



programa
sendas



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

La fotografía en Buffalo '66: una propuesta de análisis

LIC. MICAELA CONTI

LICENCIADA EN CINE Y TELEVISIÓN

MCONTIBELCASINO@GMAIL.COM

ASESORA: DRA. XIMENA TRIQUEL

RESUMEN

En este artículo abordamos el análisis de la fotografía cinematográfica del film *Buffalo '66* (Vincent Gallo, 1998), llevada a cabo por el DF californiano Lance Acord. La hipótesis que buscamos sostener es que la fotografía de una película es susceptible de ser analizada desde sus aspectos técnicos pero también desde una concepción global sobre el estilo predominante en la fotografía (situado históricamente), considerando las elecciones estilísticas del director de fotografía. Asimismo, nos preguntamos sobre la vinculación de las áreas de dirección y dirección de fotografía para la concreción de la imagen en el film. Recurrimos a textos de la teoría y la estética cinematográfica y elaboramos categorías para el análisis de esta ópera prima y de una serie de entrevistas al DF. Así, pretendemos exponer un caso particular que pueda aportar al estudio del rol de director de fotografía en el cine contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Lance Acord, Director de fotografía, Buffalo '66

PRESENTACIÓN

La práctica fotográfica en el cine contemporáneo tiene un recorrido: su desarrollo a lo largo de la historia del cine ha sido relativa a los avances técnicos pero también a las consideraciones del rol del fotógrafo en el ámbito cinematográfico. Es sabido que lo que inicialmente era un simple operador de cámara ha ido evolucionando hacia un profesional integral: el del Director de fotografía (DF) o *cinematographer*. En un artículo publicado en la

página web de la AEC (Asociación Española de Autores de Obras Fotográficas Cinematográficas) el director de fotografía Jost Vacano (1993) define al director de fotografía como el responsable de la creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, televisivas y de video, generalmente para la realización de películas, series televisivas, trabajos publicitarios, documentales y películas industriales. Sin embargo, en numerosos textos de análisis de obras cinematográficas encontramos segmentos dedicados a la reflexión de las prácticas de la fotografía enfocados en las cuestiones técnicas, no en tanto práctica artística. Nos preguntamos entonces, ¿cómo abordar un análisis integral de la fotografía cinematográfica en una película? ¿Qué nombres, etiquetas o categorías son susceptibles de ser aplicados a la fotografía en el cine? Y ¿cómo ubicar este análisis en la historia de su desarrollo?

El propósito es elaborar una propuesta de análisis de la fotografía de una película tomando como referencia autores que tratan la teoría y la estética de las imágenes en el cine. El caso elegido es *Buffalo '66* (Vincent Gallo, 1998), opera prima tanto de su director como del director de fotografía Lance Acord, caracterizada por la originalidad del guion y del tratamiento fotográfico.

S O B R E L O S D I R E C T O R E S

Lance Acord (Fresno, California, 1964) es un director de fotografía cinematográfica que ha estudiado cinematografía en el San Francisco Art Institute. Comenzó su carrera profesional en el ámbito de los documentales, la publicidad y los videos musicales en la década de los '90, haciendo la fotografía para marcas reconocidas y bandas musicales emergentes de la escena musical norteamericana. *Buffalo '66* (1998) es su primer largometraje.

Vincent Gallo, (Buffalo, Nueva York, 1961) el director de la película, es un artista multifacético proveniente de la escena artística independiente. Se hizo conocido por sus inusuales performances callejeras, luego como actor y director en cortometrajes *underground*, que el mismo produjo y distribuyó. Ha desarrollado en simultáneo una prolífica carrera musical, ya que produjo seis álbumes entre 1982 y 2005, y además realiza obras de arte conceptual que difunde y comercializa a través de su página web, en las cuales cuestiona conceptos como el de la fama, la procreación, el ego, la religión, la raza y la sexualidad.

BREVE RESEÑA DE LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS EN LA ILUMINACIÓN CINEMATOGRAFICA

La fotografía y el cine toman como base la luz natural, y por lo tanto las sombras y el contraste, para el registro de la imagen, Pero en esa operación, la luz del mundo es interpretada y pasa a ser parte de un lenguaje que comunica. Así lo plantea el DF Jacques Loiseleux:

En el cine, la luz tiene otra función: la de dar sentido a la imagen mediante el modo en que ilumina el tema y por la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y los objetos aparezcan no sólo bajo su aspecto estético más favorable sino también con plena coherencia para cada película. (Loiseleux, 2005:3)

Es decir que la luz en el cine es un elemento significativo: ya sea que se encuentre teatralizada o se presente en su estado natural, aporta una información que opera en paralelo a la estructura dramática. Partiendo de esta idea, podemos observar que las continuidades y las rupturas en la iluminación cinematográfica a lo largo del SXX han definido los grandes estilos fotográficos en el cine. Siguiendo a Fabrice Revault D'Allones, es posible trazar un esquema que permita visualizar la evolución técnica y estética que sufrió la fotografía cinematográfica desde sus comienzos. El autor plantea que en la etapa inicial del cine la cual la luz no estaba codificada y su condición de lenguaje estaba poco o nada desarrollado. La luz del sol era la única fuente lumínica que se utilizaba y era considerada como el medio que permitía mostrar y reproducir los objetos frente a la cámara. Como las primeras películas eran ortocromáticas - es decir, registraban en blanco y negro las luces azules y verdes, y tenían baja sensibilidad (de 6 a 20 ASA) - requerían una enorme cantidad de luz para registrar las imágenes. Se rodaban en pleno día, con luz solar y al aire libre. Al tiempo surgieron los estudios con cristalerías, llamados "casas de cristal", sin embargo, rápidamente se desarrollaron, tanto en Europa (1910) como en Estados Unidos (1912), medios de iluminación artificial: primero las lámparas de vapor de mercurio y luego las lámparas de arco de carbón. Las cualidades expresivas de estas luminarias fueron desarrolladas por las escuelas alemanas y soviéticas, las cuales con su práctica constituyeron el principio de todo el arte fotográfico clásico: el principio de la expresividad.

El período clásico va de los años '30 a los '50 y se caracteriza por algunos acontecimientos fundamentales: la aparición de la película pancromática, la aparición de películas a color, las lámparas incandescentes, las lentes de fresnel, y el sonido. Estas innovaciones influyen en la tendencia hacia una mayor verosimilitud de los efectos lumínicos,

que serán menos expresivos y más mesurados, aunque en algunos géneros más dramáticos o en las películas de autores de tendencia barroca, las características del expresionismo se mantendrán. Siguiendo a Revault D'Allones, podemos sintetizar el criterio lumínico del cine clásico en un "triple imperativo": dramatizar (metaforización de las luces y sombras), jerarquizar (representación de actores protagónicos por encima de todo lo demás) y garantizar una legibilidad óptima (todo lo que aparece en pantalla debe verse de la mejor manera posible). Así, aún con los sucesivos cambios de películas se siguieron requiriendo grandes cantidades de luminarias. Aparecen las nuevas lámparas incandescentes que, combinadas con reflectores, permiten manipular la calidad y cantidad de luz para construir la imagen y dotar a los actores de la llamada "fotogenia". Además se establece el esquema triangular de luces como modelo para la resolución de cualquier caso de iluminación.

Como reacción al cine clásico de Hollywood y después de la Segunda Guerra Mundial, se configura el cine moderno, definido en ocasiones como *cine de creación* (Choi, 2009). Las corrientes europeas del cine moderno fueron el Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague, mientras que en Estados Unidos se ha agrupado a esos nuevos cineastas en el llamado New American Cinema. En el cine moderno la iluminación es documental, real, y con ausencia de sentido: casi no se interviene en la puesta de luces para cargarla de significado, como en el clasicismo, sino que la inclinación es registrar la luz tal como está en la realidad. Estos cineastas ponen en práctica esta iluminación en parte por una voluntad ética y estética de ruptura con el clasicismo y en parte por la escasez de recursos característica de la posguerra. De aquí es característica la conocida como "luz de acuario" que hace referencia a la iluminación rebotada contra techos y paredes, que iluminaban de manera uniforme. De esta manera, este esquema de iluminación insumía menos técnicos, aportaba posibilidad de desplazamientos de actores y cámaras sin necesidad de modificar en cada momento la disposición de lámparas, y no generaba sombras marcadas.

En los años '80, la revolución causada por la televisión y la publicidad influyó de manera determinante en el cine moderno. No sólo en el cine de los estudios, los cuales comenzaron a producir películas destinadas a la televisión (realizadas en poco tiempo y con recursos de bajo costo económico) sino también en el denominado cine independiente, donde los autores van a incorporar, a fines de la década, los recursos

audiovisuales de la publicidad (de manera literal o a modo de parodia) y el lenguaje de los videos musicales en sus películas.

La iluminación para la televisión requería ser realista, sencilla, homogénea y de ejecución rápida. Se comienzan a fabricar lámparas ligeras y manejables con una larga vida útil. Así, el resultado fue una imagen clara, luminosa, sin zonas de sombras pronunciadas. Era un tipo de luz ambiental y brillante.

En relación a las películas independientes, el estilo de la iluminación del cine de la contemporaneidad puede definirse con Revault D' Allones como un “esculpido clásico de la imagen”, es decir, una especie de vuelta al clasicismo, pero desde una perspectiva moderna, gracias a la evolución técnica de películas y lámparas. La sensibilidad de los negativos aumenta, lo cual permite operar con menos iluminación o incluso filmar solo con la luz ambiente. Surgen nuevas tecnologías en las luminarias y cámaras y gracias a esta variedad de opciones técnicas las locaciones no necesitan ser emplazadas en un estudio, sino que se extienden a espacios exteriores que funcionan como tal. Los directores de fotografía en dupla con los directores generales de las películas van a tomar decisiones técnicas variadas, con más opciones en cuanto a los recursos, en función de la historia y el guion de la película. Esto sucede en el caso que analizaremos, donde las elecciones estilísticas para la fotografía implicaron tanto la incorporación de técnicas novedosas como la referencia a estéticas anteriores.

TIPOS DE ILUMINACIÓN: UNA PROPUESTA PARA LA OBSERVACIÓN

Casetti y di Chio definen dos posibilidades que existen en la iluminación: una luz que haga ver sin dejarse ver, y una luz que no solo se limite a iluminar, sino que se muestre en tanto luz:

El segundo caso es el de una iluminación subrayada, que puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, y que puede conseguir resultados fuertemente anti naturalistas. (Casetti y di Chio, 1991: 89)

Los autores plantean además que es posible prestar atención a cierto tipo de efectos que se desprenden de la iluminación, por ejemplo, el onirismo, el sentido de la angustia, la ternura o la dureza de las imágenes, y reparan en el hecho de que una iluminación realista tiende a subrayar la cualidad del objeto representado en el contenido

del encuadre, mientras que una iluminación anti naturalista crea un efecto de artificiosidad que da cuerpo a la imagen en sí.

Consideramos que esta distinción entre iluminación naturalista/ iluminación anti naturalista no es suficiente para abordar los diferentes tipos de “artificiosidad” que puede tener una imagen y que aún en las películas donde existe una elaboración de la fotografía (en tanto que la luz no se limita a la función elemental de iluminar para que la imagen se pueda registrar en la película o el chip) es posible identificar otros tipos de iluminación.

A partir de los principales estilos en la fotografía cinematográfica expuestos, proponemos tres tipos generales de iluminación para el análisis de una escena, secuencia o película, según la función que cumple en el relato: *expresiva*, *narrativa* y *descriptiva*.

Con iluminación *expresiva* nos referimos a aquella que construye el espacio y/o aporta emoción al enfatizar el sentimiento que se quiere transmitir. Es decir que define el clima o la atmósfera de la escena en función del efecto dramático buscado. Este tipo de iluminación se corresponde a la descrita por Revault D'Allonnes en el período del expresionismo alemán, en el cual se establece el principio de expresividad, recurso que será retomado luego en el cine clásico.

La iluminación *narrativa* es aquella que se utiliza en función de la acción dramática: resalta algún elemento clave de la historia, caracteriza a los personajes destacando sus rasgos principales (iluminándolos selectivamente) y/o marca la hora del día (en ocasiones falseando las luces de la realidad, como en el efecto “noche americana” o la simulación de la iluminación en las escenas con velas o antorchas en cuadro). En este caso, la luz no aporta emoción ni sentido por sí misma, sino que funciona como soporte de lo narrativo, enfatizando visualmente elementos relevantes para la comprensión del relato. Corresponde al tipo de luz que predomina en el período clásico de Hollywood.

Por último, con iluminación *descriptiva* aludimos a la luz de “la realidad”: aquella con la cual no se busca aportar a la narración ni agregar información estética o emocional, sino que funciona como la luz natural de una locación y no aporta carga narrativa evidente. No obstante, bajo la apariencia de “no manipulación”, este tipo de iluminación suele estar

elaborada en detalle, en la medida en que se evitan las sobre y sub exposiciones, la presencia de fuentes de iluminación en el encuadre y los efectos que serían poco probables en la realidad. Este tipo se relaciona con el usado en el cine moderno.

¿CÓMO SE FILMA LO QUE SE FILMA? CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PARA LA FOTOGRAFÍA DE UN FILM

El plano tiene, según Bordwell y Thompson, unas propiedades cinematográficas que incluyen tres factores: los aspectos fotográficos, el encuadre y la duración. En el primer grupo de factores encontramos una serie de variables que se relacionan con la película o el proceso digital que se utilice: el contraste, el color y la exposición. Además, se incluye aquí la velocidad de movimiento y las relaciones de perspectiva.

El contraste, esto es, el grado de diferencia entre la zona más clara y la más oscura de la imagen, permite a los cineastas encauzar la mirada del espectador hacia las partes más importantes de la imagen. El sistema que se utiliza en el cine para medir el contraste establece los conceptos de *ratio* y *radio*. El primero refiere a la relación entre la luz principal y la luz de relleno, donde la nomenclatura "1:1, 1:2, 1:4" (etc.) se refiere a la intensidad de una en relación a la otra. Así, "1:2" refiere a que el *ratio* indica el doble de intensidad en la luz principal. Con el mismo sistema se establece el *radio*, la relación entre luz de la figura y la luz del fondo.

El color en la imagen cinematográfica está determinado por la temperatura de color de las fuentes luminosas y su registro en el material filmico. Este concepto refiere al color que irradian las ondas de una luminaria, comparado al espectro luminoso que irradiaría un *cuerpo negro* calentado a una temperatura determinada, y se mide en grados kelvin. A mayor temperatura color, más blanca es la luz emitida y esta temperatura debe calibrarse en relación al tipo de película que se utiliza. Si no se corresponden, se deben utilizar filtros para evitar temperaturas de color no deseadas, ya que se considera un error mezclar distintas temperaturas color en una escena. Por otra parte, la posibilidad de manipular el tipo de película (lenta o rápida), y el proceso de

revelado (para modificar la gama de color de la copia por medio del etalonaje¹) permite conseguir una enorme variedad en las tonalidades del color de una película.

La exposición se refiere a la cantidad de luz que recibe el material fotosensible, y que se regula en la cámara con los ajustes del obturador, la velocidad de exposición y el diafragma. En el lenguaje fotográfico se ha extendido una forma correcta de exponer una película: es aquella donde todos los elementos y partes de la imagen se correspondan a un valor dentro de lo que se conoce como las “siete zonas del sistema textural” de Ansel Adams, que abarca once “zonas” de luminancia en total. Lo que esté por debajo o por arriba del umbral de exposición se considera erróneo. Cada tipo de película tiene un tipo de latitud determinada por el fabricante (que se puede consultar en la cartilla). Sin embargo, depende del fotógrafo tomarla como referencia y/o modificarla en función de su práctica.

La velocidad del movimiento se basa en la relación entre la velocidad de filmación y la velocidad de proyección, ya que de ella depende la velocidad de la película que vemos en la pantalla. A veces estas velocidades se alteran para lograr algún efecto visual particular.

Las relaciones de perspectiva comprenden la escala, la profundidad y las relaciones espaciales entre las partes de una escena. La principal variable es la distancia focal de las lentes, la cual, a su vez, determina la profundidad de campo. Las lentes de corta distancia focal tienen mayor profundidad de campo que las de larga distancia focal. Con la profundidad de campo se controlan las relaciones de perspectiva al elegir qué planos estarán en foco. Además, está el foco selectivo, que generalmente atrae la atención del espectador hacia el personaje u objeto principal.

El plano, además, comprende otros factores que tienen que ver directamente con la ubicación de la cámara en el espacio. Nos referimos al ángulo, el nivel, la altura y la distancia. El número de ángulos es infinito, ya que hay un número infinito de puntos en el espacio que puede ocupar la cámara; analizaremos la posibilidad de producir ciertos

¹ Por etalonaje se entiende el proceso de ajuste de color para cada toma montada a partir de la primera copia para evitar saltos de continuidad de luz. El etalonaje es dar el color a las imágenes que el Director de Fotografía de una película quiere conseguir. La idea es intentar igualar el color de toda la película, o de cambiarlo escena a escena, para tener imágenes más cálidas o más frías, y que se integren dentro de la narración de la película. (Cáceres, D. 28 de julio 2010. El blog de cine español [Blog] Recuperado de <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=2080>)

efectos dramáticos, la búsqueda de la forma de retratar un personaje, o la intención de mostrar una ruptura con la forma habitual de mirar.

Mientras que el nivel se refiere a la altura en que se ubica la cámara (donde lo convencional es ubicarla a la altura de los ojos de una persona de pie), la distancia se refiere al tamaño de plano. En la composición se toman decisiones con respecto a qué es lo que se ve de un espacio, objeto, diálogo entre personajes, etc. El tamaño condiciona la imagen ya que puede agregar u ocultar información, cargar de significado a una acción, generar sensación de intimidad o de distancia, etc. Según Pierre Sorlin (2010) el primer plano rompe las relaciones visuales, las distancias y las proporciones a las que estamos acostumbrados en nuestra vida cotidiana. El primer plano refuerza la identificación del espectador con el personaje, y ha sido interpretado como un equivalente a la participación o “intrusión de la cámara en el secreto del universo, del film en el film (...) y del espectador en el film” (Sorlin, 2010:98).

Una categoría particular es la del plano subjetivo o PDV, ya que a diferencia de las anteriores ésta es una categoría narrativa, no técnica. En este caso el encuadre representa la visión de un personaje, y se interpreta claramente que lo que aparece en el cuadro es la realidad vista a través de los ojos de ese personaje.

Desde otra perspectiva, siguiendo a Casetti y Di Chio (1991), observamos que los códigos visuales se clasifican en tres grupos: los de la iconicidad, los de la composición fotográfica y los de la movilidad. Tomamos para nuestra propuesta dos de las sub-partes los componen: la que se refiere al uso del blanco y negro y/o del color y la de tipos de movimiento, ya que los demás se corresponden en uno u otro grado con las categorías que ya mencionamos.

La imagen en blanco y negro correspondió a la época en la que en el cine no había otra opción. Con la llegada del color, el uso de toda la gama cromática se naturalizó, la imagen cinematográfica cambió su relación con la realidad, y así “los colores que posee el film son los colores del mundo” (Casetti, 1991: 91). Sin embargo, existen ciertos códigos cromáticos que a menudo se pasan por alto o se utilizan de manera casual: las reacciones perceptivas (el rojo relacionado a la pasión, el azul a la tranquilidad, etc.), el juego de tonalidades (cálidas, frías, pastel) o las referencias ideológicas (el rojo como revolucionario, por ejemplo). Estos son aproximativos y pueden completar la

interpretación de la imagen. Otra función que pueden cumplir los colores es la de complementar los códigos narrativos: colores que se asocian a un personaje, o a un estado emotivo.

Es sabido que el movimiento es inherente al cine, en el cual se reproduce el movimiento de los personajes frente a la cámara, pero también se puede producir en el aparato de registro. Se denominan movimiento de lo profilmico y movimiento de la cámara. En relación al segundo tipo, es interesante observar que cuando la cámara se mueve, acompañando a los objetos, provoca, según Casetti, una intensa sensación de participación, y por ello una idea de subjetividad e “induce a un mayor sentido de la inmediatez y de la verdad, da siempre una idea de presencia de lo real”. (Casetti, 1991: 94)

Para concluir, y en función de lo anterior, definimos como categorías teóricas para el análisis de las imágenes de la película las siguientes:

- Tipo de iluminación predominante en la película: expresiva, narrativa, descriptiva.
- Contraste; uso del color y/o blanco y negro; exposición; velocidad del movimiento, distancia focal y profundidad de campo (considerando el foco selectivo); distancia o tamaño del plano; angulación, plano subjetivo o PDV; movimientos de la cámara.

BUFFALO '66 (VINCENT GALLO, 1998), SEGÚN LANCE ACORD

Buffalo '66 es la primera película de Lance Acord y, en tanto primera experiencia en el medio cinematográfico, es relevante observar cómo la fotografía aporta una importante cuota de creatividad a la imagen mediante elementos innovadores y experimentación con la técnica que contribuyeron a que la estética de la película no pase para nada desapercibida en el ámbito del cine independiente norteamericano.

La anécdota del encuentro de Vincent Gallo y Lance Acord sirve para explicar cómo encararon el proyecto de manera conjunta. Ambos artistas se conocieron en el ámbito de la publicidad. En ese momento Gallo estaba produciendo su primer film y convocó a Acord para trabajar juntos en un proyecto con muchas dificultades: pocos días de rodaje, bajo presupuesto, una sola cámara con un sólo juego de objetivos; además del hecho de trabajar en dupla con un

artista multifacético de personalidad imponente que llevaría adelante el guion, la dirección, y la actuación (además de encargarse de conseguir a los inversores). Acord recuerda:

El momento decisivo fue aquel en el que le dije a Vincent Gallo: “creo que no voy a ser capaz de hacerlo”. Y me contestó: “Te arrepentirás de esto el día en que tengas que decirles a tus nietos que podrías haber sido el director de fotografía de *Buffalo '66*”. (Ballinger, 2004: 10)

La película trata sobre un hombre joven de la ciudad de *Buffalo* (EEUU) que pierde una apuesta en un partido de fútbol americano y va preso por no devolver el dinero. En la cárcel, elabora la estrategia para asesinar al jugador que hizo que su equipo pierda, a modo de venganza. Al salir de prisión se comunica con su madre y le miente sobre los hechos pasados: simula estar casado y haber vivido en otra ciudad trabajando para el gobierno. En el camino a su casa, se encuentra con Layla (Cristina Ricci), la secuestra y la lleva con él en calidad de esposa. El ambiente familiar de su casa natal es representado de manera tragicómica, las relaciones entre los integrantes. La perversión del clima familiar y la atmósfera opresiva del pueblo se corresponden con el perfil psicológico del protagonista, quien hasta el final estará pendiente de concretar su venganza, con ayuda de un amigo de la infancia.

Las influencias para la creación de la estética de la película fueron sugeridas por Gallo. Acord nombra puntualmente al libro del fetichista de pies Elmer Batters –un fotógrafo de los años cincuenta y sesenta reconocido por sus imágenes eróticas en las que las piernas y pies de sus modelos son elementos característicos– y los videos de la National Football League (NFL) de finales de los sesenta y principios de los setenta, grabados en película reversible de alta velocidad, al aire libre y con tenue luz natural. Así, la decisión del tipo de película (positiva) fue una elección estética de Gallo, pero los problemas para su utilización tuvieron que ser solucionados por el equipo de fotografía.

La película reversible que utilizaron fue la Kodak 160T 5239, similar a la que se fabricaba en los años setenta. Acord la describe así:

Según los parámetros actuales, esta película es tosca, con una total falta de sutileza en cuanto a los colores secundarios. Es como si sólo existieran los colores primarios –azul, rojo y amarillo–. Cuando buscas los tonos matizados de verde, directamente desaparece dando paso a un gris o un negro, este último genial para esta película. (Ballinger, 2004:1)

En esta, su primera película, Acord hace un uso importante de un recurso que luego incorporará como propio y habitual en su trabajo: la cámara en mano. Su utilización no es caprichosa, sino que está cargada de sentido:

Cada vez que rodamos cámara en mano en *Buffalo 66* era como si la cámara escuchara y comprendiera, llena de compasión, cuánto experimentaba el personaje (...) Así la cámara adquiere una personalidad y presencia propias. Muchas veces, cuando se rueda cámara en mano, lo que se pretende es crear una sensación de acción, de tensión. Pero para mí, en *Buffalo '66*, mi objetivo era crear una sensación de presencia, que el espectador se sintiera allí en ese momento con el actor, rompiendo la barrera, porque en otras muchas escenas de la película la cámara está fija y parece no formar parte del mundo de los actores. (Ballinger, 2004: 12)

Respecto a la caracterización de actores por medio de la fotografía, Acord describe el caso del tono de piel de Christina Ricci:

Había algo de translúcido en la piel de Christina Ricci (Layla). Era increíble ver cómo en una habitación homogéneamente iluminada parecía que hubiera un key light (foco de luz intensa) sobre ella, cuando no era así. Era casi como si hubiera que protegerla de la luz. Cuando se trabaja con actores de piel oscura es algo habitual, pero en su caso se notaría mucho más en la película que a la vista. Habría una diferencia entre 1/3 y 1/2 stop, que es bastante. Christina era como una bombilla. Su personaje tenía esa especie de inocencia llena de esperanza, lo cual suponía una verdadera yuxtaposición con todo lo que era Billy Brown. (Ballinger, 2004: 12)

Este contraste en la caracterización de ambos personajes fue subrayado con el uso de una iluminación especial sobre la actriz, ya que, incluso en los exteriores, se proyectó una luz cálida sobre ella. Mediante esta luz artificial se buscó el efecto de separarla (dentro de la misma escena) del mundo de Billy. En cambio, el personaje de Billy no tiene separación del ambiente mediante la iluminación, ya que él es parte de esa realidad cruda, fría y hostil. En la composición de las escenas donde él está solo se destaca el uso de ángulos cenitales o picados y encuadres atípicos que producen tensión, acorde con la personalidad perturbada de Billy. También es marcado el uso de la simetría en las escenas donde está él con su amigo en la cárcel, o en el hotel con Layla. En ambos casos la simetría podría funcionar como representación de la distancia emocional que existe entre los personajes, provocada por el protagonista.

ANÁLISIS DE LAS CATEGORÍAS PROPUESTAS

Tipo de iluminación

En el apartado anterior propusimos tres tipos de iluminación que pueden ser observadas en las películas. En el caso de *Buffalo '66* podemos encontrar de dos tipos: *expresiva* y *narrativa*. La acción transcurre a lo largo de un día, por lo que se hacen evidentes los cambios de luz propios de la ubicación del sol. En los exteriores día se utiliza la luz natural del ambiente, opaca y uniforme, sin puntos de brillo destacados. A esta base se agregan, en varias ocasiones, luces artificiales que, directas o rebotadas, buscan resaltar la dureza y frialdad de las imágenes. Este clima hostil, descolorido, aporta sentido a la caracterización de personajes y ambientes.

En los interiores tampoco hay sutileza ni suavidad, sino que, por el contrario, a las luminarias propias de la escena se agregan luces sin difusión que generan contrastes marcados entre las figuras y el fondo. Es un modelado un tanto desprolijo, que en ningún caso es armónico, sino que produce un efecto simbólico de angustia y desolación. Por esto inferimos que la expresividad que aporta la iluminación es clave para la caracterización de los espacios donde se suceden las acciones.

Este tipo de iluminación *expresiva* no es exclusivo, sino que se combina con un tipo de iluminación *narrativa*. En este caso la luz se utiliza en función de subrayar elementos clave de la historia y de caracterizar personajes por medio de una iluminación selectiva, es decir que la luz tiene la función de apoyar a la narración para reforzar su significado. Anteriormente, relacionamos este tipo de iluminación con aquella predominante durante el período clásico de Hollywood, que estuvo caracterizada por su teatralización y gran variedad de efectos evidentes principalmente sobre las figuras del star-system, siempre separadas del resto de los actores. En la película hay escenas que son secuencias musicales: las de canto y baile que protagonizan el padre de Billy en la casa y Layla en la cancha de bowling. Acord retoma un tipo de iluminación intencional dirigida de manera selectiva y metafórica a los personajes, lo que confiere a estas escenas una característica de irrealidad en relación a la totalidad de la película. Así, la manera en la que esta iluminación es utilizada permite notar la intención de diferenciar esas escenas del conjunto del film. Si ésta fuera una película del período clásico, no repararíamos en el sentido paródico que tiene la iluminación en las escenas musicales. Este recurso le aporta a la narración un elemento extraño, pero con gracia, que interrumpe sin pedir permiso el transcurso de las acciones principales.

Contraste

La película utilizada para *Buffalo '66* fue la Kodak 160 T 5239, de tipo reversible –es decir que produce una imagen positiva sobre una base transparente– en general, este tipo de películas tiene alto contraste entre las zonas claras y oscuras de la imagen. Gallo y Acord buscaban la misma textura que tenían los videos de años anteriores, por lo que descartaron los otros tipos de películas reversibles que había en el mercado. En el proceso de revelado trabajaron con un técnico que los ayudó en relación al contraste y el paso a negativo, exponiéndolo antes y después del revelado para recuperar el contraste sin que resultara excesivo en el proceso de impresión. Este tratamiento se nota en la imagen. Vemos que los contrastes son marcados, pero no por una intención específica de delimitar zonas iluminadas y zonas oscuras, sino por la densidad de los tonos oscuros en relación a los claros. Es decir, no hay un modelado de la imagen mediante altos contrastes entre luces y sombras, sino que está dada por las características técnicas de la película, como por ejemplo la densidad en los negros. Los ratios son parejos, en su mayoría 1:1, mientras que los fondos se presentan casi todos subexpuestos uno o dos puntos, arrojando ratios de 2:1, llegando de manera excepcional a un 4:1 o 6:1 en el caso de la escena del Scott Woods Club.

Blanco y negro / color

La gama de tonalidades de un film se consigue por medio de la elección de la emulsión, del tipo de revelado y de los ajustes en el etalonaje. También influye la temperatura color y el balance de blancos que se aplique. Además, se pueden dar variaciones y connotaciones secundarias por los colores del vestuario y los objetos de la puesta en escena. En el caso de *Buffalo '66*, el factor más importante para la definición del color fue la emulsión utilizada, un tipo de película que es muy poco sensible a las luces cálidas, que registra poco y nada los colores secundarios y que además aportaría mucho grano y una amplia gama de grises que se mezclan con los otros tonos. Esto da como resultado en su mayoría colores opacos, sucios, desaturados tanto en los interiores y como en exteriores, aunque bastante más limpios en los primeros y más contrastados en los últimos.

Resulta llamativo el uso del blanco y negro, en algunas de las imágenes sobreimpresas que grafican situaciones del pasado en la cárcel o flashbacks de la infancia del protagonista. Estos inserts hacen referencia al lenguaje televisivo en sus comienzos.

Exposición

Acord explica en las entrevistas que rodaron toda la película con los objetivos más abiertos posible, y que esto no fue una decisión de estilo en cuanto a la profundidad de campo, sino que estuvo basada en el tipo de película con la que trabajaban, la cual era bastante lenta. Al precisar mayor cantidad de luz para imprimir las imágenes, recurrieron a la sobrexposición en varias ocasiones. En *Buffalo '66* hay sólo dos o tres escenas donde los ambientes son oscuros y los personajes están en sombras. En general predomina una exposición que arroja una imagen de luminosidad clara y uniforme, aunque no brillante. La exposición general de las escenas se realiza a partir de la intensidad de la "key light", que en los exteriores día es la luz solar y en los interiores las lámparas más potentes del decorado.

Velocidad de movimiento

Existen en *Buffalo '66* alteraciones entre la velocidad de proyección y la velocidad de filmación; este recurso constituye un aspecto innovador en la obra de Acord. La escena donde se utiliza la técnica es la del Scott Woods Club. La innovación radica en la situación imaginaria del disparo. La intención de Gallo fue recrear el tiroteo y el impacto de las balas con imágenes congeladas. Acord relata que él ya había trabajado con imágenes congeladas en algunos videos musicales pero que el primero en hacerlo había sido el francés Michel Gondry en una publicidad, usando tres cámaras intercalando luego las tomas. Para *Buffalo '66*, crearon el efecto dejando a la persona quieta en el cuadro y aumentando la velocidad de la cámara. Rodaron a 150 cuadros por segundo moviendo la cámara rápidamente alrededor de los actores, buscando que estos permanezcan quietos, aproximadamente un segundo y medio, que luego se extendería a 12 segundos en pantalla. La sangre y el efecto del disparo se resolvieron utilizando varios materiales como vidrio y gelatinas. El costo de realizarlo así fue mucho menor que lo que hubiera costado realizarlo con medios digitales en la postproducción. Acord y Gallo fueron pioneros en la realización de este procedimiento, que posteriormente se hizo extensivo a otras películas, como por ejemplo *Matrix* (Wachowski, 1997).

Distancia focal y profundidad de campo

En este film hay un uso expresivo de las diferencias de enfoque en los primeros planos realizados cámara en mano de Billy cuando habla por teléfono con su madre en el pasillo de la academia de danzas. Ambos recursos, la poca profundidad de campo y la cámara en mano,

ayudan a crear la cercanía al personaje a la que se refiere Acord en la cita mencionada en el apartado de las entrevistas. En efecto, la escena parece haber sido filmada a muy corta distancia del actor y con un movimiento suave, que refleja esa proximidad.

También se manifiesta un foco selectivo muy acentuado en los diálogos de Billy y Layla previos a la cena, tanto en el auto como en los exteriores de la calle del barrio de los padres de Billy, donde el fondo queda completamente desenfocado, en tonos pastel. En numerosas escenas del auto y en los planos en movimiento de la ciudad también se aplica el foco selectivo que de alguna manera descontextualiza el entorno y "hace foco" en el drama que vive el protagonista. En general, al filmar con los objetivos muy abiertos, se sostiene una profundidad de campo reducida en toda la película.

Tamaño del plano, angulaciones y PDV (punto de vista subjetivo)

A partir de la observación atenta de la película destacamos algunos planos y ángulos que resultan de decisiones concretas al momento de definir los encuadres y que estarían justificados por el sentido narrativo que se quiere transmitir. Nos referimos a los ángulos cenital y picado combinados con movimientos de cámara o cámara fija; los planos de situación alrededor de un mismo objeto; los planos subjetivos o PDV y los encuadres de composición atípica.

El uso del ángulo cenital se utiliza al menos en dos ocasiones: al principio de la película, en el travelling que encuadra a Billy solo caminando por las calles vacías, y en el plano fijo que lo muestra acercándose muy gradualmente a Layla en la cama del hotel. Esta angulación de la cámara produce un efecto de extrañamiento, ya que implica un cambio de la posición normal de la visión –a la altura de los ojos– y también de distanciamiento de los personajes, a la vez que permite observar mejor sus movimientos y, en la escena del hotel, captar los ínfimos movimientos de aproximación de Billy y Layla hasta el momento del beso. Los planos de situación se encuentran en las primeras escenas y muestran un lugar o un objeto (como el auto) en un plano general de altura normal, pero registrado desde distintas posiciones: frontal, lateral, trasera, etc., lo cual transmite una sensación de intriga sobre lo que sucede dentro y lo que sucederá después, en la escena de la cena con los padres de Billy. Aquí también se utiliza el cambio de puntos de vista, pero sugiriendo un plano subjetivo del personaje, aunque desde una perspectiva un poco alterada, con saltos de eje.

Respecto a los encuadres atípicos que generan tensión en la composición, los más relevantes son los de Billy y su amigo cuando hablan por teléfono desde su habitación. Se trata de planos que muestran el cuerpo en fragmentos, o que juegan con el límite del encuadre, dejando mucho aire arriba del personaje que apenas queda en el cuadro. Estos encuadres producen un efecto de incomodidad, aportando a la construcción de los personajes, a la debilidad del vínculo, al patetismo de sus vidas.

Movimientos de cámara

Los movimientos de cámara son numerosos en la película y se alternan armoniosamente con los planos fijos. Esta alternancia genera una cierta frescura y dinamismo en el ritmo de la película. Acord explica que si no se tenía una idea clara respecto de cómo debería ser un movimiento de cámara, se la dejaba fija. Pero en general la cámara tiene la función de acompañamiento de las acciones de los personajes, principalmente de Billy. Encontramos paneos, travellings y movimientos steady-cam. Si bien pasan bastante desapercibidos, influyen en la percepción del ritmo de las acciones. Cuando hay planos fijos, se evidencia una intención clara en la composición, ya sea por la simetría que aporta estructura o los encuadres extraños que transmiten tensión.

C O N C L U S I O N E S

Fin de este análisis, principio de otros

A modo de cierre, podríamos decir que *Buffalo'66* es un caso interesante para el análisis ya que, al tratarse de una película independiente, la toma de decisiones para la elaboración de las imágenes — de alguna manera, el *estilo* del film— por parte de Vincent Gallo y Lance Acord estuvo dotada de mucha libertad y se llevó a cabo de manera conjunta.

Además, por tratarse de la ópera prima del DF, tiene relevancia a la hora de observar ciertos patrones característicos que pueden llegar a repetirse en la obra completa del artista. Las entrevistas dejan ver que detrás de las decisiones técnicas hay un concepto que las guía, y a eso apuntamos a la hora de proponer una tipología de la iluminación según la función que cumpla en el relato. La fotografía en un film no está separada de la narración, como tampoco es atemporal: existe una historia del medio, marcada por lo posible y lo deseable de cada época, de la cual el DF debe ser consciente, para construir la imagen de una película en particular en el

tiempo en el que le toca vivir, en diálogo con ella. Esperamos que esta propuesta estimule la producción de otros análisis, para seguir pensando la creación de imágenes en el cine contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas (1993) Faire l'histoire du cinéma. Les modeles américains. París: Nathan. Col. Cinéma.

ARONOVICH, Ricardo, (1997) Exponer una historia – La fotografía cinematográfica, Barcelona: Gedisa, Colección Multimedia.

AUMONT, Jaques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (2008) Estética del Cine. Espacio fílmico montaje, narración, lenguaje. Buenos Aires: Paidós.

BALLINGER, Alexander (2008) Nuevos Directores de fotografía. Madrid: Ocho y Medio. Libros de cine.

BENET, Vicente J. (1999) Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine. Valencia: Ediciones de la Mirada.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995) El arte cinematográfico. Una introducción. Barcelona: Paidós.

BURUM ,Stephen H. (2007) American Cinematographer Manual; Edición 9, ASC Press Book. En URL: <http://www.ascmag.com>. Fecha de consulta: 20 de agosto de 2013.

CHOI, Domin (2009). Transiciones del cine. De lo Moderno a lo contemporáneo. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

FONTANELLAS, Héctor J (2008) Directores de fotografía. Reflexiones para la elaboración de una imagen cinematográfica. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Fuente no firmada: A beginner's guide to cinematographers. Revista Empire. En URL: <http://www.empireonline.com/features/beginners-guide-to-cinematographers/14.asp>.
Fecha

de consulta: 19 de abril de 2014.

FURIÓ, Vincenc (2012) Gombrich y la sociología del arte. En revista La balsa de la Medusa, Nro. 51-52. Págs. 131 – 161. En URL: http://maestriadicom.org/articulos/gombrich-y-la-sociologia-del-arte/#identifider_24_1958. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2014.

LOISELEUX, Jacques (2005) *La luz en el cine*, Barcelona: Paidós.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. (2003). *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen.

SONTAG, Susan (2012) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: De bolsillo.

SORLIN, Pierre (2010) *Estéticas del Audiovisual*. Buenos Aires: La marca editora. Col. Biblioteca de la Mirada.

TATARKIEWICKZ, Wladyslaw (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Alianza Editorial.

P Á G I N A S W E B

Art Talk: Lance Acord. En http://www.vice.com/es_mx/art-talk/lance-acord. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2013.

Cinematography Lance Acord. En <http://lanceacord.wordpress.com> Fecha de consulta: 17

de marzo de 2014.

El blog de cine español. En <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=2080>. Fecha de consulta: 24 de febrero de 2018.