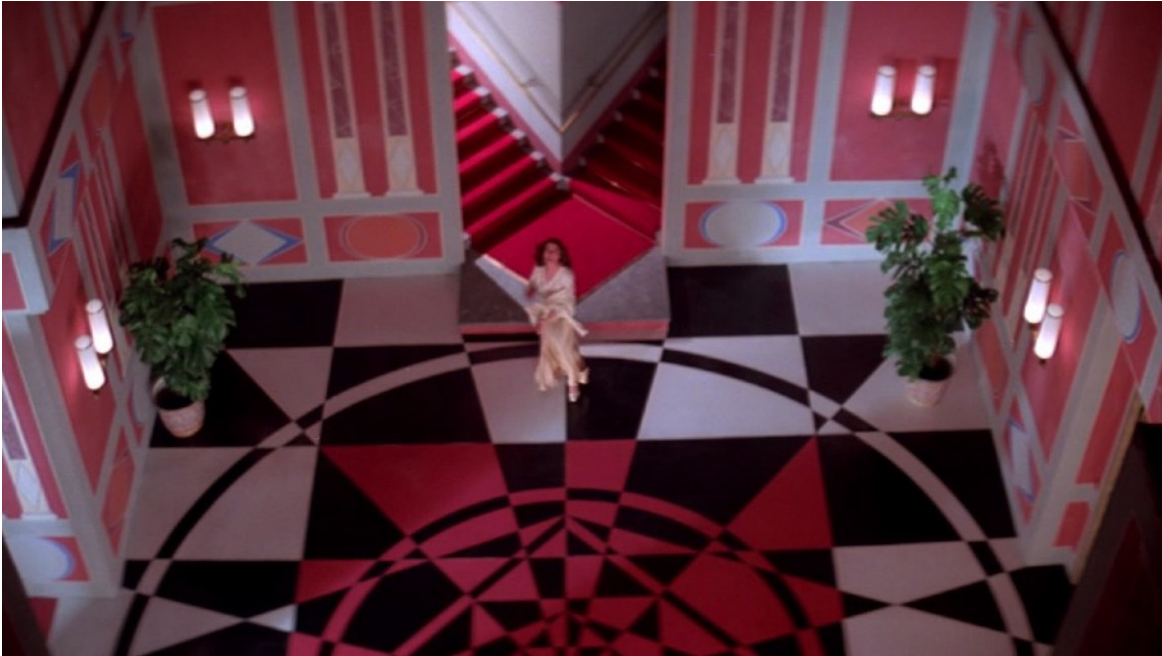
Siguiendo la estela de este magnífico trabajo de Turner y Musuraca, la mayor parte de los cineastas y de los cinematografistas han seguido de alguna manera esas mismas pautas en el género fantástico, incluso en el género del melodrama.

Con el advenimiento de los años 50, el desarrollo del color (que ya hemos visto), y de las alternativas cromáticas, empiezan a proponerse respuestas genéricas a los tratos lumínicos y a la propuesta del color sin que esto parezca afectar al género fantástico. En fecha tan avanzada como 1960, películas de temáticas netamente fantásticas, como **La Maschera del Demonio** (La máscara del demonio), 1960, dirigida por Mario Bava con cinematografía del mismo Mario Bava o **The Innocents** (Suspense), 1961, dirigida por Jack Clayton con cinematografía de Freddie Francis, siguen apostando por el blanco y negro resolutivo. Será en el tránsito entre los años 60 y 70 cuando el color empiece a incorporarse al género.

Con la excepción de las película que Terence Fisher realizó para la *Hammer Productions*, que apuestan por un color ambiental en continuismo del trato cromático urdido por la industria británica (saltando de atmósferas en tonos pastel a momentos intensamente cromáticos y saturados), puede decirse, que no existe ninguna estrategia del color para el género. Esta encontrará una definición fundamental a partir de 1969 y la obra de Dario Argento (todavía atado al *Giallo*³⁹), que dirige y produce su primera película netamente fantástica en 1976, **Suspiria** (Suspiria) con cinematografía de Luciano Tovoli. Unos años después, en 1980, dirigirá la película memorable **Inferno** “(Infierno)” con cinematografía de Romano Albani.

Son incontables las películas (sobre todo más recientemente) del género fantástico que retrotraen homenajes a esas pulsaciones arquitectónicas, absolutamente simétricas, tan del gusto de Argento dentro del rococó de colores y de formas que propone. Argento encarga los colores según la incidencia lumínica que preparan para la secuencia, es decir, todo está pensado para la resolución de los colores una vez la luz los hace visibles. De esta manera, consigue eliminar determinadas dominantes de la pintura decorativa, por su identificación con la temperatura de color de incidencia.

³⁹ Género cinematográfico italiano para denominar los subgéneros de ficción criminal, misterio y terror.



Suspiria.

Naturalmente, el trabajo con subexposiciones buscando el contraste sobre las zonas de negros, ayuda a la saturación de los colores en las partes iluminadas. De ahí, que la explosión colorista de altísima saturación (mención especial para la sangre color bermellón de estas películas) adquiere la vivacidad de las zonas vistas, dentro de esos encuadres ya seccionados por la presencia de las sombras. Como contraste con los usos en blanco y negro, podríamos determinar, que las zonas en definición lumínica son mayoritarias en los encuadres de Dario Argento, frente a los encuadres en blanco y negro de Jaques Tourner, o de su coetáneo John Carpenter. Argento no confía demasiado en las partes no vistas, sino que confía en los cortes competitivos de encuadre. No reserva en la oscuridad la identidad del asesino, sino que lo reserva en el *off* del plano que vemos, de ahí, que la luminosidad y las luminancias de sus planos, sean altísimas y faciliten esa saturación cromática.

La otra alternativa, es la impresionantemente naturalista en la que el color está oxidado. Una vertiente que luego dará lugar a la utilización de cámaras nocturnas. La oxidación cromática, parte teóricamente de un defecto en las cantidades de luz utilizadas. Un defecto de cantidades de luz, que no es real, pero que si se encuentra sibilamente significado por utilizar las luminarias, eludiendo el punto de vista, para poder producir aperturas diafrámicas que oxiden la respuesta cromática. Naturalmente, el impulsor decidido de esta tendencia fue el cineasta John Carpenter con la película **Halloween** de 1978 con cinematografía de Dean Cundey. Tras él se encontraba toda la escolástica del trabajo en blanco y negro genérico de Hollywood, y la utilización del color de Terence Fisher en las películas que realizó para *Hammer Productions*.

Apréciense, que en una de las alternativas, la luz siempre se encuentra desde el campo de cámara del punto de vista proyectando la incidencia sobre la escena (como en el caso de Dario Argento), y en la otra, ocurre todo lo contrario, las luces mayoritarias se encuentran fuera del campo representativo, pero enfrentadas de alguna manera, tanto en forzadísimos seis octavos como en cuatro octavos con respecto al punto de vista (el caso de John Carpenter), de manera, que los haces centrales de las luminarias nunca incidan en el campo representativo, más allá de los recortes volumétricos que interfieran su tránsito.

Tanto en un caso como en el otro sin embargo, los dos procedimientos invitan a la reserva de zonas oscuras faltas de definición.

Como alternativa dentro del género del fantástico, que tiene más tintes de melodrama que de terror, destacamos la película **Portrait of Jennie** (Jennie), 1948, dirigida por William Dieterle con cinematografía de Joseph H. August. En este sentido melodramático de la imposibilidad de un contacto físico entre el protagonista y su adorada, las reservas en los encuadres son importantísimas; sobre todo, para el plano secuencia en *travelling* de la canción infantil.



Portrait of Jennie.

3.2.2 El Melodrama

El melodrama en blanco y negro por excelencia es **Morocco** (Marruecos), 1930, dirigida por Josef Von Sternberg con cinematografía de Lee Garmes. Con esta película, establecen un logro dentro del melodrama pasional que va a ser una fuente de influencia internacional inagotable hasta el día de hoy.

Lee Garmes trabaja la máxima definición en los contrastes, utilizando las zonas negras como delineaciones, y contemplando con muchísima claridad el rendimiento lumínico del plano. No obstante, todo tipo de filtrajes evitan el blanco brillante, produciendo una dispersión de luz en las zonas brillantes, al modo de la sensibilidad, con filtros de iluminación, palios en exteriores y con tratamiento de forzado en el laboratorio.



Morocco.

Paralelamente, encontraremos al final de la década al gran William Wyler trabajando sus melodramas intensos protagonizados por Bette Davis, como **Jezebel** (Jezebel), 1938, **The Letter** (La carta), 1940, y sobre todo **The Little Foxes** (La loba), 1941, incluso la parcialmente bélica **Mrs. Miniver** (La señora Miniver), 1942, curiosamente las cuatro iluminadas por el cinematografista Gregg Tolland, el hombre de las luces de catedral.

En ese sentido, el tratamiento en el blanco y negro pancromático para los melodramas, no se separaba demasiado de las estrategias lumínicas para los otros géneros. Tenían que ver más con la dulcificación de las sombras en los volúmenes faciales de los primeros planos, y sobre todo con los efectos de filtraje sobre las luces más altas.

Lee Garmes y Josef Von Sternberg consiguieron una especie de dictado de la pasión en audiovisual que ha quedado ligada para siempre a la consecución soberbia, no solo de películas como **Morocco**, sino en las sucesivas películas en que Stenberg siguió dirigiendo a la gran Marlene Dietrich.

La revolución lumínica llega con el Technicolor de tres bandas, que tiene un antecedente clarísimo en **The Yerling** (El despertar), 1946, dirigida por Clarence Brown con cinematografía de Arthur E. Airling, Charles Rosher y Leonard Smith, Oscar de Hollywood a la mejor cinematografía del año⁴⁰, y sólo un año después con **Black Narcissus** (Narciso Negro) dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger con cinematografía de Jack Cardiff. En estas películas, la primera de exteriores mayoritarios, la segunda de decorados de plató de interiores que remedan exteriores, la percepción del distinto funcionamiento lumínico de las horas del día se vuelve fundamental.

Las posibilidades del pancromático de tres bandas, ofertaba la alternativa de trabajar sobre los focos diferenciales (en sobreexposiciones con distancias de nitidez focal corregidas dentro del mismo plano) y las definiciones de las luces oxidadas de las sombras, no ya mediante focales largas, sino mediante sobreexposiciones. Es muy importante en estas películas, observar cómo las incidencias de la luz son utilizados para delinear los volúmenes y las distancias en profundidad, introduciendo todo un recitado a las posibilidades del foco diferencial en acuerdo con los torrentes de emoción.

Mención específica merece el amanecer en la capilla con el personaje de la monja protagonista rezando en **Black Narcissus**, momento para el que Jack Cardiff utilizó lo que él definió como dominante cromática *amarillo limón*, una alternativa del brillo matinal en resolución verde, que se separaba de las concepciones habitualmente azules para ese momento del día, o ya incluía la presencia solar, en ocre directo.

⁴⁰ Téngase en cuenta que en 1946 se consiguieron maravillas de cinematografía en color como **Canyon Pasaje** (Tierra generosa) de Jacques Tourneur y sobre todo **Duel in the Sun** (“Duelo al sol”) dirigida por King Vidor.



Black Narcissus.

Quizás por esto, cuando Douglas Sirk y Russel Metty convergen en 1953, sus acabados se convierten en memorables, porque trabajan a favor de las disposiciones tecnológicas y técnicas del departamento.

Magnificent obsession (Obsesión), 1953, dirigida por Douglas Sirk con cinematografía de Russel Metty es la película fundacional en los nuevos repertorios de lo melodramático. *Universal Studios* encargó a Douglas Sirk (por quien no tenía particular estima), los remakes de una serie de películas que en versiones de blanco y negro ya había dirigido John M. Stahl quince años atrás. Esperaban éxitos moderados, pero lo que *Universal Studios* no esperaba de ninguna manera, fue la brillantez de **Magnificent Obsession**. En esta película, Douglas Sirk se sintió obligado a asumir ciertas directrices procesales de encuadre, cara al cultivo del estudio, que no resultan con el paso del tiempo particularmente definitorias en su estilo. Su preparación técnica y tecnológica adquirida en el cine alemán era tan considerable, que le ayudó a trascender lo ya esperado.

Magnificent Obsession es una película de exteriores, una película de resolución visual particularmente dura, áspera. Aspreza, que es medida por la definición cromática de los ambientes y de las distintas sustancias componentes de los planos. Sirk y su operador Metty, no tuvieron problemas en asumir los criterios estéticos sobre lo bello, propuestos por los *mass media* en la sociedad en que vivían, y propusieron una crítica a todo ello por el principio de acumulación y superposición.

Cuando al principio de **Margificent Obsession** las secuencias retratan las maniobras veloces de la lancha motora pilotada por Bob Merrick (Rock Hudson), Douglas Sirk y Russel Metty operaron muy sibilinemante con vistas amplias, descriptivas del lago como un entorno paradisíaco, aprovechando la distancia de la toma larga, para que el cielo azul se reflejara en las aguas oscuras y viendo las estimaciones poderosamente vegetales de la rivera, en tanto en cuanto, no olvidaron exponer para la espuma levantada por el fueraborda, de manera que, cielo, verdor boscoso, aguas reflejantes, lancha motora y espuma, terminaran por adición, componiendo un fresco representativo tan barroco, que en sí mismo impide contemplar la verdad de cualquiera de sus componentes.



Magnificent Obsession.

Magnificent Obsession es el punto de partida desde el que Douglas Sirk y Russel Metty van desarrollando esos acabados extraordinarios.

En la secuencia de la película que se muestra a continuación, la sombra en el rostro de Rock Hudson está levantada con reflejos, pero están dirigidos seccionando la zona de reflejo que levantan, y dejando el alto contraste sobre el rostro inmóvil de Jane Wyman, cuyas sombras se encuentran levantadas única y exclusivamente por la sustancia de la tela blanca que envuelve su cabeza. No obstante, puede apreciarse la delineación rotunda de la sombra en el volumen de su pómulo, de su rostro.



Magnificent Obsession.

En el binomio Douglas Sirk-Russel Metty, en la película **All that heaven allows** (Sólo el cielo lo sabe), 1955, todavía la presencia de los exteriores es importante, pero hay un tránsito mayor hacia el trabajo en interiores. En esta película se recurre mayoritariamente a las delineaciones de brillos silueteados. En cuanto a la temperatura de color, se da la doble concepción del azul; el azul es día, pero también es noche. Las temperaturas de color oscilan entre el azul noche y el ocre en exteriores mediante luminarias de interior, que son precisamente los términos en sobreexposición, es decir, los términos en sombra levantada; en tanto en cuanto, los términos iluminados, que solamente siluetean las presencias en los interiores, se encuentran perfectamente expuestos para la obtención del color saturado.

En el caso de **All that heaven Allows** de 1955, las temperaturas de color neutro para las transiciones, están excelentemente utilizadas, así como los contrastes tan bien buscados y a menudo acentuados con sombras o tonos muy oscuros, que ocultan los rostros de los personajes en momentos clave. La colocación de actores en una teórica subexposición mediante el movimiento, les ubica en exposiciones correctas, provocando que aparezcan tonos de relleno para sombras en colores llamativamente opuestos, bien acercándoles a las luminaria artificiales, bien, alejándoles de aquellas. La característica básica de este estilo, se encuentra en la utilización de las luces de relleno con sus temperaturas mas oxidadas o menormente expuestas. La utilización del color para generar las informaciones emocionales deviene nítida.



All That Heaven Allows.

De alguna manera, todos los melodramas audiovisuales retrotraen a la superación que Douglas Sirk y Russel Metty llevaron a cabo en **All that Heaven allows** en 1955 a partir de la nitidez alcanzada con **Magnificent Obsession**.

Douglas Sirk y Russel Metty también supieron recurrir a usos contrarios cuando les resultaba necesario, como en el caso de **Written on the wind** (Escrito sobre el viento), 1957. Esta película está considerada como la obra maestra inalcanzable del melodrama audiovisual.

En la parte erótica del melodrama, destaca el mérito del fotógrafo y cineasta David Hamilton, amalgamándose a una nueva moda a finales de los años 70, sobre todo en complicidad con las disposiciones de emulsiones más sensibles, más rápidas. Este cineasta aportó lo que se conoció como la proliferación de la sensibilidad expresada a través del grano en la definición. La disposición de películas muchísimo más rápidas incidía en la reducción de fuentes de luz, y esto llevó tanto en la exposición como en el forzada de laboratorio consecuente, a amalgamar los tonos entre las luces y las sombras, dentro de una carta de grises sin blanco y sin negro. El ejemplo por antonomasia como concreción del fenómeno, no es ya la obra fotográfica de David Hamilton, sino su película cinematográfica **Bilitis** de 1977 con cinematografía de Bernard Dailencourt.



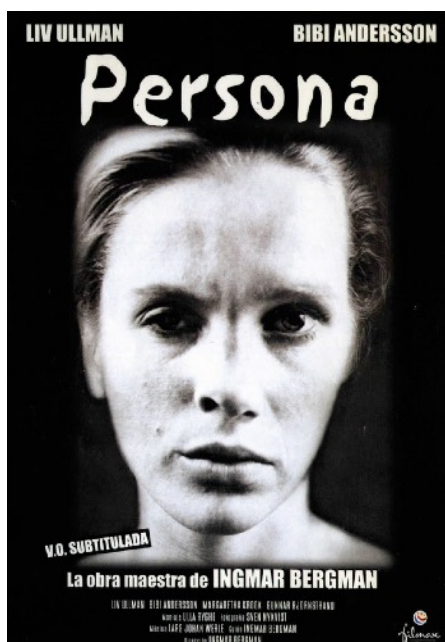
Bilitis.

En esta escuela pueden incluirse a cinematografistas o iluminadores como Nestor Almendros (**Days of heaven** "Días del cielo"), Claude Renoir, (**Une femme fidèle**) László Kovács (**New York, New York**), Owen Roizman (**The Taking of Pelham One Two Three** "Pelham 1, 2, 3") o Alfio Contoni (**Il Portiere di Notte** "El portero de noche"), que también estaban trabajando a mediados de los años 70 en esa dirección.

Como ya hemos visto, la sensibilidad más alta es lo más destacable en los dramas y en las películas de interior en general. Comparte con el musical, gran parte de sus ingredientes. Es un género que siente predilección por las vistas en amplitud de decorados y exteriores impresionantes. Las películas resaltan un gusto por las correcciones equilibradas de grúas y de panorámicas, y un placer contemplativo sobre personajes, situaciones y contextos histórico-fotográficos. Pero impone una diferencia importante y básica; el dramatismo dominante, que desde siempre se ha expresado gracias a los cambios de ritmo, tono y discurso narrativo. No se trata de recurrir a estrategias de rodaje extremas, sino de cualificar los cambios con precisión. Así, en medio de imágenes serenas y cuantitativamente muy iluminadas para hacer transitar la acción, no es infrecuente que encontremos pasajes "oscuros", poco iluminados y algunos de contrastes extremos, aunque siempre en nombre de su excepcionalidad, como diapasones para los cambios precisos que luego se reconducen hacia la contemplación proverbial.

En la película **Persona** (Persona), 1966, dirigida por Ingmar Bergman y cinematografiada por Sven Nykvist, la puesta en escena, sobria y depurada, muy al estilo de Nykvist, cuyo lema siempre ha sido “menos es más”, se presenta una introspección sobre la psique deformada de un personaje central. Como es habitual en Bergman, el personaje está relacionado con las artes escénicas; en este caso se trata de una actriz de teatro que pierde el habla en plena escena (Bibi Andersen). Esta introspección se encuentra manifestada a través del interés que siente hacia la anterior, el otro personaje, la enfermera interpretada por Liv Ullman, hasta el punto de proponérsenos una confusión en el choque de las dos personalidades.

El *afiche* de la película, que fue obra del mismo Sven Nykvist, ya es una clarísima declaración de principios en torno a lo que no debe quedar oculto a través de un planteamiento absolutamente antinatural de la luz. La parte en sombra, resulta la parte iluminada de un *alter ego*. La parte que debiera estar de forma natural sombreada, adquiere una nueva luz y una nueva significación, a través de un truco, que en iluminación se puede conseguir con una exposición de luminarias doble, o bien como en el caso del *afiche* de Nykvist a través del fotomontaje.



Afiche de Persona.

Persona es una película en la que la iluminación trasciende las trazas naturalistas, no como truco técnico para clarificar la representación, sino que es una película que nos posibilita ver con claridad absoluta y percibir en las zonas donde sería imposible ver desde un modo representativo naturalista.

Lo que Sven Nykvist plantea es la contemplación en texturas muy forzadas de las partes en sombra de lo que no debiera verse, pero vamos descubriendo, para ayudarnos en esa profundización. Para ello, recurre progresivamente a subexposiciones con altísimos forzados de sensibilidad, de manera, que visualmente vayamos descubriendo los detalles de las partes en sombra.

Escogemos una secuencia en concreto, en la que Bibi Anderson se vuelve mucho hacia cámara. Se vuelve hacia el lado en sombra, y se obvia lo demás, porque es molesto, es muy brillante, es en realidad a lo que ella ha renunciado porque le hace daño. Es un ejemplo de sobreexposición, de la utilización de emulsiones muy rápidas, de buscar en las sombras, y de oxidar los grises y los colores.



Persona.

Persona es una película importante, de una influencia sensacional en todos los órdenes. Tuvo un éxito de crítica internacional abrumador. Fue una película obligada en Hollywood. De alguna manera, generó toda una especie de “nueva habitación representativa” dentro del melodrama que los cineastas más creativos usufructúan, cada uno muy a su veleidad creativa.

Es a partir de la irrupción de esta especie de tergiversación de lo habitual en el género por parte de Bergman, cuando verdaderamente los autores del melodrama apuestan por la hibridación del género y ya los melodramas de los años 70 empiezan estar contaminados por otros géneros.

3.2.3 La Acción/ Aventura:

El género de acción/aventuras se basa en la satisfacción contemplativa. No hay espacio para reservas compositivas, no hay tiempo para ejercicios complicados de reflexión introspectiva. Lo que prima, es la mostración física del procedimiento. El género de acción/aventura es una liturgia. No interesa qué sucede, sino cómo sucede y a quién le sucede.

El alto contraste es el que domina, pero es una consecuencia, no es una estrategia. El contexto dramático determina las exigencias lumínicas. Tienden a líneas oscuras muy contrastadas por subexposición, o tienden a la valoración de todos los detalles por sobreexposición (sobre todo en las escenas coreográficas), sin planteamiento tortuoso para saltar de un plano a otro, pese a la contradicción del trato lumínico. El público empieza a considerar una mentira lumínica detrás de otra, pasando desde el asombro inicial, hasta la aceptación.

La norma en el género de acción/aventuras es siempre la nitidez contemplativa y la interacción de la escena dramática con el fondo, es decir, la altísima definición. Se trata de ver, y para ver con mucha claridad necesitamos la exposición cinematográfica en movimiento más correcta, y unas condiciones de luz ambientales clarificadoras, lo que presupone un movimiento de las luminarias que rellenan las zonas en sombra en oposición a la luz del día y a la luz del sol, atadas a las traslaciones del punto de vista. Se evitan las reservas de zonas oscuras, ya que evitaría contemplar satisfactoriamente el proceso. No obstante, cuando es necesario ocultar parte de la información al público, se producen las reservas en negro. La única forma de evitar que las sustancias de vestuario claras, los cielos o las texturas claras brillen excesivamente, es cerrando el diafragma, es decir, recurriendo a la subexposición como norma, y por lo tanto, a la delineación de siluetas, volúmenes y espacios por líneas de sombra.

Destacamos la película **How the West was won** (La conquista del oeste), 1963, dirigida por Henry Hathaway con cinematografía de William Daniels, Milton Krasner, Charles Lang y Joseph LaSelle.

En **How the West Was Won** estudiamos la secuencia de la película en la que se ha soltado el complejo de vagones posterior del tren, y con el fin de reengarcharlos, el ferrocarril desciende marcha atrás tras aquellos. Naturalmente, un ejercicio de producción tan amplio y complejo (los vagones posteriores sueltos adquiriendo velocidad cuesta abajo, el ferrocarril yendo tras aquellos marcha atrás, un tiroteo entre uno y otro término espaciales) incide en la prioridad de componer evitando

brillos por encima de la sensibilidad que devendrían ruidos de fondo, o sombras impenetrables que nos oculten parte de la escenografía. Esta secuencia se encuentra mecida entre las vistas en el efecto angular proverbial del *Cinerama*. Pese a las dificultades de trabajar con la cámara de *Cinerama*, todas las tomas son *travellings*. Para evitar los disparos de los agentes de la ley, el jefe de los delincuentes (Eli Wallack) tiene que ponerse a cubierto, para lo que se desliza por entre los ejes inferiores del vagón, plano en que se encuentra retrocediendo buscando apoyo. De tal forma, que vemos parte de ese desplazamiento en travelling sostenido desde fuera, con el actor a plena luz del sol deslizándose por el entramado inferior del vagón. Para a continuación saltar al contracampo con la cámara en travelling, ubicada debajo del vagón, esto es, contra la luz, y en sombra absoluta. Consiguen así un efecto de silueta del bandido y del los hierros a los que se agarra y mediante los cuales progresa. Esto es, un corte directo de un plano en subexposición completamente iluminado, a un plano también en subexposición enfocado desde la zona en sombra contrastando en el primero, el fondo a la negrura a la sombra provocada por el vagón y en el segundo a la luz del paisaje que se abre ópticamente más allá del inferior del vagón.



How the West Was Won.

De alguna manera, el género de aventuras traza en las alternativas lumínicas y en los encuadres superiores una necesidad de reconstruir el contexto general de la acción a través de lo mostrado en sucesión ordenada. Esto mismo retrotraería a que la definición apueste siempre por la claridad, esto es, las zonas más iluminadas, y que éstas dominen en la percepción de los planos. El cine de acción/aventura es el cine de luz exterior por antonomasia.

Hay algunas películas de aventura canónicas que sin embargo, por los procedimientos de producción del momento en que se hicieron, no llegan a ser representativas. Como ejemplo de estos impedimentos de procedimiento estudiaremos **The adventures of Robin Hood** (Robin de los bosques), 1938, dirigida por Michael Curtiz y William Keighley con iluminación de Tony Glaudio y Sol Polito. Es una película de aventuras canónica, que no obstante, retrata muy poco procedimiento de aventura en su interior; hay escasas luchas a espada, un único torneo de arqueros y gran parte de los exteriores reconstruido en estudio. Dicho de otra manera, el procedimiento resolutivo de la película se separa mucho de lo habitual en el género de aventuras en el que dominan los lances de acción casi sucesivos y la ubicación en exteriores⁴¹.

The adventures of Robin Hood, precisamente vía la presencia de Michael Curtiz, plantea una extraña situación de híbrido con el thriller.

Adscrito mayoritariamente a la luz dura de exterior, sin embargo se caracteriza por los grandes medios implicados en las soluciones secuenciales de sus registros. Siendo muy importante la diferenciación de indumentarias a partir de detalles divísticos (a veces asociados a un uniforme en oposición a otro, caso de las películas de ambiente colonial), así como la identificación inmediata de personajes y roles, se recurre a grandes contrailuminaciones de relleno para las zonas en sombra de las iluminaciones solares, y a una sobreiluminación de exteriores en las secuencias nocturnas de carácter marcadamente artificial y estilizado (en la norma del filtraje cromático).

⁴¹ Muy pocos años atrás, el mismo director Michael Curtiz contando también con la pareja romántica Errol Flynn-Olivia de Havillan había resuelto la película de piratas **Captain Blue** en la que precisamente, la presencia de los exteriores es impresionante.



The adventures of Robin Hood.

Es importante también destacar la película **Ben Hur**, 1959, dirigida por William Wyler y con cinematografía a cargo de Robert Surtees. Resulta interesante revisar la espectacular escena de la carrera de cuadrigas. El contenido dramático es el que determina la propuesta de iluminación de Robert Surtees; o hay reservas por oscuridades muy contrastadas a base de subexposiciones, o todo lo contrario, se aprecian sobreexposiciones, aros de luz que vuelven divinos a los personajes.



Ben-Hur.

También resulta necesario destacar **iHatari!** dirigida por Howard Hawks con cinematografía de Russell Harlan en 1962. El desplazamiento de cámara en *travelling* que se observa en las jornadas de captura de las fieras vivas, resulta particularmente complejo de exponer, habida cuenta de la presencia lumínica general. Mayoritariamente se ha procedido mediante subexposiciones, para volver las presencias volumétricas de los animales particularmente rotundas, casi siempre, filmados por el lado en sombra con el fondo muy iluminado, de manera, que podamos contemplar la velocidad en los desplazamientos.

El terreno y la amplitud de los cielos abiertos en **iHatari!** adquieren una presencia extraordinaria, muy característica del cine de aventuras. No obstante, se ha procedido a retoques con luminarias incongruentes, dentro de los habitáculos ocupados por los cazadores, que se cierran circularmente en torno a luminarias de brillo alto, que les iluminan incongruentemente desde debajo. Los trucos de redirección de la luz mediante todo tipo de rebotes y filtrajes, adquieren el rango de segmentar el modo contemplativo dentro del plano en conjunto.



iHatari!.

3.2.3.1 El Western

Dentro del género de aventuras la particularidad mas específica sin duda alguna, la supone el Western, ya por su cultivo cuantitativo a lo largo de las décadas, como por ciertas diferenciaciones resolutivas en los procedimientos.

El western apuesta por el protagonismo del paisaje como *alter ego* de las figuras protagonistas dramáticas. Las estrategias lumínicas, conforme va avanzando el tiempo, apuestan más por texturizar la tierra, el terreno.

En estimaciones montañosas altas, con presencia de nieve, promontorios rocosos y caídas fluviales nerviosas, es “fácil” retratar el paisaje. Pero ¿cómo se vivifica un paisaje constante y aburrido como es el desierto?. El ejemplo por antonomasia es la película **Bend of the River** (Horizontes Lejanos), 1952, dirigido por Anthony Mann con cinematografía de Irving Glassberg. Se salieron mucho de la norma oxidando los colores. Para conseguir que la nieve no brillara por encima de las exposiciones, filmaron con filtro, creando granulado y sin embargo exponiendo en alto contraste (en subexposición). En tanto en cuanto la película está en terrenos plumeados por el sol en sequedad ambiental de desierto, la película parece no ser particularmente espacial, incluso es un poco más apagada de lo que era el color en el año 1952.



Bend of the River.

Hay dos películas que visualmente resaltan en la consecución de convertir al desierto en personaje protagonista; **The man from Laramie** (El hombre de Laramie), 1955, dirigida por Anthony Mann con cinematografía a cargo de Charles Lang, y **The Searchers** (Centauros del desierto), 1956, dirigida por John Ford con cinematografía de Winton C. Hoch.

La estrategia básica de los cinematografistas, se basa en los contrastes promovidos por la colocación del punto de vista, casi siempre en oposición a las luces dominantes. Similar en su problemática inicial al género de aventuras, sus códigos de identificación y de diferenciación de identidades y roles, deviene mucho más simple y fácil de contemplar, por lo que de esta manera pueden reinvertirse caudales y esfuerzos de cara a consecuciones visuales sorprendidas.

Parece un lugar común afirmar, que decir que el Western es el género por excelencia del Cine. Precisamente, esta circunstancia es la que lo consigue. También las secuencias nocturnas juegan la baza de un naturalismo superior frente a lo habitual en el género de aventuras, y por el contrario, en el sentido emocional, se consiguen, minimizando fuentes y cantidad de luz, acabados mucho más expresivos y un grado de estilización superior.

Aludiendo a **The man from Laramie** podemos apreciar como Anthony Mann trata el desierto de una forma creativa e inteligente. El cinematografista Charles Lang no solamente recurre a las subexposiciones constantes para valorar a través de los declives del terreno, de la oquedad, y de las sinuosidades de la superficie volúmenes y contrastes, sino que se vale de otro tipo de estratagemas, siempre para hablarnos de la enormidad vacía del desierto.

“La despedida de sus trabajadores, por parte de Lockhart, después de abonarles sus salarios, también se concibe desde la amplitud ante el vasto vacío inexplorado del desierto salino y con los restos de los carros calcinados, en advertencia funesta de lo que resulta ya inevitable que sobrevenga. El instante final de la secuencia está marcado por la compenetración y el aprecio mutuo que se demuestran sin casi palabras Lockhart y Charley antes de separarse. Este trata se corresponde con estrategias anteriores al ofrecerse en planos y contraplanos cortos, cercanos, pero no cerrados; se han filmado utilizando lentes de gran angular, de modo que las fugas laterales hacen sentir la apertura óptica y espacial hacia los extremos compositivos⁴²”

⁴² “Anthony Mann”. Francisco Javier Urkijo. Editorial; Ediciones Cátedra. 2015



The man from Laramie.

Destacamos no obstante, la película **The Searchers** (Centauros del desierto), 1956. El tratamiento cromático incide, no solo en las subexposiciones y en el alto contraste, sino que incide también en el diferente comportamiento del registro cromático a partir de las sustancias naturales, a tenor de la emulsión con que se produce la filmación. Los cielos resultan notablemente azules y la tierra de *Monument Valley* impresionantemente rojiza, muy oscura. Todo ello, lleva a la determinación de que para que el azul se perciba azul y el rojo, rojo, el equilibrio pancromático se haya establecido sobre la temperatura de color verde. Curiosamente, y en tanto en cuanto todo el magma de ocres se aprecian maravillosamente bien, una mirada cuidadosa demostrará, que no existen gamas de verdes en la película.



The Searchers.

Los western de Ford no son películas de aventuras, se convierten en otra realidad; su prioridad no es seguir la acción argumental, sino la reflexión a través de un cosmos de creación personal. Sus consecuciones tienen que ver con la plasmación de un universo ilusorio recreado y creado película tras película en una actitud autoral. Los meandros dramáticos tendrían una relación mucho más sólida con el thriller, mientras que las contemplaciones y las inmersiones atmosféricas retrotraen al género de aventuras; pero no en un sentido de la hibridación genérica por elementos tomados desde, sino en un sentido de la afirmación autoral más precisa (recordemos que su producción es anterior a la cristalización de los géneros aludidos).

Ford verticaliza el espacio, lo dramatiza mediante las sombras de los monumentos rocosos del *Monumento Valley*. Los encuadres amplios, respetando las moles verticales, hacen que se perciba el aire, la atmósfera, la grandeza del entorno; también, y sobre todo en sentido vertical, en altura. Curiosamente, magnificando la pequeñez y la insignificancia del ser humano. Lo único que se opone a la gran masa celeste destacada en la definición de la película, es la amplitud de la tierra en sí misma, en ese sentido, agresivamente vertical. La protagonista de **The Searchers** es Texas (la tierra).



The Searchers.

En la película **She wore a Yellow Ribbon** (La legión invencible), 1949, dirigida por John Ford y cinematografía a cargo de Winton C.Hoch, nos detenemos en la secuencia en la que el personaje principal, el Capitán Nathan Brittles (John Wayne) hace una visita al anochecer a las sepulturas de su mujer y sus hijas. El tratamiento final fuerza la credulidad en la utilización de un fondo retroproyectado. No lo es. La secuencia está rodada en localización real. Para conseguir ese efecto, han introducido el foco diferencial, amparándose en que la luz de anochecer es escasa. Ello ha permitido, la utilización de una focal normal de 50mm, con las características de entrar en discriminación de nitidez focal entre el término ocupado por el actor John Wayne, y el fondo de los monumentos rocosos recortados contra el cielo, distante del punto de vista varios kilómetros.

Sin embargo, la ubicación del punto de vista insiste en retratar las grandes masas rocosas desde el lado de la sombra completamente negra, en tanto en cuanto, el personaje aparece perfectamente recortado, casi en un efecto flash lateral, por una determinante luminaria de temperatura de color verde (naturalmente, y habida cuenta de las distancias, puede iluminarle a él volumétricamente , pero para nada incide en el fondo).



She wore a yellow Ribbon.

Han equilibrado la luz verde (John Wayne va vestido de azul oscuro que con el verde, se convierte en una masa negruzca por efecto de la iluminación), en tanto en cuanto, los términos de la tierra aparecen potentemente rojizos, e incluso en profundidad de campo. Los términos de cielo iluminados desde debajo por un sol ya oculto, aparecen intensamente rojos. Todo ello ofrece un efecto fantasmagórico y desde luego, nada naturalista y muy expresivo.

John Ford, Winton C. Hoch, Anthony Mann, Charles Lang y otros muchos que trabajaban en esta dirección, no se contentan y tratan de aportar su particular sensibilidad mediante rompimientos por extensión o por negación de las bases prefijadas. en este mismo sentido estaban proponiendo cosas muy diferentes para el género.

3.2.4 La Screw-Ball Comedy

Este género se basa en el tratamiento esférico de la situación. La esfera debe ser partida, nunca representada de forma satisfactoria, para que a través del montaje recompongamos el equilibrio total, y precisamente el *Off* sea lo que proponga el efecto cómico. El éxito de la Screw-ball comedy se erige sobre la alternancia casi continua entre planos de detalle (que son la llave diferencial de la screw-ball comedy) y los planos de conjunto que clarifiquen el motivo emocional de la risa. Un poco como en el *Cine-Ojo* del director polaco Dziga Vertov.

Esto hace que la iluminación sea casi constante en su irritante modo de bañar todas y cada una de las zonas de los decorados (se hacen muy pocas secuencias de exterior, y en muchos casos los exteriores son decorados de plató) para garantizar que, ocurra lo que ocurra, el efecto cómico podrá ser satisfactoriamente percibido por la audiencia. Se disecciona la composición general en zonas de sorpresa, que deben ser evitadas hasta el advenimiento detallístico del *gag*.

Grisés medios dominantes se asocian con las iluminaciones de carácter asumidamente naturalistas en imitación de lo ortodoxo y natural. Es un género en el que todo se ve con muchísima claridad. Si tiene que haber oscuridad nocturna, ésta no debe ser excesiva. Tampoco la claridad diurna de sol debe brillar en exceso, por ello, procede la matización, el filtraje.

Como ejemplo canónico estudiamos la película **Bringing Up Baby** (La fiera de mi niña), 1938, dirigida por Howard Hawks y con la cinematografía a cargo de Russel Metty. Es la screw-ball comedy fundacional. Hasta entonces, se hacían películas de *slapstick*⁴³, como en el cine mudo de Chaplin. Después, al borde del cine sonoro, el cultivo del género descansó más en las alternativas dialogares y en la gracia dialogal; sin duda, destaca el cine de los Hermanos Marx.

Bringing up Baby consigue devolverle el dinamismo a la quietud de los diálogos. Hawks establece el equilibrio entre los dobles sentidos dialogales; el movimiento claro al *slapstick* del cine mudo, y el equilibrio absoluto de la puesta en escena.

La llave del equilibrio entre los exteriores (con esas masas de sombra) y los interiores se encuentran en la ubicación de las luminarias artificiales. Éstas no inciden en evitar las líneas de contraste en interiores, sino que es la ubicación del punto de vista de la cámara la que minimiza la presencia de los contrastes.

⁴³Tipo de comedia que implica la exageración de la violencia física.

Bringing up Baby es una película mayoritariamente nocturna. Los exteriores de remedo nocturno tienen esa textura del alto contraste que con el tiempo será infrecuente en el género como diferenciación. Los interiores nocturnos están tratados sobre ese equilibrio de grises medios que erigen la screw-ball comedy.

Hawks siempre fue un firme defensor de la interpretación en movimiento. El movimiento de los actores es importantísimo en la screw-ball comedy. Existen dos tipos de movimientos que se concitan en **Bringing Up Baby**; las piruetas inesperadas en pro de la gracia, y las gestualidades características en cuanto a la *psique* de los personajes, deben estar muy marcadas; en estilización pero sin exageración.



Bringing up Baby

Hawks seleccionó a Katherine Hepburn porque en sus propias palabras, “*se movía muy bien*” y se dedicó a filmarla en planos largos, casi siempre como complemento del ex-saltimbanqui Cary Grant, para resaltar la gracia, haciendo contradictorias las evoluciones del uno y de la otra. En esta especie de reverberación de lo dialogal, queda clara que la elección de Howard Hawks estriba en la visualización de lo físico y del movimiento, relegando así las informaciones dialogales al nivel de meros complementos.

Hay momento mágico en la película **Bringing up Baby** que se ejecuta en *travelling*. Grant y Hepburn están buscando a George (el perro), caminan por la espesura, y Grant decide ir por delante (por lo que pudiera pasar). Aparta un mato para pasar, pero deja que el mato vuelva hacia atrás y de todas formas impacte sobre el rostro de Hepburn. De repente, Cary Grant se vuelve y no encuentra a Hepburn (Susan) porque ella avanza caminando a gatas. Sin el *travelling* no tendríamos el sentido de la comicidad por la fragmentación espacial del detalle.

Los movimientos rara vez son mostrativos de una situación general amplia que abarque a muchos personajes. Tienden a aislar el retrato de las evoluciones personales de unos u otros personajes, y de ahí, resulta fácil reencuadrar el detalle significativo.

Géneros como el Thriller o el Musical, de alguna manera, y sobre todo desde las referencias del trabajo lumínico resuelto en las aplicaciones correspondientes, se encuentran contenidos en los trabajos habituales de géneros prominentes (caso muy evidente el del thriller a partir del fantástico), y sobre todo, en soluciones híbridadas a partir de estos modelos básicos.

III. 3.3 Convivencia serie de TV /Cine

En los años 50, 60, 70 y 80, las ficciones televisivas y las ficciones cinematográficas conviven en el espectro audiovisual, pero existen diferencias fundamentales entre ellas.

El cine es el único proceso físico-químico del medio audiovisual. La televisión, el vídeo, y las realidades digitales pertenecen únicamente al universo de la física. Es importante entender esta diferencia, porque la consecución del negro contrastado en el proceso químico del revelado, es posible precisamente, a causa de la opacidad del negativo, pero no es posible la consecución del negro televisual, vía ondas electromagnéticas, porque las ondas electromagnéticas pertenecen al universo de la física en lo real, al universo de los números naturales. Esto solamente obedece a los valores positivos, no a los valores enteros. Desaparece así, una de las posibilidades lumínicas de crear efectos, (recordemos que es posible iluminar con +3 lux, pero no es posible iluminar con -1lux).

La emisión, recepción y decodificación de la señal en televisión depende de las ondas hercianas, y de los puntos de definición de la señal digital en el vídeo actual. Tanto la activación de las señales por la corriente eléctrica, como por la decodificación de sus respectivos valores digitales a través de la energía calórica, vuelven imposible un universo entero negativo.

En cuanto a la convivencia del cine y la televisión, la naturaleza misma de la señal y de su recepción establecían una gran diferencia.

La señal a decodificar en un centro de recepción televisiva, se veía afectada por las condiciones meteorológicas, por el clima y por la distancia. Donde el clima era más adverso, la señal experimentaba una pérdida cuantitativa mayor, y en ocasiones se perdía por completo. La dependencia de una sistematización operativa para conseguir que la señal llegara a sus destinos, o al menos a la mayor parte de aquellos, se vehiculó a través de la instalación de estaciones repetidores de señal. La señal captada por los repetidores era inmediatamente evaluada por aparatos de estimación, los osciloscopios, que en representación gráfica evidenciaban inmediatamente la pérdida de la señal cuantitativa en

ese punto, a partir del estándar de la señal vídeo en la época y de la valoración del voltio pico-pico (señal vídeo -0,3 voltios, nivel negro 0 voltios , brillo blanco absoluto +0,7)⁴⁴.

Lo que se hacía en los repetidores era generar una sobrealimentación de flujo eléctrico a la señal proveniente del emisor, de manera que se restaurasen parcialmente, o lo más posible los valores de lectura aludidos (+0,7 voltios blanco, 0 voltios ausencia de señal visual, y -0,3 calidad del sincronismo). En ningún caso, se conseguía restaurar la señal completa, pero si se paliaba en buena medida la pérdida, muy difícil de recuperar ni el mínimo valor en el caso de la señal sincro (-0,3 voltios). Con esta sobrecarga de flujo, desde el repetidor se procedía a un nuevo fenómeno de emisión hacia los destinatarios u otros repetidores correctores⁴⁵.

De mismo modo que las condiciones meteorológicas, también la distancia y el relieve eran otros factores importantísimos a tener en cuenta de cara a la pérdida de señal.

A su vez, los equipos de televisión facilitaban grabar desde varios puntos de vista diferentes en simultaneidad. En cine no había sido posible durante mucho tiempo, y esto había propiciado toda una escolástica operativa para rodar con una sola cámara, con un solo punto de vista en captación. Una de las escolásticas derivadas de este procedimiento, consistía en retocar los campos de luz, siempre a conveniencia de las luminancias principales hacia el punto de vista, en cada cambio de emplazamiento; lo que desde luego, se volvía imposible para el plano y el contraplano al operar con dos cámaras en

⁴⁴La señal vídeo sensible de estudiarse correspondía al detenimiento en pausa de una sola trama de información, que era representada en la amplitud vertical de un único voltio de diferencia de potencial. Dentro de este voltio se estimaban tres puntos de definición que debían mantenerse toda vez que se liberaba la pausa y la imagen recuperaba el movimiento como líneas horizontales constantes. El punto superior correspondía al valor + 0,7 voltios de diferencia de potencial y representaba el mantenimiento del brillo del blanco máximo en la señal. El valor de 0 voltios de diferencia de potencial representaba la mayor oscuridad correspondiente a las partes ennegrecidas en su traducción gráfica. Y finalmente el valor de -0,3 voltios de diferencia de potencial denominado punto o línea de *sincro* retrotraía la calidad de la señal (ni que decir tiene que éste valor era el primero en perderse y en ir oscilando no en sentido horizontal, sino diagonalmente ascendente desde -0,3, la señal óptima hacia 0 voltios, la pérdida de señal). Naturalmente el valor horizontal de +0,7 voltios iba decreciendo, aunque de forma mucho menos acusada, e incluso el valor de 0 voltios dejaba de estabilizarse sobre la ausencia cuantitativa de valoración para ser ligeramente ascendente, llegando incluso al primer voltio de la gráfica representativa en los casos más desastrosos de pérdida.

⁴⁵ Con el tiempo, cuando las emisiones en color se generalizaron en la década de los 70, hubo que añadir un corrector para las pérdidas de color que dependía para su estimación de un aparato de medida denominado Vectorscopio.

simultaneidad⁴⁶. De manera que, la ortodoxia laboral había terminado por recelar de los acabados obtenidos mediante el rodaje con dos cámaras en simultaneidad, en acción recíproca, principalmente porque no había suficientes cámaras (recordemos que en 1958 existían seis cámaras de Panavisión Technicolor en todo el mundo, y las seis estaban rodando la carrera de cuadrigas de la película **Ben Hur**, 1959, dirigida por William Wyler, con cinematografía de Robert Surtees).

Con el paso del tiempo, la ausencia de equipos derivó en un estancamiento profesional producido por la inseguridad y el temor ante nuevas disponibilidades. Ni que decir tiene, que la valentía y la inquietud de cineastas jóvenes como John Frankenheim, Sam Peckinpah, Sidney Lumet o Robert Altman terminó por eludir todo aquello y por asumir nuevas potencialidades y desafíos.

⁴⁶ Estos cambios de iluminación, luminosidad y luminancia con cada cambio de posicionamiento de la cámara, vuelven absolutamente abstracto y contradictorio el aspecto de respuesta lumínica en cada una de las imágenes. Al principio causó estupor, pero después, con la forma proverbial de proceder, el público se acostumbró; hasta el punto de que en décadas recientes se demanda todo ese trucaje, cuando en realidad los realizadores y los iluminadores optan por no ofrecerlo.

3.3.1 Años 50

Mientras que la televisión emitía en un formato de 4:3, en 1952 surgió para el cine el formato Cinerama⁴⁷, que constituyó el primer y más grande formato panorámico del cine. Utilizaba tres cámaras y precisaba de un sistema de tres proyectores en simultaneidad. Su inventor fue Fred Waller, técnico de efectos especiales en la *Paramount*. Resultó un formato poco práctico por su desmesura.

En 1953 surgió el Cinemascope para cine, creación de la *Twenty Century Fox*, que fue una adaptación económica del Cinerama para una sola cámara y un solo proyector, con lo que abarataban los costes, pero se conseguía un gran efecto de imagen. Naturalmente, no podía competir en calidad de imagen, aunque la utilización de un negativo ancho aportaba el rendimiento de luminancias procedentes de zonas compositivas que no hubiesen sido registradas en el negativo tradicional, con lo que pese a no llegar ni de lejos a la prestación del Cinerama, se significó como un sistema de mayor definición, brillo y nitidez que el formato tradicional.

1953 fue también el año del relieve 3D⁴⁸, que se creó como alternativa en contra de la televisión, para buscar reclamos que llevasen a la gente a las salas de cine.

Del mismo modo, en el año 1954 y en esta efervescencia investigadora, se consiguió la conjugación definida de la radiación azul con base de filtraje corrector.

De ahí que en 1955 se creara el negativo de Vista Visión, el de mejor y mayor calidad, que precisamente aportó las nuevas cualidades técnicas y tecnológicas en este aprovechamiento. El cinematógrafo Robert Burks deviene un pionero en su uso, y consiguió el Oscar a la mejor cinematografía en color de 1955 por la película **To Catch a Thief** (Atrapa a un ladrón) dirigida por Alfred Hitchcock, con la que logró un acabado de una superioridad incontestable. Hay grandes hitos de la cinematografía en Technicolor de tres bandas y Vista Visión como **The Searchers** (Centauros del desierto) dirigida por John Ford en 1956, **The Vikings** (Los Vikingos) dirigida por Richard Fleischer en 1958, **Rio Bravo** (Río Bravo) de

⁴⁷El proceso de filmar con tres cámaras sincronizadas y proyectadas por medio de tres proyectores de 35 mm trabajando en igual sincronía, una imagen panorámica, incrementando su detalle y tamaño, sobre una enorme pantalla de acusada curvatura. El sonido es estereofónico, de siete pistas, y se encuentra grabado sobre una cuarta banda magnética de 35 mm a la vez sincronizada con los proyectores. *Fuente: Wikipedia*

⁴⁸ La técnica del relieve 3D es simplemente un aparvoechamiento parcial de las radiaciones cromáticas del technicolor. No existe cine de relieve 3D resuelto en blanco y negro, porque no podríamos anular el rendimiento de una temperatura de color en pro de la intensificación de las otras dos.

Howard Hawks en 1959 o **North By Northwest** (Con la muerte en los talones) de Alfred Hitchcock en 1959.

En 1956 en Gran Bretaña nace el Sistema Todd AO, impulsado por el productor Michael Todd que había sido marginado en el proceso del Cinerama, y que con un solo negativo se esforzaba en establecer la alternativa al gigante sistemático. La primera película rodada con el sistema Todd AO fue **Around the Worlds in 80 days** (“La vuelta al mundo en 80 días”) dirigida por Michael Anderson, con cinematografía de Lionel London y que Michael Todd produjo personalmente en 1956.

Todos éstos formatos que surgieron para el cine, trajeron consigo la lente anamórfica⁴⁹, que permitía rodar imágenes con casi el doble de ancho. La lente anamórfica se propuso como una especie de reducción de costes, frente a la necesidad de tres lentes del formato Cinerama.

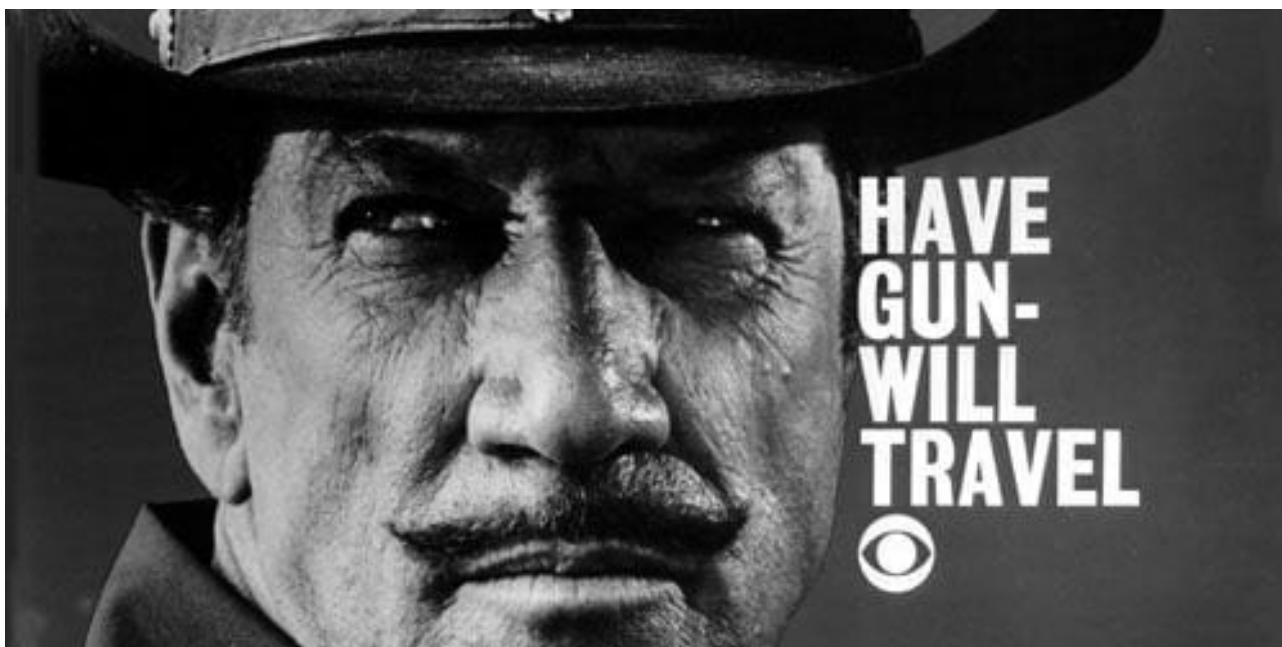
Frente a la realidad de la televisión como competidor, los estudios de cine invirtieron en I+D todo lo que se les ocurrió y más. Buscaron espectacularidad. Esto, llevó a que los directores fueran incentivados a encuadrar de acuerdo con esa espectacularidad tecnológica superior.



⁴⁹Las lentes anamórficas colocadas en la cámara cinematográfica comprimen una imagen de relación de aspecto 2,35:1, para registrarla en el celuloide con relación de aspecto 1.33:1. Después la lente anamórfica colocada en el proyector descomprime la imagen con relación de aspecto 1.33:1 para proyectarla en una relación 2,35:1. De esta manera, se obtiene un campo de visión mayor al convencional.

Entre 1953 y 1956 se dio una reactivación económica en los dos sectores por principio de competitividad. En 1952, era un hecho que las patentes de televisión no estaban al alcance de los estudios de cine (el famoso proceso contra la *Paramount*⁵⁰ en 1948) porque a pesar de todos los recursos, la Corte Suprema se enrocó de acuerdo con la ley antimonopolio del gabinete *Roosevelt*, y durante cuatro años Hollywood boicoteó a los estudios de televisión. Como consecuencia, se realizaron programas de divulgación en televisión sin apenas presupuesto, que resultaron un auténtico sin sentido. El hacha de guerra entre los dos medios no se aparcó en el sentido de la competitividad comercial por atraer a una porción más grande del mercado, sino que se amortiguó en el sentido en que la televisión empezó a resultar una inversión importante para los estudios.

Poco a poco, a través de la venta de *stock* de películas antiguas para rellenar espacios de programación, los estudios fueron penetrando en los consejos de administración y en los consejos de inversores de las principales cadenas televisivas. En 1955, sólo tres años después, era un hecho que los grandes estudios de cine formaban parte del audiovisual televisivo. Fruto de ésta alianza surgió la primera serie de ficción de verdadera entidad que fue **Have gun - Will travel** (Revólver a la orden), emitida entre 1957 y 1963 en Estados Unidos; western protagonizado por el actor Richard Boone, que devendría la primera estrella televisiva de la historia.



Afiche de la teleserie Have Gun-Will Travel.

⁵⁰ Fue un caso histórico antomonopolio de la Corte Suprema de los EEUU que desestimó los acuerdos exclusivos que tenían los estudios de cine.

Después llegarían teleseries como **Gunsmoke** (La ley del revólver) emitida desde 1955 hasta 1961, o **The Untouchables** (Los Intocables de Elliot Ness) emitida desde 1959 y hasta 1963. Todas, son hijas de los grandes estudios de Hollywood, amparándose en pequeñas productoras detentadoras de las licencias para televisión, que vía esas negociaciones para programar los stocks de ficción, y vía la escasez de medios con la que se movían las televisiones entre 1952 y 1956, se fueron infiltrando y terminaron siendo dueños de cadenas de televisión. La CBS (Columbia Broadcasting System) fue la primera que recibió el epígrafe de un estudio en concreto.

Pero los estudios de cine, no eran, ni son entes monolíticos. Son consejos de administración muy volubles, atentos a las más mínimas directrices cambiantes en los gustos populares y en las leyes del mercado. El cambio fundamental se dio, cuando en los consejos de administración de los estudios fueron propiciados relevos generacionales. Los nuevos administrativos, mas jóvenes, estaban en contacto mucho más directo con la mentalidad y las veleidades de las nuevas audiencias. Estos nuevos elementos jóvenes, eran más sensibles a considerar el fenómeno en una concepción de lo audiovisual y no solo de lo cinematográfico y extra-cinematográfico. En el albor de los años 60, las alternativas de la televisión por sí misma como realidad mediática y del vídeo experimental empezaban a considerarse como partes constitutivas del todo audiovisual del mismo modo que el cine⁵¹. Conforme esa concepción de lo audiovisual complejo se asentaba, se cometió el gravísimo error de ir sustituyendo a los grandes profesionales específicos del medio por hombres de negocios. Para éstos, contaban los rendimientos económicos, y de ninguna manera las veleidades creadoras audiovisuales.

Frente a ello, en Europa estaba ocurriendo exactamente todo lo contrario.

Obras basadas en el vídeo experimental y en los formatos llamados menores, adquieren importancia y desarrollo en el contexto de los Estados Unidos, precisamente por esa ceguera ante lo creativo, en este sentido pueden apreciarse las obras nacientes de Kenneth Anger o Russ Meyer. Se conforma el concepto de *Cine Underground* y todo ocurre en un lapso cronológico muy corto. Son fenómenos que no encuentran su espejo en Europa, precisamente por el compromiso en pro de lo creativo y diferencial de estas cinematografías. En Europa se comprendía que, o se conseguía algo verdaderamente nuevo y cambiante, o no había forma de competir con la producción Norteamericana (ejemplo de ello son el *Eurowestern*, el *Giallo* en Italia o el Cine Musical francés).

⁵¹ En 1967 se publica “La estructura Ausente” de Umberto Eco, que determina para siempre el concepto de lo audiovisual mediático.

En ese contexto, las empresas de televisión empezaron a confiar en esa especie de alianza con Hollywood para producir ficciones de mayor presupuesto. Así, se fueron creando las primeras nuevas empresas con intervención de los estudios.

Había una necesidad recurrente en el ritmo comunicador en la televisión, muy respetada por todos los directores de cine, pero no había constantes tecnológicas que garantizaran la calidad de las visualizaciones amplias en el espacio. Por lo cual, la comunicación impelía a un tipo de planificación completamente diferente. Había una pauta que los realizadores en cine de ficción respetaban, que no se iba a respetar en la ficción de televisión por la falta de medios, de amplitud. Los planos generales, los planos amplios, no encontraban un *alter ego* de funcionamiento correspondiente a aquél del que sí disfrutaban en las salas de cine.

Los cineastas más jóvenes (la luego llamada generación televisiva), son los que entienden ese dinamismo que se ve obligado a abjurar mayoritariamente de las visualizaciones conjuntas desde puntos de vista alejados, y conforman una sustitución de encuadres, trabajando en una planificación más cerrada, que sea sensible de recomponer el fresco general concitado por la propuesta; Sam Peckinpah, John Frankenheimer, Sydney Lamet, Robert Altan, Martin Reed, Dario Argento, o Carlos Saura son muestra de ello.

3.3.2 Años 60

En los años 60 la teleserie que mejor funcionó fue **Bonanza**, creada por David Dortort y con constantes iluminaciones fundacionales a cargo de William F. Whithley. Fue emitida por la cadena NBC desde el 12 de septiembre de 1959 hasta el 16 de enero de 1973. Se llevaron a cabo 14 temporadas y un total de 431 capítulos de 48 minutos de duración cada uno. **Bonanza** fue la primera serie de televisión de una hora de duración en ser registrada en soporte de cine 35mm tradicional y en color (bicromía de dos bandas). También fue la primera serie que hizo de la aparición de actores y actrices de renombre en todas y cada una de las entregas, matasello de funcionamiento y calidad; un actor/actriz invitado especial por su prestigio estelar, que adquiere el personaje principal de la entrega de la que participa.

Estos haberes, no determinaban la amplitud representativa de las imágenes, debido a las penurias de la emisión, tan sujeta a pérdida de señal y sobre todo de definición; Por lo que los realizadores debían concentrarse en alternancias de planos medios, bastante cortos, y primeros planos para resolver los episodios. Circunstancia se debía a la carencia en el orden de la producción, de la amplitud de los registros (sobre todo en exteriores) y de las derivadas consecuentemente estrategias de iluminación. El matrimonio de conveniencia entre el cine y la televisión posibilitó el éxito de una serie como **Bonanza**. De pronto, y debido a todo ello, la televisión de ficción no resultaba en esencia competitividad para lo mostrado en la exhibición cinematográfica.

Bonanza contaba con presupuesto desahogado. Había muchísimo decorado de poliespan (decorados de exterior en el estudio), y aunque prácticamente rodaban en los estudios que la *Paramount* tenía en California, en ocasiones alternaban ciertos impases en exteriores diurnos. Ahora bien, casi todos los exteriores lejanos recurrentes, devenían decorados de plató (para la sensibilidad perceptiva de hoy en día, bastante burdos). La *Paramount* tenía un set creado ex profeso para la teleserie **Gunsmoke** (La ley del revólver) dirigida por John Sturges con cinematografía de Charles Lang, recreando la ciudad de *Tombstone* que ahora se utilizaba para recrear las escenas exteriores de *Virginia City* en el estado de Nevada, que era la ciudad limítrofe con el *Rancho de la Ponderosa*.



*A la izquierda set de rodaje para **Gunsmoke**, y a la derecha set de rodaje de **Bonanza**.*

Los planos generales de transición intersecuencial, tendían a rodarse mayoritariamente en exteriores reales, y para que en ellos los personajes destacaran uno sobre el otro, era necesario vestirlos de manera muy diferente. Por ello, veíamos a un tipo grande con un sombrero de hongo, un hombre canoso ataviado con un chaleco llamativo, el protagonista absoluto que vestía de negro, y el contrapunto dramático, el único que llevaba cazadora de color verde. No era cuestión de significar enfrentamientos o diferencias psicológicas y emocionales entre los personajes, sino de que en televisión se les distinguiera inmediatamente. Habitualmente, las estrellas invitadas tendían a ser actrices, de forma mayoritaria y recurrente y en el caso de ser actores tendían a ostentar una indumentaria diferencial inmediata.



*Afiche de la teleserie **Bonanza***

Las iluminaciones cinematográficas hasta entrados los años 60, se concebían siempre en planos captados desde un solo punto de vista (un defecto que se alarga hasta hoy). De ahí deriva, la creencia equivocada de que la iluminación sólo se puede hacer para un único punto de vista. Los directores de cine desarrollaron una serie de habilidades para rodar con una sola cámara, mientras que en televisión, realizaban directos televisivos con varias cámaras simultáneamente; se proponía otra concepción del ritmo y otro tipo de atención dramática (en éste momento se tenía la tentación de vincular excesivamente y de forma muy irresponsable lo teatral con lo televisivo). Es a tenor de esta relación, ya a finales de los años 60, cuando por fin el cine se va rindiendo a las alternativas procedentes de lo televisual.

Un caso muy llamativo se produce, cuando la industria del cine llama al laureado director de ficciones televisivas John Frankenheimer para trasladar su gran éxito de 1955 **Deal a Blow** a la gran pantalla, casi con el mismo elenco con el título **The Young Stranger** (Un joven extraño), con cinematografía de Robert H. Planck.

” ... Los deseos de ubicuidad múltiple para la cámara durante secuencias no excesivamente cargadas de intensidad dramática, así como las exigencias de movilidad visual casi constante del director, choca con la rigidez expositiva del trabajo mucho más tradicional asumido por el operador Robert H. Planck”...⁵²

⁵²John Frankenheimer. Francisco Javier Urkijo. Cátedra 2006. (pag 52-54)

En los años 60 se producen aportaciones muy interesantes de directores jóvenes como Sam Peckinpah, en el caso de Estados Unidos, en Italia de Michelangelo Antonioni, en Francia de Jean-Luc Godard y su contra-cine, y en Japón de Nagisa Oshima; aportaciones que germinan en una consciencia general de lo meta-audiovisual como punto de partida. Una práctica audiovisual de tal influencia, que terminará absorbida por los creadores y cultivadores máximos del audiovisual en las décadas sucesivas. La importancia de la llamada generación televisiva de Hollywood, la integrada por John Frankenheimer, Sam Peckinpah, Sidney Lumet, Martin Ritt, Robert Altman, Robert Mulligan, o finalmente, casi diez años después Steven Spielberg, es incontestable, pero no lo sería sin la influencia del nuevo cine Europeo que incluye a figuras como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, John Ford, Alain Resnais, Sergio Corbucci, Pier Paolo Pasolini, Andréi Tarkovsky, Nagisa Oshima o Sergio Leone.

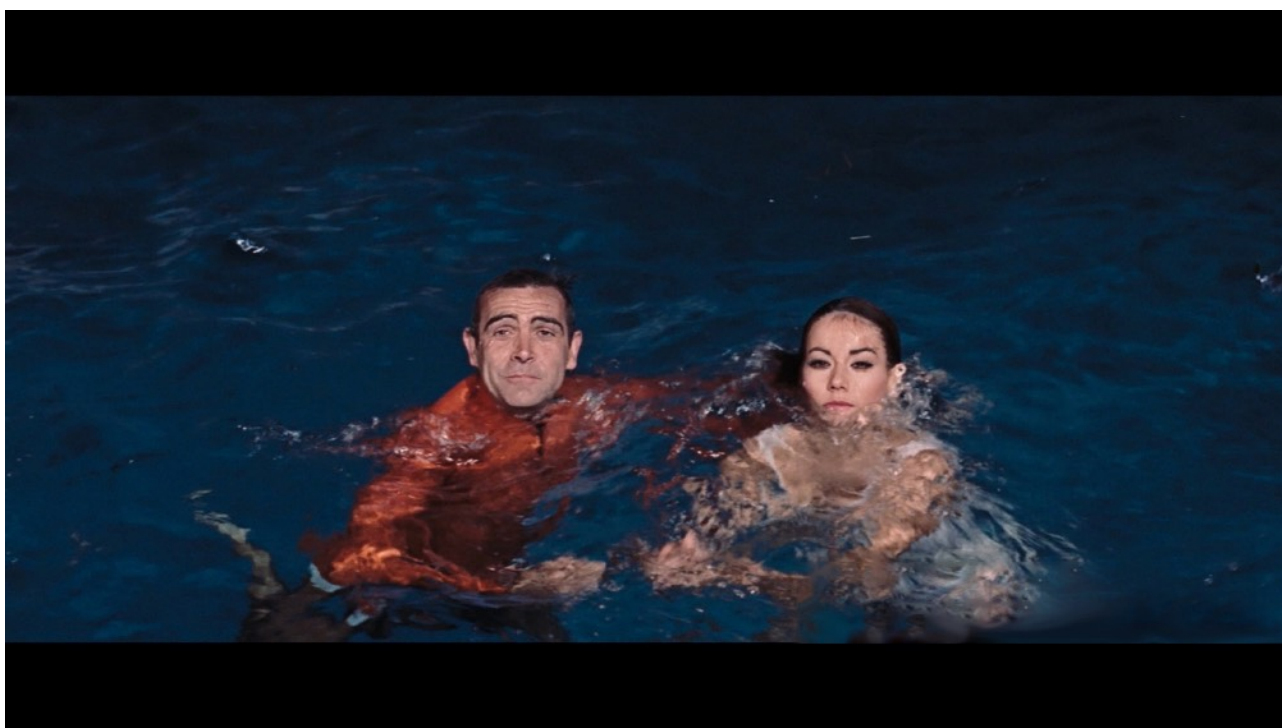
El fenómeno seriado televisivo salpica a lo cinematográfico de una forma inesperada, que se va a traducir en la serie cinematográfica **Bond**. Hasta 1961, se había considerado no solo no comercial, sino absolutamente suicida proceder a la reiteración de películas centradas en las andaduras de un único personaje. Es cierto que habían existido desde los años 30 películas de *Tarzán*, pero la consideración de aquellas, caía dentro de la apreciación de una serie Z, *exploit*. Así, figuras como el *Hombre Lobo*, *Drácula* o *Frankenstein*, parecían insensibles de ser utilizadas desde prismas serios y respetables. Todo esto cambia con la nueva sensibilidad del público hacia las series, a través de la influencia televisiva. Téngase en cuenta que entonces las series jugaban la baza mayoritaria de la autoconclusividad argumental por cada entrega; cierto, existían sagas en continuidad como **The Fugitive** (El Fugitivo), emitida entre 1959 y 1963 **Bonanza**, 1959-1971, **The Twilight Zone**, emitida entre 1959 y 1964 o **The Flintstone** (Los Picapiedra) emitida entre 1960 y 1966, que independientemente del género, proponían entregas argumentales autoconclusivas en cada uno de los capítulos.

La longevidad de lo seriado, recaía en la identidad de los personajes principales. La industria del cine propone con el personaje de *James Bond* una *alter ego* de altísimo acabado artesanal y de gran producción, que satisfaga las demandas de una audiencia hábida de estos fenómenos.

Claro que, en esencia estructural, cabe preguntarse, cuáles son las diferencias reales entre la serie **Bond** cinematográfica o la también británica **The Saint** (El Santo) de la cadena británica BBC, que por entonces y como curiosidad destacable, interpretaba el que más tarde ocuparía el papel de *James Bond*, el carismático Roger Moore. Incluso, la serie **Bond** va desarrollando con los años el inicio del *Teaser* en imitación de **The Saint**; era muy típico en televisión, pero impensable en cine.

La cinematografía de Ted Moore en la serie **Bond** una vez más, obedeciendo a los dictados propios de Bond, se orientó hacia la valoración policromática de los planos y a los constantes retoques de estudio efectuados en interiores para completar secuencias exteriores. El acabado resultaba excesivamente compuesto y diseñado, según los gustos de la época, consiguiendo apagar buena parte de su impacto técnicamente naturalista.

Basta con recordar la secuencia del dialogo inicial entre Bond en la entrega **Thunderball** (Operación Trueno) de 1965, en la que Bond (Sean Connery) y Domino (Claudine Auger) nadan juntos cerca de la lancha de ella. Las tomas de conjunto reproducen la luminosidad y luminancias del escenario natural en las Bahamas con brillante perfección, mientras que los primeros planos de Domino y Bond, insertados entre los anteriores para dotar de continuidad dramática la secuencia, denotan la iluminación artificial de estudio, incluso en la superficie del agua, sin respetar las gamas cromáticas y lumínicas originales.



Thunderball.

En la serie cinematográfica **Bond**, las sombras rara vez son negras del todo, porque pueden aprovecharse para denotar colorimetrías adyacentes de zonas en composición. En ese sentido, hace pensar mucho en el modelo operativo de Russel Metty para Douglas Sirk en los melodramas de los años 50. Todo debe responder a un criterio de lo plástico y de lo estético, no solo a la moda, sino que proponga la enorme capacidad técnica del medio. La oscuridad nocturna debe conjugarse como ambientación de fondo, por detrás de unas iluminaciones volumétricas absolutamente artificiales con grandes luminarias

para marcar toda la definición en la noche; lo que se vuelve una noche absurda. Comparar esos modos, con el desarrollo de la cinematografía de Allan Hume para la serie **Bond** en la época de gloria de Roger Moore, es casi comprar lo contrario; o inmediatamente después, con la aportación de las sombras casi al dictado de lo característico en el género fantástico del cinematografista Freddie Young para **You Only Live Twice** (Sólo se vive dos veces) dirigida por Lewis Gilbert en 1967.

Del mismo modo, aunque ya se cuenta con emulsiones más rápidas, todavía no está estandarizado el uso de éstas, que llegará a mediados de los años 70.

La mejor cinematografía de la década correspondió a la mejor película Bond de todas, **On Her Majesty's Secret Service** ("007 Al servicio de Su Majestad") dirigida por Peter Hunt en 1969. Es la única iluminada por Michael Reed. No solamente aporta una colorimetría psicodélica, sino que determina las zonas de influencia en atención a las atmósferas propias de las horas del día.

La secuencia de la cena en el comedor alpino al anochecer, llevada a cabo verdaderamente, no en estudio, sino en el interior de la localización natural contando con la caída el sol real, marca la diferencia.



On Her Majesty's secret service.

Entre los modos de Ted Moore, el cinematografista oficial de la serie cinematográfica **Bond** y Michael Reed, el tercer cinematografista en llegar a la saga y su expresividad oscura, hay un salto enorme en favor de la valoración atmosférica cronológica y estacional de la luz en el último de los casos, frente a los estándares mediáticos representativos de lo plástico a las modas en el caso del primero. La característica común, es que todo debe verse, y los detalles procesuales tienen que estar magníficamente destacados del conjunto; las películas **Bond** pertenecen al género de aventuras.

En contraste, proponiéndose como un antecedente y en cuantías de producción menores y recurriendo a sets de estudio mayoritarios frente a la explosión exterior de **Bond**, encontramos el ejemplo de la serie **The Saint** (El Santo), que incluso empieza siendo modestamente registrada en celuloide pancromático de blanco y negro 35mm, hasta la confirmación del éxito internacional en la temporada 1964-1965, cuando empieza a producirse y programarse en color 35mm celuloide. Curiosamente, no pocos de los artífices lumínicos que trabajan en **The Saint** irán incluyendo la alternativa técnica y tecnológica de los estudios EON para la serie **Bond**. Es irresistible reseñar, que tanto Freddie Young, como Alan Hume habían participado en los cometidos lumínicos de la serie **The Saint**, antes de inmiscuirse en la serie cinematográfica **Bond**, que deja de programarse en 1969

En la teleserie **The Saint**, el patrón lumínico responde siempre a la ubicación del eje de cámara a favor de las luminancias mayores cuantitativa, y expresivamente del fresco representativo. La novedad más agresiva de la teleserie responde a que en no pocos episodios se utilizan dos cámaras sincrónicas como medio de reducir calendarios de trabajo y de abaratar los costes de producción; lo que obliga a los iluminadores a determinar los campos de luz para su alto rendimiento, en dos ubicaciones de captación distintas; un recurso que aún no se estilaba en la saga cinematográfica **Bond**. Esta simultaneidad de las dos cámaras, promueve a disposición de los campos luz en un corte de dominantes altamente luminosas para el primero de los ejes de cámara, y agudamente sombrías para su *alter ego* en contraplano. De tal manera, que se conseguía la transición en continuidad para los espectadores, pese al patrón opuesto de captación lumínica, a tenor precisamente de esas líneas de definición de las sombras; es la primera teleserie que trabaja de esta manera.



The Saint, 1963.



The Saint, 1969.

3.3.3 Años 70

Resulta interesante pensar cómo la teleserie de ficción **Kung Fu** de 1972-1975 producida por la *Warner Televisión* (que amalgama una serie de directores en sucesión, así como cinematografistas e iluminadores) aglutina en todas sus temporadas las señales más definitorias del universo del director Sam Peckinpah cuando trabajaba constantemente con el cinematografista Lucien Ballard⁵³, el rey de los exteriores soleados (tanto en la captación luminotécnica como en el encuadre o en los recursos de las secuencias de acción).

Los responsables creativos usufructúan, copian y remedan todas las pautas creativas y representativas del cine de Sam Peckinpah; desde los ralentíes en las secuencias de acción, hasta las visualizaciones de los planos generales en los desiertos, o incluso ejercicios escénicos con actores comunes en reconstrucciones hartamente torpes. Incluyen las visualizaciones de los efectos “cola de cometa”⁵⁴ solares en los planos, así como las opacidades opuestas por brillos excesivos en profundidad sobre contraluces volumétricos y las ausencias de definición por juegos de contrastes expresivos.

Es una estrategia muy curiosa, porque es una forma de reunir dos referentes genéricos que siempre han dado dinero en oriente y occidente. Todo el género de la antigüedad cara a Japón y China en la época de los *Samuráis* y de los *Daimyos*, es una constante durante la serie, ya que todos los *flashbacks* retrotraen al pasado del personaje principal en China.



⁵³ Lucien Ballard era verdaderamente un veterano con un prestigio extraordinario desde los años 30, experto en la cinematografía de aventuras y westerns sobre superficies particularmente uniformes batidas por el sol como lo eran los desiertos.

⁵⁴Corrimiento de los colores intensos o brillantes, producido por debilitamiento del TRC, inadecuada polarización, o defecto en los amplificadores de video.

Kung Fu (1972-1975) con todo su éxito, no fue de cualquier forma una representante emblemática de los modos televisuales de ficción en los años 70, sino que se consolidó más bien como una excepción cualitativa. Frente a ello, las teleseries de acabado mayoritario industrial no olvidaban seguir clonando los éxitos de la serie **Bond**, aunque se decantaban también por el naturalismo de los grandes thrillers exitosos en clave contemporánea de finales de los 60 y principios de los 70. Guiños a las puestas en escena soberbias de **In the Heat of the Nighth** (En el calor de la noche) dirigida por Norman Jewison en 1967 con cinematografía de Haskell Wexler, o a **The French Connection** (The French Connection, contra el imperio de la droga) de 1971 dirigido por William Friedkin con cinematografía de Owen Roizman. Desde la teleserie **Sunday Mystery Movie** emitida entre 1971 y 1977 proponiendo en alternancia las andaduras de protagonistas distintos, o **Columbo** (Colombo) emitida entre 1968 y 2003, observaba esta mezcla de estrategias. Detectives privados como Frank **Cannon** (William Conrad) en la teleserie emitida desde 1971 hasta 1976, como los agentes de orden en el paraíso hawaiano **Hawai five-0** con Jack Lord al frente del reparto o por la incombustible **Mission Imposible** (Misión Imposible) protagonizada por Peter Graves y emitida entre 1966 hasta 1973, se enredan en unas soluciones técnicas y tecnológicas que empiezan a caracterizar al Hollywood de los años 70 a través del fenómeno de la fagocitación, el aprovechamiento de avances ajenos, fundamentalmente de origen europeo, incorporados bajo feroces estándares ultra nacionalistas a la producción Hollywoodiense. Así, podemos tener en cuenta, acabados como **The Godfather** (El Padrino) de 1972 dirigida por Francis Ford Coppola con cinematografía de Gordon Willis, **The Sting** (El golpe) de 1973 dirigida por Georges Roy Hill con cinematografía de Robert Surtees o la primera etapa de producción del gran Steven Spielberg. Una primera etapa de en la que destaca con altura de gigante un híbrido entre película de aventuras, film catastrofístico y planteamiento *thrillerniano*, como fue **Jaws** (Tiburón) de 1975, con cinematografía de Bill Butler, uno de los maestros de la luz en los años 70.

Jaws se caracterizó por una amplitud constante representativa, impensable para el medio televisivo. La exhaustividad procesual de los rodajes con los barcos en alta mar, aportaba además de la misma profusión detallística de sus soluciones, toda una serie de detalles, vistas generales altamente enriquecedoras, que evidentemente se perdían en sus *alter ego* televisivos. Rodada con una cámara Panaflex (que ofrecía una definición mayor del negativo en la anchura anamórfica) Bill Butler apostó por la dominante de los encuadres muy amplios. Del mismo modo, pretendió crear una *alter-ego* estilístico de las características de ubicuidad múltiple en movimiento de la cámara submarina, incluso de los movimientos del escualo, pese a los considerables impedimentos de la época. Se trató de dotar de continuidad a la película bajo el agua y sobre el agua, y esto, marca un antes y un después en el proceder cinematográfico; máxime si tenemos en cuenta, la debacle que en ese sentido habían supuesto todas las tentativas anteriores de las que podemos considerar

un caso particularmente ilustrativo la penosa **Thunderball** (Operación Trueno) de 1965 dirigida por Terence Young con cinematografía de Ted Moore, cuarta película de la serie Bond protagonizada por Sean Connery.



En cuanto a la iluminación, Bill Butler manifestaba lo siguiente en el libro *Masters of Light* (“Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía” Dennis Schaefer/Larry Salvato. Plot Ediciones S. A.).

“...¿Cómo ilumino a un actor a pleno sol? ¿Cómo puedo rellenar las sombras de la cara cuando la luz del sol ilumina el resto de la escena, lo que implica que el diafragma tiene que estar muy cerrado?... “ planteé la necesidad de trabajar con arcos en el mar, porque ninguna otra luz es suficientemente potente como para poder iluminar bien a distancia.”

Fue Bill Butler, que ya tenía experiencia en rodajes marítimos (había sido el cinematografista del reportaje exhibido en las grandes salas **Blue Water, White Death** en 1971, dirigido por Peter Gimbel y James Lipscomb), quien solucionó muchos problemas logísticos y de producción para Spielberg. En primer lugar, le animó a comprar las embarcaciones en lugar de alquilarlas por jornadas diarias, lo que supuso un abaratamiento enorme cuando se alcanzó el tercer mes de rodaje. En segundo lugar, hizo consciente a Spielberg, de que la marea solo podría ser sentina, si se filmaba una embarcación desde otra embarcación anexa, debido al tránsito temporal de las olas, de modo, que la cámara en la embarcación aún no se encontraba elevada por el oleaje, percibía la elevación de la barca en la que se encontraban los actores perfectamente. Esto obligaba la iluminación con luminarias muy largas de haz concentrado.

No se ilumina únicamente al personaje, sino que se ilumina también un fragmento marítimo, para que los reflejos acuosos elevados en su rango lumínico de esta manera, también presten reverberación lumínica a las zonas encuadradas.



Rodaje de *Jaws*. Fotografía de Louis Goldman.

Por lo que respecta a las series de televisión, la más exitosa y característica en innovadora en los años 70 fue **Rich man, Poor man** (Hombre rico, hombre pobre) de 1974 dirigida por Irvin Allen. En un principio, en la continuidad estructural del método visual, se asimila mucho a las teleseries anteriores; con imágenes cercanas, planos medios y planos cercanos mayoritariamente (la amplitud del formato de televisión para el consumidor).

En **Rich man, Poor man** ante los imponderables debidos a los grandes tamaños para las imágenes descriptivas y las penurias de producción (con pocos extras y exteriores que han mutado urbanísticamente con el paso de los años), se produjo la necesidad de retrotraer todo ese background mediante planos muy cercanos, facilitando la producción.

En el primer capítulo se habla de “*El día de la Victoria*” en 1945. Pero en ningún momento se nos muestra esa victoria. Los modos luminotécnicos del momento de la victoria en el cine de aquel instante histórico, es decir, el gran cultivo del *thriller* se proponen en la resolución mayoritariamente oscura y altamente contrastada de la factura. Hay muchos exterior nocturnos, las exposiciones son mayoritariamente subexposiciones (el negro se va a negro) , incluso las secuencias diurnas tienden a ser extrañamente contrastadas y mayoritariamente interiores.

De alguna manera, se le está tendiendo el lazo al espectador de identificar ese momento con la memoria audiovisual automática característica en la producción de aquel 1945.



Rich Man, Poor Man.

Los tres primeros capítulos transcurren entre 1945 y 1947, periodo en el que como ya hemos visto, el *Thriller* está en pleno apogeo en antesala de su sustitución por el western ocurrido en 1948⁵⁵. Son capítulos en los que priman los interiores o exteriores de amplitud limitada con incidencia de luces muy duras, perfectamente expuestas y grandes reservas de negro absolutamente contrastado (recuérdese todo el episodio del incendio travieso a la mansión del millonario, en el que nos hacen sentir el incendio sin verlo).

Los siguientes capítulos ocurren durante los años 50, con la eclosión de los primeros centros comerciales en periferia. Desde producción se rindió un homenaje a las características visuales y cinematográficas más en boga durante aquellos años 50; los melodramas de Douglas Sirk (a los que ya se ha hecho oportuna alusión) iluminados por Russel Metty, los tonos cromáticos intensos y constantes casi siempre orquestados sobre las mismas gamas de grises inherentes al estilo de Loyal Griggs, muy visibles en películas como **Shane** (Raíces profundas) dirigida por Georges Stevens en 1953 o **The Ten Commandments** (Los diez mandamientos) dirigida por Cecil B DeMille en 1956. Se trata de capturar con la magia del technicolor el arco cromático más amplio posible, evitando los contrastes sobre negros profundos o que los tonos oscuros dominen en la resolución de las imágenes. También se evitan las sobreexposiciones mayoritarias que volverían óxidos casi todos los tonos cromáticos.

Estos capítulos no serían lumínicamente hermanos de los primeros, y sin embargo los autores son los mismos; todo formó parte de una estrategia desde producción, siempre bajo la aprobación de Irvin Allen.



Rich man, Poor Man.

⁵⁵Con **Fort Apache** dirigida por John Ford con cinematografía de Archie Stout, **Red River** (“Río Rojo”) dirigida por Howard Hawks con cinematografía de Russel Harlan y **The Treasure of the Sierra Madre** (“El tesoro de Sierra Madre”) dirigida por John Huston con cinematografía de Ted. D. McCord.

En **Rich man, Poor man** hay una voluntad de arco temporal, una voluntad de “meter” al espectador en la época en la que transita en argumento; a través también del trato lumínico, no únicamente de la planificación y del devenir rítmico.

En los capítulos que ocurren en los años 60, vuelve una recuperación del contraste sobre bases de negro. Las lentes tienen a ser más largas, las sobreexposiciones entran a dominar o a formar parte significativa en la resolución discursiva y se pierden los tonos de colorimetría en favor de una expresión mucho más densa y abierta de tonos, dando paso a los óxidos, incluso a la amplificación del grano sensible. Se trata de un amalgamamiento de los hábitos técnico-tecnológicos cinematográficos como a la irrupción furiosa del vídeo experimental (Bill Viola).

No podemos olvidar, que los años 70 terminan con la gran aportación televisiva de ficción **I, Claudius** (“Yo, Claudio”) dirigida por Herbert Wise para la BBC británica en 1976-1979. Se trata desde primas argumentalmente adultos y sectarios de la vuelta a un homenaje a los seriales de producción simbólica, característicos del principio de la televisión de ficción. Con decorados teatrales y declamación, que podríamos denominar prácticamente *shakesperiana*, eludiendo el trabajo en exteriores, Herbert Wise y sus colaboradores consiguen una obra verdaderamente opresiva y angustiosa, apelando a unos modos desfasados por el paso del tiempo.



I, Claudius.

3.3.4 Años 80

A partir de los años 80, irrumpió a nivel popular la televisión en color. Ya no sólo debía recuperarse la señal de vídeo, sino que había que recuperar todas las dominantes que se habían perdido. Así, al osciloscopio le añadieron en las estaciones de repetición, determinados sensores, y pasó a utilizarse ampliamente el vectorscopio, que se utilizaba únicamente para corregir los índices de intensidad cromático sobre las tres señales luminosas, perfectamente manipulables por separado, con amplificación electrónica.

En los años 80, la televisión diversificó la programación de ficción y la programación divulgativa de estudio. En este tipo de programaciones de estudio se confió en los talentos televisivos. La televisión había formado sus propios valores que habían trascendido el medio saltando a la cinematografía, y cinematografistas consagrados como Bill Butler, Conrad Hall, Owen Roizman o Gordon Willis empezaron a iluminar ficciones televisivas. Había medios, había dinero y eso se notaba.

El cinematografista Bill Butler decía lo siguiente sobre sus incursiones en televisión.

“Parte de mi deseo de hacer películas que se vean bien en televisión proviene de mi frustración de años trabajando no sólo en películas para la televisión, sino también en televisión electrónica. ...” “...tal y como están las cosas hoy día, para obtener algo bueno en televisión hay que rodar en cine...” ...”cuando me ofrecieron aquel programa (Private Slovik), se me ocurrió hacer un tipo de exposición que se salía de los cánones de la televisión. Si se da la exposición adecuada, la calidad la da la película, y entonces puede transferirse a la pantalla de televisión sin problema⁵⁶. Se trata de trabajar en un marco de exposiciones que proponga un índice de contraste de un solo diafragma⁵⁷.

⁵⁶ Masters of Light (Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía). Dennis Schaefer /Larry Salvato. Plot Ediciones S. A.

⁵⁷Al hilo de las declaraciones de Bill Butler, podemos recordar que en el cine se incluye una recuperación de la señal química en el laboratorio, y esa recuperación nos evita el problema del negro. Es decir, cuando la intensidad de la luz es muy baja, el negativo no se impresiona; al procesarlo, queda un tapón blanco opaco que al pasar de negativo al positivo, no permite pasar luz a través, consiguiendo un negro absoluto (una no información). Pero esto con la tecnología de vídeo era imposible porque ésta se basa en una configuración de la imagen física sin química, y la física, no aporta rendimientos maquinales en la pura teoría de los números enteros, es decir de los valores negativos, sólo produce resultados maquinales a partir de la numeración natural, es decir, con valores positivos. No podemos conseguir negro, no podemos conseguir ninguna luz; el 0 no existe para la tecnología física de vídeo. El desafío es conseguir la sensación de negro a partir de la cantidad de luz utilizada elevando la exposición de las partes más claras por contraste. Es una diferencia radical al procedimiento luminotécnico en cine.

Resulta fundamental destacar en ésta década las películas cinematografiadas por Tonino Delli Colli, **Once upon a Time in America** (Érase una vez vez en América) dirigida por Sergio Leone en 1984 , **Il Vangelo escondo Matteo** (El Evangelio según San Mateo) en 1964 dirigido por Pier Paolo Pasolini, **Il buono, il brutto, il cattivo** (El bueno, el feo y el malo) en 1966 dirigido por Sergio Leone, **C´era una Volta il west** (Hasta que llegó su hora) en 1968 dirigida por Sergio Leone o **Der Name Der Rose** (El nombre de la rosa) de 1986 dirigida por Jean-Jacques Annaud.



Il buono, il brutto, il cattivo.



Once upon a Time in America.

En otro orden de iluminación, también resalta la personalidad enorme durante los años 70 y 80 del cinematografista Vittorio Storaro. Podríamos decir que donde uno prefiere la delineación concreta de la máxima definición, el otro se pliega a las gamas cromáticas intermedias en sensibilidades menos dirigidas a la delineación entre los componentes. Entre las películas iluminadas por Vittorio Storaro caben destacar **Il Conformista** (El Conformista) dirigida por Bernardo Bertolucci en 1970, **Apocalypse Now** (Apocalipsis Now) dirigida por Francis For Coppola en 1979 , **Reds** (Rojos) dirigida por Warren Beaty en 1981 o **The last Emperor** (El último emperador) dirigida por Bernardo Bertoluccui en 1987; por las tres últimas se llevó el Oscar de Hollywood a la mejor cinematografía.



Il Conformista.



Apocalypse Now.

La teleserie que sin duda marcó un referente visual para las series de los años 80 fue **Lou Grant** creada por Allan Burns y James L. Brooks y Gene Reynolds con iluminación mayoritaria de Robert.F. Liu y emitida por la cadena CBS entre 1977 y 1982. Trataron, vía las mayores disponibilidades tecnológicas de buscarle un sabor reportajístico de índole cotidiana a toda la reproducción del fresco representativo, incluidas las coordenadas de luz, ya ambiental, ya incidente.

Los rellenos de luz móviles en la teleserie **Lou Grant**, dejan de ser luz fundamental y se supeditan en cantidades a las dominantes de la luz general naturalista en los lugares. No hay que olvidar, que en el retrato de la redacción de un periódico de la época, se ha conseguido un acabado lumínico alabado por tirios y troyanos con la producción de **All the President's Men** (“Todos los hombres del Presidente”), dirigida por Alan J. Pakula en 1976 con cinematografía de Gordon Willis.

Supuso una novedad enorme en la serie. Lentes largas, sobrexposiciones, cambios de nitidez focal y de diferencia focal constantes.

No solamente se movían los focos principales con la cámara, sino que éstos se orientan durante el movimiento. El criterio de iluminación consistía en buscar una funcionalidad de aire cotidiano. No tanto por la imposibilidad de hacerlo correctamente, sino por vender el producto como diferente. La luz giraba, se trasladaba y complementaba, pero siempre, en umbrales absolutamente discretos.



Lou Grant.

En los años 80 los estilos se amalgaman, las pantallas empiezan tener mayor tamaño, y la definición de los resultados en vídeo iban siendo llamativamente superior. Ello les dio libertad para mover mucho más la cámara, que fue la gran novedad que propuso la teleserie **Lou Grant**, y que después se confirmaría con **Hill Street Blues** (Canción triste de Hill Street) 1981-1988.

Aunque quizás, la serie de mayor éxito, más característica de la época fue **Remington Steel**, producida por MTM Enterprises entre 1982 y 1987. También series de suspense como **Moonlight** (Luz de Luna) emitida en 1989, **Murder, She Wrote** (Se ha escrito un crimen) emitida por la CBS entre 1984 y hasta 1996, proponían los medios técnico y tecnológicos más tradicionales al uso; era como volver a la época de los años 60 con **The Saint** (El Santo) .

Las necesidades cuantitativas de luminarias, tanto para cine como para televisión o vídeo, se redujeron considerablemente, habida cuenta de la definición de las emulsiones y de los *target* de cámara. Son muy evidentes los registros iluminados de áreas físicas muy extensas, y las reverberaciones de toda esa luz en la figura.

En estos años 80, la influencia del consumo televisual enorme, con la verdadera primera época dorada de la televisión, que se alarga desde principios de los años 60 hasta avanzados los años 70, quizás hasta **Charly's Angels** (Los Ángeles de Charlie) emitida desde 1977 hasta 1981 por la NBC y **Starsky and Huch** (Starsky y Huch) emitida desde 1975 hasta 1979, da paso a una demanda de planificación resolutiva en las ficciones, derivado de lo habitual en lo televisual, que salpica a los creadores cinematográficos.

Un ejemplo fue la adaptación para cine de la novela "*Les Liaisons dangereuses*" (Las Amistades peligrosas) escrita por Pierre Choderlos de Laclos que llevaron cabo el director Stephen Frears con su película **Dangerous Liaisons** (Las amistades peligrosas) en 1988 con cinematografía de Philippe Rouselot, y Milos Forman con la película **Valmont** en 1989 y con cinematografía de Miroslav Ondricek. Se trata de dos adaptaciones de la misma base literaria, casi coincidentes en el tiempo por una guerra de egos entre dos empresas de producción. El modelo innovador que defiende Stephen Frears desde su controvertida **Videodrome**, le impele a una resolución de planificación en abaratamiento de costes muy similar a la técnica de los videoclips y de las ficciones televisuales. Sin embargo, Milos Forman apuesta por una concepción llamativamente más tradicional, y ampliamente representativa de lo cinematográfico por sí mismo.

La injusticia del mayor éxito de Frears y de su apuesta pro-televisualmente cinematográfica, determina claramente el alcance de esta especie de televisualización progresiva que surge del cine desde principios de los años 80.



Dangerous Liaisons.

Con el final de los años 80 llegan las pantallas amplias, los monitores barco/barril, y se produjeron las primeras experiencias con monitores planos. El control sobre la señal video analógica se volvió llamativamente superior, la tecnología de repetidores quedó prácticamente obsoleta en el sentido en el que tecnológicamente eran utilizados antaño, y surgieron potenciadores de señal que no únicamente recuperaban brillo electromagnético, sino que generaban señal video sustitutiva. Incluso con el albor de los años 90 se produce el nivel de señal negro, una señal memorística de contraste en oscuridad, sensible de proveerse a iluminaciones defectuosas en sustitución del ruido de fondo parásito⁵⁸.

Conforme las respuestas iban siendo más ágiles, conforme se “adiestraban” en los rodajes con cámaras simultáneas, conforme se iba consiguiendo definición en representaciones de encuadres más amplios, también iban enriqueciendo la capacidad de sobre-entendimiento y de percepción en el instante temporal. Con lo que el poder de los directores para abstraer se redimensiona.

⁵⁸ Balck Trinitron (El negro conseguido por incidencia de rojo, verde y azul).

Consiguen así un referente que invita más a la reiteración. Por ello, cuando llegan las verdaderas creaciones, empiezan a resultarnos osciles, porque no se proponen mayoritariamente por la industria y van ligadas inevitablemente a esfuerzos perceptivos cada vez mayores y muchísimo mas exigentes para las audiencias.

Es cierto, que existe una convivencia entre el cine y la televisión, pero hasta los años 80 se estaban realizando trabajos procesualmente muy diferentes. La estructura para conseguir la plasmación audiovisual de los proyectos era completamente distinta, porque se obedecía a exigencias procedimentales que no tenían nada que ver. La iluminación para ficciones de televisión no era inferior a una iluminación para cine porque sí. El sistema vídeo, no podía reproducir tantos tonos de contraste o de colorimetría, como sí eran posible conseguir en cinematografía.

Todo ello aportó una realidad procesal completamente diferente, que con el tiempo no tenía nada que añadir porque aquella pretensión de los años 70, 80 y 90 de que la mayor calidad inherente de plasmación era un fin en sí misma. En ausencia del vídeo analógico, ahora tan añorado, reverenciado y citado por todos los creadores, se ha convertido en una realidad estilística alternativa *per se*.

3.3.5 Años 90

A mediados de los años 90, las pantallas de televisión grandes se vuelven populares, y la tecnología *Black Trinitron*⁵⁹ que fue la primera incorporación digital industrial popular dentro de la industria del vídeo, se estandariza. También se consigue la pausa del vídeo mecánico con mínima definición.

Hasta ese momento por tanto, los realizadores de ficción televisiva no podían “jugar” a hacer lo mismo que hacía un realizador de cine. Después de años de tensión y de complejo de superioridad, la industria del cine apuesta sin planteamientos tortuosos del porqué, el recursos a los procedimientos habituales de lo televisual (a nivel crítico, desaparece por fin, aquella etiqueta despectiva de “procedente de la televisión”). En los años 90, el director de cine procedente de la televisión o que bien toma recursos procedentes de lo televisual, es tan respetado como puede ser un creador nato del medio. Ya no es infrecuente en cine filmar con dos, tres o más cámaras en simultaneidad (no es que nunca se hubiera hecho, sino que era un proceder sistemático), cubriendo ejes distintos de cara al montaje (todavía no estamos hablando de la digitalización absoluta rodar desde el mismo campo de cámara y en ejes similares planos sucesivos al modo de un gran mosaico de pantallas representativas añadidas unas a otra, como hará Ridley Scott en los años 2000). Empiezan a rebajarse las exigencias de calidad en determinados criterios de iluminación.

A partir de los años 90 empieza a haber un feedback, una retroalimentación, que le da mayor protagonismo a los experimentado en la televisión. De la televisión al cine la influencia empieza a ser muy nítida a partir de las series de los años 90.

Twin Peaks, serie creada por David Lynch y Mark Frost que fue un híbrido entre la televisión y el cine y emitida por la cadena ABC entre 1990 y 1991, supuso una revolución en televisión; aunque en **Twin Peaks** priman los métodos de lo cinematográfico vertidos hacia la televisión, con lo que estaríamos hablando de una serie excepcional porque se separa del resto de la producción televisiva de los años 90 en cuanto a la dominancia estilística de los medios. Aunque la serie se emitió en la década de los 90, fue concebida por David Lynch y Mark Frost en los años 80, cuando todavía no eran conscientes de todas estas innovaciones tecnológicas y procesuales; por ello es más cine que televisión. Con la salvedad, de un respeto a las cercanías de tamaño para la progresión característicamente televisuales, **Twin Peaks** invierte ya las diferencias entre la ficción televisual y la ficción cinematográfica.

⁵⁹La marca Sony fabricó ésta tecnología que consistía en que los televisores eran más «planos» y con mejor relación de brillo, contraste y fidelidad de color de la época.



Twin Peaks.

Destaca también la teleserie **L.A Law** (La ley de los ángeles) emitida por la NBC desde 1986 hasta 1994 creada por Steven Bochco, pero por encima de todas destaca **The X-Files** (Expediente X) uno de los mayores éxitos de la cadena FOX , creada por Chris Carter y emitida entre 1993 hasta 1999. Con la nueva tecnología vídeo, eran posibles las sobreexposición sistemáticas, la utilización de lentes largas muy amalgamadas con las soluciones escenográficas. El trabajo de exteriores de **X-Files** se ajusta a los mismos presupuestos representativos y es muy relevante para todo el medio. Después llegaría la serie **Ally Mc Beal** creada por David E. Kelley emitida entre 1997 y 2002 en la cadena FOX, que llegó a proponer discursos de comunicación audiovisual para la psique emocional de los personajes a través de la música, una innovación en toda regla.

Todo esto lo hemos visto aplicado en el cine. Hay un toma y daca, pero sobre todo, es la televisión la que golpea al cine con intensidad por primera vez. No solamente impactan más las soluciones televisuales en lo cinematográfico, sino que se pierden formas de retratar típicas y exclusivas de la cinematografía (sobre todo en trabajos de exteriores) hasta el punto, de que en breve se perderá para siempre el trabajo en soporte de celuloide sobre tren de relevado, siendo sustituido por la tecnología digital.

Con toda probabilidad, la película preminente de los años 90 fue **Schindler's List** (La lista de Schindler) dirigida por Steven Spielberg en 1993 y con cinematografía a cargo de Janusz Kaminski. Apostaron por la definición en blanco y negro, no emplearon sin embargo los acabados definitivos del blanco y negro más tradicional. Puede establecerse un claro contraste entre el acabado en blanco y negro pancromático de **Schindler's List** y el acabado de **The Big Sleep** ("El sueño eterno") dirigida en 1946 por Howard Hawks con cinematografía a cargo de Sid Hickox. Mientras que en una prima el desafío por conseguir la máxima definición dentro de las estrategias de reserva (Sid Hickox), en la otra, prima ir perdiendo el envaramiento de las grandes soluciones luminotécnicas en favor de atmósferas más grises, cotidianas y angustiosas (Janusz Kaminski).



Schindler's List.

3.3.6 Convivencia Series de TV/Cine en el Estado español

En el caso de el Estado español, la inoperatividad de un planteamiento industrial independiente de la administración es taxativo (ya se establecía en “*Las conversaciones de Salamanca*” en 1955). La gran dificultad consistía en esquivar las directrices férreas de la administración y encontrar caminos para vertebrar una obra de autor (como hicieron Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga). Las cargas de intervención censorial afectaban a las producciones de los años 40 y 50 en el sentido de lastrarles el ritmo y la credibilidad, de ahí, que fueran absolutamente invendibles al extranjero. Precisamente, en una búsqueda de evitar esas censuras obstructivas, los cineastas más inquietos encuentran la vía de la coproducción con otros países.

La Televisión Española (TVE) nace en 1956 y durante una década se limita a mostrarnos programas de producción divulgativos, musicales muy limitados y documentales de grandes acontecimientos de interés nacional para el régimen. Cuando TVE cree conveniente la producción de una serie debidamente acorde con las directrices políticas e ideológicas del régimen, se decide intentar buscar la vía del prestigio en el acabado. De ahí, que se le encomiende a Ricardo Blasco (un antiguo ayudante de dirección de José Luis Sáenz de Heredia, un profesional curtido en Estudios Ballesteros y en Chamartín Films en Madrid), la teleserie **Historias de las gentes ibéricas: Diego de Acevedo** en 1966 sobre un total de 13 entregas de media hora cada una. La serie se filma en negativo pancromático de blanco y negro 35mm y después se telecina. El éxito estaba prácticamente asegurado, al no haber competencia de ningún tipo dentro del estado español, y si ése éxito no es desmesurado, se debe a que muy pocas familias podían permitirse el televisor como electrodoméstico.



Diego de Acevedo.

Paralelamente, TVE estaba emitiendo la teleserie **La casa de los Martínez**, en la que dentro un domicilio de clase media-alta se suscitaba una anécdota dramática, que daba paso a la intervención de un experto profesional en la materia. Naturalmente, ni desde el punto de vista de la decoración, dirección artística, ni aún de la iluminación, los acabados tenían porqué retrotraerse a la calidad aludida en **Historias de las gentes ibéricas: Diego de Acevedo**.

En 1969 se tiente a la adaptación de **El conde de Montecristo** de Pedro Amalio López, con decorados de cartón piedra muy evidentes, prácticamente rodada en interiores mayoritarios, dejando únicamente para la veleidad de los exteriores los episodios de la fuga del islote de if de Edmundo Baltés, (el actor Jose Martín). Se consiguió un éxito superior dentro de los que fueron las líneas televisares de la época. Esto, desaconseja de una vez para siempre las gran inversión que había constituido **Historias de las gentes ibéricas: Diego de Acebedo**.

En la temporada 1968-69, con presupuestos exiguos, debuta Narciso Ibañez Serrador con el espacio remedado de la televisión estadounidense **Historias para no dormir** emitida en el año 1966. Se alternaban adaptaciones de relatos tradicionales, con propuestas más modernas, de índole crítico, siguiendo el modelo de la afortunada serie televisiva **Alfred Hitchcock Presents** emitida desde 1962 hasta 1965 por las cadenas estadounidenses CBS y NBC. No puede hablarse de un estilo lumínico constante, sobre todo a causa de las condiciones de producción mínimas y hay que convenir en que la sucesión de los diferentes episodios era muy cambiante.

En 1970 con dirección de Pedro Amalio López, se filma la teleserie **Los Tres Mosqueteros** en 20 entregas de media hora cada una. Se encuentra resuelta por primera vez tanto en interiores como en exteriores con las cámaras de vídeo sin recurrir al soporte cinematografía. De ahí que lo exteriores presenten un acabado de señal tan limitado. Básicamente, los ejercicios escenográficos son los mismo que un año antes el mismo Pedro Amalio López ha resuelto para **El Conde Montecristo**.

Un nuevo jalón lo supone en 1973 la llegada de Mario Camus al mundo televisivo desde el cine, con la serie de carácter abiertamente reportajista en tratamiento dramatizado de escenario **Los Camioneros**. La novedad es extraordinaria porque Camus, busca encuadrar los ambientes y las localizaciones diversas de los trayectos del protagonista en frases amplias y en las localizaciones reales. Mario Camus verdaderamente lleva los planteamientos de las cinematografía a lo televisual a través del gusto reportajista por los ambientes; **Los Camioneros** se filma en celuloide y luego se telecina.



Los Camioneros.

En toda esta vorágine, e imitando el modelo de *American House Theatre*, se impone en la programación de los viernes por la noche, la oferta de un dramático de producción nacional de origen teatral que va a sobrevivir muchos años; el espacio **Estudio 1**. De entre todas las obras adaptadas, siempre sobresale en el recuerdo la adaptación que Gustavo Pérez Puig dirigió en 1969 a partir de la obra original de **Twelve Angry Men** (Doce hombre sin piedad). Lo que no se decía en aquella época, es que prácticamente era una traslación de la visión cinematográfica, nunca estrenada comercialmente en el estado español, adaptada por Sidney Lumet en 1957 con el título original de la obra.

En fecha tan tardía como los años 60 y 70 es muy evidente el desfase enorme que tiene TVE con respecto a las grandes series americanas como **Kung Fu** o **Rich Man Poor man**.

La teleserie más importante en la historia de TVE fue **Curro Jiménez**, emitida entre 1975 y 1977, original de Joaquín Romero Marchent (uno de los mejores cineastas y cinematografista del estado español e todos los tiempos). Si Histias de las gentes Ibéricas: Diego de Acebedo buscaba en el cine la puesta en escena grandilocuente, en Curro Jiménez es la gente del cine la que estudio el medio televisivo para infiltrarse en el mismo consiguiendo resultados óptimos.

Tiene la particularidad de proceder a encajar en lo televisual los procedimientos técnicos de lo cinematográfico. Es la brillantez de su director Joaquín Romero Marchent, que consigue algo impresionantemente televisual, que al mismo tiempo mantiene calidad en el planteamiento de lo cinematográfico.

Sin duda sentó precedente para los creadores de las siguientes décadas. En cada episodio se desarrollaba una trama distinta, pero a fin de cuentas, era la historia de un bandolero reclamado por la justicia. Era una crítica a las injusticias derivadas de todo entendimiento en relación con los antiguos poderes fácticos. Si es cierto que Joaquín Romero Marchent fue el creador visual⁶⁰ y director habitual, Curro Jiménez consigue algo absolutamente inhabitual; los directores en activo más grandes y más experimentados van pasando poco a poco por la serie; Antonio Drove, Francisco Rovira Veleta, Mario Camus o Pilar Miró dirigirán capítulos de la serie. Del mismo modo son muchos los grandes iluminadores que trabajan en la serie, como Rafael Pacheco, Alejandro Ulloa, Teodoro Escamillao Carlos Suarez, e igualmente, estrellas de la escena teatral, de la escena musical, de la televisión y del cine, se avienen a ir apareciendo en la serie porque provee prestigio. Es una serie muy televisiva, que sin embargo, está dirigida en la mayoría de sus capítulos por grandes cineastas españoles.

El capítulo piloto **El barquero de Cantillana** lo dirigió Joaquín Romero Marchent, es verdaderamente una obra maestra. Estudió muy profundamente las diferencias estilísticas y estructurales de entre lo cinematográfico y lo televisivo, para no renunciar a las potencialidades de lo rítmico cinematográfico y sin embargo trabajar sobre las realidades visuales y competitivas de lo televisivo (todo ese cúmulo de circunstancias adversas que había que salvar; desde el tamaño del televisor hasta las pérdidas de señal), utilizando cámaras sincrónicas. Por ello, la fuerza del montaje es brillante. En definitiva, entiende que el destinatario es “la pequeña pantalla” de televisión, y por tanto los encuadres se han estudiado muy bien para que los tamaños representativos faciliten el tránsito de la comunicación.

⁶⁰Pese a la iniciativa que correspondió al actor Sancho Gracia y a su cuñado, el escritor latinoamericano Antonio Larreta que acariciaron el proyecto pero sabían ponerlo en escena. Fue ahí donde Sancho Gracia recurrió a Joaquín Romero Marchent que puso a funcionar una cooperativa de producción al 33% entre ellos tres.



Curro Jimenez.

El trato de luz en **Curro Jiménez** es muy característico. No busca la definición dramática a partir de la reminiscencia del teatro ambiental de época, sino de la reconstrucción escenográfica a través de las ambientaciones, vestuarios, e incluso de un tratamiento del cromatismo que retrotrae a la pintura; bien que en localizaciones naturales de interior y de exterior sistemáticas. Hay un remedo de las sombras de Velazquez y del cromatismo de Goya del que incluso participa el director artístico Gil Parrondo⁶¹. Hay todo un trabajo laborioso por parte de la dirección artística y de la iluminación en convergencia de criterios para las telas oscuras y los tonos dramáticos esbozados que se amalgaman muy bien con la nocturnidad de las callejuelas de muchas escenas, y con las reservas de oscuridad vía las subexposiciones mayoritarias en el trato de iluminación y el recurso de angulares y a lentes normales para retrotraer una estética de amplitud visual antes el retrato de la época que no puede ser retratada de otra manera.

⁶¹ El director artístico Gil Parrondo había estado el equipo de dirección artística del díptico de la película **The Three Musketeers** (“Los tres Mosqueteros”) dirigida por Richard Lester que acababa de rodarse el año anterior en Toledom y que aporta no pocos recursos de aquella.

Se evitan los discursos de época precisamente por las nuevas disposiciones económicas a través de el Ministerio de Cultura. En el cine, en 1975 Joaquín Romero Marchent dirige **El clan de los Nazarenos**. “..la extraordinaria luz creada por Luis Cuadrado llevan a cabo valoraciones harto volumétricas de los rostros y figuras. Se retrataba a los personajes en contrastes absolutos, laterales, sobre sus siluetas.”⁶²

A partir del cambio jerárquico, en lo audiovisual cambia el punto de vista en las adaptaciones televisivas, pero no cambia el equipo que las enfrenta. Así, **La Saga de los Rius**, basada en el diptico homónimo de Ignacio Agustí, aparece dirigida por el incombustible Pedro Amalio López.

En tanto en cuanto en la cinematografía del Régimen los directores y los cinematografistas se las han arreglado para no hacer tomas amplias que sean llamativamente descriptivas de la situación, pero utilizada localizaciones naturales de fondo para dar testimonio de que las cosas están como están, y no se puede hablar de ellas, en la televisión puede decirse que hasta **Curro Jiménez** no hubo espacio para ello.

Se despierta un interés más claro por la reflexión ambiental naturalista en el pasado que había quedado absolutamente degradado por los modelos anarquistas. Son mayoritarios los interiores reconstruidos en estudio con decorados inmensos. Tienen un criterio de aprovechamiento de la luz de orden temático y emocional. A partir de los años 50 se desarrolla un tipo de cine mediterráneo con guiños a los modos neorrealistas.

La forma de trabajar la luz y el encuadre incidan en la recuperación de un mundo del que no se habla, pero que está ahí. En ese sentido, las pobres disposiciones de ambientación para **La Saga de los Rius**, dirigida por Pedro Amalio López en 1976, conforman el background opuesto; se trata de precisamente de hablar de las características de la industria textil catalana del siglo diecinueve y veinte y de retratar su máximos y sus mínimos; aquello para lo que no había tiempo, lugar, espacio ni intención. Es una serie extraña en cuanto a estructura y en cuanto a la iluminación. Tienen un interés por dotar la serie de una atmósfera diferencial a la época. En este sentido, promueven una estética a través de la luz, a través de el vestuario y la dirección artística, que se separa de lo que nos recuerda a la reconstrucciones de época en el franquismo. Ponen el acento en esta sofisticación de la puesta en escena que ellos reivindican. La introspección mostrativa interesa mucho, también en el entramado social.

⁶² “El cine de Joaquín Romero Marchent”. Patxi Urkijo Labrador



La saga de los Rius.

El rendimiento de la luz consiste en la traslación de métodos tecnológicos y técnicos de la cinematografía de la época. Por una recuperación de lo que había sido el oscurantismo franquista, de repente, como una forma de difusión cultural pero al mismo tiempo de reivindicación del poder de lo televisual en el estado español y de lanzamiento para la propia industria televisual, se acomete sistemáticamente la adaptación de grandes obras literarias famosas.

Durante el franquismo, el director y guionista Jose Luis Sáenz de Heredia hizo una adaptación en un único largometraje titulada **Mariona Rebull** con cinematografía de Alfred Gilks . De acuerdo con los medios industriales de los que dispone, el apartado lumínico es impresionantemente oscuro. Hay muchos exteriores diurnos con sol pero subexponen mucho y los interiores siempre tienden a cierta oscuridad, porque el tema se presta. Es decir, a la menor oportunidad oscurecen la escena. Es una película que alcanza un éxito extraordinario

Después llegaría **Cañas y Barro** dirigida por Rafael Romero Marchent con iluminación de Pacheco. Es una serie impresionantemente cinematográfica.

Después la teleserie **La Barraca**, dirigida por León Klimovsky se vuelve a basar, vía el éxito de **Cañas y Barro**, en una obra de Vicente Blasco Ibáñez. El elenco interpretativo es impresionante, pero ni las disposiciones de producción, ni las visualización en amplitud de espacios, ni la iluminación, ni el ritmo alcanzan la grandeza de Cañas y Barro.

La serie **Fortunata y Jacinta** dirigida por Mario Camus inaugura los años 80 en la televisión de ficción española. El modelo básico de realización, ritmo y transición ya no procede de los remedos de cinematografía estadounidense o del mercado británico; sino que procede de la televisión de ficción francesa. Pese a estar basada en una obra del indiscutido Benito Pérez Galdós, tiene la particularidad de reflexionar sobre la España negra olvidada por la dictadura, y esa especie de voluntad muy habitual en el cine de Mario Camus de ver las cosas desde el punto de vista inexplorado. Los afanes pictóricos en materia de iluminación a través de los modelos de época, van conformando un aura de *qualité* que se va a mantener en la serie **Los gozos y las sombras** en 1982 dirigida por Rafael Moreno Alba y sobre todo en **Los pazos de Ulloa** de 1983 dirigida por Gonzalo Suárez, e iluminada por su hermano Carlos Suárez, ya con una iluminación distintiva, propia de lo cinematográfico pero al mismo tiempo intensamente televisual con lentes largas, cercanía de planos, sobreexposiciones mayoritarias, y una sensibilidad abultada en el mismo acabado.



Fortunata y Jacinta.

Los grandes éxitos y escándalos cinematográficos en las salas de esos años son **El Corazón del Bosque** dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón en 1979 y con cinematografía de Teodoro Escamilla, **El Crimen de Cuenca** dirigida por Pilar Miró en 1980 con cinematografía de Hans Burmann, **La Colmena** de Mario Camus en 1982 con cinematografía de Hans Burmann y **Bearn o La Saga de las muñecas** de Jaime Chávarri en 1983 con cinematografía también de Hans Burmann. Ciertamente, son las épocas del ocaso de Iván Zulueta con **Arrebato** en 1979 con cinematografía de Ángel Luis

Fernández y las eclosiones impresionantes de Pedro Almodóvar con **Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón** en 1980 y de Imanol Uribe⁶³ con la película **El proceso de Burgos** en 1979. La adhesión a fenómenos sociales distintivos, propios del momento en el que se están haciendo estas producciones, tardará en trasvasarse a lo admitido en cinematografía a nivel institucional y social, y a los modelos televisivos *ad hoc*.

Mario Camus con **Los Santos inocentes** en 1984 con cinematografía de Hans Burmann, incluso Montxo Armendariz con **Tasio** en 1985 cinematografiada por Jose Luis Alcaine, determinan un estilo de lo visual a través de lo cinematográfico, de lo luminotécnico, que se va a proponer también como base para las ficciones televisivas sucesivas

También se van perfilando otras series más interesantes, menos sujetas al componente literario como **Las aventuras de Pepe Carvalho** de 1986 dirigida por Adolfo Aristarain, que pese a supeditarse a algunas narraciones de Manuel Vázquez Montalbán también va incluyendo argumentos originales.

Entre 1985 y 1991 se produce otro gran hito de la producción televisiva de ficción con **La huella del Crimen** de Francisco Costa Muste. El primer capítulo, sin duda la mejor consecución de la serie titulado **Jarabo**, la dirigió Joaquín Romero Marchent, y pone de manifiesto la ambición y las claves distintivas y absolutamente ibéricas del proyecto. La serie retrotrae lo que había sido infrecuente desde los tiempos de **Curro Jiménez**, esto es, el amalgamamiento de colaboradores de primer orden en la industria audiovisual.

⁶³ La influencia de Imanol Uribe sobre todos los trabajos audiovisuales realizados en las décadas 80 y 90 es muy notable.

CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y DISCUSIÓN DIALÉCTICA

IV. 4.1 Modelo contrastado de iluminación en Televisión

4.1.1 El Informativo

4.1.1.1 ¿Cómo es?

Un informativo es un espacio audiovisual que se produce en un plató de televisión, donde se trabaja con técnica multicámara, que consiste en varios puntos de vista (suelen ser dos o tres ejes de cámara como mucho) simultáneos para los que hay que iluminar.

En primer lugar, es preciso entender la diferencia clarísima entre lo audiovisual y lo teatral en iluminación; en el teatro las luces están sobre la misma escena, y en audiovisual, incluso aunque se ilumine desde arriba, las luces están alrededor de la escena; raramente sobre ella. En el teatro se ilumina para una percepción directa, el ojo humano; en audiovisual se ilumina para que un dispositivo intermedio capte la luz. De ahí, que en teatro veamos por luminosidad, por brillo, por presencia iluminada dentro de la escena. En audiovisual sin embargo, vemos por luminancia, por luz reflejada, con lo que perdemos capacidad de generar luz reflejada si iluminamos desde arriba en sentido vertical, y ganamos mucho si iluminamos en contra-diagonal buscando la reflectancia.

Los ejes de las cámaras en un informativo se encuentran siempre en un arco de circunferencia mínimo, inferior en su anulación total entre un extremo y el otro a los 70 grados, de manera que la iluminación general resolutive para todos ellos es una iluminación de campo, porque todos los ejes respetan el campo de cámara. Este arco que conforman las diferentes ubicaciones de las cámaras, se corresponde en convergencia con la ubicación de l@s presentadores.

4.1.1.2 Procedimiento habitual de iluminación

Como ejemplo, hemos decidido elegir el informativo **Gaur Egun**⁶⁴ (2020-2021) de EITB (Euskal Irrati Telebista (**ANEXO1**)) como representante emblemático de la mecánica procesual. La forma estructural de atacar el noticiario en EITB es similar a la de otras cadenas de televisión con mayor repercusión y al modelo internacional más operativo.

⁶⁴ **Teleberri** en la programación en castellano, sería absolutamente similar.

La iluminación del informativo de EITB está diseñada para que “todo se vea” con la misma claridad para todos los puntos de vista, es decir, una iluminación equilibrada en su difusión para el arco de circunferencia abarcado por las cámaras y los ejes de cámara, de modo que las luminancias, a cada uno de aquellos puntos de vista, devengan homogéneas y homologables. Las líneas de contraste definidas se evitan y se confían a la ventura del estilismo y del vestuario en evitación de un tratamiento lumínico para la profundidad de campo. Un fondo plano o texturas brillantes amalgamadas dentro del arco de iluminación, establecen una respuesta de altísima luminosidad. La no dirección de las luminarias, precisamente evitando aquel tratamiento diferencial de la profundidad de campo, incide también en esta luminosidad muy alta. La ausencia de direcciones de luz divergentes, evita que las luminarias marquen diferencias de apreciación desde los distintos ejes.

En definitiva, aunque hay gran cantidad de luz, la mayor parte del reflejo de esta luz, no vuelve hacia las cámaras, éstas funcionan con una luminancia remanente, amalgamada desde los haces de todas las luminarias. De ahí, que las exposiciones diafragmáticas sean muy abiertas (F 5.8) como si se estuviera iluminando con poca luz. Del mismo modo, al no haber direcciones divergentes para cada eje de luminarias, las cámaras no reciben esa luminaria definitiva que permitiría la exposición diferencial. De ahí, la relevancia fundamental que adquiere toda la “cocina” ajena lo lumínico.

No resulta nunca conveniente en el sistema representativo audiovisual igualar la luz de los motivos funcionales con respecto a la luz incidente en los fondos, ya que se elimina la impresión espacial en profundidad de la imagen resultante, forzando una planimetría absolutamente artificial que, en su día (años 50 y 60), llamaba muy negativamente la atención del espectador por su artificiosidad inmediata; pero que ha terminado por aceptarse como *alter ego* de la calidad y de lo funcional.

El diseño de estos tratos lumínicos para los informativos mayoritarios unidimensiona contenidos y emociones. Toda la logística aplicada a la resolución de estos espacio informativos deriva, no de las veleidades autorales al uso (compárese qué tiene que ver la resolución de los informativos audiovisuales de estos 10 últimos años en EITB y la presencia de la obra autoral de Christopher Nolan) sino de una preconcepción ideológica sobre el objeto de destino que se realiza desde plataformas exteriores a lo audiovisual. Se trata de ofertar lo esperado, más de lo mismo. Lo que por naturaleza es opuesto a la esencia de un informativo vivo.

Vuelve particularmente satisfactoria la recepción de quien se acostumbra a su consumo, precisamente por su planimetría esencial (hay un *Target* determinado de

audiencia y se estudia la complicidad y la complacencia de este público al que se alaga de forma sostenida). Planimetría no solo representativa, anti-volumétrica como ya hemos visto, y anti-espacial (a lo que ayudan no poco los puntos de vista rectores y planos medios mayoritarios de comentaristas e “informador@s”), sino también ideológica y discursiva, facilitando en gran medida, no la identificación emocional con los informadores, sino muy sigilosamente, una confianza referencial en los contenidos propuestos.

Contra toda esta abstracción sistemática, en esta Tesis doctoral se propone lo contrario. La naturaleza de un informativo debe ser cambiante como lo son los acontecimientos y las vicisitudes que jalonan. No se trata de ofrecer algo estable, sedentario, confortable y satisfactorio, se trata de ofrecer el *alter ego* de aquello que está ocurriendo y que determina la realidad cotidiana⁶⁵.

El planteamiento de iluminación de los informativos de EITB es distinto en el caso del **Gaur Egun** (propuesto en en canal ETB1 en euskera) y en el caso de **Teleberri** (propuesto en el canal ETB2 en castellano, mayormente transcripción del anterior). El motivo reside en que el plató en el que se realiza **Gaur Egun** (plató 1) se utiliza también para programas como **Egunon Euskadi** (un programa de actualidad con colaboradores/tertulianos) o **Helmuga** (programa de área deportivo).

Es un plató grande, de unos 200m cuadrados. Se utiliza en dos zonas de respuesta lumínica diferenciadas que pueden ser utilizadas simultáneamente. Los focos están colocados a una altura de 4 metros, a 5 metros sobre la presencia de l@s presentador@s; se trata de una cota lo bastante adecuada para las característica las luminarias que utilizan; el modelo de foco más socorrido es el Arri frésnel Desisti de 2.000W.

⁶⁵ Recuérdese el enorme rechazo del tejido social Norteamericano hacia los grandes reportajes de la Guerra de Vietnam cuando se emitían a la hora de la comida.

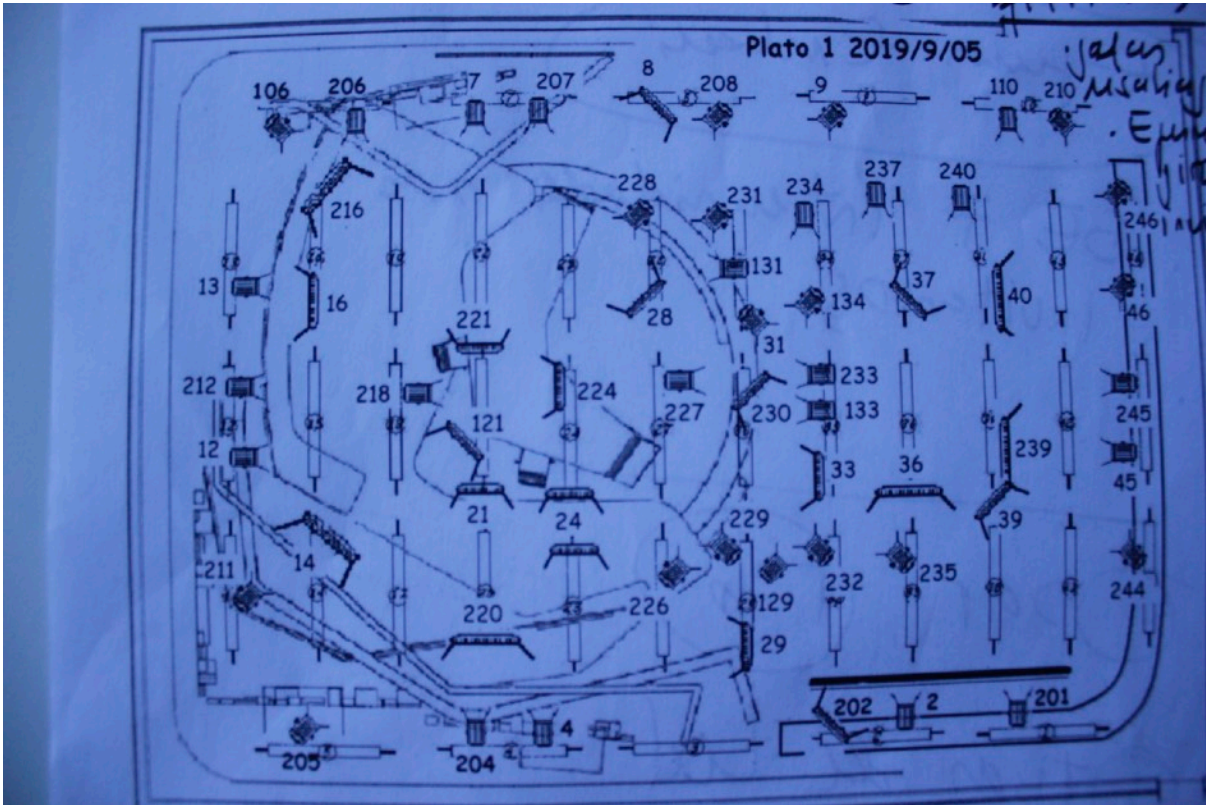


Diagrama de disponibilidades luminotécicas del Plató 1, que consta de 70 luminarias.

Channels	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
FF					46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	
					80															
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	
		47	47																	
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	
			89	91																
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	
										82	80									
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	
															40	09	99	22	08	
161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	
181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	
201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	
					51	FF	80			80	80									
221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	
							80	80	FF	80	80	80	80			80		80		
241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	
			60							FF	40	13	FF	45	13					
261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	
										FF	89	FF	68			FF	FF	19		
281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	
										54										

Panel de intensidades de las luminarias para el espacio Gaur Egun.



*Estudio 1. Plató de **Gaur Egun** .*

En el caso de el Plató 1, todas las luminarias están filtradas con filtros ND difusor⁶⁶. El Iluminador jefe de los informativos de EITB fundamenta esta decisión en que es un plató en el que se ubica la grabación de espacios programáticos diferentes, no solo los noticiarios. Por tanto, no conviene marcar las líneas de luz. El diafragma estimado se equilibra sobre 900 luxes de incidencia. Sin embargo, debemos tener en cuenta que cuando filtramos una luminaria, perdemos el 50% de su intensidad lumínica y de su temperatura de color natural, tanto en la cantidad de brillo, en la profundidad de la sombra y en cuanto a cualidad de definición, delineación y fuerza dramática⁶⁷. Con la corrección cromática para todas las luminarias lo único que se consigue es un patrón perceptivo global que incide negativamente en la negrura de las sombras. El plató 1, es un espacio sin determinación de contraste lumínico.

⁶⁶ La característica básica es que este filtro por principio, consigue una luz mucho más suave y estabilizada, eludiendo la incidencia brillante más alta y matizando muchísimo el contraste de la sombra.

⁶⁷ Perdemos el brillo más alto y la sombra más negra, volviendo la luz muchísimo más difusa. Pero además, se oxida la temperatura de color sobre la base de su misma naturaleza cromática; es decir, dejamos de tener ocre-anaranjado brillante, para obtener un ocre-verde grisáceo bastaren sucio.

En el caso de no filtrar ninguna luminaria, como se ha establecido por contraste en el Plató 2 (ANEXO2) de menores dimensiones, unos 150 metros cuadrados, se obtiene la resultante de brillos por encima del blanco sensitométrico (lo que en audiovisual digital es ruido de fondo sobre blanco), y aunque es cierto que se ha ideado el dispositivo regulador que anula los excesos representativos de señal en su vertiente directamente perceptiva, eso no es ni suficiente ni adecuado, ni sobre sobre todo audiovisualmente exponencial. Añade a la imagen una molesta sensación de filtro contemplativo, provocada por los haces periféricos de las luminarias concentrados hacia el espacio que media entre el punto de vista de la cámara y la ubicación representativa de que se trate.

A continuación, el planteamiento de iluminación para el informativo Gaur Egun

- Luz principal

La luz principal es la que determina la dirección de luz respecto del encuadre. A diferencia de la dirección lumínica de un plano dramático, en el informativo de ETB se establece una mínima concesión al tratamiento del volumen. Las luminarias para la luz principal en el caso concreto del noticiario ortodoxo, están colocadas en altura en incidencia directa a él/la presentador/a y desde delante de ella, por lo tanto, las sombras quedan detrás y por debajo de las figuras, es decir, quedan eliminadas (cuando eliminamos las sombras, eliminamos parcialmente la evidencia en la dirección de la luz).

En los términos más planimétricos de la composición (en la mesa de la/él presentador/a), la eliminación de las sombras supone una incidencia muy preocupante, que también crea su propia reverberación en todas las direcciones, generando un efecto filtro, ayudado además por el material reflectante y excesivamente brillante de la superficie en la mesa.

Se podría decir, que la estimación de luz principal en un informativo obedece a la utilización proverbial de la iluminación principal en el medio, pero su ubicación y su intensidad provocan que funcione en un sentido distinto; el efecto es distinto.

La luz principal del informativo de ETB consiste en 2 focos fresnel de 2K filtrados con un filtro ND difusor y ambos al 80% de intensidad. La luminaria que emite el plano principal de la presentadora es de 1400-1500 luxes.



Luminaria principal para posición sentad@.



Plano medio de la presentadora de Gaur Egun

Cuando el/la presentador/a está de pie para la presentación de una noticia, o bien para mostrar gráficos en la pantalla, se establece un “pasillo” de luces filtradas (2 luminarias fresnel de 2000 w, filtradas con filtro ND) que acompañan y rellenan los posibles 2-3 pasos que pueda dar.

El arco relativo de la luz principal (la altura a la que están colocadas las luminarias con respecto a el/la presentador/a y a la pared del fondo) es de 5 metros. La diagonal del haz principal está calculada para que no incida en la pared del fondo, porque sino, la parte baja del ciclorama quedaría muy brillante y no se vería bien.



Luz principal para posición de pie

- Luz de contra o contraluz

El efecto contraluz debiera definir los bordes de los objetos en la escena y añadir relieve, evitando que las presencias se mezclen con el fondo. En el caso del noticiario de ETB, apenas se produce el efecto de contraluz; hay tanta cantidad de luz concentrada en el sentido incidente de la luz principal, que el contraluz no destaca particularmente del resto. Es toda una amalgama de luces que contribuyen a que se pierdan todas las direcciones de luminancia.

Como la presentadora tiene dos posiciones para ofrecer las noticias (sentada o de pie) también hay colocados dos focos frésnel de 2K cada uno, ambos filtrados con un filtro ND y al 80% de intensidad.

Cuando la presentadora ofrece la información de pie, se encuentra en una ubicación del área representativa por la izquierda del conjunto general, en tanto en cuanto cuando se sienta, se desplaza dos metros al centro de esa área representativa. Por tanto, los dos contraluces ejercen como direcciones segmentarias de luz para cada una de las posiciones respectivas.

¿Pero, verdaderamente separa por cantidad de luz a el/la presentador/a con respecto al fondo? No, de ninguna manera. En primer lugar, el contraluz es increíblemente diagonal y ajeno a tiro de cámara, y en segundo lugar, la cantidad de luz frontal se encuentra concentrada precisamente aplastando el motivo de el/la presentador/a contra el fondo, que a su vez es brillante y genera luz.

El contraluz no puede cumplir con su función delimitadora. Recordemos, que la enorme utilidad de las luces de contra no solamente es la delimitación volumétrica separadora entre motivo y fondo, sino que además, aporta informaciones de relieve dramático y emocional importantes precisamente para recordar, que no todo es lineal en el aspecto significativo y emocional que concita el espacio. Si “matamos” el efecto contraluz, “matamos” la diversidad.



Luz de contra cuando el/la presentador/a está sentado



Luz de contra cuando él/la presentador/a está de pie

- Luz de relleno

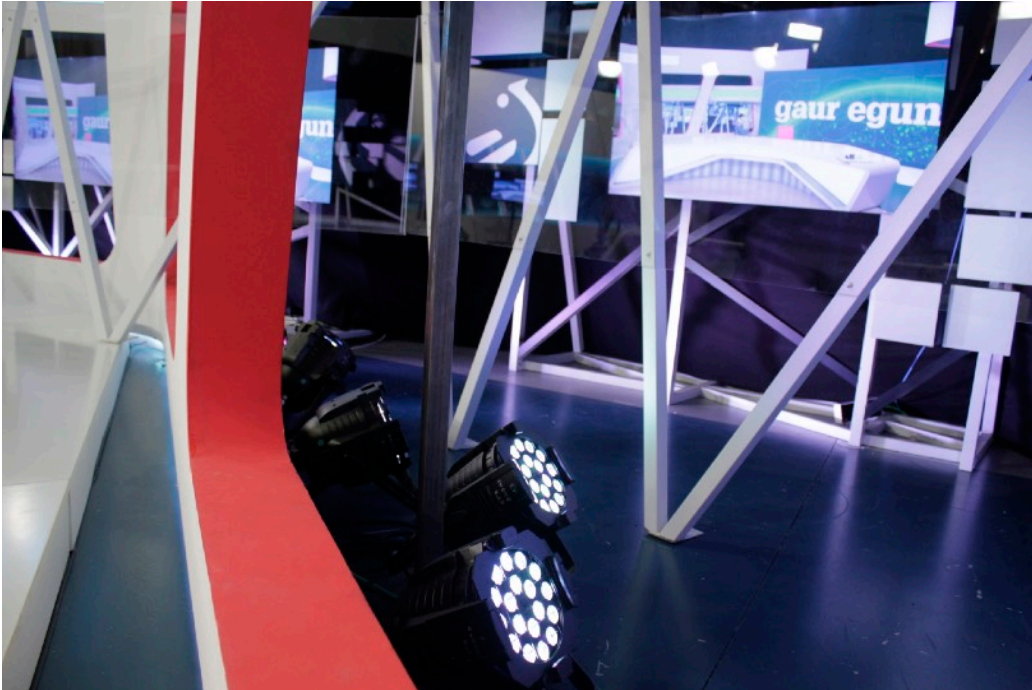
Según la definición ortodoxa para iluminación audiovisual, la luz de relleno se coloca próxima al objetivo, pero en el lateral opuesto a la luz principal dentro del campo de luz. Su finalidad es reducir el contraste y proporcionar detalle en las sombras de la dirección opuesta mediante la simulación de luz reflejada en los objetos cercanos. La luz de relleno es la luz terciaria en cantidad de la escena. Su incidencia se calcula para que las sombras y los brillos que produce no sean delatados en la representación.

En los informativos de ETB, la luz de relleno forma parte de la estrategia de la luz principal. La luz principal y la luz de relleno están prácticamente a la misma intensidad. De esta manera, se obtiene un resultado de bajo contraste.

En palabras de Ismael Bediaga, jefe de iluminación de los informativos de ETB, las luces de relleno están establecidas para llenar de luz el espacio, y para que aporten luz al decorado.



Las luminarias de relleno prácticamente “bañan” el espacio representativo.



Luminaria Led para relleno del decorado. Es la única iluminación Led de todo el estudio 1.



Mesa de iluminación para los estudios 1 y 2 de la marca LT Skype Tour.

4.1.1.3 ¿Por qué se hace?

¿Cuál es el motivo por el que durante décadas en los noticiarios de los EEUU, en los de Gran Bretaña, Alemania, Francia o España se haya iluminado de esta manera?

Hay cuatro razones fundamentales:

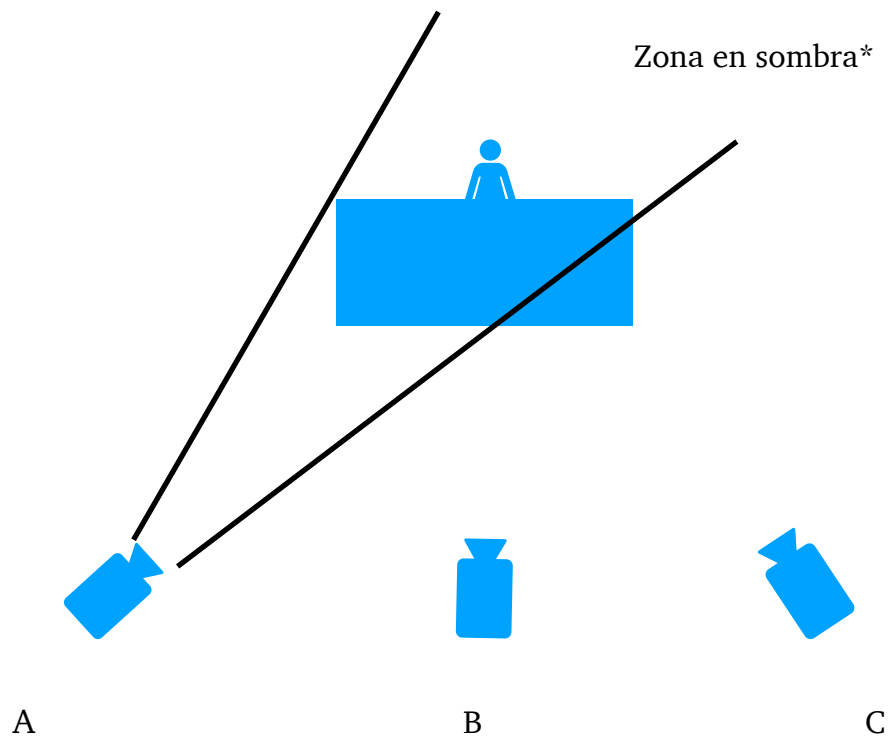
- La periodística y literaria; Luz es igual a información, claridad, transparencia, pureza, inteligencia... .Es parte del contexto cultural.
- De esta manera se evitan esas hipotéticas pérdidas de claridad en la información, dándose ausencia de sombras. Pero recordemos, que una cosa es que se ilumina todo mucho, y otra distinta es que se eviten las sombras.
- La convención económica que supone la segregación profesional. Es una cuestión de orden económico que busca rentabilidades y seguridades laborales, y por tanto, segrega.
- El principio de estrellato en los representantes activos de la escena. El relieve lumínico busca descansar sobre la presencia diferencial de el/la presentador/a correspondiente, minimizando el impacto de todo lo demás que no sea la conveniente aclaración a través del intermedio del mediador a partir de la noticia y de lo real; esto es, la desinformación.

4.1.1.4 Propuesta personal

Desde el punto de vista de los haberes tecnológicos de todas estas grandes empresas, sería posible ofertar acabados completamente distintos con contrastes y matices mayores.

El modelo lumínico que propongo sería una iluminación que dé lugar a los contrastes y que resulte cambiante respecto a los contenidos que se trate de comunicar. La cuestión es encontrar para cada decorado y cada eje de cámara su tratamiento visual específico, acorde con la significación.

Propongo ubicar tres ejes de cámara, el A, B y C . Desde el eje de ataque, el eje B es el frontal del presentador, el A es diagonal por la izquierda del presentador y el C es diagonal por la derecha del presentador. Si la base principal se dirige en un sentido levemente diagonal a los presentadores (tal y como se especifica en su misma concepción), bien la cámara C, bien la cámara A, una de estas dos, se encontrará encuadrando la dirección de sombra del motivo y por lo tanto su exposición, su lectura de los contrastes y las luminancias de fondo, será diferente de las de las otras cámaras en referencias cuantitativas y cualitativas de luz, porque tanto el eje C como el eje A estarán encuadrando la parte iluminada.



*Nótese que en este caso será la cámara C desde su eje la que encuadra las sombras y las luminarias de fondo.

Vemos, que las partes sombreadas son las que proyectan las luminarias hacia la cámara C, de manera, que es imposible que igualando tonos representativos interesantes como por ejemplo continuidad del tono de la piel en un presentador funcione con la misma apertura diafragmática. Todo lo contrario. Para obtener esa misma calidad, deberemos abrir el diafragma de la cámara C.

Consecuencias:

- La sombra se clarificará muchísimo, con lo que perderá sus condiciones básicas de contraste y de cromatismo en una oxidación media de tonos, y ofertará la diferencias más absolutas de definición y conciencia de la ubicación espacio-temporal con respecto a las imágenes obtenidas por los otros puntos de vista. Esta apertura diafragmática, dependiendo de la lente que esté operativa en cámara, incidirá además en una valoración completamente distinta de la profundidad de campo y de la nitidez focal, con lo que las diferencias no hacen más que agigantarse. De ahí, la necesidad ortodoxa tradicional de atenuar esa sombra con una luz de relleno.

Surgen por tanto las siguientes cuestiones.

- ¿Cuánto me interesa corregir esta diferenciación desde el eje C?
- ¿Me interesa corregirlo?
- ¿Me interesa potenciarlo?
- Y si lo corrijo, ¿en qué medida?

No podemos perder de vista la ley básica de la iluminación, recordemos; la intensidad de la luz es inversamente proporcional al cuadrado de la distancia.

Por tanto, no solo es una cuestión de alterar la luz, sino también hay que alterar la percepción de la luz teniendo en cuenta el eje de cámara, la distancia del punto de vista y las luminancias que vuelven a la cámara.

Siguiendo con el ejemplo antes mencionado, no es lo mismo el eje A que está a favor de la luz, que el eje C que está en contra de la luz aunque estén dispuestas en plano y contraplano equilibradas en la respuesta logarítmica (S-LOG) de las cámaras, en este caso FS5 Sony (ISO de sensibilidad y la misma exposición diafragmática en el caso las cámaras sin posibilidad logarítmica de recuperación).

Si a partir de la luz base emplazamos dos ejes de cámara diagonales al motivo por su izquierda y por su derecha, los dos sufren una exposición completamente distinta, porque el primero de los ejes estará en tres cuartos a favor de la luz y recibirá las luminancias brillantes de la iluminación, en tanto en cuanto el contraplano recibirá básicamente las luminancias de las zonas en sombra.

Por criterios de claridad expositiva en cuanto a la simultaneidad ejecutora del ejercicio, o lo que es lo mismo, producir la impresión para el espectador de que efectivamente los dos ejes se encuentran en el mismo espacio y en el mismo momento, la forma única de proceder es igualar la lectura de un tono identificador de la escena (habitualmente suele ser el tono piel de los presentadores) entre todas las cámaras. Esto, a la cámara en cuatro octavos de luz, a la cámara C, le exige un trato expositivo distinto, máxime, cuando las luminarias incidentes no obtienen rendimiento en el fondo, "manchando" las diferentes direcciones lumínicas.

De esta forma, y pese a estar trabajando en exposiciones distintas, se consigue la sensación de simultaneidad pese a percibir universos cambiantes, lecturas de volúmenes y contrastes distintas.

Y entonces, ¿porqué la mayor parte del modelo operativo se ejecuta con cámaras frontales o semi-frontales y siempre en el sentido de la luz principal?; porque se obtienen lecturas de luminancia similares, más o menos estándares.

Es importante mencionar el efecto que produce la concentración más alta de luz en el motivo retratado. Nuestra percepción de ese punto más alto de luz determina el equilibrio de la luminancia para cine , TV , o como para vídeo. La única lectura de volumen que se produce en el informativo de EITB se establece mediante el vestuario, porque la cantidad de luz concentrada convergente entre el fondo y el presentador es prácticamente la misma.

Por otro lado, ¿cuál es el criterio para que el presentador del noticiario haga su introducción de pié junto a una pantalla gigante? Es un criterio que tiene que ver con el contenido. Primero, debería establecerse un concepto y segundo, esa presentación que realice de pie, debería estar tratada de diferente forma en cuanto a su criterio iluminador, porque se intenta que detecte un carácter diferencial con respecto a los contenidos que se van a ofrecer. En el caso de EITB, ciertamente, se pretende una introducción o avances de los verdaderos contenidos a comunicar.

¿Debe necesariamente procederse en el mismo sentido de lo lingüístico mediante una introducción para luego desentrañar el interés profundo del contenido, o no? En el caso de que esta negación sea asumida por la parte de realización, ¿cuál es el sentido de operar con toda esta parte introductoria? No existe. En el caso en el que merezca la pena proceder con este sentido de introducciones, estaremos en condiciones de determinar que verdaderamente todo el tratamiento de imagen y de construcción representativa debiera ser tan diferente como las diferencias que se establecen entre la médula de los contenidos.

Partiendo del modelo del informativo del segundo canal de ETB, se propone lo siguiente:

- Rebajar la luminancia constante y omnipresente de la pantalla (el brillo). Deberá intensificarse únicamente en los momentos obvios.
- Establecer la luz principal en dos octavos circulares respecto a la escena.
- Buscar contraste, volumen y perspectiva mediante rebotes de luz para que la imagen no resulte plana. Introducir las sombras, incluso los negros más opacos como alternativas emocionales.
- Aumentar la distancia entre la ubicación de el/la presentador/a y el fondo para intensificar la percepción de profundidad.
- Utilizar menor cantidad de luz, para “jugar” más con las focales de la cámara, buscando efectos cambiantes en la profundidad de campo, y aumentando de esta manera la distancia entre el punto de vista de cámara y el punto representativo del cuadro, enfatizando la diferencia de lectura para cada eje de cámara.
- Utilizar focales distintas a tenor de los ejes de cámara, de las distancias con lo representativo y de las distancias lumínicas.

4.1.1.6 Conclusiones

- Entendemos, que los informativos no deben promover la idea de una unidimensionalidad indiscutible en torno a una información; somos partidarios de contrastar pareceres, y no solo los producidos desde el orden de las declaraciones a través de lo lingüístico.
- Una de las características que se introdujo con el tercer gobierno del PSOE fue que los informativos de la noche cerraban con los epígrafes más destacados del día en prensa. También algunos informativos divulgativos de la mañana abrían con los titulares de los periódicos, aludiendo a las noticias más destacadas. Apoyamos esa imitación del modelo británico en un informativo que promovieron los ingleses en los años 55-60.
- Igual que los periodistas se reúnen cada día para establecer el orden y criterios de la información cambiante a cada momento, los técnicos audiovisuales, debieran estar presentes en esa reunión para ayudar en la visualización e importancia de la información. O cuando menos, reunirse a continuación con los respectivos responsables de cada uno de los epígrafes confirmantes del todo, para valorar el tratamiento audiovisual perceptivo.

- Apostamos por un modelo en el que se den cambios sobre los fondos en correspondencia temática. La proyección en fondo de una imagen fotográfica o un montaje videográfico pueden en un determinado momento ayudar en la contextualización de la noticia que se pretende dar. Sin embargo, no deben ser ni recurrentes, ni necesarios, ni sistemáticos.
- En el criterio del fondo, en el proceso habitual de EITB, se recurre a un ciclorama de retroproyección posterior al presentador, que también ostenta una gran carga de luminancia igualitaria a la luz principal. Por el contrario, a nuestro juicio, la lectura en cuanto a la rotundidad de esas fotografías o vídeos de fondo retroproyectados en contemplación simultánea con los presentadores, debiera obedecer a un cambio en la estrategia de iluminación para fortalecer la percepción de lo proyectado en el fondo, aún a precio de perder nitidez visual en los términos escenográficos.
- El modelo operativo de iluminación de ETB es estable e inmóvil en todas y cada una de sus producciones. La falta de personal (el equipo de iluminación de la sede de EITB en Bilbao consta de un iluminador con categoría de luminotécnico y de dos ayudantes de iluminación) y de voluntad creativa, determinan una iluminación pobre (no por falta de medios) y carente de alternativas cambiantes.
- La iluminación mediante la que se obtiene el registro de cualquier imagen audiovisual debe ser, sino única, si completamente correspondiente con la finalidad de esa imagen propuesta en un momento determinado de la cadena de comunicación.
- Al igual que el cine y que los “dramáticos” en televisión buscan retocar y corregir la iluminación de modo que se encuentre la mayor idoneidad para el registro de los mismos motivos desde diferentes ejes de cámara (es decir, desde diferentes puntos de vista, desde diferentes decodificaciones de luminancia), los noticiarios compuestos por diferentes secuencias mecánicas y escenas dramáticas deberían también recurrir a una iluminación correspondiente.
- Se ha establecido que el noticiario televisual de una cadena sirve en su totalidad para un tipo concreto de espectador (ideológico, geográfico, pasivo, ...), cuando la realidad es que la sección deportiva no resulta dirigida para el mismo tipo de espectador que la sección de sucesos. Por tanto, nos atrevemos a determinar que no existe criterio audiovisual en el informativo de EITB.

- El criterio que prevalece en palabras de Ismael Bediaga es que *“el rostro de @l presentad@r tiene que ser una cara limpia, libre de sombras ya que lo que se busca es que transmita confianza y neutralidad⁶⁸”*. Hasta cierto punto podemos estar de acuerdo en eso que tratan de buscar. Sin embargo, la iluminación base de un noticiario que determina que las sombras provocadas por las luminarias quedan por detrás y por debajo de los presentadores, no resuelven lo que pretenden.
- De todos es sabido que cualquier informativo, más aún el de una televisión pública, responde a criterios políticos e ideológicos de los grupos de poder del momento. La intención y dirección del espacio quedan por tanto determinadas, y así, la neutralidad y confianza se desvanecen. Por ello, no alcanzamos a comprender la decisión de la ausencia de sombras. Las sombras, bien utilizadas, realzan, transmiten y crean volúmenes, necesarios para la separación dramática de los bloques. Recordemos la importancia de la separación canónica para toda buena iluminación audiovisual entre fondo y términos de acción dramática. Cuando consideramos que un término es fondo, es precisamente porque su función comunicadora no es emisora ni incidente, sino complementaria. La riqueza caracterizadora y dramática de las sombras en los rostros, o bien en los volúmenes corporales u objetuales de los motivos, centran la atención compositiva y rítmica del momento.

El cinematografista Vittorio Storaro en el libro *“Maestros de la luz”*⁶⁹ decía lo siguiente refiriéndose a su participación la película **Il Conformista** (El Conformista), 1970, dirigida por Bernardo Bertolucci.

“...utilicé la idea de que la luz nunca podría llegar a las sombras. Por ello, en la primera parte de la película, utilicé una técnica de iluminación muy nítida, con sombras definidas. En cambio, cuando van a París-París significa una nación libre, donde iban todos los que escapaban de la dictadura- expresé esa sensación de libertad dejando que la luz invadiese las sombras..”

⁶⁸ Palabras textuales de la entrevista realidad a Ismael Bediaga y recogida en formato de vídeo. Anexo en usb, entregado junto a la tesis doctoral.

⁶⁹(Masters of Light. Dennis Schaefer/Larry Salvato. 1984. ISBN: 84-86702-08-9)

4.1.2 La E.N.G

4.1.2.1 ¿Cómo es?

Los equipos ENG reciben su nombre por las siglas en inglés de "Electronic News Gathering", es decir, compilación electrónica de informativos. Este tipo de cobertura audiovisual es muy recurrente en lo televisual, debido a que solo requiere de un operador de cámara y un equipo muy básico para obtener resultados válidos. En la actualidad, deviene un procedimiento impresionantemente devaluado, debido a imperativos de inmediatez y de negligencias contractual y profesional.

La función de la ENG es la de facilitar contextualización audiovisual en los "teatros de operaciones" que son demandados.

Par obtener los resultados mas adecuados, la operatividad de los equipos ENG debe someterse a la naturaleza de la luz en las circunstancias en las que se encuentre. En el trabajo ENG se trata de adecuar las posibilidades tecnológicas de las que se dispone a las circunstancias reales de ubicación. El conocimiento tecnológico (respuesta de la sensibilidad disponible a las condiciones dominantes de luz) y la destreza técnica (proceso de selección en cuanto a la ubicación del punto de vista y al tamaño compositivo correspondiente, el encuadre) son fundamentales en la práctica de las grabaciones ENG. Si hay que dominar el encuadre, es primordial que haya una dirección.

Desgraciadamente, en los procedimientos de la realidad atados a las programaciones televisuales, los equipos ENG están integrados únicamente por una cámara como elemento principal, y otros accesorios, como pueden ser trípode, kit de iluminación y equipo de microfonía (cápsula de aislamiento, funda anti-viento, grabador portátil y cableado). Los principales formatos de registro utilizados por el sector son P2, XDCAM y DVCPRO.

La grabación de ENG puede consistir en la grabación de un "fondo contextual" o de un *stayman* (cuando el reportero se dirige a cámara). Es preciso matizar, que no se somete la localización a un criterio de información audiovisual, y que esos fondos terminan resultando meramente referenciales, curiosamente no causales, cuando la verdadera información deriva de aquellos, de los "teatros de operación".

4.2.2.2 Procedimiento habitual de Iluminación

Estas son las maneras habituales de iluminar una ENG:

- Mediante una antorcha que se incorpora a la misma cámara. Hoy en día son muy habituales las antorchas de iluminación LED con *dimmer* y filtros con imanes que facilitan mucho el trabajo del operador de cámara.



- Mediante el diafragma, que se mide en puntos F; es decir, la relación matemática del tamaño general de la lente al tamaño de la apertura. Antes deberíamos haber hecho un balance de blancos para compensar después las variaciones del color.
- Cuando el día está nublado y hay que realizar un *stayman*, se suelen utilizar reflectores para rebotar la luz a la cara del periodista. Se trata de un accesorio para controlar efectos de luz como la difusión, la reflexión, la intensidad de luz y la temperatura de color.



- Mediante una luminaria de potencia baja (sobre un rendimiento de 800 a 1000 de intensidad como máximo), de espectro continuo y equilibrado sobre 3200°K de temperatura de color, con filamento de cuarzo halógeno y luz cálida⁷⁰.
- Mediante un Panel Prime-lux (1024 LED de 5mm., LUX 8390 / 1m. de temperatura de color 5600°K). Se obtiene una iluminación suave y difusa de sombras diluidas, difícilmente obtenibles con focos incandescentes, tungstenos, cuarzos o HMI. Esta es la herramienta de iluminación más utilizada para las ENG en ETB.



En tanto en cuanto la luz de apoyo o el relleno se dirijan en paralelo a cámara, o desde la posición de cámara de frente al motivo retratado, estaremos incurriendo en una luz tipo *flash* que aplana las perspectivas.

Cuando un equipo ENG acude a una localización, es fundamental saber ubicarse en una posición correcta, debido al contenido informativo, de acuerdo con las trazas contextuales de iluminación que facilitarán el registro de lo visual.

⁷⁰En los últimos años, se ha dado una sustitución progresiva y casi completada hoy en día de las luminarias calientes por las luminarias frías. La iluminación cálida, por debajo de 3500K, es conocida comúnmente como luz amarilla, y equivale a la luz que producían las bombillas incandescentes y los focos halógenos. Las luminarias frías están por encima de los 5000k y equivalen a la luz de un día muy soleado o nublado. Una de las ventajas de la luz fría, es que a la misma intensidad, aporta una mayor cantidad de *lumens*, lo que genera una percepción mayor de luminosidad.

Observamos, la tendencia de que gracias a unos dispositivos que tienen mayor tolerancia a los registros de altos contrastes aportando información visual, va descuidándose todo el trabajo previo de conocimiento sobre el comportamiento de la luz en esas localizaciones y en esas jornadas de calendario. Como resultado, obtenemos imágenes cada vez más necesitadas de títulos y subtítulos explicativos o comentarios en *off*.

La ENG se lleva acabo tanto en interiores como en exteriores. En escenarios de interior, el control de las luminarias es mucho mayor (no del rendimiento que obtenemos de la luz que prestan esas luminarias. Si verdaderamente conocemos el oficio y las prestaciones de la cámara con la que registramos las imágenes, la luz de día puede ser aprovechada por nosotros con rendimientos llamativamente superiores), puesto que son ambientes en los que la luz está bajo nuestro control.

En exteriores, la luz es cambiante, no solo en términos de sentido, también varían el contraste y el color. Por lo tanto, es fundamental conocer que durante el amanecer y el atardecer, las sombras son muy alargadas porque el sol incide desde el lateral. La cantidad de contraste entre las luces y las sombras es menor (sin embargo, la oposición volumétrica del contraste es absoluta) y la temperatura de color es más sentida. Aunque la velocidad a la que nos movemos con respecto al sol es siempre constante, el efecto de esa variación es más notable al amanecer y al atardecer. En las horas centrales del día, esa variación se estabiliza y tenemos menor sensación de transformación. Los momentos previos de la salida del sol, la luz es caliente, porque sólo proviene del reflejo de la bóveda celeste. Cuando el sol despunta, la luz se vuelve más fría y la temperatura de color es alta (4500°k). A medida que el día avanza, la temperatura de color aumenta para después volver a bajar de cara al atardecer.

Elegir la hora adecuada para cualquier grabación es fundamental. Ahora bien, es prácticamente imposible tener la libertad de llevar a cabo una grabación de ENG en la hora del día adecuada, por lo que el conocimiento del comportamiento de la luz en esa localización a lo largo de todo la jornada en las diferentes ubicaciones cronológicas de calendario, es fundamental.

Variantes a tener en cuenta en las grabaciones de ENG en exterior:

- Grabación en sentido de sombra: la luz que obtenemos en éstas condiciones es muy favorecedora para retratar rostros, puesto que es muy difusa.

- Grabación bajo la luz directa del sol: Evitar la horas centrales del día. El sol está muy alto y la luz resulta muy cenital, generando así sombras duras y verticales (no estamos acostumbrados a apreciar volúmenes en rostros siendo conscientes de la verticalidad de las sombras, pero como el medio audiovisual no construye imágenes empáticas y denota las direcciones de luz de forma mucho más dura, el resultado no puede más que causarnos asombro).

- Grabación con sol de contra: los volúmenes se encuentran oscurecidos por encontrarse en sombra. Por ello, son necesarios reflectores o luminarias de apoyo para levantar la expresión y la textura de esos volúmenes. Así, se reduce el contraste entre la intensidad del contraluz y la intensidad de luz en el rostro.

- Grabación con el sol a favor: sólo se recomienda cuando el sol está a 45 grados, es decir, a primera y última hora del día.

A continuación, imágenes de diversas ENG realizadas por EITB para los Informativos **Gaur Egun** y **Teleberri**.





4.1.2.3 Propuesta Personal para ENG

En primer lugar encontramos necesario reivindicar los malos procedimientos profesionales ante las verdaderas necesidades de las ENG. No podemos olvidar, que se trata de grabaciones audiovisuales para vertebrar la comunicación audiovisual, no literaria, ni ideológica, ni filosófica, ni musical.

Habitualmente el operador de cámara es el encargado de iluminar el plano y de elegir el encuadre apropiado, no se contempla la figura del iluminador ni la del director/ realizador para éste tipo de grabaciones, y con los reducidos tiempos de producción, es muy difícil que esa triple función resulte satisfactoria. Por tanto, proponemos que los equipos de ENG los compongan en todas las ocasiones cuatro personas; el director/realizador, el iluminador, el operador de cámara y el sonidista.

De cara al control de la luz en éstas circunstancias, es necesario un conocimiento tecnológico amplio, debe someterse la naturaleza de la luz a las posibilidades del equipo en cuanto a registrar debidamente y con la mayor claridad aquello que se pretende mostrar. Para ello, es necesario el conocimiento tecnológico (respuesta de la sensibilidad disponible a las condiciones dominantes de luz) y la destreza técnica (el encuadre). Un mal aprovechamiento de las condiciones de luz y las direcciones de lo retratado, malogra la información que se pretende proporcionar.

Debe recurrirse a miembros de un equipo familiarizados con la ubicación geográfica del destino, que sea solvente en las condiciones a las que se va a enfrentar. Si es verdad, que el equipo de producción facilita el aparcamiento y los permisos necesarios para realizar la grabación, sin embargo, los ajustes de producción nunca contemplan la hora del día a la que se envía al equipo a realizar la grabación.

Si la ENG que hemos realizado es utilizada como parte de una pieza de un informativo, probablemente sólo se utilice un pequeño fragmento. En ése caso concreto, pero en cualquier otro también, es fundamental, que ése fragmento revele en profundidad aquello a lo que se hace referencia. Si por ejemplo nuestra ENG se desplaza al lugar donde ha sucedido un accidente, será fundamental que las imágenes refieran lo sucedido desde distintos ángulos para situar al espectador, incluso recurriendo a *travellings* o a grúas. Deberán conseguirse imágenes que den cuenta del trazado, del relieve, de los usos habituales en la conducción. Los movimientos de cámara en ENG ayudan a localizar en el recorrido visual. De no ser así, no se producirá la comunicación.

En cuanto al sonido, lo idóneo sería que el equipo lo compusieran dos personas, un grabador controlador de la toma y un microfonista. Éstas incorporaciones en cuanto al equipo humano ayudarían a enriquecer la grabación. La figura de un director que orqueste todos éstos conceptos con rigor y sentido, se vuelve esencial en el modelo de ENG que proponemos.

En un ejemplo al uso, supongamos que una crecida de aguas que ha sobrepasado un puente entre dos localidades ha separado las localidades, dejándolas incomunicadas. Naturalmente, cuando nos desplazamos a grabar la ENG, las aguas han bajado y nos encontramos allí para realizar un trabajo que clarifique a los espectadores dentro del sistema de comunicación audiovisual lo ocurrido y sus consecuencias. ¿Qué es lo que tenemos que tener en cuenta para producir un buen trabajo de ENG?. En primer lugar habrá que evidenciar cómo es la zona y porqué se produce el aislamiento de esos pueblos si el puente se colapsa. Esto empieza a hacer necesario un encuadre muy amplio de la zona, e incluso el complemento de un grafismo o un recurso a *google maps* (o plataformas similares) que ayude en esa visualización. El realizador debería solicitar un Dron y los permisos oportunos para poder hacerlo volar sobre la zona. Será necesario un sonidista muy sensible a la riqueza de grabación de sonidos ambiente. No es necesario cebarse con un catálogo de planos de la destrucción, habrá que seleccionar la perspectiva idónea en la que en un sólo plano se resuma muy bien la devastación.

En cuanto a la forma, no todas las ENG tienen que plantearse de la misma manera; la disposición y la estrategia de iluminación y el encuadre deben ser distintos.

El modelo de ENG que se propone en esta tesis doctoral, depende siempre de una concepción audiovisual directorial. Para poder llevar a cabo la iluminación correcta de cualquier grabación, debe hacerse desde un prisma decidido por un director, por las prioridades de un encuadre o de encuadres sucesivos obvios. Considerar por separado y como elementos distintos (al modo de las piezas de un puzzle) las imágenes descriptivas y las comunicativas, es un error, porque resultan ser lo mismo.

4.1.2.4 Conclusiones

- Un buen trabajo de ENG será aquel que se produzca en el menor número de planos posible, haciendo transitar una imagen a otra del montaje, a través de la comunicación audiovisual misma. Conteniendo todos los elementos podrá procederse a incluir aspectos inabarcables para un solo punto de vista sin saltos abruptos y sin dejar de contemplar el conjunto de todos los componentes comunicadores concitados.
- Uno de los recursos más habituales de las unidades de ENG es grabar a un periodista, micrófono en mano ocupando tres cuartas partes del encuadre definitivo, cometiendo el error de conceder mediante los comentarios hablados por el reportero, el poder comunicador de la evidencia en la imagen.
- Únicamente, una planificación así concebida podrá ser sensible de evaluarse en criterios de luz, luminosidades y luminancias efectivos. A su vez, esto complica las precisiones tecnológicas de forma exponencial, puesto que ya no vale con 2 mini focos y un rebote (*sticko*) de foto. Las dimensiones a retratarse en continuidad dependen de la amplitud física, del lugar y de las condiciones contextuales que deben ser sometidas a su exposición idónea y a su registro sonoro idóneo.
- Es un error considerar por separado el poder descriptivo-representativo de las imágenes, como si fueran añadidos postizos a la médula informativa, entendiendo a ésta siempre como lingüística o periodística
- La especificidad del trabajo en exterior muy habitualmente, se confía tan solo a la disposición de la iluminación natural, una cuestión de carácter habitualmente irreflexivo y casual. Se trata de todo lo contrario; la selección del encuadre debe

llevarse a cabo atendiendo las condiciones de luz y las características físicas, espaciales y volumétricas del “teatro de operaciones” a registrar.

- Nunca debemos olvidar, que todo punto de luz produce una zona de brillo máximo, y una zona de sombra referida como delineación direccional del efecto de haz lumínico en su intersección con los volúmenes concitados.
- Dependiendo de la amplitud representativa del encuadre determinado, la ubicación de una luz suave de relleno para las sombras en un sentido muy próximo y casi coincidente con el eje de cámara (las nuevas sombras direccionales en adición provocadas por esta segunda luminaria pueden quedar fuera del cuadro representativo en cuanto a la delación de su presencia), podría validarse parcialmente sobre el contenido representativo de la imagen (del plano), siendo lo que persigue ésta prestación, que no siempre es necesario y/o recurrente.
- Una luz de 6/8 (contracampo girado con respecto al punto de vista) incidiendo sobre los volúmenes de la imagen, les brinda un contorno lumínico expresivo al modo de un aura luminoso; su incidencia aporta mayor definición al volumen o volúmenes. Es un recurso particularmente idóneo ante volúmenes presentes por delante de un fondo para separar ésta forma del fondo. Claro que, de forma indirecta, y no debida a la iluminación específica aportada por esta luminaria, los términos en fondo recogidos son sensibles de no aportar las luminancias (luces reflejadas) por aquella que sí proponen los volúmenes delimitados por lo que, en contraste, sí significa de alguna forma la profundidad por criterio de cantidad lumínica diferente.
- La intensidad de la luz en contra nunca debe superarse a las condiciones lumínicas del espacio, precisamente porque de esa forma resultaría no útil.
- Del mismo modo, la altura para su ubicación debe ser siempre la del picado sin otras particularidades que atender, porque si no arrojaría las sombras direccionales a la misma altura del punto de vista o por encima de éste. Quizás, en ejercicios muy concretos de ficción dramática, se utilizan incluso por debajo de la altura del punto de vista, pero para instantes verdaderamente cargados de intensidad emocional. Es el efecto básico de la luz del terror, precisamente porque no estamos habituados a las sombras hacia arriba y a las sombras desde abajo.

- En el caso de una ENG para una entrevista, se trata de utilizar las circunstancias ambientales para promover la relación entre el punto de vista del entrevistado, de tal manera que favorezca la significación buscada en él. Es necesario buscarle la fotogenia expresiva al entrevistado. Se ha recurrido desde siempre a relacionar al individuo con su dedicación profesional básica como fondo. Es una manera obvia de trazar un comentario contextual a través de la imagen, pero es un recurso feble; da resultado y es socorrido, pero no es el correcto en la mayoría de las ocasiones. Por ejemplo, no es necesario situar a un culturista en un gimnasio para realizar una entrevista, es mucho más efectivo y visual esculpirle el cuerpo con la luz.
- Consideramos que debe primar la vertiente definitoria en lo lumínico, teniendo en cuenta la no necesidad de luminarias, y trabajar sobre forzados de exposición deliberados tanto que equilibren las condiciones lumínicas o que las desequilibren del todo. Por ejemplo, la muy habitual forma de presentar a especialistas de lo arcano y lo esotérico en programas sobre misterios o la forma de oscurecer por completo las presencias de testigos molestos que desean preservar la incógnita sobre su identidad.
- Lo habitual ha sido utilizar *zooms* y panorámicas muy limitados sin atender a los cambios de luminosidades y brillos, de sombras y *chromas*, más allá de reajustar la exposición diafragmática al nuevo tamaño. Es fundamental tener en cuenta la luz en acción recíproca con la estrategia de cámara (la dirección) a tenor de ensayos y pruebas, de modo que ya se haya iluminado en atención a todo ello.
- En la iluminación personal creativa debe atenderse previamente al tratamiento de cámara para no precisar de errores de imagen que siempre provocan ruidos en la comunicación.
- No solo debe conocerse el “teatro de operaciones”; hay que subrayar que la hora del día y la estación del año es siempre fundamental, exigente y definitoria del trabajo a realizar.

4.3 La Entrevista

4.1.3.1 ¿Cómo es?

Debemos diferenciar entre una entrevista realizada en un plató de televisión y una entrevista realizada en ENG. La entrevista no siempre es directa y personalizada en un solo individuo. Puede darse la circunstancia de una entrevista en simultaneidad, realizada a varios partícipes de la misma.

Una de las mayores preocupaciones debiera ser la diferenciación de los matices dentro de una misma temática. Esto nos lleva directamente al binomio encuadre-iluminación. La imagen que se compone con la persona entrevistada, es también la entrevista. No es lo mismo entrevistar a un político de determinado signo, que a otro más moderado o al de signo opuesto. El mismo carácter de un espacio de entrevista establece, que hay una serie de contestaciones suscitadas por unas cuestiones.

La presencia o no en la imagen de el/la entrevistador/a es importante como pauta estructural para comprender debidamente el orden significativo de las contestaciones. De ahí, que por ejemplo, en la escuela audiovisual francesa en los años 70-80 se optara directamente por las contestaciones concatenadas partir de cambios estructurales en el ritmo del montaje, evitando la aparición de el/la entrevistador/a (no es infrecuente en el modelo francés que las preguntas aparezcan subtituladas como texto escrito en sobre-impresión con la imagen de la entrevistada). Por el contrario, el modelo británico que sugiere la transparencia, incluso en el ejercicio de los medios en su puesta en escena, establece la aparición de el/la entrevistador/a en complicidad con la persona entrevistada. Ahora bien, en un caso o en otro, las cuestiones sobre las que se suscitan las declaraciones de la persona entrevistada, conforman el ritmo estructural de la puesta en escena. Y si los cambios dramáticos (que no temáticos) que se van suscitando son altamente cambiantes, ¿porqué hay que mantener un mismo patrón de iluminación? Si por poner un ejemplo, nuestra persona entrevistada es una periodista recién llegada de la franja de Gaza que se ha hecho célebre tras escribir un libro que ha sido superventas en referencia directa al conflicto, la estrategia de iluminación no debiera ser la misma cuando le preguntemos por la publicación de su libro y la maravillosa acogida que ha tenido, que cuando le preguntemos sobre su experiencia en Gaza en abril de 2021.

¿Qué interés hay en intentar desarrollar una respuesta libre a la evidencia de la comunicación audiovisual?; que es incontrolable. La evidencia del audiovisual es irrevocable y genera un recuerdo preciso instantáneo.

4.1.3.2 Procedimiento habitual de iluminación

La iluminación para una entrevista en plató de televisión se realiza bajo los parámetros de la iluminación básica (luz principal, contraluz y luz de relleno tal y como explicamos en el apartado del noticiario). En algunos casos, y dependiendo del decorado, se suele iluminar en fondo.

La luz principal generalmente es una luz suave, aunque no siempre. Se coloca a unos 45 grados de la cámara y un poco por encima de los ojos del entrevistado.

La luz de relleno compensará a la luz principal, situada en el lado contrario de la luz base, y será una luz difusa que se utiliza para conseguir profundidad, ya que aporta un aura de penumbra o de ligero desenfoque si se trabaja en sobreexposiciones con lentes largas, o de presencia amortiguada una decoración de fondo por detrás del invitado que estará muy iluminado. Se coloca cerca del eje de cámara para así no crear más sombras.

La luz de contra, habitualmente se coloca en seis octavos, siempre del lado de la luz de relleno y detrás del protagonista (sin que entre en cuadro) para conseguir volumen. El nivel de luminancia del contraluz dependerá de lo que tengamos en el fondo; si es una ventana, estará justificado que la intensidad del contraluz sea mayor, sin embargo, si el fondo es oscuro, se suele suavizar.

En los platós de televisión, es habitual disponer de un set para las entrevistas, independientemente de quién sea la persona entrevistada. Lo correcto sería establecer decorados concretos y absolutamente acordes al motivo y a la personalidad. Toda la concepción de una entrevista, desde pactar el vestuario con la esa persona (tonos, tipos de prenda...), hasta el más mínimo objeto de *atrezzo*, debe estar absolutamente medido. El más mínimo detalle tiene un poder revelador que todas las palabras utilizadas por la entrevistada no van a igualar.

El medio televisivo opta por soluciones intermedias, ante la cantidad ingente de trabajo preciso con que habría que llevar a cabo este tipo de dedicación. Pero lo improbable, cuantitativamente impuesto por el medio, no debe obviar el desconocimiento o la ignorancia de que cuando se toman decisiones a medias, se

desinforma, los contenidos se vuelven complejos e indescifrables, y desde luego, no se está haciendo un trabajo de puesta en escena como es debido.

El enfoque de producción constante, y por tanto de resultados constantes, impele a una serie de condicionantes absolutamente imprescindibles como prescindibles. Debiera exigirse un rigor en los ambientes, en los decorados, un rigor lumínico adecuado al momento emocional, y sin embargo, se opta por tratamientos estandarizados de luz constante y de decorados repetitivos.

Un ejemplo cercano y magnífico de entrevistas en plató, fue el programa de televisión **Viaje con nosotros** emitido por TVE en 1988 y presentado por el cantante y actor Javier Gurruchaga. Era un espacio de entrevistas temático en el que la luz era absolutamente cambiante. Un espacio divulgativo, cambiante en cada entrega, tanto en los decorados como en la estrategia lumínica, que lamentablemente no ha vuelto a producirse.

El tamaño de cuadro habitual en las entrevistas suele ser el plano medio corto (incluye los hombros y la parte superior del pecho hasta el volumen craneal íntegro), y se suele compaginar con el plano de conjunto en el que vemos a la persona invitada al completo; si el reportero también está en plano o no, dependerá del tipo de reportaje. En estos casos, el equipo de ENG contará con dos cámaras.

La entrevista ENG puede o no tener la gracia de vincular al entrevistado con el fondo activo del teatro de operaciones en el que ocurren las cosas. La distribución del aire en el encuadre es muy importante. Si verdaderamente la entrevista ocurre en el “teatro de operaciones”, habitualmente es más importante y significativo el mismo “teatro de operaciones” que la presencia de la persona entrevistada.

Las horas del día son otro factor a tener en cuenta; la posición solar, la mayor o menor humedad en el ambiente de cara a las cámaras.

La inmediatez nunca debe ser un criterio para realizar la entrevista. Se conceptuó como un valor impresionante de lo televisual, pero es un criterio periodístico y por tanto lingüístico y contra-audiovisual.

4.1.3.3 Propuesta personal

El vestuario o estilismo de la entrevistada debe estar absolutamente estudiado y pactado en el mismo sentido que la luz y que la ambientación general del evento. Es preciso conocer la respuesta fotogénica de la entrevistada y estudiarla. Se trata de llevar a cabo un retrato correspondiente con la índole de la entrevista.

Debe establecerse el tono de la luz y el contraste de iluminación, dependiendo de los meandros rítmicos de la entrevista. Se trata de aportar una visión creativa y adecuada (significativamente y emocionalmente) del espacio.

Existe la convención asumida para las entrevistas en exteriores de ENG, de que es muy importante la señal uniforme que se identifica con la simultaneidad cronológica. Teniendo siempre en cuenta todas las componentes audiovisuales, la cronología de las grabaciones puede variar. Se debe tratar siempre de aprovechar la ubicación del sol, o su ausencia, para utilizarlo a favor de nuestros intereses.

Deben tenerse en cuenta las temperaturas de color cambiantes, bien para mantenerlas o para vulnerarlas dependiendo de nuestro intereses.

Apostamos por introducir la posibilidad de ruptura también a conveniencia de las cámaras. Si la expresividad de la persona entrevistada lo permite, se realizaría una corrección para darle ritmo a la entrevista. Debemos tener en cuenta la personalidad de nuestro protagonista, para detectar posibles primerísimos planos, o para la captación planos detalle de las manos si las mueve mucho. Es fundamental conocer los rasgos más habituales de la persona que vamos a entrevistar (siempre que sea posible).

En definitiva, se trata de romper con el eje habitual de cámara en el que la persona entrevistada queda plana y sin volumen, porque se le elimina toda posibilidad de contacto con un concepto escenográfico que confiera significados y emociones importantes. Recordemos, que la velocidad perceptiva con la que interpela la luz al cerebro es de 300.000 km por segundo. Téngase en cuenta, que por ejemplo colocando el eje de cámara en una incidente de 45° con respecto a la escena, las sombras adquieren presencia y conseguimos dramatizar un poco la escena. Si alejamos aun más el eje, el efecto dramático es superior. Se trata en definitiva, de establecer el objetivo de la entrevista en cuestión, para después tomar decisiones que acompañen a ése propósito.

Debemos tener en cuenta siempre la localización. Una vez estemos en el lugar, es preciso estudiar todas las opciones, para después quedarnos con la que más represente el carácter de la entrevista. Dependiendo de nuestra elección, el rol que la persona entrevistada adquiera para el espectador será uno u otro, y por lo tanto, es fundamental estudiar bien la localización.

Es importante tener en cuenta los elementos que queden al fondo de la escena, incluso sabotando el protagonismo de el/la entrevistado/a. En el caso en el que nos sean útiles, los utilizaremos, y en caso contrario, y si forzosamente nuestro eje supone que formen parte de él, siempre podemos desenfocar el fondo y así hacer que pierda presencia.

4.1.3.4 Conclusiones

- Debe adecuarse la necesidad a un ámbito representativo amplio según el caso de cada entrevista.
- El tratamiento de luz debe comprender un rendimiento superior en el término de la entrevista, o en el término de referencia de la entrevista, según los casos.
- La amplitud de cámara como constante fundamental debe entrar en contradicción con lo más habitual en las entrevistas, que es la cerrazón óptica. Necesitamos apertura óptica y paisajística, fundamentalmente en entrevista de ENG.
- La revisión de focales debe también encontrarse en consecuencia de la conveniencia.
- Los ejes de cámara deberán retrotraer información ortodoxa en el sentido de la persona entrevistada, o anti-ortodoxa, aportando a las declaraciones de la entrevista matices, e incluso repertorios significativos y emocionales que se encuentran ausentes.
- La labor de un buen realizador audiovisual es conseguir decir lo que la persona entrevistada no ha dicho y que esperábamos que dijera. Puede acusarse al trabajo de preparación y de producción de unidimensional en el sentido de volver absolutamente prescindible el acto de la entrevista a tenor del posicionamiento ideológico previo que el conocimiento contextualizador propone, pero no sería el caso, precisamente porque ese conocimiento contextualizador previo no está

determinadamente orientado por una concreción ideológica, sino que está abierto a la riqueza real del acontecimiento a partir del cual se reflexiona.

- De esta manera, en lugar de hacer televisión unidimensional, lo que estaremos haciendo es televisión multidimensional, consiguiendo verdadero carácter y riqueza. Es una manera de evitar la unidimensionalidad de las mentiras o de las verdades a medias, pudiendo conferirles una amplitud que en principio, parece no ser posible. Se utilizará ese material, o no, a tenor de la empatía. Recordemos, que la entrevista es algo vivo.

III. 4.2 Propuesta personal de Iluminación

4.2.1 Iluminación para entrevista personalizada:

Begoña Vicario, animadora y profesora de la UPV/EHU

Se lleva acabo un ejercicio de entrevista audiovisual a Begoña Vicario Calvo (*ANEXO 3*), porque se pretende reflexionar desde dentro de la creación audiovisual. Ha prevalecido el criterio de proximidad al trabajo concreto y específico que desarrolla Begoña Vicario, que está muy hermanado en su vertiente docente e investigadora con su vertiente práctica. Se trata de concentrar la atención en ella, partiendo del espacio de trabajo inmediato de ella, que es a su vez es el espacio en el cual desarrolla sus investigaciones prácticas personales.

El espacio seleccionado es el aula de animación de la Facultad de Bellas Artes (Edificio II) en la que Begoña imparte clases. Un espacio sin ventanas, repleto de ordenadores y de herramientas para la docencia teórico-práctica.

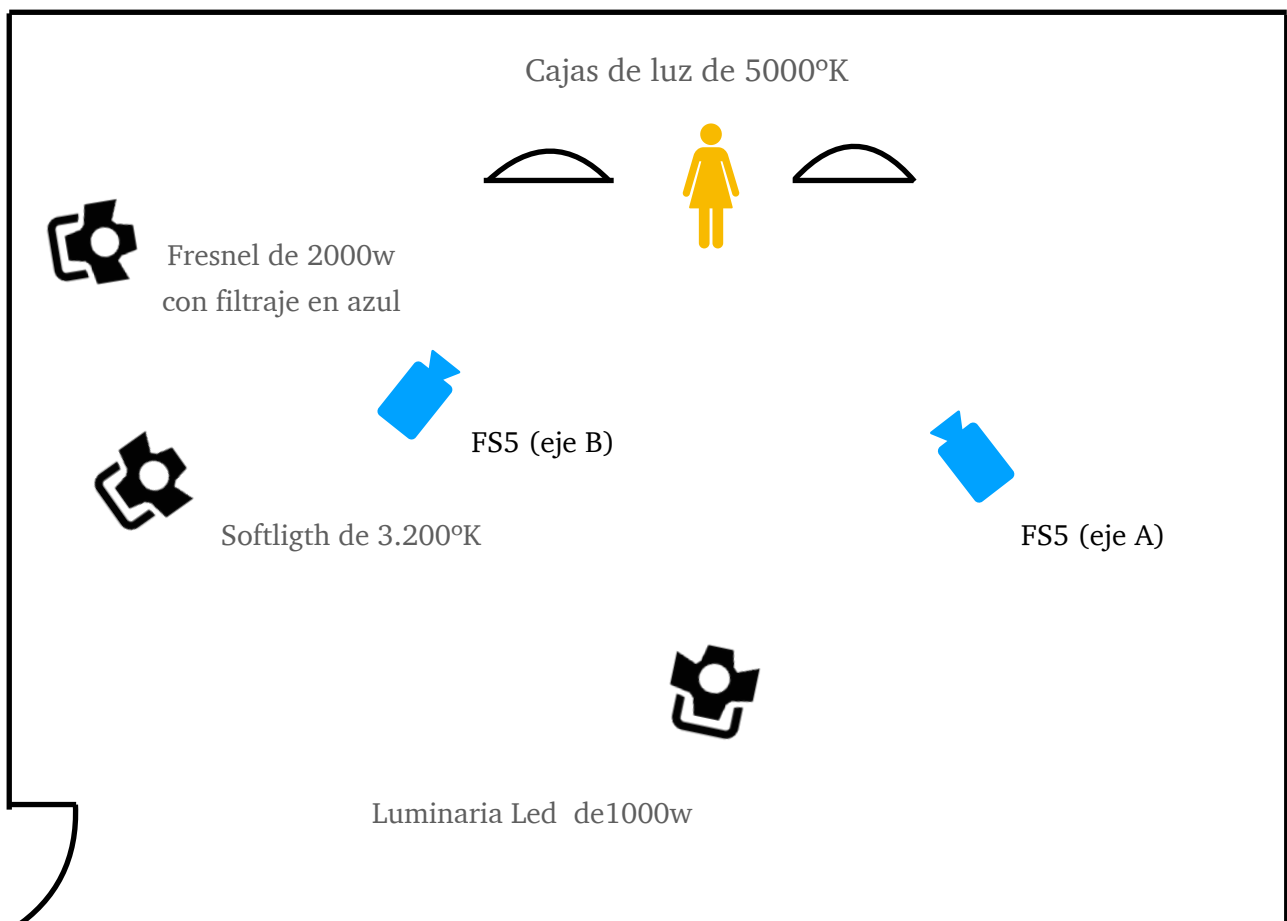
He situado a Begoña ante dos luminarias blancas de 5.000° K. Estas dos luminarias blancas (que ayudan al equilibrio definitivo y caracterizador del ejercicio de la puesta en escena lumínico) están seleccionadas y propuestas, precisamente por ser las luminarias de trabajo inherentes al aula, son herramientas de trabajo del aula. Éstas dos fuentes de luz están pensadas para una iluminación difusa, constante e igualada para el espacio de dibujo. De esta manera, la presencia lumínica no solo ayuda a generar un contraluz, (porque apoyan esa falta de luz en el fondo) sino que además, se proponen como luces difusas, no sensibles de crear conflictos como “colas de cometa”.



He decidido prescindir de su mesa de profesora porque pretendo retratarla como profesional docente teórico-práctica de la animación. Las mesas de el aula son mesas de trabajo y no tienen que ver con el contacto que llevo a cabo con ella. Me interesa la proximidad con Begoña, por lo que cuantos menos elementos obstructivos entre los puntos de vista y la presencia de la entrevistada, mejor.

Asumo como fondo de entorno el de el aula. Al tratarse de una pared blanca, dirijo las luminarias de manera que no incidan directamente sobre ella para provocar brillos y luminancias obstructivas a su vez. De tal manera, que las luces resulten incidentes en el volumen del personaje, y nunca en los elementos del fondo. Con ello, se consigue una iluminación de silueta del volumen frente a la neutralidad del fondo, pero lo que es más relevante, conseguimos caracterizar la cantidad de luz definitiva. Las cantidades de luz con las que trabajo son bajas, buscando una complicidad con la entrevistada.

Trato de resaltar la cara de Begoña, un rostro con facciones dulces y unos ojos azules y grandes muy vivos y muy llenos de expresión. Atendiendo a la disposición lumínica excepcional del *atrezzo* determinado (las luminarias de 5.000° K) se ha procedido a considerar la iluminación como sigue:



- Luz principal

Fresnel de 2000 W con filtraje doble en azul (5.800° K) a dos metros y medio de la entrevistada para corregir la temperatura de color. El filtraje se ha realizado en azul, porque retrotraemos las condiciones lumínicas habituales del espacio litúrgico de la práctica docente investigadora. Como la cantidad de luz que se filtra desde el corredor del aula a el interior de el aula no es suficiente, he determinado hacerla presente con una luminaria en diagonal que relacione el aula, con el exterior de la misma en el mismo sentido en el que físicamente se encuentra relacionada el aula con su exterior y en la misma diagonal en que la luz de la puerta incidiría sobre el interior del espacio⁷¹. El filtraje en azul marca la transición del volumen del rostro, ha sido un elemento de discriminación, el azul es sólo para la entrevistada y no para retratar el ambiente.

He dispuesto un dispositivo que evite que los haces no principales del foco entinten la pared con la temperatura de color azul. Por tanto, he cortado la luz entre Begoña y la parte posterior que confía a las luminarias blancas inherentes al aula de contraluz.

Es la luz principal pero la he colocado por la izquierda del encuadre (en luminancia dominante para la cámara en el eje B), para realzar el contorno de su rostro por ése lado. La intención ha sido conseguir un “efecto puerta” que trate de separar a la entrevistada del fondo, evitando la pared de fondo, tal y como se ha especificado. Begoña recibe la luminaria blanca desde detrás y le dibujaba su silueta para los dos ejes, en tanto en cuanto, la luminaria azul es la que siluetea el volumen de la entrevistada en evitación de la pared.

⁷¹ Por prioridades de sonido, la puerta del aula estaba cerrada. Opté por la estrategia de reproducir esa luz desde el interior hacia el exterior con el “efecto puerta”.



Luz principal.

- Luz de relleno

Dispongo de una luminaria Led de 1.000 W totalmente frontal a Begoña pero que no incide en su rostro, y la he colocado a 2 metros y medio de distancia, en temperatura de color blanca, intermedia y muy ajustada a los contraluces. Es una luz de doble rebote (techo-suelo) por delante del volumen para marcar la continuidad de las iluminaciones de contraluz que los ejes en diagonal no son sensibles de reproducir. Es una luz muy de cine, es decir, me interesaba reflejar que el cuadro representativo que estamos viendo es verdad, es natural.

(muy al contrario de cuando por los ejes de encuadre y discriminación de iluminación obtenemos una sensación artificial, recreada). Se consigue así, dar corporalidad espacial a la presencia del volumen.

Como luminaria de relleno también he utilizado un softlight rebotado hacia el techo. Se trata por tanto de luz indirecta, muy inferior (por el hecho de estar rebotada) y difusa de 3.200° K y 1.700w de potencia. Es una luminaria colocada desde la derecha de la luz principal. Emite una luz reflejada, es decir, carece de dirección delatada e imita la iluminación interior del aula. La he utilizado para levantar el lado en sombra del rostro. Es una luz muy dirigida para el eje 2 de cámara. El softlight está dirigido en una diagonal mínima (porque en éste caso no

importa que “manche” el fondo ya que es luz rebotada y en picado) y desde altura, por la izquierda del encuadre, y a una distancia de 3 metros.

Mientras que la luz principal y el Led de relleno no se mueven durante la grabación, el softlight sí lo he desplazado, para evitar la pérdida de su efecto a tenor de los movimientos diagonales de aproximación de las cámaras. Se ha tenido muy en cuenta, que cuando nos movemos en diagonal a cualquier punto referencial que esté iluminado, se pierde intensidad. En definitiva, mi movimiento en diagonal hacia el sujeto, hace que la luz se traslade en una contra-diagonal correlativa a mi acercamiento.



Luminarias para luz de relleno.

Para la grabación cuento con 2 cámaras Sony FS5, 1 cámara FS10 y una pértiga para registrar el sonido. Establecí el uso de el parámetro S-Log3 para proporcionar un flujo de trabajo de estilo cinematográfico donde el objetivo fuera capturar el mejor «negativo digital» posible, que se puede llevar a postproducción para pasar por un proceso de ajuste, corrección del color o gradación a fin de producir una gran variedad de aspectos estilizados distintos. S-Log3 se expone con gris medio al 41 % y con blanco al 61 % (tono de piel al 47-52 %).Tiende a estabilizar en balance de blancos para luz dd interior, volviendo azul las visualizaciones con luz exterior.

En cuanto a los encuadres, he determinado dos ejes de cámara. El eje principal se encuentra enfocado favorablemente hacia la presencia volumétrica de la entrevistada dentro del espacio representativo desde el cual obtendremos un tipo de imagen en progresión o en regresión dentro de un eje de relación entre la cámara y el personaje al que denominaremos eje A. Un plano muy oblicuo y totalmente diagonal desde la derecha del personaje en amplitud.



Eje A, principal.

El eje B, contraplano de el anterior, contempla al personaje en una diagonal mucho más acusada, casi en el perfil complementario. De acuerdo con la tradición establecida para la ley del eje, el eje B se encuentra a 45 grados por la izquierda del eje A. Este eje B nos ofrece el complemento de aproximación precisamente por el lado contrailuminado. El eje B no es un eje complementario exclusivamente porque presente el espacio, sino porque desde el eje B lo se intenta presentar es la especificidad inicial del tipo de actividad que se desarrolla ahí relacionado directamente con Begoña. Y a diferencia de lo que pasaba con la disposición de la luz para el eje A, en el eje B, es muy claro que le restamos importancia a la presencia volumétrica del personaje y se la damos a la dedicación profesional; por eso es un eje complementario, porque complementa las significaciones y las emociones del eje principal. Importa mucho en el eje complementario no centrar la atención en ambiente de trabajo significativo como aula, sino en la dedicación procesal concreta.



Eje B.

En las pruebas previas realizadas, se ha apreciado el ritmo de gestualización constante por parte de la entrevistada, llevado a cabo fundamentalmente con las manos. Sin embargo, no efectúa prácticamente movimientos de tronco o de cuello, por lo que desde el eje B se observa un registro más centrado en los detalles de esa gestualidad (ya que al encontrarse más cerca de un perfil es más sensible de recoger el gesto en toda su dimensión). El eje B por tanto, recogerá esa serenidad gestual, esa mínima variación del tronco. La idea correcta para ello proviene de que al tratarse de un eje complementario con una mostración constante pero no recurrente de esa labor procesal precisa del trabajo de animación, me permite utilizar ese eje de cámara para fijarme en otras particularidades mucho mejor que en respeto al contexto general que necesita el eje A.

El eje A es la entrevista, mientras que el eje B es la complementariedad absoluta de todo; de la personalidad de la entrevistada, del trabajo preciso, de la posición lumínica de los elementos a través de los cuales pretendo expresarme.

Con la luz obtenemos la respuesta en luminarias de todas las potencialidades reales en sustancias distintas que a través de su entendimiento por las luminancias de la luz podemos entender como entidades diferenciales, sobre todo la traducción de los colores a la carta de grises.

Es muy importante tener un control muy claro del rendimiento de las luminarias a partir de las luminosidades para que las imágenes se vuelvan locuaces, comunicadores.

Durante la grabación se realizan dos aproximaciones de las 2 cámaras. En la primera de esas aproximaciones las cámaras se desplazan un metro hacia el motivo, y de acuerdo con todo lo que se ha estudiado en la Tesis, hay que tener en cuenta que la exposición de las mismas también cambia. Naturalmente, las amplitudes representativas se reducen y al reducirse, también se reduce la cantidad de luz reflejada proveniente de los fondos y de los elementos. Con lo que sosteniendo la misma exposición entre la posición inicial y la posición resultante de la aproximación los tonos generales del modelo cambiarían, se oscurecerían alrededor de medio punto expositivo por la falta de cantidad de luz ambiental. Ello conlleva el ensayo previo de corrección expositiva para mantener la misma ilusión⁷².

En cuanto a las luminarias, la única que desplazo es el softlight para no perder su funcionalidad. La Luz principal y los Led mantienen la misma posición porque la diagonal de las cámaras se mantiene.

De cara a la sistematización de los encuadres se respeta un enfoque ortodoxo. Conforme el ejercicio de comunicación se vuelve más íntimo, insistimos más en la reducción de los elementos generales representativos para centrarnos en la entrevistada.

En cuanto hay transformación por movimiento acabamos de dejar la fotografía detrás, estamos hablando de iluminación. En movimiento, aunque no lo veamos ejecutarse físicamente, la traslación de los puntos de vista desde una distancia determinada al objeto hasta otra afecta como hemos visto determinantemente al rendimiento lumínico. Los movimientos de corrección panorámica en vivo o los movimientos de *travelling* aproximativos o en alejamiento afectan determinantemente al rendimiento lumínico. Tanto disposiciones de iluminación como de exposición, deben variar a tenor de esos movimientos de cámara.

⁷² Se trata del procedimiento estándar siempre manteniendo la cantidad de brillo en las imágenes de el motivo de interés concitado, en éste caso la entrevistada. Claro que, cabe también la posibilidad de no llevar a cabo deliberadamente estas correcciones en nombre de un mayor naturalismo representativo.



Eje A, principal.



Eje A, principal en aproximación.



Eje B, en ligera aproximación.



Eje B, en total aproximación.

Desde un punto de vista ortodoxo, el registro de las miradas en las entrevistas debe de establecerse previo acuerdo con la entrevistada para generar un patrón de comunicación. Estamos acostumbrados a ver entrevistas en los platós de televisión en los que pese a que el entrevistado está haciendo sus declaraciones se mantiene en imagen a el presentador/entrevistador como una forma de indicar a la audiencia cuál es el eje de atención a través del cuál se comunica el entrevistado. La costumbre hace, que una vez establecidas las primeras declaraciones, los realizadores eviten de inmediato la presencia del entrevistador y se centren por aproximación en el entrevistado. Sin embargo, mediante aquel plano que les representaba conjuntamente a los dos se establece la dirección de comunicación a través de la mirada del entrevistado hacia su entrevistador. Las cartas de abstracción de una mirada que no se dirige a ningún punto en concreto en los planos en los que ya sólo se encuentra por aproximación el entrevistado, desaparecen y se vuelven perfectamente accesibles para el público.

Por el contrario, en otros ejercicios se evita desde un primer momento la presencia física del entrevistador, que debe sobrentenderse a través de la señal sonora. La voz en off del entrevistador funciona en el sentido de generar el sobre-entendimiento en la audiencia de su su presencia en la proximidad de las cámaras que retratan la mirada del entrevistado sin incidir directamente en el eje de ninguna de ellas. Pero de nuevo se ha obviado la abstracción en cuanto a la asimilación satisfactoria por parte de la audiencia de cual es esa dirección de comunicación que la mirada representa.

En tercer lugar se encontraría un ejercicio escénico absolutamente similar al anterior pero del que se han decidido evitar la presencia física del entrevistador y la intervención sonora desde off del entrevistador, prefiriendo sólo centrar la comunicación en las declaraciones del entrevistado. Aquí, la exigencia de aceptación y de entendimiento por parte del espectador se vuelven llamativamente más incisivas y es por ello que se han vuelto habituales recursos a gráficos explicativos de fondo, a textos subtítulos que clarifiquen ésta especie de ausencia audiovisual discursiva y que muy recientemente se recurra a la pantalla fragmentaria reaccionando al entrevistado con acontecimientos a los que hace referencia en sus declaraciones, o con las presencias en tamaños de plano correlativos que serían imposibles manteniendo las distancias físicas reales con respecto al entrevistador y/u otros contertulios.

Naturalmente, mi trabajo se articula sobre esta tercera alternativa, que necesita de un ejercicio de contextualización introductor a modo de presentación en torno al entrevistado, a sus actividades y a la razón misma de la entrevista.

No obstante, y de acuerdo con el objetivo de esta tesis, que no reflexiona sobre la evidencia de los encuadres sino sobre las problemáticas lumínicas, no encuentro necesario incidir en toda esta suerte de elementos periféricos a la representación prefiriendo intensificar la problemática codificadora y decodificadora a partir de la luz en el ejercicio.

Es por ello, que se evita la proximidad entre los ejes de cámara y el sentido de la mirada para la comunicación del personaje, que siempre es lateral a los dos ejes, y que se vuelven tanto más lateral conforme vamos aproximando las cámaras para obtener tamaños representativos más cerrados.

A continuación, la disposición de las cámaras, iluminación y equipo técnico:



A tenor de las necesidades de puesta en escena lumínica, la planificación del montaje no puede ser cualquiera (Cámara SONY FS5. LOG3. S-GAMUT3.CINE/ 3.400° K).

En el montaje, el eje A sitúa a Begoña en el aula. Es un plano amplio en cuanto a su posición, en cuanto a ella, pero tampoco nos muestra el aula en toda su amplitud. La grabación se hizo en directo, y prácticamente sin cortes. Como crítica personal diré, que debiera haber procedido a un acercamiento visual mayor desde las cámaras antes de terminar. Los dispositivos de grabación están ideados para una sensibilidad de señal (4K) que entraña unas necesidades de procesamiento editorial posterior sobredimensionadas a nuestras posibilidades reales. Es por ello, que la grabación se realizó en definición de 1080p, con las pérdidas correspondientes, sobre todo en cuanto a la señal de procesamiento de las zonas en sobras, de los negros. Ello conlleva un conflicto entre la señal automática de grabación aportada por los dispositivos de cámara y la reducción de señal que se debe llevar a cabo en el proceso de postproducción que impide desarrollar el mismo con la señal en toda su amplitud. Toda ésta transformación de señal, oferta la posibilidad de reencuadrar acercamientos visuales superiores a través de las disposiciones programáticas de postproducción sin que se aprecie pérdidas de la calidad (lo que desde luego es una herramienta más que debe tenerse en cuenta, pero se aleja de lo idóneo en cuanto al trabajo de grabación y en cuanto a la idoneidad de postproducción). Todo acercamiento a un motivo representativo eludiendo la presencia anterior del ambiente general luminoso, tiene el efecto de reducir la cantidad de luz presente, y por tanto la luminancia de comunicación. Cuando éstos acercamientos se llevan a cabo en postproducción por la posibilidad programática de incluir su utilización se intensifica en la señal electromagnética una cantidad de ruido parásito de la que carece el acercamiento real desde cámara. Esto debe tenerse en cuenta, aunque no sea fácilmente perceptible para los ojos no educados⁷³

Estas aproximaciones en el montaje, se pueden llevar a cabo mediante el recurso a una edición de plano a contraplano, eje A a eje B para después volver al eje A, pero no tienen porqué respetarse porque el eje A es directamente significativo, mientras que el eje B es directamente emocional.

En el momento en el que la entrevista adquiere un ambiente más íntimo, el recurso mayoritario al eje principal, el Eje A, responde a la diferencia de luminancias dominantes con respecto a el contraplano. En el eje A el centro de la luz es la presencia y el rostro de la entrevistada, en tanto en cuanto en el eje B no lo era. Con los que las necesidades rítmicas de sustitución responden a las cualidades reveladoras, inherentes a la temática que en a cada momento propongan las informaciones del eje A o de el eje B.

⁷³ La señal no se estropea porque no tenga cantidad de información, sino porque al estar comprimida de forma diferente, lo que hace para descomprimirse es recurrir a rellenos de lectura audiovisual en los puntos de cada línea de definición.

4.2.1.2 Conclusiones

- Si es cierto que los ejes de cámara son los idóneos para la contemplación objetiva en las declaraciones de una entrevista, no obstante, se aprecia una indecisión a la hora de ir cerrando el encuadre, es decir, no hay una dirección decidida en cuanto a la política del encuadre. Debemos recordar, que las resultantes del encuadre conteniendo los planos, se construyen por la luminancia, es decir, por la iluminación.
- En la edición se ha intentado paliar algunas indecisiones en el desenlace de la entrevista. Como ya se ha aludido, la señal 4K me ha permitido aumentar el tamaño del plano sin apenas perder definición (se utiliza el formato 4K atendiendo a las posibilidades de manipulación de que provee en la edición)
- Si por una parte existen limitaciones en los encuadres, el organigrama lumínico se ha satisfecho tal cual se preveía desde el principio. Son de destacar las carencias producidas por la configuración real del aula (paredes blancas) que no ayudan a esa proximidad lumínica a lo emocional, pero que se han decidido respetar por ser reales.
- Los valores de exposición han sido los indicados teniendo en cuenta el espacio en el que trabajamos.
- El acabado, en el que la evidencia técnica y tecnológica deben ser reivindicada con energía, sin complejos. Se tiene que parecer a lo que es. Es un acabado muy videográfico.
- El uso de el parámetro **S-Log3 Cine** para proporcionar un flujo de trabajo de estilo cinematográfico fue correcto. El objetivo era capturar el mejor «negativo digital» posible, para que se pudiera llevar a postproducción para pasar por un proceso de ajuste, corrección del color o gradación a fin de producir una gran variedad de aspectos estilizados distintos. S-Log3 se expone con gris medio al 41 % y con blanco al 61 % (tono de piel al 47-52 %).
- Se produce un error de desenfoque ligero a partir de la aproximación de cámara por impericia para corregir la nitidez puntual en el mismo momento en el que sin embargo se ha producido a corregir la exposición.
- Es fundamental ensayar, hay que cambiar las luces y hay que probar el rendimiento de las luces cuando las movemos.

4.2.2 Iluminación para Entrevista Divulgativa:

Paul Urkijo Alijo, Director de cine.

Es una entrevista de orden expositivo profesional. Planteo la entrevista con la intención de relacionar a Paul Urkijo (*ANEXO 4*) y al espacio representativo. En este caso, me interesa retratar al entrevistado en un espacio concreto que nos retrotraiga a su origen. Como antiguo alumno de la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, decido realizar la entrevista en un aula en la que recibió clases, un aula, en la que desarrolló su vocación como ilustrador. Aula (A9) como espacio aséptico sensible de llenarse de las señales que considere oportunas. Un espacio que queda separado en cuanto a la voluntad emocional del personaje.

El aula A9 de la facultad de Bellas Artes me plantea un reto, puesto que es un espacio en el que la luz exterior se filtra por ventanales practicados sobre la altura del techo, en una suerte de accidentes quebrados. Cuento por tanto, con luz natural filtrada y la luz de las fluorescentes del mismo aula (luminaria de interior de la que decido prescindir).

Factores a tener en cuenta en la grabación en interiores con luz natural:

- La cantidad de luz real filtrada incidente en el momento mismo de la grabación.
- La hora del día elegida. En este caso, y por cuestiones de producción, el invitado sólo podía acudir por la mañana. La hora elegida fueron las 11 de la mañana de el 23 de mayo de 2019. El carácter sentidamente vertical de la luz de mediodía que existe, no sólo presuponía una gran cantidad de luz filtrada, y redireccionada por la posición de las celosías (lo que elimina la incidencia de esa luz, que pasa a ser una luz reflejada en ámbito de softlight) sino la angulación direccional de ésta en el interior (en un aula que está cuidadosamente pensada en blanco para reflejar de forma multidireccional esa luz de exterior filtrada, ese efecto softlight a pesar de su intensidad en el momento de la grabación). Se tuvo en cuenta, que aunque la entrevista podía alargarse en el tiempo, incluso requerir de varias horas, debido al mes del año y a lo avanzado de la fecha en el mes, la variación en la posición del sol iba a ser mínima, al menos durante tres horas consecutivas. También se tuvo en cuenta, que la luz interior filtrada iba a ser la fuente principal de luz y a su vez la temperatura de color dominante, precisamente porque la luz de mediodía filtrada por las celosías pierde su carácter de luz direccional.

Visité la sala previamente, en dos ocasiones. Tuve en cuenta la variación de cantidad de luz a tenor de la hora, de forma que, dos semanas antes acudí al aula para prever la iluminación a las 12 de el mediodía en la previsión de que durante el mes de mayo la luz de las once de la mañana se parecería más a ésta. Las localizaciones técnicas resultaron imprescindibles para establecer la iluminación y los ejes de cámara. En todo caso, decidí utilizar el componente de la luz natural como factor fundamental para la iluminación definitiva.



Aula A9 de la Facultad de Bellas Artes EHU/UPV (Edificio I).

Utilizando esta característica de luz ambiental muy alta de la que dispongo en todo el espacio representativo, puedo proceder a introducir elementos decorativos de orden significativo que me ayuden a contextualizar el universo creativo del invitado. Se trata de recrear “su mundo” para contextualizar su presencia en esa aula. Para enfatizar su vena de ilustrador, el equipo artístico dibujó a carboncillo algunos personajes de sus películas para colocarlos en los caballetes de la sala de dibujo A9. De ésta forma, procedemos a ubicar la amplitud espacial en la que se coloca al invitado frente a todo el fresco representativo que habíamos creado enfrentados con los ejes de cámara. De esta manera, podemos concebir también la amplitud de encuadre para las aproximaciones de cámara a la presencia del invitado.



Aula A9 de la facultad de Bellas Artes de EHU/UPV (Edificio I). Espacio del aula en el que se realizó la entrevista a Paul Urkijo.

Constato, por las entrevistas audiovisuales que le habían hecho anteriormente, que Paul Urkijo tiende a utilizar mucho el movimiento corporal y de brazos para refrendar la expresividad de aquello que va declarando. Decido por tanto, colocar una mesa ante él para cumplimentar las prestaciones corporales del invitado. Esa mesa a su vez, me servirá para colocar parte del *atrezzo*, para así, dejar a su alcance algunos elementos sobre los que quisiera llamar la atención. Era necesario “vestir” la mesa por sus dimensiones; utilizamos motivos ornamentales que resultaban afines al desarrollo de sus películas, también colocamos bocetos y *storyboards* que le pedimos que trajese y como clara referencia a su primer largometraje **Errementari** (“El Herrero”, 2018) colocamos el libro de las ilustraciones de preparación para la película⁷⁴. Pero lo que realmente buscaba con todos esos “adornos” era minimizar el impacto del brillo al que la cantidad de luz le sometería. La colocación de la mesa supone dirigir su presencia. La mesa se opone como plano perpendicular al descenso de la luz ya de la de ambiente, ya de la que yo coloqué. Todos estos elementos resultan definitorios.

Una vez establecida la posición de el entrevistado comienzo con el planteamiento de iluminación. Me interesa retratar todo el ambiente recreado, de manera que en los encuadres el fondo también tendría importancia, y era necesario tenerlo en cuenta a la hora de iluminar. Decido el eje principal de cámara en contra-diagonal evitando la puerta de acceso. Tuve en cuenta que esa vertiente quedaba más oscura y por tanto me permitía hacer más presente la iluminación de fondo representativo que proponía frente a la otra. En cuanto al entrevistado teníamos claro que vendría vestido en negro (es una constante en él, pero a pesar de ello, se acordó)

La entrevista se efectuó con dos cámaras FS5. Y los ejes de cámara los determiné de la siguiente manera:

⁷⁴ Paul acabó elaborando un libro sobre la película con ilustraciones y textos que clarificasen toda la intención de cara a la producción final.

El eje principal para registrar su rostro (en un plano medio cerrado en encuadre amplio) .



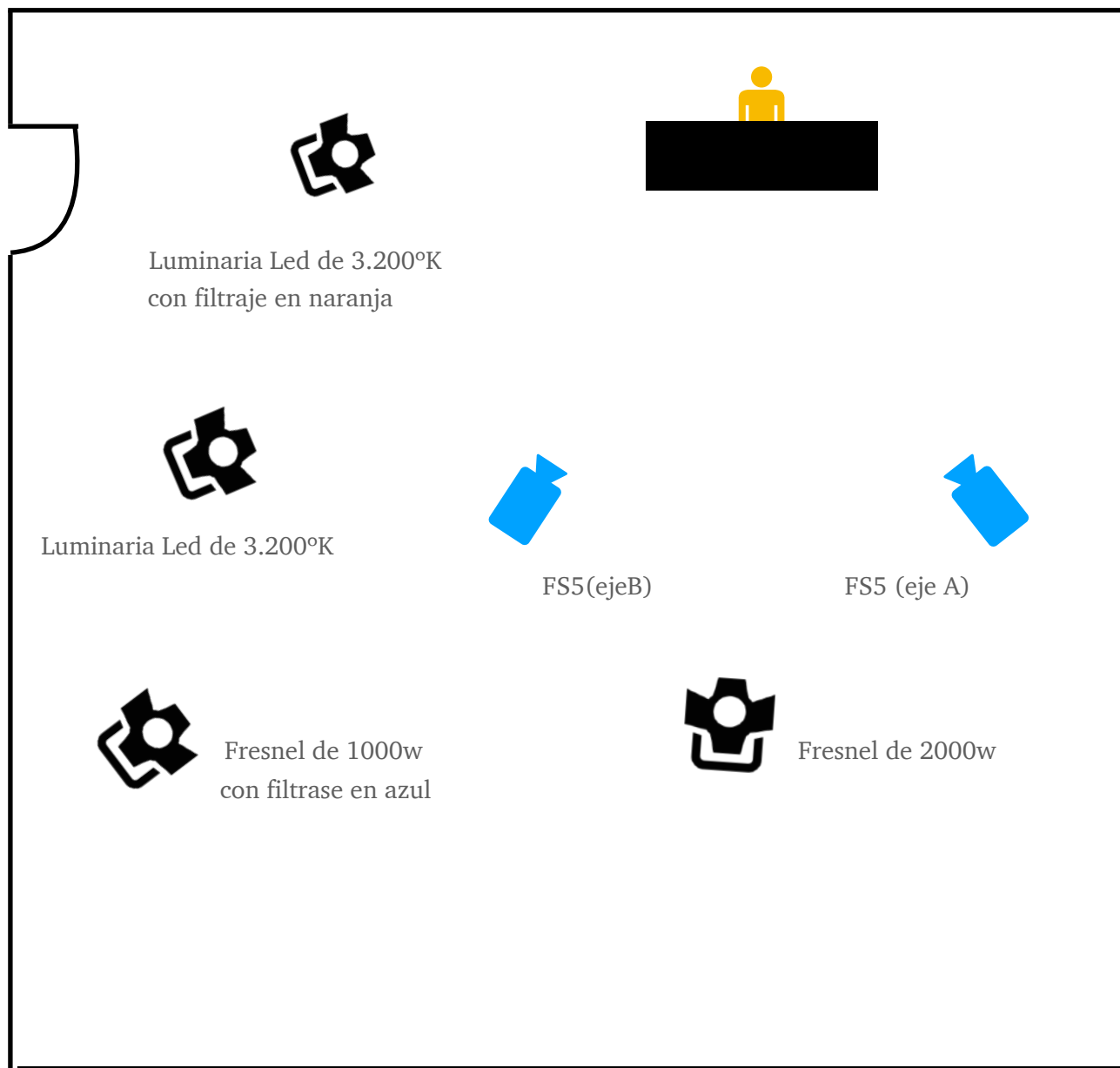
Eje principal.

El segundo eje en contraplano para el plano de conjunto en ambiente y alternativamente para captar detalles (los movimiento de mano....) . Como no renuncio al espacio representativo conceptual al invitado (ni en el eje principal ni en el eje de contraplano), es muy importante tener en cuenta la amplitud en grados que mide el cambio de eje de una vertiente con otra, porque nos haría perder parte de la contemplación representativa preparada para el invitado.



Eje de contraplano.

El planteamiento de iluminación fue el siguiente:



- Luz principal

Fresnel de 2.000 W con filtraje en azul para corregir la temperatura de color y asimilarla a la luz de día. La luminaria se ha colocado en altura intentando encontrar la misma diagonal descendente desde la luminaria al entrevistado, que experimentaba la luz del día cayendo hacia él (como vías paralelas de ferrocarril). Tanto la incidencia de los puntos de luz como la generación de sombras dependen de éstas diagonales de luz.

- Luz de relleno

Fresnel de 1.000W sin filtraje, 2200° K. Se ha colocado llamativamente más lejos para evitar que la luz incidente fuera definitiva. Alejo la luminaria considerablemente, para evitar una incidencia de luz grande y evitar también líneas de sombra muy duras (se ha alejado considerablemente en diagonal hasta una ubicación que pudiéramos considerar un contraplano en 30 grados por la izquierda del fresnel filtrado de 2000W). Esta luminaria se ha utilizado para generar una hipotética dirección del sol exterior, caso, de haberse filtrado por las ventanas, complementando así la luz principal con un relleno de temperatura de color opuesta.

También recorro a una luminaria LED de 3200° K, para amalgamar la incidencia de luz del Fresnel de 1000W.

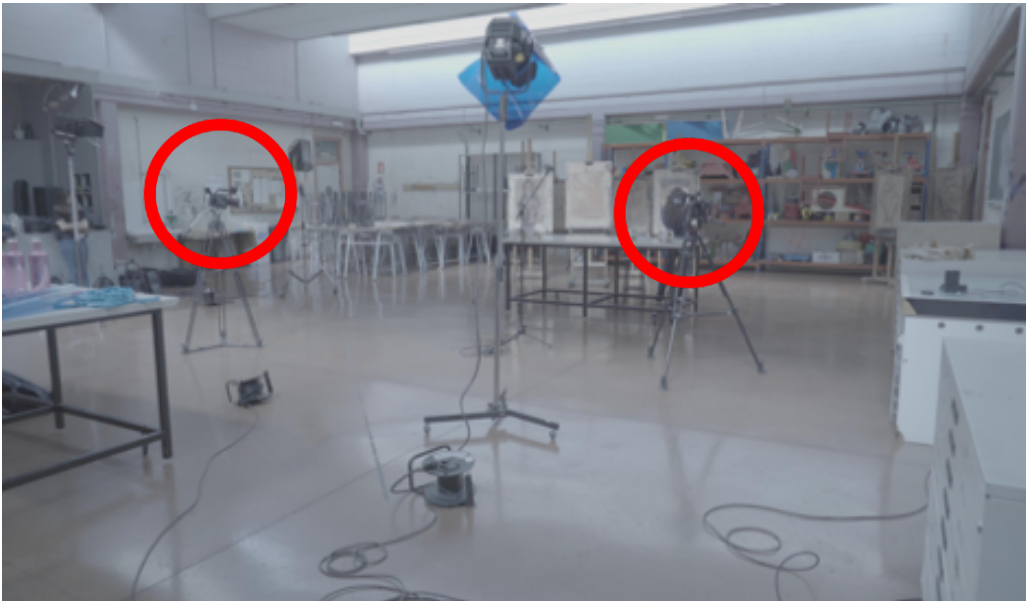
Por último, se ha utilizado un softlight de 1000w como relleno. Esta luminaria nos ofrece luz reflejada dispersa. Lo utilizo para separar al entrevistado del fondo, como iluminación de silueta en composición por la izquierda de la cámara, incidiendo en el hombro del entrevistado. A la vez que le separamos de el fondo, con ésta luminaria ayudamos a resaltar la mesa y la ubicación física de él.

- Luz de fondo

LED de 3.200° K con filtraje en naranja. Utilizo esta luminaria no por aumentar la cantidad de luz del fondo, sino porque la temperatura de luz que me ofrece es la opuesta a el foco principal que he filtrado en azul. De ésta manera destaco sin exceso el fondo para que resulte fuente de información. Los términos de fondo en los planos amplios que quedan aún por detrás del telón que nosotros levantamos, sólo están en penumbra e iluminados por la luz de día, en tanto en cuanto el plano queda enmarcado en una temperatura de color de 3200°K, separándose

enormemente de el motivo cuya luz principal es de 5800°K y las restantes partes compositivas que también están en luz día.

En las siguientes fotografías se observa la posición de las dos cámaras FS5.



4.2.2.1 Conclusiones

- En tanto en cuanto no se pretendía generar una imagen de empatía o de cercanía emocional, sino una imagen informativa basándome en la espontaneidad del entrevistado, la entrevista resultó objetiva y de cierta frialdad tanto en el dispositivo de iluminación como en el resultado final.
- Con la amplitud de los planos y la amplitud del aula en sí, buscaba precisamente esa pieza informativa. Las mínimas variaciones de la temperatura de color están, pero son poco perceptibles para que las partes constitutivas de la representación estén también muy presentes.
- Como iluminadora de esta entrevista, encuentro absolutamente fundamental estar contemplando el resultado cuando se realiza la grabación. No se pretendía, pero si la intención hubiera sido que conforme la entrevista se pusiera más íntima la necesidad de progresión del encuadre hacia un rostro, una expresión, un detalle de ritmo comunicativo, vicios en los movimientos corporales, tanto más necesario es para un iluminador estar contemplando la grabación en un “combo”, concentrado en el resultado representativo en todo momento para realizar las variaciones de iluminación y encuadre que resultaran necesarias.

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES

1. Desde un punto de vista audiovisual lumínico, en las alternativas televisuales no se asume una identidad diferencial del tratamiento de la luz y de la comunicación audiovisual acorde con el contexto cultural concreto.

Una televisión que se pretende autonómica y representativa de la vida cotidiana en el entorno que representa, como en el caso de EITB, debiera ostentar un criterio de reivindicación en cuanto a su identidad con respecto a otras prácticas televisivas ajenas. No es una cuestión ideológica, es una cuestión de entorno existencial y vivencial. EITB no debería estar “copiando” sistemáticamente lo que se hace en otras televisiones del estado y del mundo, sino que debiera asumir la esencia cultural real, diferencial y cotidiana de Euskal Herria y buscar alternativas de comunicación audiovisual reales y alternativas de tratamientos lumínicos identitarios. El sentido audiovisual del encuadre, la concepción de la luz y la sonoridad, deben ir en consonancia con la cultura a la que se pretende representar.

2. El término Director de Fotografía no resulta apropiado, sino muy confuso, en el medio audiovisual.

Al responsable de la cinematografía en cine y de la iluminación en audiovisual en general se le denomina desde hace muchos años director de fotografía. Este es un término engañoso, porque incluye el término a una práctica diferente de la práctica audiovisual, la fotografía. Esto distrae de la esencia misma audiovisual, esto es, la captación y la propuesta del movimiento en movimiento, sobre la luz en movimiento. No se trata de concebir el influjo, distribución y rendimiento de la luz en un cuadro fijo mediante una organización inmóvil de las luminarias y de la realidad a captar, sino que se trata de concebir el funcionamiento de la luz, incluso para un punto de vista en movimiento de traslación, con las variaciones en las luminosidades y en las luminancias que sean (en el mayor número de los casos obligan a correcciones expositivas ciertas).

3. No se respetan los hitos lumínicos cosechados por el medio en el tiempo.

Se ha llevado a cabo una transferencia y una fragmentación de los recursos de aprovechamiento de la luz y de proyección de la luz en audiovisual para campos determinados de expresión; los hitos que se han ido desarrollando en el cine de ficción se han quedado para el cine de ficción o para el documental de alto presupuesto, y no para la televisión mediática.

El fenómeno globalizador sobre los *mass media* que hace tantos años se viene sufriendo, ha tenido como consecuencia la promoción sobre la ignorancia en torno al sistema de comunicación audiovisual. Esto supone un desconocimiento absoluto sobre las determinaciones del encuadre (significativo y emocional) oportuno. En consecuencia, los criterios de iluminación tampoco responden a esas exigencias comunicadoras, emocionales y mediáticas, sino que devienen en ejercicios vacuos sobre la inconsistencia de una comunicación enriquecida mediante otros recursos.

4. La iluminación en televisión debiera integrarse dentro del proceso creativo/comunicador de cada una de las propuestas.

En primer lugar, esto vuelve imposible las iluminaciones sistemáticas para todo un espacio. En segundo lugar, los iluminadores deben ser conscientes de todos los meandros significativos y emocionales cambiantes a lo largo de los diferentes espacios que iluminen. Recordemos siempre, que la comunicación audiovisual es posible por la luz.

5. El inmovilismo lumínico recurrente en los procedimientos televisuales limita la comunicación.

Como hemos visto, existe un modelo estandarizado de iluminación para programas de índole informativa en horarios de máxima audiencia, que se basa en la iluminación estable y homogénea para todas las zonas espaciales de las escenas encuadradas, para que “todo se vea”, refrendando incluso contenidos de naturaleza completamente distinta. La evidencia es, que la utilización de lo audiovisual llevada a cabo en estos procedimientos, va volviendo con el paso del tiempo más recurrente la utilización de informaciones procedentes del sistema de comunicación lingüístico y de otros. Se han hecho necesarios todo tipo de rótulos explicativos sobre las imágenes de los programas, porque se detecta indudablemente que no se consigue una comunicación audiovisual efectiva y global. ¿Porqué? Porque no se conoce el sistema de comunicación audiovisual. Se ha renunciado al mismo como una práctica aprobada, incluso apoyada. En consecuencia, suscito una reivindicación profunda de la comunicación audiovisual por sí misma, ya que ésta deviene más completa, inmediata, compleja y exigente.

La comunicación auténtica en audiovisual supone la captación del movimiento en movimiento. Esto no tiene porqué entrar en controversia con el tipo de espacio, o con las características definitorias del medio o canal de que se trate.

Dejando de lado cuál es el origen formativo de los iluminadores que mayoritariamente trabajan en el medio televisivo internacional, podemos detectar, vía la experiencia acumulada cuando ésta es considerable, que se tiende al inmovilismo resolutivo. A un émulo de criterios fotográficos, no audiovisuales.

En el caso del estado español y particularmente de Euskal Herria, la mayor parte de los jefes de iluminación del medio televisivo no se han formado como iluminadores, sino que han llegado a sus puestos desde la integración en equipos de eléctricos, e incluso a veces desde campos como la fotografía o la pintura. Para alcanzar la titularidad lumínica en una obra audiovisual es primordial el conocimiento del audiovisual.

6. Una vez se ha asumido la actitud de cambio, el trabajo es constructivo y es progresivo.

Los resultados prácticos e incluso procesuales que se proponen en el cómputo de esta Tesis, algunos de los cuales puntualmente ya se han ido señalando, arrojan la seguridad de una trayectoria que simplemente se está asumiendo desde una actitud de rompimiento y renovación, pero que todavía no ha supuesto las consecuciones oportunas. Los modelos de iluminación que se han ido proponiendo, con ser intencionadamente diferenciales con lo más habitual de ese inmovilismo en el que se encuentra el medio, no pretenden en ningún caso la certificación de calidad o de consecución absoluta, sino evidenciar que la trayectoria debiera empezar, al menos, desde estas actitudes.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía Específica

- **ALBERS, Josef.** *“Interaction of color. La interacción del color”*. Madrid: Alianza, 1980, (1963).
- **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).
- **ALTON, John.** *“Painting with light”*. Nueva York: The Macmillan Company, 1950. 8.2 Bibliografía General
- **BAZIN, André** *“Qu ´est-ce que le cinéma?”* .(¿Qué es el cine?)Editorial Rial, Madrid, 6ª edición, 2004.
- **BERGMANS, J.** *“La visión de los colores”*. Madrid: Paraninfo, 1961.
- **BERNHART, J.** *“Iluminación para la televisión en color”*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, 1977 (1974). 8.2 Bibliografía General
- **BETHENCOURT, Tomás.** *“Teoría y técnica de la televisión en color”*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, 1978.
- **BROWN, Blain.** *“Motion Picture and Video Lighting”*. Boston, Londres: Focal Press, 1992.
- **BURCH, Noel.** *“El tragaluz del infinito”*. Editorial Cátedra. Madrid 1987.
- **BUSQUETS MOLAS, Esteve.** *“El farol de Gas. Testimonio de una Época”*. 1842-1966. Barcelona: Ed Catalana de Gas y Electricidad, S.A. 1982.
- **CARLSON, Verne; CARLSON, Sylvia E.** *“Professional lighting handbook”*. Londres: Focal Press, 1991.
- **COBEAGA, Borja/CRESPO, BORJA/CALLEJA, Arantzazu/GIL Carlos/DE LAS MUÑECAS, Rocío/NEREKAN, Amaia/URKIJO, Patxi.** *“El cine de espías”*. Libro para el curso de verano UPV/EHU, 2013. Artículo *“Entre luces y sombras. Espías cinematográficos”* por Carlos Gil.-
- **CONSIGLIO, Stefano; FERZETTI, Fabio.** *“La bottega della luce. I direttore di fotografia”*. Milán: Ubulibri, 1983. Publicado en castellano El almacén de la luz.

Directores de fotografía italianos. San Antonio de los Baños, Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1987.

- **BIRREN, Faber.** *“Color human response”*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1978.
- **BORDWELL, David. STAIGER, Janet. and THOMPSON, Kristin.** *“The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960”*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- **CARDWELL, Donald.** *“Historia de la tecnología”*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1996.
- **COURTADE, Francis.** *“Cinéma expressionniste”*. París: Henry Veyrier, 1984.
- **COX, Arthur.** *“Óptica fotográfica”*. Barcelona: Omega, 1979.
- **DE LA CRUZ CASTILLO, Antonio; TOLEDANO GASCA, José Carlos.** *“Fuentes de luz”*. Madrid: Paraninfo, 1992.
- **DUBOIS, Philippe.** *“El acto fotográfico. De la representación a la recepción”*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- **ELKINS, David E.** *“The camera assistant’s manual”*. Londres: Focal Press, 1991.
- **ETTEGUI, Peter.** *“Directores de fotografía”*. Barcelona: Oceano Grupo Editorial, S.A., 1999. (1998).
- **EVANS, Ralph M.; HANSON, W.T.; BREWER, W.L.** *“Principios de fotografía en color”*. Barcelona: Ediciones Omega, 1957 (1953).
- **FELLINI, Federico. STORARO, Vittorio.** *“Ciak di luce”*. Roma: ENEL (Ente Nazionale per L'Energia Elettrica). *Dimensione Energia*, 1989.
- **FITT, Brian; THORNLEY, Joe.** *“The control of light”*. Londres: Focal Press, 1992.
- **GOLOVNIA, Anatolij Dmitrievic.** *“La iluminación cinematográfica”* Madrid: Rialp, 1960.
- **HEREDERO, Carlos F.** *“El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español”*. Alcalá de Henares: 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares, / Comunidad de Madrid / Ayuntamiento de Alcalá de Henares. – Fundación Colegio del Rey. Con la colaboración de: Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española / ICAA / Ministerio de Cultura, 1994.

- **HIGHAM, Charles.** *“Hollywood cameramen”*. Londres: Thames and Hudson, The Cinema One, 1970.
- **JONES, Peter.** *“La técnica del cámara de televisión”*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, 1977.
- **LLINÁS, Francisco.** *“Directores de fotografía del cine español”*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 1989.
- **MALKIEWICZ, Kris.** *“Film lighting. Talks with Hollywood’s Cinematographers and Gaffer”*s. Nueva York: Prentice Hall Press, 1986.
- **MALTIN, Leonard.** *“The art of the Cinematographer. A Survey and Interviews with Five Master”*s. New York: Dover Publications, Inc., 1971.
- **MAPPÉ, L. Bernard.** *“La película y el laboratorio fotográfico”*. Andoain: Escuela de Cine y Vídeo, 1993.
- **MILLERSON, Gerald.** *“The technique of lighting for television and film”*. Londres: Focal Press, 1991
- **MILLERSON, Gerald.** *“La iluminación en televisión”*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, 1984 (1975, 1982).
- **MOLE, Peter.** *“The Tungsten Lamp Situation in the Studio”*, SMPE Vol. 11, 31. Sept. 1927.
- **PUDOVKIN, VI** *“Film Technique & Film Acting”*. Editorial Vision Press. London, 1958.
- **SAMUELSON, David W.** *“La cámara de cine y el equipo de iluminación. Elección y técnica”*. Madrid: Instituto Oficial de Radiodifusión y Televisión, 1984 (1977).
- **SCHAEFER, Dennis / SALVATO, Larry.** *“Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía”*. Madrid: Plot, 1990 (1984).
- **TORÁN, Luis Enrique.** *“Teoría técnica-estética de la imagen fotográfica y de la cinematográfica”*. Valladolid: Cuadernos Cinematográficos número 7, Universidad de Valladolid, 1991.
- **TORÁN, Luis Enrique.** *“Parámetros técnicos expresivos de la imagen cinematográfica”*, en Contracampo no 39. Valencia: Instituto de Cine de Radio-TV de Valencia, 1985.

- VIDAL, Albert.” *La iluminación en vídeo y cine. Cómo tratar la luz natural y artificial*” Barcelona: Cúpula, Ceac,S.A., 1992.

Enlaces Digitales Específicos

- **Glorious Technicolor** (Gloriosos Technicolor), 1998. Dir: Peter Jones. <https://www.youtube.com/watch?v=mI3NPe36eIE>
- **Its No Citizen Kane: Legendary Cinematograher Gregg Toland Directs December 7th: unwritten-record.blogs.archives.gov/2014/12/03/its-no-citizen-kane-legendary-cinematographer-gregg-toland-directs-december-7th/**

Bibliografía General

- AGUADERO FERNÁNDEZ, Francisco. “*Diccionario de comunicación audiovisual*”. Madrid: Paraninfo, 1991.
- BURCH, NOEL. “*Praxis del cine*”. Editorial Fundamentos. 4ªedición, Madrid 1983.
- BUÑUEL, LUIS. “*Mi último suspiro*”. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1982.
- ECO, UMBERTO. “*La estructura ausente*”. Editorial Lumen. 2ªedición. Barcelona 1978.
- ECO, UMBERTO. “*Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*”. Editorial Gedisa.10ª edición. Barcelona, 2013.
- ECO, UMBERTO. “*Signo*” Editorial Labor S.A .Barcelona 1976
- EISNER, Lotte H. “*La Pantalla Démoniaca. las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*”. Madrid: Cátedra, 1988.
- FELDMAN, SIMON. “*La realización Cinematográfica*”. Editorial Gedisa. 2ºedición. Barcelona. 1984.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. “*Historia del Cine Francés*”. Madrid: Acento Editorial, 1997.

- **KRACAUER, Siegfried.** *“De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán”*. Barcelona: Paidós, 1995. (From Caligari to Hitler. A Psychological History. New Jersey: Princenton University Press, 1947).
- **LANGFORD, Michael J.** *“Fotografía Básica”*. Barcelona: Ediciones Omega, 1968.
- **LANGFORD, Michael J.** *“Tratado de fotografía”*. Barcelona: Ediciones Omega, 1976.
- **LINDGREN, ERNST.** *“El arte del Cine”*. Editorial Artola. Madrid 1954.
- **LOTMAN, Iuri. M.** *“Estética y Semiótica del Cine”*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1976.
- **OTEIZA, JORGE.** *“Quosque tandem..!”* Ediciones Pamiela, 7ª edición. 1993
- **PIERANTONI, Ruggero.** *“El Ojo y la Idea. Fisiología e historia de la visión”*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.
- **PORTER MIQUEL, GONZALEZ PALMIRA.** *“Las Claves de la historia del cine”*. Editorial Ariel, Barcelona, 1988.
- **QUINTANA, Àngel.** *“El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad”*. Barcelona: Paidós, 1997.
- **RAIMONDO SOUTO, Mario.** *“Técnica de la cámara cinematográfica”*. Madrid: Taurus, 1969.
- **SARRIS, Adrew.** *“Entrevistas con directores de cine VOL 1”*. Editorial Magisterio, 1969.
- **SARRIS, Andrew:** *“Entrevistas con directores de cine VOL II”*. Editorial Magisterio, 1972
- **SCHIFANO, Laurence.** *“El Cine Italiano 1945-1995. Crisis y creación”*. Madrid: Acento Editorial, 1997.
- **SICLIER, Jacques.** *“La Nueva Ola”*. Madrid: Rialp, 1962.
- **URKIJO, Francisco Javier.** *“John Frankenheimer”*. Ediciones Cátedra. 2016.
- **URKIJO, Francisco Javier.** *“John Ford”*. Ediciones Cátedra 1991.
- **URKIJO, Francisco Javier.** *“Sam Peckinpah”*. Ediciones Cátedra. 1995.

- **VILLAFANE, Justo.** *“Introducción a la teoría de la imagen”*. Madrid: Pirámide, 1987 (1985).
- **WARD, Peter.** *“Picture Composition for Film and Television”*. Londres: FocalPress. 1996.
- **ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier.** *“Historia del Cine y de otros medios audiovisuales”*. Pamplona: Universidad de Navarra, (EUNASA), 1999.

Enlaces Digitales Generales

- **It Ain't Like It Used to Be. But It'll Do:” How Sam Peckinpah’s ‘The Wild Bunch’ Became Both a Eulogy for a Mythic Past and a Template for a New Kind of Action:** <https://cinephiliabeyond.org/the-wild-bunch/>
- **Ubaldo Arata:** di Stefano Masi, Enciclopedia del Cinema (2003): https://www.treccani.it/enciclopedia/ubaldo-arata_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/
- **Ciencia de Godard:** de Jean Douchet. Comparative Cinema. www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/inicio-esp/9-n-1-proyeccion-montaje/32-ciencia-de-godard#

Tesis Doctorales

- **CALDERÓN,BLANCO, Rafael.** “De la imagen fija a la imagen móvil. La representación y los procesos del movimiento en los medios audiovisuales de naturaleza fotográfica -fotografía, diagrama, cine-“ Bilbao. Universidad del País Vasco EHU/UPV Servicio Editorial. 1995.
- **CASTILLO, MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier** “ El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine” Universidad de Barcelona. Departament de Disseny i Imatge. 2006.
- **URKIJO, LABRADOR, Francisco Javier:** “El cine de John Ford”. Bilbao. Universidad del País Vasco, EHU/UPV. 1990.

FILMOGRAFÍA

Filmografía Cinematográfica internacional

AÑOS 10

- The Birth of a nation (El nacimiento de una nación), 1915. Dir: D. W. Griffith/Il. G.W. Bitzer
- Straight Shooting (A prueba de balas), 1917. Dir: John Ford/Il: Ben F. Reynolds- George Scott
- A Marked Man (Hombres marcados), 1919. Dir: John Ford/Il: John W. Brown

AÑOS 20

- Das Kabinett des Dr. Caligari (El gabinete del doctor Caligari), 1920. Dir:Robert Wiene/ Il:Willy Hameister.
- Der Golem, wie er in die Welt kam (El Golem), 1920. Dir: Paul Wegener/Karl Freund
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, Una sinfonía del horror),1922. Dir: F.W.Murnau/Il: Fritz Arno Wagner
- The Ten Commandments (Los diez mandamientos), 1923. Dir: Cecil B.DeMille/Il: Bert Glennon - J. Peverell Marley - Ray Rennahan - Archie Stout.
- Phantom, 1923. Dir: F.W. Murnau/Il: Axel Graatkjaer- Theophan Ouchakoff.
- Der Letzte Man (El último),1924. Dir: F.W. Murnau /Il: Karl Freund.
- Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin), 1925. Dir: Sergei M. Eisenstein/Il: Eduard Tissé- Vladimir Popov.
- Die Freudlose Gasse, 1925. Dir: Georg Wilhelm Pabst/Il: Robert Lach.Curt Oertel-Guido Seeber.
- Metropolis (Metrópolis), 1927. Dir. Fritz Lang/Il: Karl Freund - Gunther Rittau
- Sunrise: A Song of two Humans (Amanecer),1927. Dir: F. W Murnau/Il: Charles Rosher - Karl Struss.
- Underworld (La ley del hampa), 1927. Dir: Josef Von Sternbeg/Il: Bert Glennon
- Rotaie (Rotaie), 1929. Dir: Mario Camerini/Il: Ubaldo Arata.
- Die Busche Der Pandora (La caja de Pandora), 1929. Dir: G.W.Pabst/Il: Gunther Karpf.

AÑOS 30

- Der Blaul Engel (El angel azul), 1928. Dir: Josef Von Stenberg/Il:Gunther Rittau- Hans Schneeberger.
- Morocco (Marruecos), 1930. Dir: Josef Von Stenberg /Il: Lee Garmes.
- Dracula (Dracula),1931. Dir: Tod Browing/Il: Karl Freund.
- Frankenstein. The Man Who Made A Monster (Frankenstein), 1931. Dir: James Whale/Il: Arthur Edeson.
- Scarface (Scarface, el terror del hampa), 1932. Dir: Howard Hawks/Il: Lee Garmes, L. William O'Connell.
- The Informer (El Delator), 1935. Dir: John Ford/Il: Joseph H. August.
- The Trail of the Lonesome Pine (The Trail of the Lonesome Pine), 1936. Dir: Henry Hathaway/Il: Robert C. Broce - W. Howard Greene.
- Bringing Up Baby! (La fiera de mi niña), 1938. Dir. Howard Hawks/Il: Russel Metty.
- The Adventures of Robin Hood (Robin de los bosques), 1938. Dir: Michael Curtiz - William Keighley/Il: Tony Gaudio - Sol Polito.
- Scipione l'africano (Escipión el africano), 1937. Dir: Carmine Gallone/Il: Ubaldo Arata y Anchisse Brizzi).
- Bringing Up Baby (La fiera de mi niña), 1938. Dir: Howard Hawks/Il: Russel Metty.
- Jezebel (Jezabel), 1938. Dir: William Wyle/Il: Ernest Haller.
- Ben-Hur (Ben-Hur), 1939. Dir: William Wyler/Il: Robert Surtees.
- Stagecoach (La Diligencia), 1939. Dir; John Ford/Il: Bert Glennon.
- Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó), 1939. Dir: Victor Fleming - George Cukor - Sam Wood/Il: Ernest Haller - Lee Garmes.

AÑOS 40

- The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira), 1940. Dir: John Ford/Il: Gregg Toland.
- How Green Was My Valley (Qué verde era mi valle), 1941. Dir: John Ford/Il: Arthur C. Miller.
- Cat People (La mujer pantera), 1942. Dir: Jacques Tourneur/Il: Nicholas Musuraca.
- Ossessione (Obsesión), 1943. Dir:Luchino Visconti/Il: Aldo Tonti.
- Roma città aperta (Roma, ciudad abierta), 1945. Dir: Roberto Rossellini/Il: Ubaldo Arata.
- Paisà (Paisà), 1946. Dir: Roberto Rossellini/Il: Otello Martelli.
- The Stranger (The Stranger), 1946. Dir: Orson Welles/Il: Russel Metty.
- The Yearlin (El despertar), 1946. Dir: Clarence Brown/Il: Arthur E. Arling, Charles Rosher, Leonard Smith.

- The Big Sleep (El sueño eterno), 1946. Dir: Howard Hawks/Il: Sin Hickox.
- The Fugitive (El Fugitivo), 1947. Dir: John Ford- Emilio Fernández/Il: Gabriel Figueroa.
- Mariona Rebull, 1947. Dir: José Luis Sáenz de Heredia/Il: Alfred Gilks)
- Black Narcissus (Narciso Negro), 1947. Dir: Michael Powell - Emeric Pressburger/ Il: Jack Cardiff).
- Germania anno zero (Alemania, año cero), 1948. Dir: Roberto Rossellini/Il: Robert Juillard.
- Fort Apache (Fort Apache), 1948. Dir: John Ford/Il: Archie Stout.
- Ladri di biciclette (El ladrón de bicicletas), 1948. Dir: Vittorio de Sica/Il: Carlo Montuori.
- La terra Trema (La tierra tiembla), 1948. Dir: Luchino Visconti/Il: Aldo Graziati.
- She Wore a Yellow Ribbon (La legión invencible), 1949. Dir: John Ford/Il: Winton C.Hoch.
- Portrait of Jennie (El retrato de Jennie), 1948. Dir: William Dieterle/Il: Joseph H. August.
- Red River (Río Rojo), 1948. Dir: Howard Hawks/Il: Russel Harlan.
- Fort Apache, 1948. Dir: John Ford/Il: Archie Stout.
- The Treasure of the Sierra madre (El tesoro de Sierra Madre), 1948. Dir: John Huston/Il: Ted McCord.

AÑOS 50

- Stromboli (Stromboli), 1950. Dir: Roberto Rossellini/Il: Otello Martelli.
- Moulin Rouge (Moulin Rouge), 1952. Dir: John Huston/Il: Oswald Morris.
- The Quiet Man (El hombre tranquilo), 1952. Dir: John Ford/Il: Winton C. Hoch - Archie Stout.
- Bend of a River (Horizontes Lejanos), 1952. Dir: Anthony Mann/Il: Irving Glassberg.
- Magnificent Obsession (Obsesión), 1954. Dir: Douglas Sirk/Il: Russel Metty
- The man from Laramie (El hombre de Laramie), 1955. Dir: Anthony Mann/Il: Charles Lang.
- To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón), 1955. Dir: Alfred Hitchcock/Il: Robert Burks.
- Moby Dick (Moby Dick), 1956. Dir: John Huston/Il: Oswald Morris.
- All that Heaven Allows (Sólo el cielo lo sabe), 1955. Dir: Douglas Sirk/Il: Russel Metty.
- The Ten Commandments (Los diez mandamientos), 1956. Dir: Cecil B.DeMille/Il: Loyal Griggs.

- The Searchers (Centauros del desierto), 1956. Dir: John Ford/Il: Winton C.Hoch.
- Written on the Wind (Escrito sobre el cielo), 1956. Dir: Douglas Sirk/Il: Russel Metty.
- Gunfight at the O.K. Corral (Duelo de titanes), 1956. Dir: John Sturges/Il: Charles B. Lang.
- Around the world in 80 days (La vuelta al mundo en 80 días), 1956. Dir: Michael Anderson/Il: Lionel London- Michael Todd.
- The Young Stranger (Un joven extraño), 1957. Dir: John Frankenheimer/Il: Robert H. Planck.
- The Viking (Los Vikingos), 1958. Dir: Richard Fleischer/Il: Jack Cardiff.
- Ben-Hur, 1959. Dir. William Wyler/Il: Robert Surtees.
- Rio Bravo, 1959. Dir: Howard Hawks/Il: Russel Harlan.
- North by Northwest (Con la muerte en los talones), 1959. Dir: Alfred Hitchcock/Il: Robert Burks.

AÑOS 60

- À bout de souffle (Al final de la escapada), 1960. Dir: Jean-Luc Godard/Il: Raoul Coutard.
- How the West Was Won (La conquista del oeste), 1962. Dir. Henry Hathaway - John Ford - George Marshall/Il. William H. Daniels Milton Karsner- Charles Lang- Joseph LaShelle.
- ¡Hatari! (¡Hatari!), 1962. Dir: John Ford/Il: Russel Harlan.
- Marnie (Marnie, la ladrona), 1964. Dir; Alfred Hitchcock/Il: Robert Burks.
- Il Vangelo escondo Matteo (El Evangelio según Mateo), 1964. Dir; Pier Paolo Pasolini/Il: Tonino Delli Colli.
- Thunderball (Operación Trueno), 1965. Dir: Terence Young/Il: Ted Moore.
- Persona (Persona), 1966. Dir: Ingmar Bergman/Il: Sven Nykvist.
- Il Buono, il Brutto il Cattivo (El bueno, el feo y el malo), 1966. Dir: Sergio Leone/Il: Tonino Delli Colli.
- In the Heat of the night (En el calor de la noche), 1967. Dir: Norman Jewison/Il: Haskel Waxler.
- On Her Majesty's secret service (007, Al servicio de su Majestad), 1969. Dir: Peter Hunt/Il: Michael Reed.

AÑOS 70

- The French Connection (The French Connection, contra el imperio de la droga), 1971. Dir: William Friedkin/Il: Owen Roizman.
- The Godfather (El Padrino), 1972. Dir: Francis Ford Coppola/Il: Gordon Willis.
- The Sting (El Golpe), 1973. Dir: George Roy Hill/Il: Robert Surtees.
- Jaws (Tiburón), 1975. Dir: Steven Spielberg/Il: Bill Butler
- All the President's men (Todos los hombres del Presidente), 1976. Dir: Allan J. Pakula/Il: Gordon Willis.
- Suspiria (Suspiria), 1977. Dir: Dario Argento/Il: Luciano Tovoli.
- Bilitis, 1977. Dir: David Hamilton/Il: Bernard Dailencourt.
- Halloween (La noche de Halloween), 1978. Dir: John Carpenter/Il: Dean Cundey.
- Alien (Alien: el octavo pasajero), 1979. Dir: Ridley Scott/Il: Derek Vanlint.

AÑOS 80

- Inferno (Infierno), 1980. Dir: Dario Argento/Il: Romano Albani.
- Once upon a time in America (Érase una vez en América), 1984. Dir; Sergio Leone/Il: Tonino Delli Colli.
- Der name Der Rose (En el nombre de la rosa), 1986. Dir: Jean-Jacques Annaud/ Il: Tonino Delli Colli.
- Dangerous Liaisons (Las amistades peligrosas), 1988. Dir: Stephen Frears. Il: Phillippe Rouselot.
- Valmont, 1989. Dir: Milos Forman/ Il: Miroslav Ondricek.

AÑOS 90

- Schindler's List (La lista de Schindler), 1993. Dir: Steven Spielberg/Il: Janusz Kaminski.
- Nixon, 1995. Dir: Oliver Stone/Il: Robert Richardson.
- JFK, 1991. Dir: Oliver Stone/Il: Robert Richardson.

Filmografía Cinematográfica del estado español

- El Corazón del Bosque (1979. Dir: Manuel Gutiérrez Aragón/Il: Teodoro Escamilla)
- El proceso de Burgos (1979. Dir: Imanol Uribe/Il: Javier Aguirresarobe)
- El Crimen de Cuenca (1980. Dir: Pilar Miró/Il: Hans Burman)
- Pepi Luci Bom y otras chicas del montón (1980. Dir: Pedro Almodóvar/Il: Paco Femenía)
- La Colmena (1982. Dir: Mario Camus/Il: Hans Burman)
- Bearn o la sala de las muñecas (1983. Dir. Jaime Chávarri/Il: Hans Burman)
- Los Santos inocentes (1984. Dir: Mario Camus/Il: Hans Burman)
- Tasio (1984. Dir: Montxo Armendariz/Il: Jose Luis Alcaine)

FILMOGRAFÍA TELEVISIVA internacional

- Have Gun Will Travel (Revolver a la orden), 1957-1963. CBS.
- Gunsmoke (La ley del revólver), 1955-1961. CBS.
- The Fugitive (El Fugitivo), 1959-1963. ABC.
- The Twilight Zone (La dimensión desconocida), 1959-1964. CBS.
- Bonanza, 1959-1973. NBC.
- The Untouchables (Los Intocables), 1959-1963. ABC.
- The Saint (El Santo), 1962-1969. ITV.
- Columbo (Colombo), 1968-2003. CBS.
- Sunday Mysterie Movie , 1971-1977.
- Kung Fu ("Kung Fu". 1972-1975. ABC.
- Starsky and Hutch. (Strasky y Huch), 1975-1979). ABC.
- Rich Man, Poor Man (Hombre rico, Hombre pobre), 1976. ABC.
- I, Claudius (Yo, Claudio), 1976-1979. BBC.
- Charlie 's Angels (Los ángeles de Charlie), 1976-1981. ABC.
- Lou Grant ("Lou Grant), 1977-1982. CBS.
- Hill Street Blues (Canción triste de Hill Street), 1981-1987. NBC.
- Remington Steele (Remington Steele), 1982-1987. NBC.
- Murder, She Wrote (Se ha escrito un Crimen), 1984-1996. CBS.
- L.A Law (La ley de Los Ángeles), 1986-1994. NBC.
- Twin Peaks, 1990-1991. ABC.
- Ally McBeal, 1997-2002. FOX.
- The X-Files (Expediente X), 1993-2018. FOX.

Filmografía Televisiva del estado español

- La casa de los Martínez ,1966-1970. TVE.
- Diego de Acevedo, 1966-1967. TVE.
- Los tres Mosqueteros, 1971.TVE.
- Los Camioneros, 1973. TVE.
- Doce hombres sin piedad, 1973. TVE.
- Curro Jiménez, 1976. TVE.
- La saga de los Rius, 1976-1977. TVE.
- La Barraca. 1979. TVE.
- Fortunata y Jacinta, 1980. TVE.
- Los gozos y las sombras, 1982. TVE.
- Los pazos de Ulloa, 1985. TVE.
- La huella del crimen, 1985-1991. TVE.
- Las aventuras de Pepe Carvalho, 1986. TVE.

Enlaces digitales audiovisuales

- **Aventura en Cinerama:** www.documaniatv.com/arte-y-cine/aventura-en-cinerama-video_6c980c06f.html
- **Cameraman: The Life and work of Jack Cardiff (2010):** www.youtube.com/watch?v=EiV2saBbh8k
- **Entrevista a John Ford en 1968:** <https://www.youtube.com/watch?v=EkctufPlykE>
- **Entrevista a Néstor Almendros:** www.vicentefores.es/entrevista-a-nestor-almendros-director-de-fotografia/
- **Vittorio Storaro: Cinematography Masterclass:** www.youtube.com/watch?v=X_q56OALYLU
- **Entrevista a la Cinematografista Pilar Sánchez :** www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/entrevista-completa-directora-fotografia-pilar-sanchez/5692642/
- **Conversaciones con Lee Garmes, Haskell Wexler y Victor Kemper:** www.youtube.com/watch?v=ZN1aiElsmcQ

- **Raoul Coutard and Pierre Rissient on “Breathless”:** www.youtube.com/watch?v=yo41y4LZXAs
- **The life and times of count Luchino Visconti:** www.youtube.com/watch?v=y4G7b3tpn3Q
- **El dinosaurio y el bebé (Conversación entre Jean-Luc Godard y Fritz Lang):** <https://www.youtube.com/watch?v=XcAZu3GkBwI&t=1278s>
- **Roger Deakins interview:** www.youtube.com/watch?v=XbCcLKKK05w
- **Presentación “Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk”:** www.youtube.com/watch?v=KaXkANWlWjU
- **Voice of the camera:** www.youtube.com/watch?v=p3hwqO6t9OQ
- **An interview with Allen Daviau:** www.youtube.com/watch?v=4AxOg3Rxukg&t=2s
- **An Interview with Gordon Willis:** www.youtube.com/watch?v=mR5Ewig-7Qg

ANEXOS

ANEXO 1

Debemos tener en cuenta la idiosincrasia de EITB (Euskal Irrati Telebista) a través del tiempo.

Euskal Telebista, (desde el 14 de julio de 2020 se convierte en una única sociedad denominada EITB Media S.A.U que supone la fusión de EITB, Eusko Irratia, Radio Vitoria y EITBNET) fue fundada en 1982 por el Gobierno Vasco para la producción y emisión de servicios de radio y televisión en Euskal Herria. Cabe destacar, que uno de los fines fundacionales fue el de servir a la normalización del Euskera (hecho que destaca, porque casi 40 años después, los datos de ETB1, cadena que emite exclusivamente en Euskera, son nefastos).

En los años 80 apenas empezaban a arrancar las escuelas de imagen y sonido en Euskal Herria, y por tanto, ya desde sus inicios, el equipo técnico carecía de experiencia y de nociones audiovisuales. Se contrató a la empresa Studio Hamburg para que les orientaran en el diseño de estudios e infraestructura de emisión y capacitación del personal en las diferentes tareas. Por ello, y por falta de carácter, EITB trató de clonar soluciones de la televisión francesa buscando siempre diferenciarse de lo que hacía el ente público español (TVE). Se produjeron intentos de buscar soluciones audiovisuales “nuestras” derivadas de la cultura euskaldun, contando con figuras como las de Jorge Oteiza, Nestor Basterretxea, Jon Intxaustegi, o tantos otros dentro de la producción del ente en los años 80 y muy a principios de los 90. Sin embargo, estas incorporaciones se tradujeron solo en intentos, puesto que nunca fueron apoyados verdaderamente.

ANEXO 2

Iluminación de **Teleberri** (año 2021), noticiario del segundo canal de EITB.

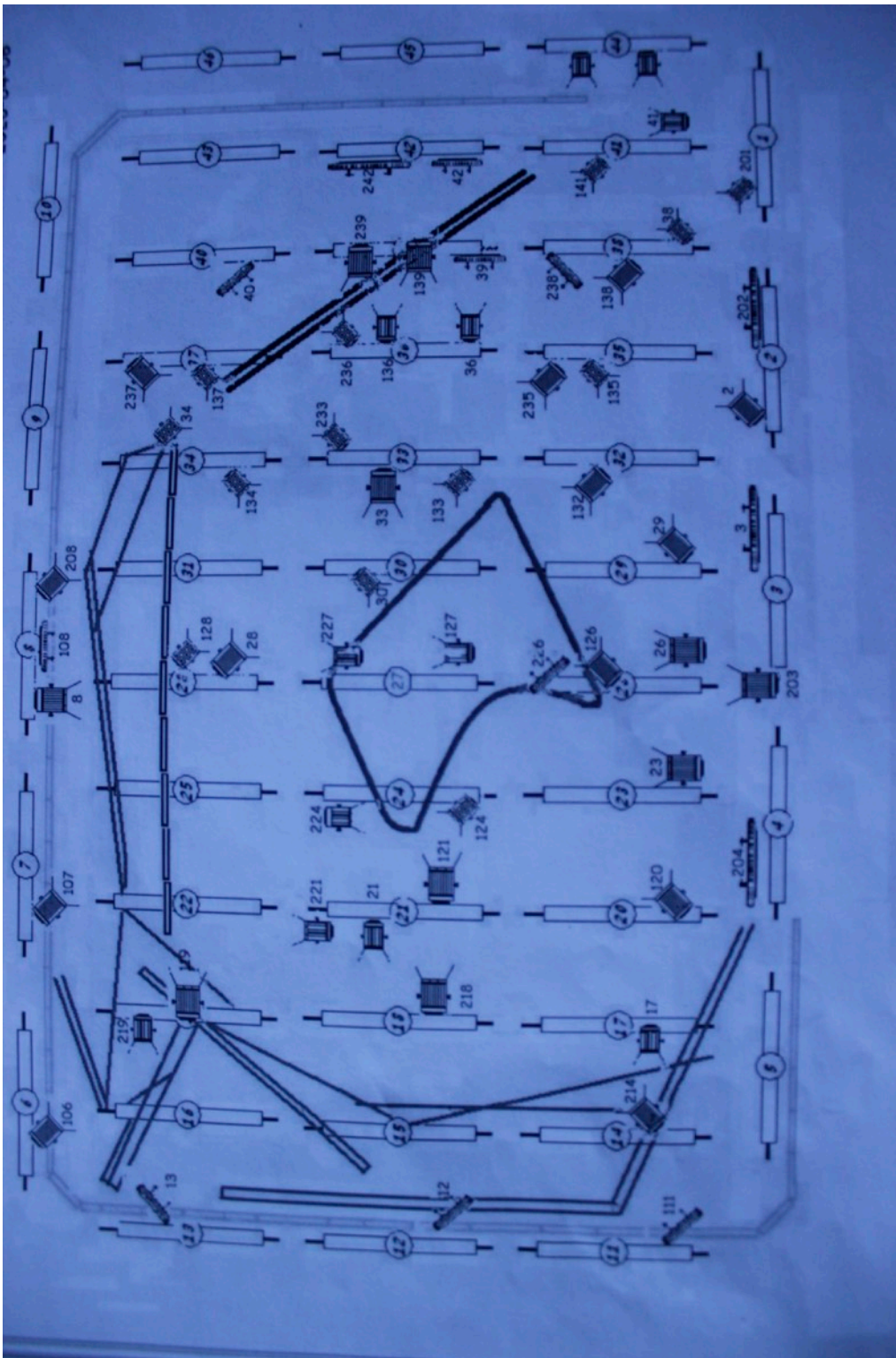
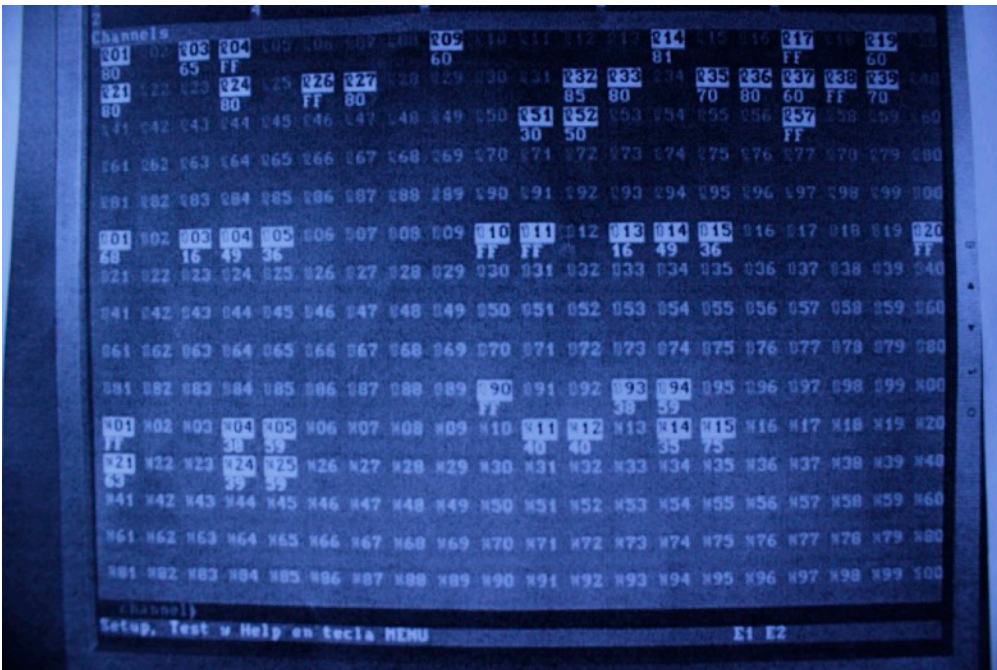


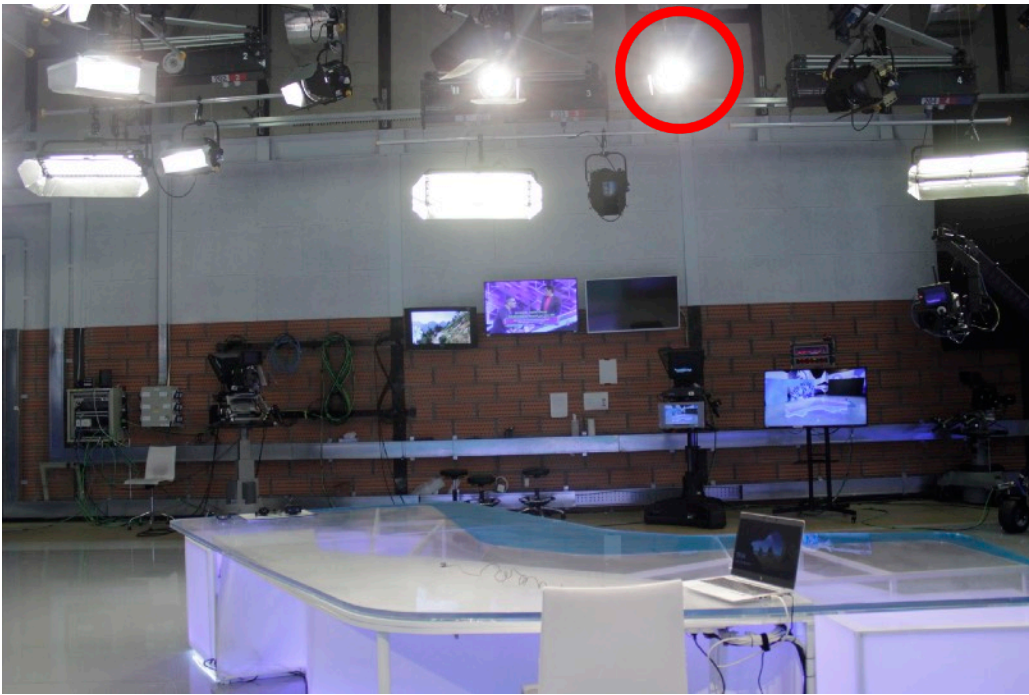
Diagrama de Iluminación para el espacio **Teleberri** (Etb2).



Plató 2, espacio informativo de *Teleberri*



Panel de las intensidades lumínicas para el *Teleberri*.



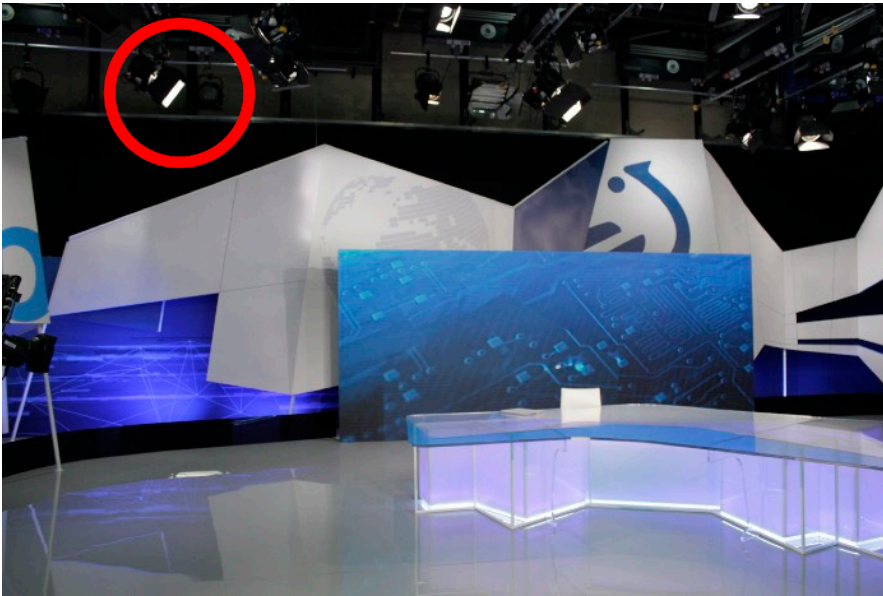
Luminaria principal para posición sentado.



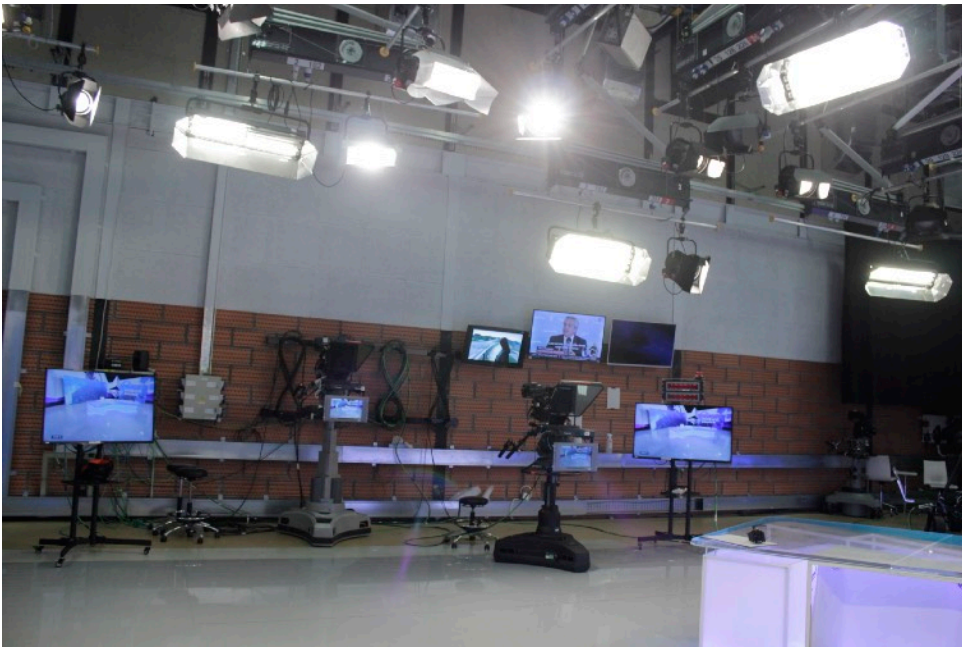
Pasillo de luces como luz principal para posición de pie.



Contraluz posición sentado.



Contraluz para posición de pie.



Luminarias de relleno.



Luminarias de relleno.

ANEXO 3

Begoña Vicario Calvo es Doctora en Bellas Artes por la Universidad de País Vasco UPV/EHU con una tesis sobre el cine de animación experimental en el País Vasco, Begoña Vicario es realizadora de cine de animación y cuenta en su haber con trabajos como **Pregunta por mí** (1997), **Haragia**/Carne Humana (2000), **Beti Bezperako Koplak** (2015 colectivo Agedakoplak), **Areka** (2016 colectivo Atxur) y **Miraila** (2017 colectivo Armintxe), todas ellas ampliamente difundidas y premiadas en festivales internacionales, entre los que destacan el premio Goya, el premio del festival de cine experimental de Madrid o el Gran Premio del Cine Vasco Zinebi. Ha escrito, además de numerosos artículos y ponencias, varios libros sobre cine de animación entre los que destaca *Breve historia del cine de animación experimental vasco*. Begoña Vicario imparte docencia el Grado de Arte y en el Máster de Arte Contemporáneo (MACTP) de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, participa en diversos proyectos de investigación y cuenta con tres sexenios reconocidos. Actualmente coordina el grupo de animación “Hauazkena” con el que trabaja en dos nuevos proyectos cinematográficos.

Cortometrajes de Animación:

- *Geroztik ere (Y desde entonces...)*, 1993
- *Zureganako grina*, 1995
- *Pregunta por mí*, 1996
- *Haragia*, (Carne humana), 1998
- *Un día en el circo*, 2000
- *Jane: Tarzán no era tan guay*, 2016
- *Beti bezperako koplak* (Coplas de una noche sin mañana), 2016
- *Areka*, 2017
- *Miraila*, 2018
- *En la luna*, 2018

ANEXO 4

Paul Urkijo Alijo nace en Vitoria-Gasteiz en 1984. Desde muy pequeño le apasionan el cine, la ilustración, la literatura y los cómics, con predilección por el cine fantástico. Es también un gran aficionado a la lectura de mitología y cuentos tradicionales. En 2008 se licencia en Bellas Artes y profesionalmente se dedica a la realización audiovisual, la ilustración y la infografía.

(<http://www.paulurkijoalijo.com/filmografia/>)

Trabajos realizados como director:

- Dar-Dar (cortometraje) 2020
- Errementari (largometraje) 2017
- El bosque negro (cortometraje) 2015
- Monsters Do not Exist (cortometraje) 2012
- Ohe azpiko zera (cortometraje) 2011
- Jugando con la muerte(cortometraje) 2011

