

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/268521290>

# Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital. El estilo visual realista

Article · January 2013

CITATIONS

0

READS

141

1 author:



Laura Cortés

Universidad Miguel Hernández de Elche

55 PUBLICATIONS 23 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Experimentation and innovation [View project](#)



Virtual Reality and Augmented Reality: development and applications [View project](#)

# Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital.

## El estilo visual realista

LAURA CORTÉS-SELVA

### ➤ Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital. El estilo visual realista

La introducción de la tecnología digital en la cinematografía ha sido de gran importancia en el estilo visual de los films. En concreto, la hibridación analógico-digital ha contribuido al desarrollo de diferentes estilos visuales entre los que destaca el realista. La primera parte de esta investigación se destina a la explicación de los principales acercamientos teóricos de los autores más relevantes al concepto de estilo cinematográfico, y una aproximación a la definición del estilo visual. La segunda parte se centra en la exposición de las principales aplicaciones expresivas relacionadas con la hibridación analógico-digital, y que han sido fundamentales para la creación de un estilo realista. Se ha empleado una metodología cualitativa basada en una revisión exhaustiva de las principales fuentes bibliográficas especializadas en la materia, así como un análisis en profundidad de contenido de diferentes obras cinematográficas. La principal conclusión es que la hibridación analógico-digital ha favorecido el desarrollo del estilo visual realista. La verdad de una imagen se asocia con resultados visuales alejados del cine profesional, introduciéndose conceptos como la imperfección, la improvisación o la antiestética. Entre los elementos estilísticos que surgen de la hibridación analógico-digital se encuentran el empleo de la movilidad de la cámara, la mezcla de formatos analógicos y digitales y la manipulación del color a través del *Digital Intermediate* (internegativo digital).

**Palabras clave:** estilo visual; dirección de fotografía; tecnología cinematográfica; estética cinematográfica.

### ➤ Main Expressive Applications as a Consequence of the Analog-Digital Hybridation. Realistic Visual Style

The introduction of cinema digital technology has had a direct impact in the visual style of films. Specifically, analog-digital hybridation has contributed to the development of different visual styles among which realistic, stands out. The first part of this paper is devoted to the theoretic explanation of the different approaches from the most relevant authors to the concept of film style and the approximation to the definition of visual style. The second part of this research is focused on the main expressive applications related to the analog-digital hybridation that have favoured the development of the realistic style. A qualitative methodology based upon an exhaustive review of the main sources specialized in the subject matter, and an in depth content analysis of different films has been employed. The main conclusion is that analog-digital hybridation has favoured the development of the realistic visual style. The truth of an image is associated to visual results that are distant from professional cinema introducing terms such as imperfection, improvisation and anti-aesthetics. Among the stylistic elements emerged from analog-digital hybridation it is found out the camera mobility, the mixture of analog and digital formats, and color manipulation through Digital Intermediate.

**Key words:** Visual Style; Cinematography; Cinema Technology; Cinema Aesthetics.

**Artículo completo:** <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/487>.

## Introducción

Con la invención del cinematógrafo se inauguran dos modos diferentes de mirar a la realidad: el estilo realista de los hermanos Lumière y el de ficción de la obra de Méliès. Desde entonces, el estilo realista ha estado presente –en mayor o menor medida– en el estilo visual cinematográfico.

Desde la década de los noventa, con la expansión de la cinematografía digital se encuentra un tipo de espectador ávido de verdad en la imagen cinematográfica. Este hecho provoca que algunos creadores apuesten por un estilo visual lo más próximo posible a lo que nuestros sentidos perciben como real. El “código de lo verosímil” definido por Sánchez-Navarro (2001: 13) consiste en una serie de estrategias estilísticas capaces de imprimir verdad a la imagen. Los creadores, conscientes de la capacidad de la *estilometría* para crear imágenes que para el espectador resultan más verdaderas que otras, la emplean también en los filmes de ficción.

Gran parte de las citadas estrategias provienen de los diferentes desarrollos tecnológicos que se han dado a lo largo de la historia del cinematógrafo, entre los que destacan las herramientas digitales. En concreto, la hibridación analógico-digital ha contribuido a la creación de diferentes estilos visuales con privilegio para el realista.

El presente trabajo trata de exponer cuáles son las principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital y que han sido fundamentales para la creación de un estilo visual realista. Para ello es fundamental, en primer lugar, asentar las bases del concepto de estilo visual, así como desarrollar las diferentes opciones estilísticas que surgen de la introducción de novedades tecnológicas relacionadas con lo digital.

La metodología empleada para la elaboración del epígrafe dedicado al estilo cinematográfico se basa en un estudio en profundidad de los principales autores que investigan la materia. El segundo epígrafe se desarrolla mediante la consulta previa y el análisis exhaustivo de las principales fuentes que versan sobre el desarrollo tecnológico concerniente a la cinematografía, como la revista especializada *American Cinematographer*. Publicada desde 1920, constituye un referente internacional y una fuente imprescindible para el conocimiento de los desarrollos tecnológicos más relevantes relacionados con la fotografía cinematográfica, así como sus principales aplicaciones expresivas.

## El estilo cinematográfico: hacia una definición del estilo visual

Colin Burnett (2008: 127-149) desglosa en un artículo las diferentes tradiciones o escuelas que han abordado el estudio del estilo cinematográfico. Entre ellas, la británica iniciada por Perkins (1997) que la autora califica como “una teoría sintética de estilística evaluativa”, en la que se confía en la habilidad del observador del film para percibir la unidad orgánica de la forma y del contenido. Este tipo de planteamiento sigue influyendo en la actualidad en autores como Gibbs (2002) y Buckland (2006).

En el otro extremo del espectro Burnett sitúa a Burch (1969) que encabeza la variante francesa de la estilística con su obra *Theory of film practice*. En los años setenta, Bellour (1966: 161-178) continúa dicha tendencia –inspirada en la semiología de Christian Metz– a la que añade una dimensión analítica centrada en el estudio detallado y en la descripción de textos que ejemplifican los estilos de los autores.

En tercer lugar, Burnett sitúa la propuesta de la escuela neoformalista norteamericana liderada por Bordwell,<sup>1</sup> centrada en desarrollar la evolución del concepto del estilo cinematográfico desde sus pri-

1 Véase: Bordwell, David (2007). *Poetics of cinema*. New York: Routledge; (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press; (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley & Los Angeles:

meras obras. Cita –entre otras influencias– la obra *Film Style and Technology* de Salt (1992), en la que la definición de estilo cinematográfico puede ser inferida de la sección titulada *Practical Film Theory*, en la subsección “Film Style”. Salt señala que el estilo es un fenómeno relacional o comparativo, y por lo tanto es necesario que el investigador estudie una gran cantidad de films de forma individual para poder formular afirmaciones sobre normas e innovaciones. De este modo se evita el error frecuente de describir como algo único un hecho que constituye una práctica habitual en una gran cantidad de films de una época, lugar o género concreto. Se centra fundamentalmente en las aportaciones individuales que los creadores cinematográficos reflejan en sus obras. Para ello introduce su método de análisis estadístico que permite cuantificar ciertos parámetros que forman parte del estilo cinematográfico.

Salt es criticado en un principio por los neoformalistas, que consideran el estilo desde una perspectiva de normas institucionales insertas en un contexto, es decir, las elecciones artísticas como parte de las opciones que se enmarcan en un modelo institucional regido por una serie de normas generales (Bordwell, Thompson & Staiger, 1997). Posteriormente, introducen la intencionalidad individual de los creadores como motor del cambio estilístico, influidos por las investigaciones de Salt y por el modelo de la historia del arte propuesto por Gombrich, basado en el esquema problema-solución. Para crear una historia de la evolución del estilo cinematográfico es fundamental el estudio de las elecciones de los creadores de los films a la hora de enfrentarse a la solución de problemas en la práctica cinematográfica.

Bordwell (1997: 4-11) define el estilo cinematográfico como el uso sistemático y significativo de los elementos formales de la puesta en escena. Parte del esfuerzo de su identificación se destina a reconocer y explicar patrones de continuidad estilística y de cambio. Los cineastas tienden a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elecciones que se inscriben dentro de una serie de limitaciones como las circunstancias históricas que condicionan la existencia de determinadas herramientas, el presupuesto disponible y la coherencia con la que normalmente se concretan dichas elecciones. Por lo tanto se podría concluir que el estilo de un film es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada. El estilo también crea significado, pero es simplemente un tipo de efecto y no hay razón para esperar que todo rasgo estilístico posea una significación distintiva (Bordwell & Thompson, 1995: 334-338).

Tradicionalmente estudiado desde el punto de vista del director del film, el análisis estilístico se ha centrado en los componentes de la puesta en escena, aunque existen diferencias entre autores en cuanto a los elementos que la conforman.<sup>2</sup>

---

University of California Press; (1997). *On the History of Film Style*, Cambridge, MA: Harvard University Press. También junto a: Thompson, Kristin (1ª edición 1995). *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine. Y de ambos junto a: Staiger, Janet (1ª edición 1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación.

2 Véase: Bordwell, David & Thompson, Kristin (1995: 145-146). Dicha obra incluye en el estilo cinematográfico los elementos de la puesta en escena del plano (decorados, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y movimiento de los actores y su desarrollo en el espacio y en el tiempo); en segundo lugar el plano y sus cualidades fotográficas; en tercer y cuarto lugar, el montaje y el sonido. En Gibbs (2002: 5) la puesta en escena es la relación entre el qué se filma y el cómo se filma, es decir entre el contenido del encuadre y del modo en que se organiza. El contenido incluye: el vestuario, el decorado, el *atrezzo*, los actores, el montaje, el sonido y la iluminación. La disposición de los contenidos citados también se organiza en función de la cámara, de ahí que la puesta en escena incluya –entre algunas de las decisiones fotográficas– elementos como el encuadre, los movimientos de cámara, las ópticas empleadas o la colorimetría.

El concepto de puesta en escena o *mise-en-scène* deriva del teatro y literalmente se traduce como “poner en escena una acción”. El término se extiende al cine –concretamente a la dirección cinematográfica– y se aplica para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica, que incluye los aspectos que el cine comparte con el teatro: decorados, iluminación, vestuario o el comportamiento de los personajes. Sin embargo existen grandes diferencias entre el cine y el teatro debidas a –entre otros factores– las técnicas cinematográficas, ya que, como apunta Català (2001: 71-73), “tienen un carácter fundamental, puesto que de ellas nacen los distintos sistemas de representación que distinguen drásticamente el cine del teatro, es decir, que dan lugar a estéticas diferentes (...)”.

Sergei Eisenstein crea el término que, una vez traducido al inglés, se conoce como *mise en shot* o lo que puede ser entendido como puesta en plano, para diferenciar la representación en el escenario teatral de la que tiene lugar en el plano cinematográfico: “*If mise en scène means staging on a stage, the arrangement of the stage, then staging in the shot let us henceforth call mise en shot*” (Nizhny, 1962: 139). En ese plano cinematográfico es necesario añadir otro tipo de componentes que no se contemplan en la puesta en escena teatral y que forman parte de las cualidades fotográficas del cine.

Por lo tanto, más que recurrir a los componentes tradicionales de la puesta en escena, se propone la teoría de la práctica cinematográfica para determinar los elementos del plano, que dependen individualmente de cada creador cinematográfico o que comparten con otros. A través de dicha diferenciación es posible el estudio del estilo de cada uno de los polos productores que participan en la producción cinematográfica.

Es importante el reconocimiento de otros creadores en las obras cinematográficas ya que, como afirma Petrie (1996: 2), la consideración del director como único autor del film provoca el descuido del estudio de la contribución de otros agentes implicados en la creación como el director de fotografía. El reconocimiento de la forma audiovisual como un arte colaborativo pone de manifiesto la necesidad de reflexionar en torno a la impronta que otros creadores dejan en la forma cinematográfica.

En el caso del director de fotografía se responsabiliza del estilo visual del film –que incluye la iluminación cinematográfica y, según los países, el diseño de cámara– y se apoya en un equipo de profesionales que ejecutan dicho planteamiento. Por lo tanto, aunque el director del film pueda dar el visto bueno a los aspectos implicados en la elaboración del mismo y discuta con los diferentes departamentos todas las cuestiones creativas, el diseño de la fotografía cinematográfica pertenece a la expresión artística del director de fotografía. Es decir, el sello autoral defendido por Caldevilla en el análisis del estilo del director de cine Steven Spielberg, se puede aplicar a otros agentes creadores del film, puesto que lo define como:

*La forma particular, personal e intransferible, aunque sí imitable [...] que un creador tiene de plasmar consciente o inconscientemente su aportación personal en todos y cada uno de los elementos confortantes de ese todo que llamamos obra y que como tal, nos permite tomarla como objeto de nuestro estudio* (Caldevilla (2005).

Lo fundamental es distinguir qué elementos definen el ámbito de cada creador, es decir, si la iluminación depende del director de fotografía, se estudiarán aspectos de la misma para determinar dichas

huellas. Si por el contrario el trabajo de cámara se comparte con el director, dichas huellas serán el resultado de una co-autoría. Detectar y definir las diferentes categorías artísticas que engloba una producción audiovisual se basa en el necesario conocimiento del medio que emplean para llevar a cabo su expresión visual. Citando a Bordwell y Thompson (1995: 144), para comprender la forma en cualquier arte debemos estar familiarizados con el medio que utiliza.

En esta investigación se considera el cine como un arte colaborativo y se propone el modelo de la teoría de la práctica cinematográfica como un planteamiento más acertado para determinar los elementos que dependen de cada agente, que coinciden en parte con lo que algunos autores incluyen en la puesta en escena. En este caso se tienen en cuenta los parámetros que controla el director de fotografía –en exclusiva o compartidos con el director– y, por lo tanto, se define el estilo visual como el conjunto de decisiones o elecciones –conscientes o inconscientes– en torno a los parámetros técnicos relacionados con la cámara y la iluminación, que funcionan como vehículo de su pensamiento creativo y que aplica en sus obras cinematográficas. Dicho estilo puede variar de un film a otro o evolucionar a lo largo de su carrera, de ahí la importancia del análisis de toda su obra o de una parte importante de la misma.

### Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital

En los noventa y durante la primera década del siglo XXI destacan de modo especial planteamientos estilísticos que buscan un resultado visual realista cercano al documental. Entre ellos posee una importancia especial el surgimiento del movimiento Dogma'95, cuyos principios estéticos están ya presentes en los films enmarcados en las vanguardias de cine europeo de mediados de los años cincuenta y sesenta, así como en los productos clásicos del cine documental. Liderado por Lars Von Trier, reivindica un cine alejado del artificio de Hollywood, para lo se adscribe de modo voluntario a una serie de normas. Entre ellas destaca el empleo de la cámara al hombro en la totalidad del film, la ausencia de la iluminación artificial y de cualquier dispositivo técnico de embellecimiento de la imagen, que, en palabras de Marzal (2003: 381), “favorece el incremento de la espontaneidad de la interpretación de los actores, un mayor dinamismo en el ritmo interno de los relatos y la representación de una idea de proximidad al espectador”. Uno de los primeros films que promulgan el estilo Dogma'95 es *Breaking the waves* (*Rompiendo las olas*, Lars Von Trier, 1996) fotografiado enteramente con cámara al hombro por Robby Müller, aunque las bases estéticas de dicha obra están ya presentes en la mini-serie de televisión *Riget/The Kingdom* (*El reino*, coproducción entre Dinamarca, Suecia, Francia-Alemania, 1994 y 1997) (Thomson, 1998: 24-28).

La influencia del estilo realista de la década de los noventa se incrementa de modo notable en los primeros años del siglo XXI, denominado estilo *vérité* por su relación con el *cinema vérité* o cine-verdad. Para ello proponen un estilo visual con un planteamiento de cámara y de iluminación que, lejos de aproximarse a los estándares clásicos de la estética cinematográfica, ofrecen resultados antiestéticos, contrarios a dichos planteamientos, en los que están presentes conceptos como la imperfección (*rough style* o *gritty style*) y la improvisación. Es destacable a este respecto el film *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) fotografiado por Harris Savides, en el que los creadores reconocen la influencia de los documentales de Frederick Wiseman (Davis, 2008: 20). Otra propuesta similar es la de *Children of Men* (*Hijos de los hombres*, Alfonso Cuarón, 2006) fotografiada por Emmanuel Lubezki. Rodada mayoritariamente con planos secuencia, posee una escasa iluminación artificial, emplea la cámara en mano y evita los encuadres

perfectamente delimitados (Bergery, 2006: 62-70).

La búsqueda de la verdad de la imagen parece asociarse con resultados visuales alejados de los planteamientos más clásicos del cine de Hollywood; se obtienen imágenes consideradas antiestéticas o cercanas a una “estética del feísmo”. Los creadores lo denominan *gritty look*, tendencia que comienza en la década



*Children of Men (Hijos de los hombres, Alfonso Cuarón, 2006)*

de los noventa y que adquiere gran relevancia en la posterior. Entre sus características se encuentra la utilización del grano de la emulsión u otras características físicas de las mismas, el empleo de diferentes formatos de grabación, la evidencia de la movilidad de la cámara, el uso de composiciones poco cuidadas o la escasez de esquemas lumínicos propios de la ficción cinematográfica. El hecho de carecer de elementos estilísticos propios del cine profesional, lejos de romper la ilusión de verosimilitud, la refuerza.

En el caso de la movilidad de la cámara, la utilización de la cámara al hombro está muy relacionada con novedades tecnológicas como la introducción de prototipos más ligeros y de reducido tamaño, entre los que destacan los formatos digitales.

Durante la década de los ochenta, noventa y principios del siglo XXI, muchos films se decantan por el estilo visual realista de los planos realizados con la cámara al hombro. Aunque las raíces se encuentran en los films de la época silente, en los años sesenta, gracias a la influencia provocada por los documentales del cine-verdad o del cine-directo, y las nuevas olas francesa y británica, los planos realizados con la cámara al hombro son aceptados como opciones estilísticas en las obras de ficción norteamericanas.

Desde entonces la técnica ha aparecido con asiduidad, siendo los directores plenamente conscientes del realismo capaz de imprimir a sus films. Entre los ejemplos más actuales destacan *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000), fotografiada por el propio Steven Soderbergh, o *21 Gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003), fotografiada por Rodrigo Prieto.

### ¿Lenta y agónica muerte del celuloide? La hibridación de los formatos.

A lo largo del 2011, las compañías Arri, Panavision y Aäton detienen la producción de cámaras cinematográficas y se dedican en exclusiva al diseño y fabricación de modelos digitales (Kaufman, 2011).

Dos años después, en mayo del 2013, se anuncia el cierre del último laboratorio de Madrid que trabaja con celuloide, Test Deluxe Spain, lo que convierte a Barcelona en el centro de operaciones de lo analógico (Peiró, Patricia, 2013).

Tras la información anterior, es lógico pensar que la muerte del celuloide es inminente. No obstante, aunque ha aumentado considerablemente el número de películas rodadas en exclusiva con



*The Impossible* (*Lo imposible*, J. A. Bayona, 2012)

terior manipulación a través del *Digital Intermediate* o internegativo digital, como es el caso de *The impossible* (*Lo imposible*, J.A. Bayona, 2012), fotografiada por Óscar Faura.

Los formatos cinematográficos de inferior calidad al 35 mm. como el 16 mm. y el 8 mm., junto con otros videográficos tanto analógicos como digitales, aumentan su aplicación en los primeros años del siglo XXI gracias a la introducción de mejoras tecnológicas entre las que se encuentra el desarrollo del *Digital Intermediate* (Pizzello, 2002: 107-108). Los citados formatos se asocian con un tipo de producto y por lo tanto forman parte de ese código de verosimilitud presente en ciertos elementos estilísticos al alcance de los creadores.

El formato de 16 mm. ha sido tradicionalmente usado en noticiarios o documentales, pero también se emplea en series televisivas y en películas de ficción de bajo presupuesto. El código de verosimilitud inherente al formato es utilizado por diferentes realizadores para crear un estilo realista, como sucede en el film *The Blair Witch Project* (*El proyecto de la bruja de Blair*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) o en *Vera Drake* (*El secreto de Vera Drake*, Mike Leigh, 2004), fotografiada por Dick Pope (Hart, 2005: 30-34).

Por su parte, el 8 mm. es muy adecuado para crear un resultado visual similar a las películas caseras de las décadas de los setenta y principios de los ochenta. Entre los ejemplos de su aplicación encontramos ciertas escenas de *flashback* de los films *8 mm* (*Asesinato en 8 mm.*, Joel Schumacher, 1999), fotografiada por Robert Elswit, *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), ambas fotografiadas por John Schwartzman (Musitano, 2001: 27-31; Silberg, 2004: 56).

La introducción de sistemas de grabación digital desde los de mayor resolución –como la Alta Definición– hasta los de inferior calidad como el Mini-DV, impulsa el desarrollo de este tipo de vertiente realista en los largometrajes de ficción.

Los formatos digitales de inferior calidad a la Alta Definición adquieren progresivamente una mayor importancia en las obras de ficción, empleándose como único formato o hibridándose con otros. *Festen* (*Celebración*, Thomas Vinterberg, 1998) fotografiado por Anthony Dod Mantle y enmarcado en el movimiento Dogma'95, es el primer film que demuestra que un largometraje rodado con Mini-DV puede llegar a la gran pantalla (Rudolph, 1999: 131-132). Otras obras que lo emplean en exclusiva son *Dancer in the Dark* (*Bailar en la oscuridad*, Lars Von Trier, 2000), fotografiada por Robby Müller (Winters, 2001: 57), *28 Days Later* (*28*

formatos digitales, existen todavía una serie de realizadores que se resisten a abandonar las excelencias de la emulsión sensible. Entre ellos se encuentran los que optan por la hibridación analógico-digital combinando material sensible con formato digital, y los que emplean en exclusiva material sensible y se apoyan en el escaneado del negativo para su posterior



*días después...*, Danny Boyle, 2002), fotografiada por Anthony Dod Mantle (Bankston, 2003: 82-90) o *Inland Empire* (David Lynch, 2006), fotografiada por el mismo David Lynch (Kadner, 2007: 116, 118-119).

Los formatos de baja o muy escasa resolución –a pesar de su reducida calidad– obtienen resultados de gran verosimilitud. Entre los ejemplos hallamos las imágenes captadas mediante cámaras de seguridad presentes en ciertas escenas de combate del film *Ali* (Michael Mann, 2001), fotografiado por Emmanuel Lubezki (Holben, 2001: 34-49), o aquellas que mezclan la Alta Definición y el Mini-DV para imitar el resultado visual de las cámaras *web* y de teléfono móvil del film *Megan is Missing* (Michael Goi, 2009), fotografiado por Keith Eisberg y Josh Harrison (Bosley, 2008: 22-26).

También se utilizan otros formatos analógicos de reducida calidad como el Betamax, el VHS y el Hi-8, principalmente en films de bajo presupuesto como *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), fotografiado por el propio director (Calhoun, 2004: 108-109).

La mezcla de formatos forma parte de las diferentes estrategias estilísticas presentes entre las imágenes que el espectador asocia con una mayor verdad, como las obtenidas por cineastas *amateur*, grabaciones caseras de gran imperfección o *home movies*. Entre las propuestas más interesantes destacan las escenas de cine doméstico del film *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1998), fotografiado por Tomás Pladevall (Cuevas, 2001: 13), así como las creadas para *The Blair Witch Project* (*El proyecto de la bruja de Blair*; Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), fotografiado por Neal Fredericks.

Por su parte, en *Cloverfield* (*Monstruoso*, Matt Reeves, 2008), fotografiado por Michael Bonvillain y rodada en Alta Definición, no sólo se construyen imágenes similares a las grabaciones caseras, sino que se hibridan con otras que simulan el estilo visual antiestético y de baja resolución de los vídeos de *YouTube* (Witmer, 2008: 36-45).

Entre los iconos que el espectador asocia con un mayor realismo se encuentran las imágenes procedentes de los telediarios. Esa capacidad se pone de manifiesto en *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1992), fotografiada por Augusto García Fernández-Balbuena, en la que construye un falso telediario para mostrar la falsedad intrínseca del producto (Sánchez, 2001: 21).

*Redacted* (Brian De Palma, 2007), fotografiada por Jonathon Cliff, es uno de los múltiples films en los que se muestra el efecto realista producido por las imágenes que simulan el estilo visual de las noticias, además de poseer otras obtenidas mediante cámaras de vigilancia y vídeos de *Youtube* (Hemphill, 2007: 22-28).

### La hibridación del color analógico y digital

La búsqueda de una reproducción fiel (realista) del color –en cuanto a su similitud con los presentes en

*Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003)



la naturaleza y que el ser humano percibe— es uno de los objetivos que está presente en los primeros experimentos tecnológicos de la fotografía cinematográfica. Sin embargo, el término “realista” varía a lo largo de la evolución de la forma cinematográfica y, lo que en un principio se equipara con una reproducción fiel, posee escasa relación con lo que en la actualidad se considera realista. Así, a principios del desarrollo cinematográfico, la imagen en blanco y negro se vincula con los géneros dramáticos o con aquellos que pretenden transmitir un mayor realismo, frente a la imagen en color reservada para los géneros musicales, los dibujos animados y los *westerns*. Sin embargo, a partir de la introducción de la televisión en blanco y negro se fomenta el uso del color en la forma cinematográfica, con la finalidad de crear un espectáculo más atractivo. De ahí que el color se extienda también a los géneros tradicionalmente dominados por la imagen en blanco y negro (Belton, 1992: 201-202).

La introducción de la tecnología digital y específicamente la hibridación analógico-digital han propiciado la creación de resultados visuales relacionados con la colorimetría capaces de asociarse con un mayor realismo, tanto por su similitud con lo que nuestros sentidos perciben como real, como por las imágenes que asociamos con determinados periodos de la historia del cine.

La creación del Inter negativo Digital (*Digital Intermediate* o DI) a finales de la década de los noventa, supone una nueva herramienta de manipulación de los parámetros fotográficos de la imagen. Se trata de una revolución similar a la introducción del sonido, que permite la hibridación entre el color analógico-digital y la iluminación analógica y digital.

El *Digital Intermediate* es un proceso híbrido (celuloide-digital-celuloide) en el que está involucrado el escaneado del negativo a diferentes resoluciones, su manipulación a través de plataformas digitales y su impresión posterior en una emulsión sensible (Rubio, 2006: 203).

*Pleasantville* (Gary Ross, 1998) fotografiada por John Lindley (Fisher, 1998: 60-67) es el primer film escaneado en su totalidad en el que se utiliza el *Intermediate Digital* para crear una imagen en la que conviven el blanco y negro con el color con una finalidad narrativa. A través del empleo del *Digital Intermediate* es posible la hibridación en un mismo plano de elementos en color junto a otros en blanco y negro.

Entre las aplicaciones expresivas más importantes que el *Digital Intermediate* permite en el ámbito de la dirección de fotografía, se encuentran el control preciso del equilibrio de color de las imágenes (*color-grading*) entre planos o secuencias contiguas, la posibilidad de retocar o reparar el color, cambiar la tonalidad, el brillo y la saturación, la recreación de procesos de laboratorio y la creación de determinados efectos de iluminación, en áreas específicas de la imagen (James, 2006: 270, 277, 281, 284 y 288).

Entre los planteamientos que persiguen un resultado realista, el *Digital Intermediate* permite recrear estilos visuales presentes en imágenes del pasado. El espectador es capaz de asociar periodos históricos con determinados procesos técnicos característicos de la época, lo que contribuye a otorgar verosimilitud a la narración.

*Oh Brother, Where art thou!* (Joel Coen, 2000) fotografiada por Roger Deakins constituye la primera experiencia en cuanto a la recreación de procesos antiguos a través del *Intermediate Digital*. Construyen un estilo visual similar al de las postales antiguas pintadas a mano de la década de los treinta (Fisher, 2003).

En la primera década del siglo XXI, el film *The Aviator* (*El aviador*, Martin Scorsese, 2004), fotografiado por Robert Richardson, recrea digitalmente dos procesos de color extintos —el *Technicolor* de 2 y de 3 negativos— para crear imágenes similares a la realidad cinematográfica de la época que narra (Pa-

vius, 2005, 38-53). Una intención similar comparte el largometraje *The Illusionist* (*El ilusionista*, Neil Burger, 2006), fotografiado por Dick Pope, en el que se pretende generar una atmósfera de principios del siglo XX recreando un estilo visual similar al de los inicios del cinematógrafo. Para ello, gracias al *Digital Intermediate* recrea los resultados visuales del proceso antiguo denominado *Autochrome* (Thomson, 2006: 52-53).

Otro resultado visual que persigue un mayor realismo y que se obtiene como resultado de la hibridación analógico-digital es la reducción de la saturación del color de las imágenes sin alcanzar el blanco y negro y con un contraste acusado. La introducción del *Digital Intermediate* a finales de los noventa permite emular digitalmente este tipo de resultado visual creado en la década de los ochenta a través de diferentes procesos de laboratorio. Entre los ejemplos destacan los films pertenecientes al género bélico, pero también otros como *Vera Drake*, donde se recrea el estilo visual similar al de las imágenes de la ciudad de Londres en los años cincuenta.

En el extremo de la tendencia hacia la reducción de la saturación, el *Digital Intermediate* permite construir una imagen en blanco y negro mediante la eliminación del color original.

Aunque sin intervención del *Digital Intermediate*, la creación de un estilo visual realista a través del empleo del blanco y negro está presente en el cine

desde la invención del color. En la década de los ochenta destacan obras como *Raging Bull* (*Toro salvaje*, Martin Scorsese, 1980), fotografiada por Michael Chapman, que trata de recrear el estilo visual de las fotografías publicadas en los años cuarenta por la revista *Look*. Por su parte, *Zelig* (Woody Allen, 1983), fotografiada por Gordon Willis, pretende emular el blanco y negro del estilo visual de los noticieros de los años 20 y 30 (Goodhill, 1982: 1188-1194; Bogre, 1984: 43-48; Anónimo, 1981: 488).

Entre los films más actuales que recurren al blanco y negro mediante la hibridación analógico-digital se encuentra *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2012) fotografiada por Guillaume Schiffman, que emplea el 35 mm. y el *Digital Intermediate* para construir un estilo visual realista similar al de las películas de los años veinte.

El *Digital Intermediate* también permite la hibridación de la iluminación analógica con la digital. La iluminación digital o virtual (Argy, 2001: 80-89 y 2005: 94-99) desarrollada especialmente durante los primeros años del siglo XXI está presente en los espacios generados digitalmente, pero su creación no es competencia del director de fotografía sino de los iluminadores virtuales. En el caso de la hibridación de imágenes generadas por ordenador junto con las analógicas, los iluminadores virtuales tratan de emular la fotografía propuesta por el director de fotografía. Si, por el contrario, todo el largometraje está compuesto por imágenes virtuales, toman referencias de la realidad o de otros productos audiovisuales para recrear una iluminación verosímil.



*Vera Drake* (*El secreto de Vera Drake*, Mike Leigh, 2004)



*The Artist* (Michel Hazanavicius, 2012)

## Conclusiones

Entre las principales conclusiones derivadas de esta investigación se encuentra que existen ciertos elementos estilísticos capaces de imprimir una mayor verdad a las imágenes. Presentes de modo especial en las obras de no ficción, los creadores los aplican también en las de ficción –en exclusiva o mezclados– consiguiendo que el contraste entre ambos aumente la verdad del relato.

Las innovaciones tecnológicas digitales, sobre todo la hibridación analógico-digital, han favorecido el desarrollo del estilo visual realista. Entre las estrategias estilísticas derivadas de dichas innovaciones, capaces de imprimir verdad a una imagen, se encuentran en primer lugar aquellas que se destinan a conseguir una imagen alejada del cine profesional. En ellas, están presentes opciones estilísticas más o menos radicales que buscan a través de diferentes aproximaciones como la improvisación, un resultado imperfecto, antiestético en cuanto a la obtención de una imagen alejada de la estética del cine clásico. La introducción de cámaras digitales más ligeras y de reducido tamaño permite una mayor movilidad, el acceso a un mayor número de espacios y la realización de composiciones alejadas de los cánones clásicos. Además, las diferentes resoluciones obtenidas mediante dichas cámaras ofrecen resultados de diferente calidad en muchas ocasiones antiestéticos e imperfectos, que contrastan –al hibridarse– con la perfección del formato clásico de 35 mm.

Otras estrategias estilísticas derivadas de las innovaciones tecnológicas capaces de imprimir verdad a una imagen se destinan a crear o recrear iconos que el espectador asocia con determinadas épocas del pasado. Entre ellas destaca el empleo o la recreación digital de formatos cinematográficos que se asocian con determinados productos como el 16 mm. (noticiarios y documentales) o el 8 mm. (films caseros de la década de los 70 y principios de los 80). En cuanto al color, la hibridación analógico-digital propiciada por el *Digital Intermediate* ha permitido la recreación de procesos de color extintos asociados con imágenes de determinadas épocas (*Technicolor*, *Autochrome* o *Kodachrome*); la reducción de la saturación del color y la creación de imágenes en blanco y negro.

## Bibliografía

- Anónimo (1981): “The Five Films Nominated For Best Cinematography Of 1980”. *American Cinematographer*, 62, n° 5, 488-503.
- Argy, Stephanie (2005): “Post focus: Improvements in virtual lighting”, *American Cinematographer*, 86, n° 12, 94-99.
- (2001). Painting with virtual light. *American Cinematographer*, 82, n° 3, 80-89.
- Bankston, Douglas (2003): “All the rage”. *American Cinematographer*, 84, n° 7, 82-90.

- Bellour, Raymond (1966): "Pour une stylistique du film". *Revue d'esthétique* 19, n° 2, 161-178.
- Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Bergery Benjamin (2006): "Humanity's last hope". *American Cinematographer*, 87, n° 12, 60-75.
- Bogre, Michelle (1984): "Academy Award Nominees: Gordon Willis, ASC and *Zelig*". *American Cinematographer*, 65, n° 4, 43-48.
- Bordwell, David (2007): *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- (2006): *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- (2005): *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- (1997): *On the history of film style*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (1ª edición 1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin & Staiger, Janet (1ª edición 1997): *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bosley, Rachel K. (2008): "Production slate: A fateful connection". *American Cinematographer*, 89, n° 11, 22-26.
- Buckland, Warren (2006): *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the contemporary Hollywood Blockbuster*. New York: Continuum.
- Burch, Noël (1969): *Theory of film practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Burnett, Colin (2008): "A new look at the concept of style in film: the origins and development of the problem-solution problem", *New Review of Film and Television Studies*, 6, n° 2, 127-149.
- Caldevilla, David (2005): *El sello Spielberg*. <<http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.6.pdf>> (27/06/2013)
- Calhoun, John (2004): "Points east: Tarnation finds beauty in chaos". *American Cinematographer*, 85, n° 11, 108-109.
- Catalá, Domènec J.M. (2001): *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós Comunicación 128 Cine.
- Cuevas, Efrén (2001): "En las fronteras del cine aficionado: *Tren de sombras y El proyecto de la bruja de Blair*". *Comunicación y Sociedad*, XIV, n° 2, 11-35.
- Davis, Bob (2008): "Production slate: Indie drama and horror". *American Cinematographer*, 89, n° 4, 18-20.
- Fisher, Bob (2003): *The DP/Colorist connection*, <<http://www.studiodaily.com/filmandvideo/searchlist/4932.html>> (02/07/2013)
- (1998): "Black and white in color". *American Cinematographer*, 79, n° 11, 60-67.
- Gibbs, John (2002): *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. New York: Columbia University Press.
- Goodhill, Dean (1982). *Manhattan*, black and white romantic realismo. *American Cinematographer*, 63, n° 11, 1188-1194.
- Hart Hugh (2005): "Production slate: A secret life". *American Cinematographer*, 86, n° 1, 30-34.
- Hemphill, Jim (2007): "War and truth". *American Cinematographer*, 88, n° 12, 22-28
- Holben, Jay (2001): "Ring leader". *American Cinematographer*, 82, n° 11, 34-49.
- James, J. (2006): *Digital Intermediates for film and video*. Oxford: Focal Press.
- Kadner, Noah (2007): "Post Focus: Lynch goes digital with *Inland Empire*". *American Cinematographer*, 88, n° 4, 116-123.
- Kaufman, Debra (2011): *Film fading to black*, <[http://library.creativecow.net/kaufman\\_debra/magazine\\_27-Film-Fade-to-Black/1](http://library.creativecow.net/kaufman_debra/magazine_27-Film-Fade-to-Black/1)> (28/06/2013)
- Marzal, Felici J.J. (2003): "Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine digital". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 174 (686), 373-389.
- Musitano, Giles (2001). Production slate: Super 8 on the big screen. *American Cinematographer*, 82, n° 7, 27-31.
- Nizhny, Vladimir (1962): *Lessons with Eisenstein*. New York: Hill & Wang.
- Pavlus, John (2005): "High life". *American Cinematographer*, 86, n° 1, 38-53.
- Peiró, Patricia (2013): *Ya no hay rollo en Madrid*, <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/07/madrid/1370638704\\_385769.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/07/madrid/1370638704_385769.html)> (28/06/2013)
- Perkins, Víctor (4ª edición 1997): *El lenguaje del cine*. Madrid: Ediciones Fundamentos.

- Petrie, Duncan (1<sup>o</sup> edición 1996): *The British Cinematographer*. London: British Film Library.
- Pizzello, Stephen (2002): "Points east: Super 16 makes great Stripes". *American Cinematographer*, 83, n<sup>o</sup> 5, 107-108.
- Rubio, Agustín (2006): *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. <<http://hdl.handle.net/10803/10457>> (02/07/2013)
- Rudolph, Eric (1999): "Point east: A digital Dogma". *American Cinematographer*, 80, n<sup>o</sup> 4, 131-132.
- Salt, Barry (2<sup>nd</sup> edición 1992): *Film style and Technology: History & Analysis*. London: Starword.
- Sánchez-Navarro, Jordi (2001): "El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo" en Sánchez-Navarro e Hispano, Andrés (Eds.): *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (pp. 11-30). Barcelona: Ediciones Glénat.
- Silberg, Jon (2004): "The mind of a madman". *American Cinematographer*, 85, n<sup>o</sup> 5, 52-61.
- (2006): "Conjuring the past". *American Cinematographer*, 87, n<sup>o</sup> 9, 50-59.
- Thomson, Patricia (1998): "Production slate: Rechristening *The Kingdom*". *American Cinematographer*, 79, n<sup>o</sup> 6, 24-28.
- Winters, Rochelle (2001): "Love on the Rocks". *American Cinematographer*, 82, n<sup>o</sup> 7, 56-63.
- Witmer, Jon D. (2008): "Some kind of monster". *American Cinematographer*, 89, n<sup>o</sup> 3, 36-45.

### Sítios web

- <http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.6.pdf> (27/06/2013)
- <http://www.studiodaily.com/filmandvideo/searchlist/4932.html> (02/07/2013)
- [http://library.creativecow.net/kaufman\\_debra/magazine\\_27-Film-Fade-to-Black/1](http://library.creativecow.net/kaufman_debra/magazine_27-Film-Fade-to-Black/1) (28/06/2013)
- [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/07/madrid/1370638704\\_385769.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/07/madrid/1370638704_385769.html) (28/06/2013)

### Autora

Laura Cortés-Selva es Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra y en Dirección de Fotografía por la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña. Doctora *Cum Laude* con mención internacional especializada en estilo visual y fotografía cinematográfica por la Universidad Católica San Antonio de Murcia (2012), donde desde el año 2003 compagina docencia e investigación. Proyectos audiovisuales destacados: Directora de fotografía del documental *Sumisos*, seleccionado en el festival *Nordische filmtage Lübeck* e incluido en la base de datos Internet Movie Data Base. Co-directora de la pieza de videoarte *El caminante*, exhibida en la fundación Gabarrón de Nueva York. Estancias investigadoras internacionales: Junto a Barry Salt en el Departamento de Historia del Cine de la *London Film School* (2006 y 2007). Congresos internacionales: NECS (Viena): *The influence of celluloid digitization in the visual style of films. The creative work of cinematographers*, y en NECS (Lund-Suecia): *Locating visual style: Adapting cinematographic style to television series*. Publicaciones internacionales: Artículo: *You can act You'll see the change*. Capítulo de libro: *The influence of celluloid digitization in the visual style of films*.

Fecha de recepción: 11/07/2013 Fecha de aceptación: 12/08/2013