

Semántica de la luz en la filmografía en blanco y negro de Orson Welles

MIGUEL LÓPEZ CALZADA
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Innovación técnica al servicio de la narración. Desde *Ciudadano Kane*, la obra de Orson Welles condensó el saber fílmico pretérito en una panoplia de innovadoras técnicas propias. Destaca su uso de la luz, pues el cine puede prescindir de decorados, vestuario, actores o guión, mas no de la luz. Profundidad de campo, textura, contraste..., son elementos lumínicos que Welles y sus directores de fotografía utilizan magistralmente para dar eficacia a la narración. Su filmografía en blanco y negro, considerada aparte por sus especificidades técnicas, es paradigma del aprovechamiento de la técnica cinematográfica, no *per se*, sino para mejor contar historias.

Palabras clave: Welles, cine, luz, profundidad de campo, contraste, Kane.

Abstract

Technical innovation serving the narrative. From Citizen Kane on, Orson Welles' work condensed previous film knowledge into his very own handful of new techniques. Important among these is his use of light, for cinema may lack scenery, wardrobe, actors or script, but not light. Deep focus, texture, contrast..., are lighting elements that Welles and his cinematographers masterly used in order to give effectiveness to the narrative. His black and white filmography, considered separately because of its technical specificities, is paradigmatic in its panoply of cinema techniques, not *per se*, but rather as a tool for better story-telling.

Keywords: Welles, cinema, light, deep focus, contrast, Kane.

Introducción

Este trabajo pretende analizar el uso dramático de la luz en la filmografía en blanco y negro del director Orson Welles. Es una aproximación al impacto narrativo de las técnicas utilizadas, más que a las técnicas en sí. Prioriza, pues, la “semántica” (R.A.E., 2001) sobre la “sintaxis” (*ib.*) de la luz. Así, el texto analiza los significados que la luz aporta al espectador.

El constructo 'luz' aquí utilizado no se refiere únicamente a las zonas iluminadas o sombreadas que revela cada plano. Abarca también otros efectos del trabajo realizado por los equipos de cámara e iluminación que comanda el director de fotografía.

Así, de la elección de una emulsión con mayor o menor sensibilidad lumínica, resultará un film con más o menos 'grano' -o 'ruido'-, pues más o menos perceptibles serán los cristales sensibles a la luz presentes en la película. Welles trabajaba con escaso grano, emulsiones poco sensibles que favorecen una imagen contrastada.

El contraste define la amplitud de la gama de grises: si es reducida, el contraste es alto; y viceversa. Asimismo, cuando la luz es directa -'dura'-, el contraste aumenta; con iluminación difusa, decrece.

La sensibilidad lumínica influye también en la profundidad de campo, que es el rango de distancias donde la imagen ofrece una definición satisfactoria, estando la lente enfocada óptimamente para una distancia determinada (VV.AA., 2003).

La profundidad de campo depende, principalmente, de la apertura del diafragma, el mecanismo que regula la cantidad de luz que llega a la emulsión durante la exposición. A mayor apertura de diafragma, más luz y menos profundidad de campo; y viceversa.

La alta sensibilidad requiere menos luz. Por ello, el diafragma puede cerrarse más que usando película poco sensible. Welles prefería la sensibilidad baja, que ofrece menos grano, aunque exige más iluminación para poder cerrar diafragma y conseguir profundidad de campo.

La distancia focal del objetivo utilizado también influye en la profundidad de campo, en relación inversamente proporcional. El cociente de la distancia focal y el máximo diámetro de su diafragma revela la luminosidad del objetivo. Welles prefería objetivos de distancia focal corta, más luminosos y con mayor profundidad de campo.

Contraste, grano, definición..., son consecuencia de técnicas como sensibilidad, óptica, difusión... Elementos todos indisolubles de la luz y que, por ello, forman parte del constructo aquí definido para análisis.

Quedan expresamente fuera del estudio otros aspectos cinematográficos también relacionados con la luz -si es que alguno no lo está-. Movimientos de cámara y encuadres sólo se mencionarán para enriquecer explicaciones ajustadas a los propósitos del análisis. La composición del plano tiene una semántica propia que se sale del constructo 'luz' aquí analizado, lo que justifica la exclusión.

Empero, al analizar la significación aportada por la luz a la obra wellesiana, hay que tener en cuenta, con Umberto Eco, que aunque “el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido [...], la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual” (Eco, 1979: 73). En cualquier obra de arte habría, pues, “una intervención no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor” (*ib.*: 96). Lógicamente, como se verá, Orson Welles utiliza, desde su primer largometraje, elementos ya descubiertos por sus predecesores en el cine. Por tanto, la decodificación parte de un código preexistente, a su vez basado en una tradición cultural que afecta, por ejemplo, a la semántica de los colores, como aquí se expondrá.

Como director de las películas analizadas, este trabajo otorga la responsabilidad de los aspectos estudiados a Orson Welles, si bien se ha afirmado antes que las tareas filmicas relacionadas con el manejo de la luz son jurisdicción del director de fotografía. Ciertamente, se entrará en las polémicas habidas a este respecto, sobre todo en cuanto a la paternidad visual de *Citizen Kane*. Pero, como afirma el director de fotografía Vilmos Zsigmund, “los operadores tienen que trabajar con los directores. Nosotros

fotografiamos sus películas” (Schaeffer/Salvato, 1990: 154). Queda claro que la responsabilidad última es del director.

Finalmente, excluir del análisis la filmografía en color de Welles se debe a que habría variables de estudio que no serían comunes a unas y otras películas. Queda ello, pues, para otro trabajo. Se excluye también del análisis todo aquel material dirigido por Welles pero inconcluso, televisivo y/o que no conforma un largometraje.

Éste pretende ser, pues, un análisis de un elemento fundamental, la luz, en la filmografía de un hombre para quien “una película es una cinta de sueños” (Cowie, 1969: 11).



Fotograma de *Citizen Kane*. Capturado de <https://www.pinterest.com/pin/407505466253572613/>.
[Consultado 9 de Marzo de 2016].

Elementos de un lenguaje

En su primera película “Welles no inventó ningún nuevo proceso cinematográfico” (Cowie, 1969: 11), sino que fundió las experiencias previas de las tres décadas precedentes, dando lugar a una demostración contundente de las posibilidades expresivas del cine. Así pues, se puede afirmar que “casi todos los recursos técnicos de *Citizen Kane* tienen un antecedente, pero no hay un antecedente de *Citizen Kane* como película” (*ib.*: 10).

“Tomé a Gregg Toland como operador porque fue él quien pidió rodar conmigo. Durante los diez primeros días del rodaje, regulé yo mismo las luces, porque creía que el director debía encargarse de todo, incluso de la

iluminación. Gregg Toland no decía nada y discretamente arreglaba un poco las cosas a mis espaldas. Terminé dándome cuenta y pidiendo disculpas”.

Las innovaciones introducidas en este debut recogen una tradición que parte de Griffith y pasa por el expresionismo alemán, que, según Frye (2005), Welles ya había parodiado en *The Hearts of Age*. Otras le habrían llegado a través del discreto aprendizaje al que le sometió su director de fotografía, Gregg Toland, según confesó el propio Welles a André Bazin (2002: 204):

“Quiero hacer una distinción entre ‘mandamiento’ y ‘convención’. Fotográficamente hablando, entiendo como mandamiento una regla, axioma o principio, un hecho incontrovertible del procedimiento fotográfico que es inmodificable por razones físicas o químicas. Por otra parte, una convención, para mí, es un uso que se ha vuelto aceptable a través de la repetición. Es una tradición, más que una regla. Con el tiempo la convención deviene en mandamiento, a través de la fuerza del hábito. Siento que su efecto limitador es tan obvio como desafortunado.”

Uno de los más alabados recursos de *Citizen Kane* es la profundidad de campo, que Toland llevaba años experimentando, principalmente en producciones de la Metro, como explica Esteve Riambau (1985: 157). Desde 1939 había probado nuevas lentes y técnicas de iluminación “que le permitieran ampliar en profundidad las dimensiones del rectángulo del objetivo” (*ib.*). Así pues, Toland era ya el más reputado director de fotografía antes de *Citizen Kane* y su prestigio no hizo sino aumentar después, como manifiesta su colega Sven Nykvist (1998: 11):

“Mi primer ídolo como director de fotografía fue Gregg Toland, quien en los años cuarenta hizo películas de John Ford –Las uvas de la ira, El largo viaje a casa-, Ciudadano Kane de Orson Welles y Los mejores años de nuestra vida de William Wyler. Guardo un viejo álbum de recortes de mis inicios en este quehacer y en la primera página aparece la fotografía de Gregg Toland. En su caso, admiraba la sensibilidad y atmósfera de las imágenes, pero también la técnica de la profundidad de campo, el enfoque que abarcaba desde el primer término hasta el fondo. Ello permitía a los actores adquirir relevancia, independientemente de la distancia a la que se encontraban de la cámara”.

Pero la pareja que firmó con créditos de igual tamaño la que se convertiría en una de las más míticas películas de la historia no inventó el uso de la profundidad de campo en el cine:

“Así en Musketeers of Pig Alley, de D.W. Griffith, hay una secuencia en la que los personajes avanzan hacia la cámara, quedando en foco tanto los que están en un

primer plano como los que están en segundo término".
(Cowie, 1969: 23).

En fotografía, los diferentes elementos están interrelacionados de manera que la modificación de uno altera inevitablemente otro. Welles se quejaba a Bazin de las variaciones de contraste en *Othello* provocadas por las diferentes emulsiones que había tenido que usar (2002: 162):

"Por más que el raccord sea rigurosamente exacto, si se rueda con la Dupont, la Kodak francesa, la Kodak americana y la Ferrania, se obtienen fatalmente tomas contrastadas al mezclar estas emulsiones en el montaje".

La llegada de la película pancromática, a partir de 1925, había provocado una mayor dificultad técnica a la hora de conseguir una gran profundidad de campo. Pero al ir mejorando la sensibilidad de las emulsiones, el recurso reapareció de la mano de cineastas como Renoir, con filmes como *Bordu sauvé des Eaux*, 1932, y *La règles de Jeu*, 1939 (*ib.*: 24). Por su parte, Toland había experimentado ya la profundidad de campo con John Ford en *The long voyage home*. Welles le pidió más:

"La nitidez en profundidad de campo era insuficiente para Welles, hombre de teatro. Le era necesaria también, una profundidad de campo 'lateral'. Debido a ello, Gregg Toland utilizó objetivos con un gran angular, abarcando un ángulo muy similar al de la visión normal del ojo. Estos grandes angulares caracterizan, aún más todavía que la profundidad de campo, las imágenes en Ciudadano Kane". (Bazin, 2002: 108)

Bazin (*ib.*) dice que la amplitud del plano provocada por los grandes angulares motivó el uso de techos para ocultar la tramoya de los estudios, algo también considerado revolucionario. Para Welles *"es desastroso dejar que un camarógrafo ilumine un set sin techo, es artificial"* (Cowie 1969: 23). Ocultar techos provocó problemas para iluminar y hubo que usar lámparas de gran intensidad, lo que motiva el fuerte contraste de la película (*ib.*) y facilita el uso de diafragmas cerrados que favorece la profundidad de campo.

Las ópticas usadas son también causantes de las deformaciones, muy evidentes. Por ejemplo, en la fiesta de Charlie Kane con la plantilla del *Inquirer* hay primerísimos planos de Leland y de uno de los músicos totalmente deformados.

Al comparar *Citizen Kane* con la anterior *The long voyage home*, ambas muestran deformaciones e iluminación en clave baja -penumbra- con alto contraste, con grandes zonas de sombra atravesadas por los personajes hasta llegar a la zona iluminada del cuadro. Es esta una característica del cine negro, heredada del expresionismo alemán. Estas similitudes, unidas a que las películas de Welles más parecidas estéticamente a su debut –*The Magnificent Ambersons*, *The Stranger* y *Touch of Evil*– estuvieron a cargo de los discípulos de Toland -Stanley Cortez y Russell Metty- han alimentado controversias sobre la paternidad estética de *Citizen Kane*.



Uno de los planos de Citizen Kane famoso por su profundidad de campo. Capturado de <http://www.takegreatpictures.com/photo-tips/tgp-choice/artistic-photography-in-cinema-citizen-kane>. [Consultado 9 de Marzo de 2016].



Penumbra y alto contraste son algunas de las características que ligan Citizen Kane al expresionismo. Capturado de <http://wehadfacethen.tumblr.com/post/68513842049/citizen-kane-orson-welles-1941-cinematography>. [Consultado 9 de Marzo de 2016].

Peter Bogdanovich inquiere al propio Welles sobre ello. El también director afirma que la “apariencia” (1976: 45) de *Citizen Kane* es atribuida por “algunos” (*ib.*) al trabajo de Gregg Toland, aunque recuerda que hubo una sola colaboración entre éste y Welles y, empero, todas las películas del de Wisconsin tienen la misma “firma visual” (*ib.*). Welles contesta: “es imposible decir cuánto le debo a Gregg. Él era espléndido” (*ib.*).

Esteve Riambau (1985: 157) sostiene que la autoría de Welles se puede observar en escenas como la de la sala de proyección del noticiero o la de la sala de lectura de la biblioteca Thatcher, donde “las referencias a una iluminación como la utilizada por Welles en su montaje teatral de *Julio César* son inevitables”. Las obras de teatro dirigidas previamente por Welles serían, pues, referencia para el diseño de la película, incluida la profundidad de campo:

“¿Qué es sino una reminiscencia directa del paralelepípedo construido por el escenario teatral? En la superficie bidimensional de una pantalla de cine, Welles volvió sobre los pasos de sus predecesores para modificar la gramática cinematográfica de Griffith y reincorporar la teatralidad, no como un marco rígido y peyorativo, sino como una dimensión de profundidad dramática hasta entonces escasamente explorada por los cineastas” (*ib.*: 28).

Para Riambau, “Welles aprovechó los recursos brindados por Toland para llevar al infinito su sexto sentido de la puesta en escena” (*ib.*: 157), utilizando, además de los ya mencionados, efectos como superficies reflectantes o la hibridación de sonidos y sombras. Por su parte, Bazin dice que la puesta en escena parece partir de dos nociones fundamentales, “la plástica y la rítmica: la deformación del espacio en profundidad, debida al 18,5, y la rapidez”. (Bazin, 2002: 148).

El uso de grandes angulares es constante en toda la filmografía de Welles y va en aumento hasta que, a partir de *Mister Arkadin*, usa casi exclusivamente el objetivo de 18,5 milímetros “que da, a la vez que una perfecta profundidad de campo, una violenta impresión de deformación del espacio” (*ib.*: 140), de manera que “el actor que se dirige hacia la cámara parece calzar botas de siete leguas” (*ib.*). Welles reconoce (*ib.*: 160) que *Mr. Arkadin* está rodado en 18,5 mm., al igual que casi toda *Touch of evil* y todo el material del proyecto *Don Quixote*. Pero su afición por este objetivo se debería únicamente a que “los demás no lo han utilizado” (*ib.*: 164) y añade que si el resto de cineastas hubiesen trabajado con el 18,5 mm., él lo hubiese hecho con el 75 mm.: “Si hubiera otros artistas extremadamente barrocos, yo sería el más clásico que ustedes hubieran visto nunca” (*ib.*). Welles hace, además, una revelación sobre el objetivo de 18,5 mm. que evidencia su responsabilidad en la fotografía de sus películas, al contar que “cada vez que se lo doy a un operador se queda aterrorizado, al final del rodaje es su objetivo preferido” (*ib.*).

Esta visión deformada, los contrapicados y la profundidad de campo, crearon una estética de la tensión, que se empezó a definir con el trabajo conjunto de Welles y Toland, en la que parece que la “la imagen fuera a desgarrarse” (Bazin, 2002: 108).



El uso del gran angular provoca deformaciones en la imagen, que se unen al efecto dramático del contrapicado en *Touch of Evil*. Capturado de <http://www.sky.com/tv/movie/touch-of-evil-1958>.
[Consultado 10 de Marzo de 2016].

Un estilo narrativo

Profundidad de campo y efectos lumínicos son algunos de los recursos que utiliza Welles, no con ánimo efectista, sino para ahorrar planos, para sustituir convencionalismos, para, en definitiva, narrar de manera distinta y eficaz, para “llamar a la puerta” (Leaming, 1986: 209). Bazin, recuerda Cowie, relacionó la profundidad de campo con una mayor libertad del espectador, “*que puede escoger en cualquier instante de la misma toma los elementos que le interesan*” (Cowie, 1969:27).

Citizen Kane

El cine de Welles, capaz de magnificencias no del gusto de todos, es muestra también, desde su comienzo, de capacidad para la síntesis narrativa. En las innovaciones introducidas en *Citizen Kane*, inauguradoras del confeso barroco de su autor, no hay, según Cowie (1969: 24) y en contra de Bazin (2002: 108), la pretensión de solventar un problema técnico, sino la de dotar al film de un estilo personal y eficaz.

Y, realmente, sí es eficaz, pues hay planos en los que el espectador ve una acción en primer término del plano y otra en último término con una nitidez total. Cowie (1969: 22) recoge la crítica de Dyllis Powell tras el estreno en Inglaterra en 1941, que señala que los artificios técnicos no son caprichosos, sino para resolver “un problema de narración” y utilizados con “facilidad y audacia”.

También Riambau (1985: 155) recalca que estas aportaciones técnicas están lejos de la pedantería, sino que responden a una necesidad narrativa. El propio Toland da fe, al recordar que “Welles insistió en que la historia fuese contada lo más efectivamente posible” (Toland, 1941) rompiendo las “convenciones de Hollywood si fuese necesario” (*ib.*), mientras que “la técnica de filmación jamás debería ser evidente para el público” (*ib.*).

Kane se ha convertido con el tiempo en uno de los filmes más valorados por la crítica y una fuente de saber no sólo para realizadores, sino también para directores de fotografía como Laszlo Kovacs. Era aún un adolescente sin inquietudes por la foto cuando la vio por primera vez y le produjo “una impresión mágica” (Schaeffer/Salvato,

1990: 154). Cuatro años más tarde, ya en la escuela de cine, la volvió a ver y le causó un “impacto tremendo” (ib.):

“Pensé: ¡Qué película! Por aquella época, yo estaba interesado en la iluminación y en la composición, y esa película me volvió loco. No podía creer que pudiera hacerse algo así. Estaba hecha a una gran escala y, sin embargo, era muy sencilla. Era una magnífica forma de contar una historia” (ib.).

Son conocidas las vicisitudes que rodearon la gestación de la primera película de Welles, sobre todo las referidas a los cambios en el guión. Barbara Leaming (1986: 198) afirma que Welles se puso a rodar *Citizen Kane* sin haber terminado de revisar el guión. Pero por lo que respecta al aspecto visual todo estaba ya “planeado y considerado mucho antes que la primera cámara se encendiera” (Toland, 1941).

Es lógico pensar que una de esas concienzudas planificaciones fuese la frecuente presentación de varias acciones simultáneas en pantalla. Es famoso el plano que comienza con un Kane niño jugando en la nieve y se va ampliando hasta abarcar el interior de la casa con la madre en primer término, la ventana en segundo y Kane al fondo. Todo el encuadre está en foco y el espectador puede distinguir todas las acciones.

La profundidad de campo aporta economía de planos, al mostrar en uno sólo diversos elementos a la vez. Así, en la reunión de Wall Street incluida en el noticiero, se puede ver claramente a todos los sentados a la larga mesa. Lo mismo en la secuencia de la fiesta: comensales en una larga mesa presentada con nitidez de principio a fin. Después, en esta misma secuencia, Leland y Bernstein discuten en primer término, mientras al fondo se percibe con total claridad a Charlie Kane bailando con las chicas.

Cuando Susan Alexander abandona Xanadu, Kane, en primer término, la contempla alejarse por un largo pasillo en ‘deep focus’. Un contraplano nos muestra claramente, al fondo, la soledad en que queda Kane.

El plano del magnate terminando la crítica comenzada por Leland sobre la actuación de Alexander, muestra al editor en primer término de la desolada redacción. Leland la cruza hasta él y, tras breve conversación, es despedido. Mantener el mismo plano durante toda la acción aumenta la tensión: Leland salva la distancia, agigantada por el angular, Kane lo reconoce y lo echa sin siquiera girarse, Bernstein es testigo, claramente al fondo.

Kane aparece ya deformado en este plano, pero las distorsiones que provoca el angular se aprecian aún más en el momento en el que recibe la copa de mano de sus trabajadores. O, de nuevo en la fiesta, en los primerísimos planos de Leland y del músico negro, donde la deformación, unida al ritmo cada vez más frenético de la música, acentúa la tensión. La expresión del músico refuerza la alegría del danzante Kane, pero confiriéndole un toque siniestro, por exagerado. La seriedad de Leland, agigantada y deforme, contrasta con el ambiente festivo y augura el venidero truncamiento del tiempo de alegría.

Otro recurso lumínico es la imagen de un filamento apagándose al término de la gira de Susan Alexander, alegoría de Welles sobre el ocaso de la cantante.



Capturado de <http://54disneyreviews.com/2015/05/06/hit-me-with-your-best-shot-citizen-kane/>.
[Consultado 9 de Marzo de 2016].

La profundidad de campo, empero, no es sistemática. Welles opta por el desenfoque cuando lo cree necesario. En la secuencia en la que Leland es visitado en el asilo, anciano y periodista están en nítido primer término. Al fondo se intuyen otros ancianos desenfocados, anónimos, puestos a tomar el sol, que serán sustituidos por otros cuando mueran: ése es el destino de Leland. Como se verá más adelante, la iluminación acaba por conformar la atmósfera de la escena.

The Magnificent Ambersons

Welles continuó explotando la profundidad de campo en su siguiente film. Como cuando muestra, de manera elegante y eficaz, un baile de la burguesía estadounidenses en los albores del XX. George Minafer y Ms. Morgan pasean por la sala y a su alrededor vemos el ambiente con todo detalle, gracias a la profundidad de campo. Más interesante aún es cuando Eugene Morgan e Isabel Amberson comienzan a bailar, el plano se abre y se ve al resto de invitados, George y Lucy entran en cuadro, pasan a primer plano y, en ese momento, el fondo se desenfoca, centrando la atención en los tórtolos. Como dice Riambau, esta escena “combina con maestría la complejidad de elaborados movimientos de cámara, el efecto de la profundidad de campo” (1985: 182).

También es eficaz la puesta en escena del diálogo en la cocina entre tía Fanny y George, a los que se une tío Jack. En un mismo plano, Welles nos muestra personajes y entorno. Al fondo se distinguen perfectamente los cacharros colgando, que refuerzan la idea de familiaridad que da el ver a una tía malcriando a su talludito sobrino, que devora pastel con gula.

Una muestra temprana del ‘barroco’ declarado por Welles podría ser el plano en el que tío Jack riñe a George por interesarse sobre los rumores acerca de su madre y Eugene. Pero no hay información superflua: el primer plano de George con tío Jack al fondo perfectamente nítido, describe, de nuevo, concisamente, una situación familiar. Que al final se descubra que la imagen era el reflejo en un espejo sí podría ser un ejercicio puramente estético, sino aportase también dinamismo al discurso.



Los dos jóvenes intiman con el baile de fondo. Capturado de <https://fanwithamovieyammer.wordpress.com/2013/12/19/81-tie-the-magnificent-ambersons-1942-dir-orson-welles/>. [Consultado 9 de Marzo de 2016].

The stranger

La profundidad de campo es aquí, en general, menos acusada que en otros filmes. Así, en los primeros planos de la secuencia del asesinato en el bosque, el fondo no está totalmente nítido, al igual que en la secuencia de la cena. Lo mismo ocurre en los planos generales de la boda y, ya en los primeros planos, el fondo se acaba de desenfocar totalmente. En cambio, la profundidad de campo es completa cuando Wilson es noqueado en el gimnasio. Welles usa, asimismo, el fuera de foco para informar de la pérdida de conciencia de Mary: el primer plano de su hermano, en cámara subjetiva, se vuelve borroso.

Riambau destaca también la secuencia en la que Rankin gira la cabeza en el bar “para permitir que el espectador centre su atención en la lejana presencia de Wilson y el hermano de Mary entrando en la iglesia donde el criminal ha tendido la trampa mortal para su esposa” (1985: 202).

The lady from Shanghai

Aquí destaca la profundidad de campo en escenas nocturnas, más difícil de conseguir, pues la escasez de luz pide un diafragma abierto y/o una película más sensible. Aún así, por ejemplo, en la panorámica de barcas que se encaminan hacia el picnic de Bannister hay un fondo de nítidas nubes y montañas.

Ya de día, Grisby propone su negocio a O'Hara en el término medio de un plano con el mar embravecido como nítido fondo. El plano siguiente es igual, pero más cerrado y más picado. La nitidez del mar al pie del acantilado, rugiendo, añade tensión a la secuencia.

En cambio, cuando Elsa y O'Hara bailan, el fondo se desvanece y con él el mundo: el espectador se concentra en los bailarines. Welles juega con el foco en el barco: muestra el fondo cuando O'Hara habla con la criada, pero cuando él sale de cuadro y ella pasa a primer plano, desenfoca. En el camarote hay otro plano que muestra las posibilidades descriptivas que da una gran profundidad de campo: en primer término, O'Hara con un hombre, otro hombre con guitarra en segundo término y dos personas más al fondo, todos en foco.

El recurso también sirve para contextualizar la historia, presentando localizaciones: Acapulco es el nítido fondo de un plano medio con Grisby y O'Hara recién desembarcados, mientras que Sausalito enmarca el final de travesía.

Además de la función descriptiva, la profundidad de campo en la secuencia del juicio sirve para que el espectador pueda observar las reacciones de los personajes en segundo término.

Macbeth

Los limitados medios de este film facilitaron la profundidad de campo en algunos casos, pues actores y fondo están más cerca de lo que aparentan cuando, por ejemplo, las montañas son, realmente, decorados.

Cuando Macbeth, ya señor de Cawdor, hace un 'aparte' en primerísimo plano, Welles elige mostrar a los demás caballeros en foco, al fondo. Más tarde, los Macbeth conspiran con un fondo de hombre muerto en una cruz, con todo el simbolismo que ello encierra. En cambio, cuando el plano se cierra sobre ellos y conspiran en primer plano, el fondo aparece desenfocado, priorizando la acción sobre el contexto.

Quizá el mejor aprovechamiento del recurso es cuando Lady Macbeth sube a emponzoñar el vino de los guardias de Duncan mientras su esposo la espera abajo. La cámara la sigue, sin dejar nunca a Macbeth, en primer plano. Ella sale de cuadro y entra Banquo, bajando por el lado contrario, hasta llegar a la altura de Macbeth. Todos los personajes están siempre enfocados.

En la cena con los nobles de Escocia hay de nuevo una larga mesa con todos los comensales en foco. Pero cuando aparece el fantasma de Duncan, Welles desenfoca para simbolizar la alucinada visión de Macbeth.



El estudio trata de imitar una inhóspita Escocia, perceptible al fondo tan nitidamente como el rostro de Macbeth. Capturado de <http://seul-le-cinema.blogspot.com.es/2012/07/macbeth-1948.html>. [Consultado 9 de Marzo de 2016].

Touch of Evil

En el famoso travelling inicial, Russell Metty, que repite con Welles después de *The Stranger*, hace uso de una gran profundidad de campo, aunque la nitidez no es total y el foco prioriza el centro de la acción: el coche, los Vargas...

El recurso desvela su gran potencialidad en la secuencia en la que Vargas llama a su mujer y a través de la ventana a su espalda vemos como el ayudante de Quinlan y Grandi discuten y salen de cuadro. Y también en la escena en la que Grandi corrompe a Quinlan, al ver simultáneamente como el mafioso habla por teléfono en segundo plano, mientras el policía rompe con su abstinencia en primero.

Le procès

Welles acentúa su apuesta por la profundidad de campo con el paso del tiempo. Aquí, el recurso domina casi todos los planos. A ello contribuyen los objetivos angulares que, ya en el primer plano, nos muestran la acción en diferentes términos de la deformada habitación de Josef K., pero siempre en foco. El angular alarga también el pasillo de la prisión, nítido en toda su longitud.

El recurso se desvela gigantesco en la oficina-nave, donde el ejército de mecanógrafas es mostrado con una gran profundidad de campo.

Cuando K. pretende ayudar a transportar la maleta de su vecina a la fuga, el desolador marco de la acción se revela con nitidez: un terreno seco, muerto, sobre el que se yerguen paralelepípedos de viviendas.

Mr. Arkadin

El 18,5 mm. marca aquí la esencia, con dominio de los planos con gran profundidad de campo y deformaciones, recurso apropiado para una película con un 'ogro'.

Pero, a pesar del abundante uso de la profundidad de campo, el foquista no se podía dormir en las películas de Welles. En *Mr. Arkadin* lo hizo en un plano: cuando la baronesa cena con 'ogro', se inclina hacia adelante y se va de foco.

Campanadas a medianoche

La profundidad de campo puede revelarse como convención en la que el espectador la toma por total cuando no lo es, siempre que la acción principal sí esté totalmente nítida. En la escena del robo en el bosque la acción discurre en el segundo término del plano, quedando el primero y el fondo aparentemente nítidos. Pero cuando Falstaff, en su huida, se desplaza hacia el primer término, se percibe el ajuste del foquista para que el personaje siga totalmente enfocado, desvelando lo aparente de la nitidez inicial.

Cuando Northumberland, Henry Percy y Worcester desfilan para hablar ante el rey, una luz les ilumina el rostro cuando la voz en off presenta a cada uno, contribuyendo la iluminación a la presentación de personajes.

La luz emotiva

El uso de Welles de los recursos lumínicos crea atmósferas que trasladan a un lugar, a una época, a un estado de ánimo. Más allá, pues, de encauzar la narración de manera eficaz, la luz evoca, así, emociones en el espectador.

Citizen Kane

Es característico en Welles el nulo ‘ruido’ o ‘grano’ del film, fruto del uso de emulsiones de baja sensibilidad que, además, elevan el contraste de la película, otra característica de sus películas. Esto, combinado con la iluminación, da a su filmografía una suavidad muy característica, ya desde el principio. Así, el director de fotografía Conrad Hall afirma que si un director le pedía la suavidad de *Citizen Kane*, él le daba su versión de la misma, donde “suave significa sin defectos” (Schaeffer/Salvato, 1990: 139).

En su primer film, Welles da muestra de su inclinación por el contraste, como en la secuencia de la revisión del noticiero en la sala de cine, cuando la luz del proyector ilumina violentamente parte de la escena, mientras la otra está en total oscuridad. Parecido es el caso del Thatcher Memorial, donde un ventanal deja pasar una fuerte luz que cae en picado sobre la mesa. Y en el cabaré donde se emborracha la ex-mujer de Kane, la luz de las lámparas ‘quema’ la cara del camarero, mientras otras zonas permanecen en penumbra.

Mientras, en el despacho del viejo Bernstein, el contraste es mucho más reducido. La mayor gama de grises da sensación de placidez y tranquilidad, aunque las sombras alargadas, crepusculares, simbolizan el ocaso del anciano. El bajo contraste en el dormitorio de Susan Alexander, cuando Kane la visita por vez primera, dulcifica el ambiente e incluso las sombras chinescas que el magnate hace en la pared son más difusas. Esto se repite en todos los entornos en los que se desenvuelve Mrs. Kane: en la sala de ensayo y en su cuarto en Xanadú, el único de la mansión en el que no predominan las sombras.

Un buen ejemplo de la capacidad de Welles para crear ambientes con la luz es el hospital donde está recluido Leland. La claridad entra, violenta, por detrás, desde el lateral superior izquierdo, iluminando a dos personas que se distinguen borrosamente en sus sillas de ruedas, y simulando el contraluz de Leland, que, en realidad, tiene su propia iluminación. Después de que Leland cuente su historia se retoma este escenario, pero la luz ya ha cambiado, es más crepuscular, y los otros pacientes han desaparecido. El ambiente es completamente decadente y deshauciado.

A medida que la película avanza, las sombras se van alargando, como cuando Leland se entera del affaire de Kane y entra al saloon, o en Xanadu, donde las sombras son como a última hora de la tarde, fruto de una luz directa y dura -sin difuminar-, casi horizontal que anticipa el final.

The magnificent Ambersons

Un espléndido ejemplo del uso metafórico de luces y sombras es cuando Isabel yace enferma en el lecho. Una voz dice “Ella debe descansar” y una sombra cae sobre la moribunda, como una mortaja.

Para Riambau, el resultado visual de esta película no se puede deslindar de los recursos que Welles tomó prestados del cine mudo a través del operador Stanley Cortez, entre los que destaca la iluminación de interiores en la mansión o el fundido en iris que cierra el paseo en coche (Riambau, 1985: 183).

The stranger

Aquí el toque ‘noir’ es constante y, por ello, predomina el claroscuro, lo que provoca una atmósfera inquietante. Así, la idílica Harper es presentada en clave alta -muy iluminada- y con escaso contraste en sus calles, en el bar... Pero a medida que avanza el film, Harper muestra cada vez más sombras y aumentan los planos nocturnos.

Se mantienen, empero, determinados espacios en clave alta, como la casa donde Mary cuelga sus cortinas, que aparece así como un remanso de inocencia y bondad. Pero cuando Franz Kindler regresa después de visitar el lugar del crimen y entra en la habitación donde descansa su esposa, un rectángulo de luz se recorta sobre la cama y la sombra del alemán yace amenazadora sobre Mary. Ya cuando Kindler le dice a su mujer que ha de huir, la penumbra de la casa familiar recalca lo tenebroso de la situación.

The lady from Shanghai

La luz del día juega aquí un papel importante, sobre todo en las secuencias del barco, que contrastan luego con las nocturnas o con escenas como la del acuario, donde la luz proviene del hábitat piscícola, dejando a los protagonistas en penumbra o contraluz. La escena final “tiene en sus reflejos espejados y sombras grotescas un símbolo de la incertidumbre del hombre con principios que ha visto traicionada su confianza y ya no sabe cuál es la verdad”. (Cowie, 1969: 65).



Capturado de <http://www.popmatters.com/feature/175397-orson-welles-and-film-noir-style-in-the-1940s/>.
[Consultado 9 de Marzo de 2016].

Macbeth

Cuenta Cowie (*ib.*: 70) que Bresson, al salir de ver *Macbeth* dijo que “*el decorado y la iluminación real me gustan demasiado para que no me gusten también la falsa iluminación y los decorados de cartón de Macbeth*”.

Ciertamente, la ambientación no puede sustraerse a la precariedad de vestuario, escenografía y decorados, “todo es salvaje y la perspectiva claustrofóbica constituye uno de sus puntos fuertes” (Truffaut, François en Bazin, 2002: p. 56).

Pero la luz juega su papel y no sólo gracias a la máquina de humo que difumina y “exagera” (*ib.*), además de disimular carencias escénicas. Welles crea ambiente también simulando la luz de una hoguera en la conversación entre Macbeth y el sacerdote, por ejemplo. O jugando con la combinación de luz y decorados, como a la llegada de Duncan al castillo, en contraluz, con las sombras de la comitiva proyectándose sobre la piedra.

En general, durante toda la película luces y sombras duras se proyectan sobre los desolados decorados del castillo, única muestra de civilización en un páramo yermo. También hay luz dura en el claroscuro de los pasadizos del castillo, cuando Macbeth anuncia que no dormirá más. Más tarde, consulta a las brujas en el bosque y las luces

iluminan el decorado sobre el que se recortan las sombras: la luz, como en el teatro, crea el espacio.

La entrada de los asaltantes al castillo después de tumbar la la puerta, se representa con sus sombras avanzando por la pared.



El humo refuerza el efecto dramático del contraluz, apoyando la narrativa. Capturado de <http://seul-le-cinema.blogspot.com.es/2012/07/macbeth-1948.html>. [Consultado 9 de Marzo de 2016].

Othello

El implacable sol de Marruecos, remedo de Chipre (MacLiammóir, 1995), provoca sombras duras y un marcado contraste en la primera secuencia, la del entierro. Planos en contraluz y una tétrica música acaban de generar el ambiente de tragedia que merece la obra.



Capturado de <http://www.jonathanrosenbaum.net/1992/04/othello-goes-hollywood/>. [Consultado 9 de Marzo de 2016].

Venecia es retratada, por norma general, con mucho menos contraste que Chipre. Tras la victoria sobre el turco, las sombras de los soldados bailando en la pared recrean su embriaguez, que deriva en una trifulca en la que las bengalas de los guardias añaden mayor confusión, hasta perturbar el descanso en el cuarto de Desdémona y Otelo, donde se recorta la luz de una ventana.

El gusto por el claroscuro se puede apreciar, por ejemplo, en la escena de los baños.

Mr. Arkadin

En la secuencia de los muelles de Nápoles, las luces, situadas a baja altura y lateralmente, dan como resultado sombras duras y alargadas, el conjunto adquiere un inevitable sabor 'noir'.

Welles vuelve a ofrecer en clave alta las escenas de lujo y placidez, como el enamoramiento de Van Stratten y Raina o el refugio mexicano del magnate.



El carácter reflectante de la ropa blanca refuerza la clave alta. Capturado de http://verpeliculasonline.mecd.gob.es/md/mr_arkadin. [Consultado 10 de Marzo de 2016].

Por contra, la fiesta goyesca comienza en clave alta para irse oscureciendo hasta la aparición de Arkadin.

Cowie destaca también la procesión de penitentes que marcha por las calles del pueblo, cuyas “negras túnicas se dibujan como sombras contra las paredes de las casas, y el acto asume una especie de significación de maldición”. (Cowie 1969: 81)

Touch of evil

La tendencia a las sombras alargadas se agudiza y la luz juega un papel fundamental en crear una atmósfera de cine negro fronterizo, opresiva, agobiante, sudorosa y enfermiza. El travelling inicial da la pauta: nocturnidad y sombras oblicuas.



La secuencia inicial de Touch of evil es una de las más reconocidas de la historia del cine. Capturado de http://onemovieadaywithamelie.blogspot.com.es/2015_06_01_archive.html. [Consultado el 10 de Marzo de 2016].

Fundamental para este ambiente crepuscular es la luz de la ‘hora mágica’, cuando el sol se pone, según explica el director de fotografía Néstor Almendros, que afirma que “Welles utilizó ese tipo de luz en la primera parte de *Sed de mal*” (Schaeffer/Salvato, 1990: 22).

Cuando Grandi retiene a la mujer de Vargas y la lleva a su guarida, una luz que simula un neón fluctúa y aumenta la tensión. El recurso reaparece cuando Quinlan mata a Grandi, la emoción sube cuando el neón baja de intensidad y la oscuridad es casi total.

El ambiente se suaviza en el burdel de la Dietrich, el contraste es menor y, junto a la música de la pianola, evoca un pasado amable, cálido y acogedor, que ya no volverá.

Cuando se hace de día, los personajes siguen buscando la oscuridad. El interrogatorio que Quinlan hace a un sospechoso se lleva a cabo en una casa en penumbra, atestada de gente sudando por el bochorno. Quinlan buscará de nuevo la penumbra cuando vuelve al alcoholismo. Por su parte, la mujer de Vargas también busca la noche en el día, pero lo hace para dormir, aunque las largas sombras de los sicarios de Grandi amenazan con impedirse desde la recepción del hotel.

Le procès

Las desdichas de Josef K. en están enmarcadas en una atmósfera pulcra y nítida y, al tiempo, desquiciante y absurda.

En la primera secuencia, la diminuta habitación de K se hace más grande por gracia del angular, una deformidad agobiante que también aumenta el tamaño de los intrusos y del propio K en cuanto se acercan a cámara.

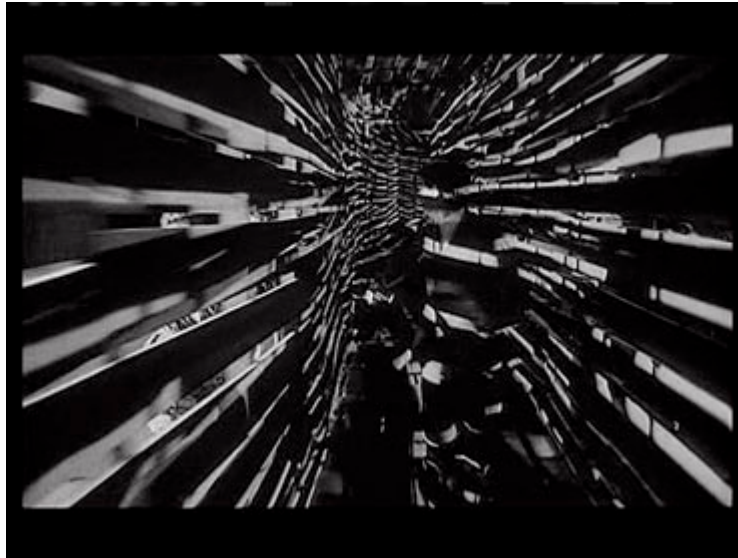
En su puesto de trabajo, K convive con sombras alargadas y duras y también cuando transita por las catacumbas de la administración o al pasar al lado de lo que parecen supervivientes del holocausto.

En la sala de tortura las sombras son duras también y lo opresivo se acentúa con el oscilar de la lámpara, lo que aumenta la inestabilidad y, con ello, la inquietud.

Entre relámpagos y un humo de cigarro que los difumina tiene lugar la primera aparición de Hastler, que yace “en la penumbra”, como comenta el doctor. También con

relampagueo se presenta el otro cliente del abogado, un efecto estroboscópico que parece descubrir el futuro que le espera a K.

Cuando visita a Tintorelli, K se ve rayado por las sombras alargadas que la luz vierte contra las frágiles varillas del habitáculo del pintor, y que son premonición de barrotes de carcelarios. K huirá de allí corriendo y las líneas transversales de luz y sombra dan la sensación de acelerar su carrera. O, como dice Cowie, las “franjas de luz se introducen por las persianas del corredor y forman un diseño danzante, abstracto, sobre el cuerpo de K mientras éste se aproxima a la cámara” (Cowie, 1969: 105). Ya preso, K se encamina a su destino entre sombras que se desparraman a lo largo.



K huye en el claroscuro. Capturado de <http://www.claudiocolombo.net/Dvd/Registi/welles.htm>
[Consultado 10 de Marzo de 2016].

El aspecto visual de esta película ha resultado muy influyente. Cuenta el director de fotografía John Bailey que, para *American Gigolo*, visionó, junto al director Paul Schrader, *Touch of evil* y sobre todo *Le procès* “muchas veces, ya que está rodada con objetivos gran angulares y perspectiva forzada” (Schaeffer/Salvato, 1990: 53).

Campanadas a medianoche

Aquí, la luz ayuda a aprovechar lo limitado del decorado que sirve de posada. Los pasillos se iluminan desde abajo, simulando luz exterior compensada con iluminación frontal, para que los personajes no queden en contraluz.

En este film, Welles vuelve a usar ese eficaz difusor lumínico que es el humo en la secuencia de la batalla, añadiendo dramatismo a la acción y encubriendo carencias de producción.

Luz y personajes

Bazin señala lo constante en Welles del uso de luz en contrapicado “de modo que las caras reciben un aspecto ligeramente demoníaco; mientras que la luz lanzada hacia abajo, como en Dreyer, por ejemplo, denota algo espiritual. La iluminación hacia arriba aumenta la estatura de un Kane, un Arkadin, o un Quinlan” (2002: 116).

Es sólo un ejemplo de como Welles modela a sus personajes con la luz.

Citizen Kane

La primera aparición de Kane, sin contar el momento de su muerte y el noticiero, es la conversación con Thatcher en el *Inquirer*. Kane va en mangas de camisa blanca, irradia la luz que rebota en él. Esto, según los cánones occidentales de interpretación del color (Smith-McLallen, 2006: 48), simboliza la pureza de sus ideales y su fuerza.

Más tarde, cuando Kane se dispone a leer su declaración de principios se introduce en la penumbra, mientras que Bernstein y Leland permanecen a la luz. La oscuridad se cierne tras las bellas palabras del magnate y anticipa la ambición que lo devorará, mientras que sus compañeros serán fieles a los primigenios ideales.

Ya casado con Susan Alexander, la obliga a cantar durante un ensayo, para lo cual se coloca ante ella y su sombra la oscurece por completo, amenazante, como una presencia que coartará la libertad de la artista y la llevará a la destrucción.

The Lady from Shanghai

O'Hara y Elsa están al sol, llevan conjuntamente el timón del barco, cuando sale a cubierta el marido de ella. La negra sombra de la vela oscurece entonces a la mujer y los dos hombres hablan de ella como si no estuviese presente, personajes claramente imbuidos de ideología patriarcal donde la mujer no cuenta para decidir su propio destino.

Macbeth

El recurso de sumergir en la penumbra a un personaje culpable se repite aquí. Cuando el sacerdote proclama no haber visto noche más terrible que la de la muerte de Duncan, todos los personajes están iluminados, excepto Macbeth.

Antes de la batalla final, el usurpador proclama que “había olvidado el sabor del miedo”, mientras se pertrecha para el combate. La luz cae cenital sobre él, marcando las sombras de la extraña corona duras sobre su cara, la sombra del ceño le oculta los ojos, el aspecto es tétrico.

Seguidamente, con perspectiva cenital, Macbeth es iluminado desde atrás con una luz baja que extiende su sombra hasta los confines del cuadro, en una bellísima y malévola composición.

Cuando Macduff y Macbeth se encuentran por fin, el primer contacto es de sus sombras, enormes contra la pared, anticipando el duelo final entre dos gigantes.

Othello

Los juegos de sombras se sofistican, como resalta Cowie (1969: 76): a medida que avanza la película, el personaje que interpreta Welles pasa de la clave alta al claroscuro. Ya en el juicio, su rostro es mitad luz, mitad sombra, indicando dualidad y anticipando tragedia. Contrasta con la comparecencia de Desdémona ante la misma justicia, enmarcada por una luz suave, que rebaja el contraste y le da una apariencia angelical.

Los amantes se reúnen en Chipre y su primera noche se simboliza por la unión de sus sombras en la pared.

En un recurso ya usado en *Citizen Kane*, la sombra de Otelo cubre a Yago cuando lo amenaza demandando pruebas de la infidelidad de su esposa.

Pero es cuando el moro le pide a Desdémona el pañuelo que le regaló, cuando mejor se aprecia su lucha interna, la contención de su ira, día la mitad de su rostro, noche la otra mitad, igual que cuando comete el asesinato.

A punto de morir, Otelio da su discurso final, su rostro en primer plano es iluminado cenitalmente, magnificando su despedida.

Mr. Arkadin

La penumbra marca la primera aparición del magnate criminal, surgido de las sombras, amenazando el amor de su hija y Van Stratten.

Le procès

Cowie señala “un momento memorable” al final del film “cuando K, captado por la luz del proyector, es sobrepuesto ante las puertas de la Ley como el hombre del cuento.” (Cowie, 1969: 106).

Campanadas a medianoche

La luz se utiliza para ensalzar al rey en su trono. En un plano general, al comienzo del film, el sol entra, oblicuo, por una ventana a la derecha del cuadro, irradiando sobre el monarca, que luce en toda su majestad.



Capturado de <http://www.wellesnet.com/keith-baxter-recalls-orson-welles-chimes-at-midnight-at-bfi-event/>. [Consultado 10 de Marzo de 2016].

Cuando Falstaff hace de rey en la posada, el mismo recurso sirve como ironía: sentado en una silla, la luz entra por un ventanuco detrás de él, iluminando el cazo que porta como corona.

Vencido ya Percy, vemos de nuevo al rey lamentarse por su enfermedad y por lo tarabana que le ha salido su hijo. Durante este monólogo, una sombra oculta los ojos del monarca, mientras el resto del rostro está iluminado.

La cinta de sueños

Pasado más de medio siglo desde el estreno de *Citizen Kane*, las acusaciones de efectismo se diluyen en el ruido pirotécnico del cine posterior. Orson Welles ha sido “el autor” (Leaming, 1986) del cine estadounidense, el primero, más cercano a sus detestados Bergman y Antonioni (*ib.*: 209) de lo que probablemente le gustaría, si no estéticamente, sí en su afán de crear una obra personal.

Cuando Welles comprendió (*ib.* 186) que el cine no era teatro narrado, inició un proceso de aprendizaje que le llevaría a experimentar con lentes, con la moviola, con el guión, con las emulsiones, con la luz. El resultado, como aquí se ha expuesto, es una maquinaria al servicio de la narración efectiva, de la emoción, de los personajes. La profundidad de campo sirve para mostrar dos o más acciones a la vez, sin necesidad de recurrir a otro plano. Se le une la ausencia de grano, que dota a sus filmes de limpieza y

suavidad y lleva la imagen con toda claridad al espectador. El contraste agudo refuerza la tensión y es suavizado cuando la escena requiere más sosiego. La penumbra inquieta, la clave alta tranquiliza. Luz y sombra bañan, oscurecen, difuminan y señalan a los personajes, que son así ensalzados, ocultados, cuestionados y matizados.

La panoplia de habilidades de este prestidigitador incluye, pues, su capacidad para conceptualizar la imagen, para narrar en fotogramas de luz y sombra. Welles resume la capacidad de la luz para impregnar de significado unos haluros de plata, de transmitir una emoción, de evocar. De contar, en definitiva, una historia.



“¡Rosebud, Rosebud!”. Capturado de <http://popcornandacoke.blogspot.com.es/2006/11/composition-citizen-kane-discussion.html>. [Consultado 10 de Marzo de 2016].

Traducciones al castellano de Miguel López Calzada.

Bibliografía

- BOGDANOVICH, Peter (1976). “The Kane mutiny”, en *Focus on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, (NJ): Prentice-Hall.
- BAZIN, André (2002). *Orson Welles*. Barcelona: Paidós.
- COWIE, Peter (1969). *El cine de Orson Welles*. México DF: Ediciones Era.
- ECO, Umberto (1979). *Obra abierta*. México D.F.: Editorial Ariel.
- FRYE, Bryan L. (2005). “The Hearts of Age” en *Senses of cinema*. Senses of Cinema Inc., http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/06/38/hearts_of_age.html. [consultado: 21 mayo 2007]
- LEAMING, Barbara (1986). *Orson Welles*. Barcelona: Tusquets editores.

- MacLIAMMÓIR, Michéal (1995). *Preparad la bolsa: el rodaje de Othelo de Orson Welles*. Madrid: Ediciones del imán.
- NYKVIST, Sven (1998). *Culto a la luz*. Madrid: Ediciones del imán.
- SCHAEFFER, Dennis/SALVATO, Larry (1990). *Maestros de la luz*. Madrid: Plot.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RIAMBAU, Esteve (1985). *Orson Welles: el espectáculo sin límites*. Barcelona: Ediciones Fabregat.
- SMITH-McLALLEN, Aaron et al. (2006). “Black and white : The role of color bias in implicit race bias”, en *Social cognition*. Vol 24, nº 1. http://socialpsych.uconn.edu/Smith-McLallen_et_al_2006.pdf [consultado 10 junio 2007].
- TOLAND, Gregg (1971). “How I Broke the Rules in Citizen Kane”, reimpresso en *Focus on Citizen Kane*, ed. Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, (NJ): Prentice-Hall [Original en *Popular Photography*, June 1941].
- VV.AA. *McGraw-Hill Dictionary of Scientific and Technical Terms* (2003). McGraw-Hill Companies, Inc. <http://www.answers.com/depth%20of%20field> [consultado 23 mayo 2007].

MIGUEL LÓPEZ CALZADA es licenciado en Ciencias de la Información-Periodismo por la Universidad de Santiago de Compostela y Técnico Superior en Imagen por la Escola de Imaxe e Son (A Coruña). Máster en Estudios Teatrales y Cinematográficos por la Universidad de A Coruña y Máster en Iniciación a la Investigación en Teoría e Historia de la Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona, está cursando Doctorado en esta misma Universidad.

e-mail: mincinho@gmail.com