

De la cinefotografía a la cinematografía

Rodolfo Palma Rojo

Es muy conocida la anécdota —sobre todo porque Buñuel no sólo la contó sino la incluyó en sus memorias— acerca del momento en que Gabriel Figueroa preparó una composición bastante cuidada y hermosa para una escena de *La fièvre monte à el Pao*, 1959 (que en español se tituló *Los ambiciosos*), y el director español impulsivamente giró la cámara hasta apuntarla hacia un tiradero lleno de pobreza.

El relato no debe interpretarse como una tiranía del director hacia el trabajo ni mucho menos como el afán póstumo por denostar a una de las glorias de la cinematografía nacional. Más bien es claro ejemplo del enfrentamiento entre dos concepciones sobre el trabajo en el cine. Figueroa aprendió de Gregg Toland que el entorno era básico para entender a los personajes que en él se mueven; un encuadre amplio (*long shot*) en el que la línea del horizonte retratada indica, ya sea si ésta supera o no la mitad del cuadro, opresión o liberación, por ejemplo; tomada con *f-stops* altos (16) de lentes normales (50 mm), lo que produce una sensación naturalista (por real), profundidad de campo (a manera de acotación sobre la perspectiva tanto de los personajes como del tema mismo del argumento), en el momento preciso en que la luz permite que ese entorno sea retratado aparentemente en su totalidad. “Aparentemente” debe subrayarse. Era una forma de permitir que la naturaleza comentara sobre la película.

Buñuel, menos geográfico y más psicológico, prefería fragmentar el entorno y se centraba en lo más cercano, lo próximo, que, en esa situación, resultó de la mayor ruindad, y que en otras de sus películas ese aspecto capturado se volvía sórdido, cínico, irónico y hasta ateo. Buñuel sólo permitía que la naturaleza hiciera comentarios en sus películas en forma de insectos y de animales —muchos de ellos muertos— y una sola vez la dejó irrumpir en escena como un rayo.

Las dos posturas prueban una misma cosa: el cuadro se llena de sentido, de ahí que confundir paisaje con una buena fotografía sea un error lamentable, además de frecuente. El paisaje es vacío. Imagen bella sin sentido. Sólo en las malas películas el paisaje permanece como tal, sin expresión; sólo el mal espectador se deja atrapar por un atardecer en el lago estéril, o por el paso de las nubes con las infaltables parvadas de pájaros.

Lo fotografiable no es estático, como no lo es tampoco el instrumento para fotografiar, y quien decide los movimientos es el director. Eso establece la diferencia más importante entre la foto fija y la cinefotografía, que en realidad son dos diferencias: una



Orson Welles
Ciudadano Kane, 1941
Fotografía: Greeg Toland
Col. particular

busca atrapar, detener el movimiento; la otra intenta retratar y conservar el movimiento (Mackendrick iba todavía más lejos cuando definía el trabajo en el cine: retratar no tanto la acción, sino la reacción). Además, el fotógrafo —salvo que esté inmerso en el mundo comercial— es un artista en sí, que sólo depende de sus decisiones; en cambio, el cinefotógrafo es un artista en colaboración con otros —a menos que sea tan experimental o talentoso que no requiera de los demás, ni músicos, ni guionistas y menos de los actores— cuyas decisiones por obligación están concatenadas.

Una de las funciones básicas del director es lograr transmitir a los demás artistas su peculiar punto de vista sobre el guión que se filmará. Con el fotógrafo tiene que plantear y establecer *su* estilo cinematográfico; cómo se verá (y oír, desde luego) el argumento en la película. “Lo que abarca la cámara, como casi todos los aspectos al hacer cine es un asunto de estilo y de gusto personal.”¹

Hay una serie de decisiones que, en el mejor de los casos, deberán asumirse con el fotógrafo. Color o blanco y negro. Desafortunadamente, el blanco y negro se ha relegado primero al “cine de arte” y después ha sido eliminado casi por completo. Y, a pesar de su predominancia, el color no ha tenido mejor suerte, porque el gusto hollywoodense ha impuesto el uso extensivo de “los colores vivos o brillantes”. Esto lleva a una segunda decisión que las compañías distribuidoras han casi suprimido: *lowo high key*, porque se prefiere este último, el *high key*, es decir, poco contraste en un cuadro muy iluminado. Como es sabido, será *high key* si la escena luce brillante, con pocas sombras, con una iluminación predominantemente suave o difuminada;



AMBAS IMÁGENES
Stanley Kubrick
Ojos bien cerrados, 1999
Fotografía: Larry Smith
Col. particular

o será *low key* si el escenario ha sido iluminado sólo en algunas áreas y se utilizan muchas sombras. En ninguno de los dos casos se trata de sobre o sub exposición. Tampoco lo es en el tercer estilo, del cual poco se habla en los manuales, el de la tonalidad graduada (de grises), con escasas sombras creadas gracias a una iluminación pareja y difuminada. “Mucho antes de filmar, el director y el cinefotógrafo deben discutir el estilo o la forma de acercarse a la película. Esto dependerá en gran medida en la atmósfera y en el tono de la historia, o quizás de cada escena.”²

Obviamente esta decisión que apuesta por un estilo determinado llevará al cinefotógrafo a tomar decisiones tan particulares como el tipo de material que deberá emplear. Es tan relevante esta concepción que hasta el tamaño del cuadro —la proporción del mismo— deberá considerarse. Como ejemplo reciente, Stanley Kubrick optó por el 1.33 de la televisión para su última película, *Ojos bien cerrados*. La proporción se obtiene dividiendo el ancho por el alto de la imagen. A Kubrick le preocupaba filmar en las proporciones convencionales para luego ver su película modificada para la pantalla casera. No está de más decir que la proporción más cercana a nuestra visión es la rectangular. De ahí que los formatos más usados en cine sean 1.85 y 2.35. “El formato no está dictado automáticamente por el contenido dramático. Es una elección creativa por parte del cinefotógrafo y el director.”³

Aunque Hummel insiste en que cualquier género ha sido filmado en los diversos formatos, es evidente que la proporción 2.35 proporciona por naturaleza mayor amplitud, la cual puede obtenerse también con 1.35, aunque esto implicaría mayor “aire” en la parte superior. De esta forma, debe considerarse con seriedad si la historia es intimista o épica, o si ocurre en interiores o exteriores.

Otra cuestión de estilo relevante es el movimiento: el que ocurre dentro del cuadro y el propio de la cámara al filmar la escena. Sobre el primer aspecto hay que considerar que aun en la filmación de documentales, el director indicará al camarógrafo qué filmar o, al menos, en qué concentrarse. Esto se intensifica en las películas de ficción, donde el director traza movimientos y pide a los actores su ejecución. ¿La

cámara deberá seguir o simplemente acompañarlos durante un momento a sabiendas que habrá un corte y una posterior unión en la sala de edición entre dos segmentos filmados a veces con más de una hora de diferencia?

Quizá sea este el punto nodal en la manipulación de la imagen y el sonido —la cinematografía— en el que el director marca su estilo. El director, no el cinefotógrafo. Un cineasta preocupado por transmitir un sentido de realidad en sus películas⁴ preferirá las tomas largas, que con seguridad implicarán movimientos de cámara complejos para evitar los cortes; necesitará (un buen guión, por descontado) buenas actuaciones y una precisa y verosímil cinematografía —esto es, en gran medida la fotografía en el cine—. Por otra parte, las escenas breves y muchas veces vertiginosas dependen casi del todo de una buena realización fotográfica.

Alexander Mackendrich define el papel del director como el del primer espectador —lo cual no es novedoso, pues ya se había aplicado en el teatro, pero es útil de cualquier forma—. Su función es colocarse en el *set* cinematográfico y ver la película que se filma de la manera en que la contemplaría precisamente el futuro espectador: ya editada, con música y sonido. De ahí que no le sea ajeno determinar también los ángulos desde donde se deba filmar. Pero también insiste a lo largo de su libro que la película no es del director, sino de todos los que intervienen en ella.⁵ Un novelista se sentiría ofendido si alguien le tachara o incluyera diálogos en uno de sus relatos; un fotógrafo vería como agresión que se le señalara el ángulo desde el cual debe tomar sus imágenes; lo mismo ocurre con el músico y muchos otros más, mientras ninguno de ellos forme parte de una cuadrilla de creadores en una película. Y si el director señala los ángulos y la duración de las tomas es porque él ha interpretado —o al menos ése es su trabajo— el punto de vista, el contenido y hacia dónde debe encaminarse la historia que pretenden filmar todos ellos.

Esa interpretación trae consigo una serie de complicaciones que el equipo de técnicos y creadores deberá resolver. Por ejemplo, Akira Kurosawa prefería mantener a los técnicos alejados de los actores en el momento mismo de la filmación, y ésa era una de las razones para usar los lentes telefoto —y otra razón sería obtener la deformación misma de la imagen que esos lentes producen—. Sin embargo, su estilo no era tan expresionista como para no escoger escenarios naturales, vestuario y utilería verídicos de época. Es más, prefería la lluvia natural que la artificial empleada en el cine. Esta última es más gruesa y obviamente más controlable que la otra que por lo regular no es captada por los lentes de la cámara —salvo unos tenues rayones grises—, a menos que se trate de una verdadera tormenta, que era la utilizada por Kurosawa.

En esas complicaciones los participantes logran expresar su creatividad: se ven obligados a echar mano de sus recursos técnicos para manifestar una forma de ver el mundo. Esa forma de ver el mundo es, a final de cuentas, la película. Y habrá complicaciones sólo cuando el director de la película asuma correr riesgos (eso lo diferencia de los miles de realizadores que sólo siguen el patrón de producción que les imponen los grandes estudios y distribuidoras: las llamadas con tino películas comerciales), tome decisiones no convencionales y —sobre todo— decida hacer de la película una obra de arte memorable.



PÁGINAS 10 Y 11
Orson Welles
Ciudadano Kane, 1941
Fotografía: Gregg Toland

La cuestión puede verse también de otra manera: ¿qué habría sido del *Ciudadano Kane* sin Gregg Toland en la fotografía, o la actuación de Joseph Cotten o Bernard Hermann en la música? Sin embargo, cada uno de ellos, talentosos sin duda lo fueron, trabajaron también en olvidables películas, cuyas colaboraciones no lograron sacarlas a flote en lo más mínimo. Asimismo, es sintomático que hayan brillado y mucho con excelentes directores: Toland con Wyler (no anoto a Ford), Cotten con Hitchcock y Reed, y Hermann con Hitchcock y Scorsese.

En 1929, Sergei Eisenstein escribió un breve corolario a un artículo de mayor extensión de N. Kaufman sobre el cine japonés.⁶ Comenzaba diciendo que se trataba de un cine sin cinematografía, para luego probar que en la cultura japonesa abundaban elementos cinematográficos, sobre todo en sus artes, y que no habían sido aplicados al cine. Cinematografía, en términos del director ruso, es montaje. Y montaje implica, más allá de su realización técnica, visión del mundo, expresión cultural, arte. Es por la cinematografía que se manifiestan las industrias del cine de cada país, a través de un estilo, una manera de filmar (imagen y sonido) peculiar y única. La cinematografía es el conjunto de elementos de gran elaboración artística que conforman el cine.

La crítica cinematográfica no puede —salvo para análisis especializados— aislar a ninguno de sus elementos porque le negaría gran parte de su razón de ser. Por ejemplo la partitura musical no funciona en términos generales sin lo visual. Un buen guión no lo es hasta que se haya hecho una buena película de él. Un buen cinefotógrafo lo es en la medida en que crea las imágenes adecuadas y expresivas de la película que se tiene en mente desde el guión y que han sido interpretadas por un director. Un fotograma tomado de la película siempre mantendrá su referencia con ese trabajo original. Ni siquiera las fotografías tomadas fuera de la filmación —las fotos de promoción o como registro de la producción— logran su independencia artística.

Truffaut contaba que se salía de las salas de cine cuando la cámara se volvía protagonista. Me temo que en la actualidad pasaría mucho tiempo en la calle. Existen alardes técnicos que tratan de suplir las carencias o los excesos de otros lados. Una buena operación de cámara más una precisa/preciosa iluminación no produce una cinematografía. Para ello, se necesita también el guión, la dirección, la música, el sonido... y una visión del mundo a partir de una cultura específica.



Notas

- 1 Alexander Mackendrick, *On Film-making. An Introduction to the Craft of the Directors*, Paul Cronin (ed.), Martin Scorsese (pról.), Nueva York, Faber and Faber, 2005, p. 258.
- 2 J. Kris Malkiewicz, *Cinematography. A Guide for Film Makers and Film Teachers*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1973, pp. 86-135. Malkiewicz ejemplifica los estilos cinematográficos con pintores: *high key* (Turner), *low key* (Rembrandt) y tonalidad graduada (Ingres).
- 3 Rob Hummel, "Pros and Cons of 1.65, 2.35 and Super 35 Film Formats", en *American Cinematographer Manual*, 7a. ed., Hollywood, pp. 13-28.
- 4 Cfr. André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París, Éditions du CERF, 2003. No tomo en cuenta el desarrollo de los efectos especiales que invierten la fórmula: escenas, si no es que secuencias completas, de la mayor fantasía son proyectadas de manera continua, sin cortes, creando una sensación de realidad, donde el espectador, aun el más inocente, se da cuenta de que lo que ve es imposible.
- 5 La anécdota utilizada para probar su punto es muy ilustrativa: dos personas se encuentran y pronto caen en la cuenta de que conocen al propio Mackendrick. Uno de ellos, asistente de carpintero, cuenta que Mackendrick había trabajado en una o dos películas de él, del carpintero. Mackendrick, por supuesto, apoya la idea de que la película no es del director, sino de cada una de las personas que trabajan en ella.
- 6 Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", en *Film Form. Essays in Film Theory*, Nueva York, Harvest, pp. 28-44.