



**TALLER DE APRECIACIÓN CINEMATOGRÁFICA**  
La historia - La técnica - La estética

**DOCUMENTO**  
**LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFIA**  
**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE MI OFICIO**  
Tomado de **DÍAS DE UNA CÁMARA**  
Por Néstor Almendros.

## **ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE MI OFICIO**

### **Tomado de DÍAS DE UNA CÁMARA**

**Por Néstor Almendros.**

Con frecuencia, personas ajenas al cine me han preguntado:

¿Qué es un director de fotografía? ¿Para qué sirve? Para casi todo y para casi nada. Sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se pueden definir de una manera exacta.

Mi trabajo puede limitarse sencillamente a apretar el botón de la cámara. Y a veces ni eso siquiera, pues alguien, un operador, se encarga de llevar la cámara, mientras yo estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás. Uno está allí para supervisar la imagen, dar algunos consejos y... firmar el trabajo. En el caso límite de las grandes superproducciones, donde abundan los "efectos especiales", no se sabe muy bien quién es el responsable de la fotografía, cuya paternidad escapa a todo y a todos.

En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario. Me gusta, siempre que puedo, llevar yo mismo la cámara.

En cualquier caso, el director de fotografía debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes para materializar en términos prácticos sus deseos artísticos. Debe recordarle algunas leyes ópticas, cuando no se tienen en cuenta. Pero, ante todo, no debe olvidar que está allí para ayudar al director. Aunque el director de fotografía se precie de tener un estilo, no debe tratar de imponerlo. Hay que procurar entender

primero el estilo del director, ver la mayor cantidad posible de películas que haya hecho (si es que existen) e impregnarse de "su manera". No hay que intentar hacer "nuestra" película, sino la suya.

Otras personas me han preguntado por qué abandoné tan pronto mis veleidades de realizador y me entregué por entero a la fotografía. El caso es que, al principio, quise aunar las dos carreras simultáneamente. De ellas, una subió en flecha inesperadamente; la otra, la de realizador, se quedó estacionaria. Digamos que la vida ha decidido por mí. Ahora bien, como estoy convencido de que tengo el mejor puesto del equipo, no abrigo la menor intención de cambiar. Soy el primero que "ve" la película en el visor de la cámara. Si la película resulta un fracaso, raras veces se culpa de ello al director de fotografía; si, por el contrario, es un éxito, esto redunda indefectiblemente en elogios a su trabajo. Añádase, entre otras ventajas, la oportunidad de viajar a menudo; el cambio de un equipo a otro, de un director a otro, ofrece una vida llena de variedad y aventura.

Aunque el director es quien, por lo general, propone cada plano, me gusta comentar siempre con él una primera idea y desarrollarla, aportando modificaciones a veces. Por ejemplo, la elección del objetivo, el acercamiento o alejamiento de la cámara con relación al personaje. Discutir la escena. Indicar, sugerir ideas de fotogenia, de decoración incluso. Todo ello depende del director, por supuesto. Los hay que no desean establecer ningún diálogo con sus colaboradores... A lo largo de mi carrera he observado que los más arrogantes no son necesariamente los mejores.

Cuando estudiaba en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma algunos de nosotros, muy jóvenes entonces, destruíamos con palabras casi todo lo hecho por las generaciones que nos precedían. No sólo despreciábamos la fotografía "glamourosa"

del cine de Hollywood, sino que emplazábamos, casi en bloque, al neorrealismo, por aquella época en sus estertores (1956). No comprendíamos cómo un cambio que se pretendía radical en la temática, en las intenciones, en la dirección de actores, no fuese acompañado de una equivalente, renovación fotográfica. En un cine que aspiraba a un "nuevo" realismo, nos irritaban, Sobre todo, aquellas iluminaciones con juegos de sombras arbitrarios, estetizantes.

Entre los directores de fotografía del movimiento neorrealista, uno solamente acaparó nuestra atención: G. R. Aldo. Si su estilo aparecía decididamente nuevo, si era diferente de los demás, se debía probablemente a que no había seguido el mismo camino que los otros. Aldo empezó haciendo foto-fija. Visconti le utilizó durante la puesta en escena de sus espectáculos teatrales. Y fue Visconti quien le impuso en *La terra trema*. El camino normal en aquel entonces -y aun ahora- para llegar a ser director de fotografía, consistía en empezar limpiando y cargando chasis de cámaras, para más adelante pasar a foquista y, después de varios años como operador de cámara, acceder por fin al trabajo de iluminación, considerado el más importante. Sin duda porque no se le impusieron ejemplos que imitar, al no ser ayudante de nadie y tener que inventar sus propios métodos, las iluminaciones de Aldo no eran nunca convencionales. Su trabajo significó para nosotros toda una fuente de inspiración. Otras películas neorrealistas italianas del mismo período, como *Roma, città aperta* o *Sciuscia*, hechas por otros directores de fotografía, ofrecían también una textura cruda, real, pero no porque sus operadores lo quisieran así. Eran hombres acostumbrados a trabajar en estudio y, de pronto, Rossellini y De Sica, a causa de las escaseces de aquel momento de la posguerra, les obligaron a rodar en decorados naturales. Como no disponían de los mismos medios técnicos de antes, tenían que arreglárselas como podían. Estoy seguro de que si se les hubiera dado

un presupuesto más alto, un soporte técnico, hubiesen hecho algo más "profesional". En el caso de Aldo, sin embargo, su estilo realista partía de un concepto distinto. Tanto *La terra trema*, como *Umberto D* (De Sica), *Cielo sulla palude* (Genina) o *Senso* (Visconti) son películas de una fotografía absolutamente moderna.

*Senso*, su última película (le sorprendió la muerte durante el rodaje), fue su primer trabajo en color. Todo el cine actual, en lo que respecta a la imagen, parte de esta obra.

Pero la influencia de Aldo no se dejó sentir inmediatamente.

La mayoría de los directores de fotografía en boga, no sólo en Italia sino en todos los países, seguían apegados a una técnica convencional y académica. Al final de la década de los años cincuenta se había llegado a la saturación de un estilo. Nosotros los más jóvenes queríamos romper con todo y comenzar de nuevo.

Y así sucedió, o por lo menos así lo creímos, cuando llegó nuestra hora.

*La nouvelle vague* marcó el momento de este cambio.

En Francia, Raoul Coutard, particularmente, empezó a utilizar de manera sistemática los métodos de iluminación por reflexión. Antes se filmaba generalmente en decorados construidos en estudio y sin techo; desde unas pasarelas situadas a lo largo de los muros se proyectaban los haces luminosos de los focos sobre los intérpretes y los decorados. Al retomar *la nouvelle vague* el principio del neorrealismo italiano, del rodaje en decorados naturales, es decir, decorados con techo, se hacía preciso modificar las técnicas de iluminación.

El hecho de trabajar en decorados naturales no era sólo por razones económicas -se trataba de películas de bajo presupuesto-, sino también por razones estéticas. Se invirtió entonces el orden de las cosas en la iluminación: en vez de dirigir el haz luminoso de los focos desde las pasarelas hacia abajo, hacia los intérpretes, se proyectaban las luces - dispuestas fuera del ángulo de visión de la cámara- en sentido inverso, es decir, hacia el techo. De ese modo la luz llegaba así a los actores de rebote, indirecta, por lo tanto difusa, sin sombras marcadas. Sin aquel

aspecto como recortado de antes, la luz lo invadía todo casi uniformemente, como en un acuario.

Se trataba, en apariencia, de un *parti-pris* antiestetizante.

Todo aquel trabajo de filigrana, de laboriosas luces y sombras de las películas de antaño, parecía haber caído en desuso. Simultáneamente se generalizaban las películas en color y se abandonaba el blanco y negro. Se creía que los colores por sí solos bastaban para separar las formas y dar la sensación de relieve aun con una iluminación "plana". Otra ventaja suplementaria: los actores podían moverse como quisieran, sin límites para su inspiración, cuando con el método precedente tenían que ocupar lugares y posiciones determinados con arreglo a las zonas de mayor o menor luminosidad donde sus rostros aparecían más sugestivos.

Siendo la luz por reflexión una luz sin sombras marcadas, el ingeniero de sonido podía colocar su percha con el micrófono donde le conviniese, con menor temor a que éste proyectara su sombra indiscreta sobre el decorado. *Last but not least*, este tipo de iluminación suponía menos horas de trabajo, menos técnicos, menos electricistas, menos salarios a pagar por los productores. El caso es que con tales estrategias se tenía la impresión de haberlo revolucionado todo; paralelamente habían surgido negativos más sensibles, que necesitaban menos luz, y cámaras más pequeñas y portátiles. Pero muy pronto se hizo evidente que al aplicar estos métodos de trabajo simplificados, más económicos, lo que aumentaba era la productividad, no la calidad. Se había pasado simplemente en lo que se refiere a la imagen, de una estética con sombras a una estética sin sombras. Al simplificarse los métodos de trabajo, métodos al alcance de cualquiera, proliferó, junto a unos cuantos creadores nuevos de verdadero talento, una fauna de advenedizos sin originalidad tras los dos o tres primeros años de experimentación y sorpresa (1959-1961, las primeras películas de Godard, Truffaut, Resnais, Demy...). Aquella luz sin sombras que provenía siempre de un extraño cielo (el techo), ya fuera de día o de noche, había

acabado por destruir la atmósfera visual en el cine moderno. De unas convenciones se había pasado a otras, pero con el inconveniente de tratarse de convenciones simplificadas, es decir, empobrecidas. Las películas del llamado cine joven terminaron por parecerse demasiado entre ellas. Lo que comenzó como una sana reacción contra cierto manierismo fotográfico, como una actitud anticonformista contra un cine tradicional, muy pronto había terminado por devenir otro conformismo todavía más uniforme y monótono. El resultado fue que, al cabo de una década, el nivel estético de la fotografía en el cine había probablemente disminuido.

La tendencia de hoy parece sintetizar equilibradamente lo viejo y lo nuevo. Aquellas luces directas del blanco y negro de antes resultan ya intolerables en el cine en color. De la primera experiencia de *la nouvelle vague* queda la utilización de la luz indirecta o difusa, pero haciéndola llegar, no solamente del techo de una manera uniforme, sino de los lados, de las ventanas o de las lámparas, de las fuentes luminosas reales de un lugar. Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales.

En un pasado aún reciente, el director de fotografía reinaba como tirano en el plató. Consagraba tantas horas a componer la iluminación, que no les quedaba tiempo a los actores para ensayar, ni a los directores para dirigir. El cine europeo fue el que más lejos llegó en esta línea de iluminaciones complicadas -*Les Portes de la nuit* (Carné)- mientras que el cine americano supo mantener una cierta naturalidad (salvo en algunos géneros que requerían una estilización, claro está). Las películas francesas de la inmediata posguerra, anteriores a *la nouvelle vague*, eran insoportables con su laborioso entramado de luces. Los actores apenas si se podían mover: recibían una luz exactamente entre los ojos, una penumbra "artística" en el resto del rostro, el cuerpo

iluminado separadamente, lo cual les obligaba a moverse y actuar como autómatas.

La iluminación no existía para los actores, eran los actores quienes existían para la iluminación. No es paradójico, por consiguiente, que como reacción la renovación surgiese en Europa con el neorrealismo italiano y *la nouvelle vague*. El cine americano se vio, por una vez, pillado de sorpresa y tardó en asimilar la nueva fotografía.

Pero la cuestión es que se recuperó rápidamente, para alcanzar, y luego superar, a Europa. Es sorprendente, por ejemplo, la celeridad con que han adaptado y aun desarrollado materiales ligeros de rodaje, cuando fueron los últimos en utilizar una tecnología pesada. De los nuevos operadores admiro a Gordon Willis (*Interiors*), Michael Chapman (*Taxi Driver*), Haskell Wexler (*Bound for Glory*), Conrad Hall (*Fat City*), Vilmos Zsigmond (*The Deer Hunter*), entre otros. Es notable, por otra parte, cómo Hollywood, burlando diversas barreras sindicales, ha importado ciertos valores europeos: como el sueco Sven Nykvist (*Pretty Baby*) y los italianos Vittorio Storaro (*Apocalypse Now*), y Giuseppe Rotunno (*All That Jazz*).

Tiendo a utilizar cada vez más una fuente única de luz, tal como suele darse en la naturaleza. Rechazo para el cine en color aquella iluminación típica de los años cuarenta y cincuenta, que comprendía una luz principal o *key-light*, compensada por una luz de relleno (*fill-light*), con otra luz por detrás para realzar los peinados de las estrellas y "despegarlas" del fondo, y otra luz todavía para el fondo, y otra luz más para el vestuario, y así hasta el infinito. El resultado nada tenía que ver con la realidad, en donde una sola luz viene normalmente de una ventana o de una lámpara, de dos a lo sumo. Como tengo poca imaginación, busco mi inspiración en la naturaleza, que me ofrece infinidad de formas. Una vez establecida la luz principal (*key-light*), el ambiente que la rodea, las zonas que pudieran quedar en total oscuridad son reforzadas con luz muy suave, sin sombras, hasta reproducir en la película lo que el ojo vería en la realidad.



No utilizo sistemáticamente *back-light* (contraluz), esto es, aquella luz que solía ponerse por detrás de los actores para dar relieve a su cabello. Mejor dicho, no la utilizo a menos que esté justificada. Suelo utilizar focos Fresnel sólo excepcionalmente para efectos muy especiales, cuando necesito una luz muy precisa y delimitada.

En interiores, mi luz principal es también muy suave (*softlight*), tal como suele presentarse en la naturaleza. Cuando se precisa de luz solar y no hay sol, la mejor manera de reproducirla, aunque nada sustituye a la verdadera, es la luz de arco voltaico o los mini brutos.

En lo que a iluminación respecta, un principio básico en mi trabajo es el de que las fuentes de luz estén justificadas. Creo que lo funcional es bello, que la luz funcional es bella. Aspiro a que mi luz sea más lógica que estética. En un decorado natural utilizo la luz existente, o la refuerzo si es insuficiente. En un decorado hecho en estudio, imagino un sol exterior situado en un punto y deduzco como penetraría su luz por las ventanas. El resto es fácil.

Desde mis inicios, en *La Collectionneuse*, me di cuenta de que la mayoría de los técnicos mienten o exageran. Se las componen para utilizar enormes cantidades de luz (es decir, de electricidad); aun cuando no sea necesario, les encanta subrayar su importancia, justificar sus salarios, aparentar que poseen secretos, cuando en realidad hay técnicamente muy poco que conocer. Para que su trabajo parezca más difícil de lo que realmente es, llegan con la famosa maletita llena de filtros, gasas, difusores y fotómetros sofisticados. Cuando lo importante no es lo que está dentro de la cámara, sino delante de ella. Se rodean también de un ejército de eléctricos y maquinistas, lo cual les da cierto aire de capitanes de barco (aunque la presencia de tan ingente tripulación depende en ocasiones, hay que reconocerlo, de imposiciones sindicales). Debido, sin duda, a mi naturaleza individualista, siempre he tratado de evitar cierto folklore habitual de mi oficio.

Creo que el cine es una forma de arte generosa. A través de los objetivos, se produce sobre la emulsión fotográfica algo así como una automática transfiguración. Todo parece más interesante en película que en la realidad. Es un proceso similar en cierto modo al arte del grabado. Se toma un pedazo de linóleo, se traza en él con una herramienta cualquier dibujo, se entinta, se imprime sobre papel, y el resultado suele tener un interés. El mismo dibujo hecho directamente en el papel carecerá por completo de valor. La reproducción realiza de alguna manera el trabajo. De la misma forma, hay como una magia en el cine: la cámara potencia la realidad. Las películas son a veces superiores a quienes las hacen. Eso puede explicar por qué me gustan a veces películas hechas por personas con las que no simpatizo, de ideas incluso opuestas a las mías. Se llega a ver hasta el final una película de una persona a la que no se concederían cinco minutos en la vida corriente. Cualquiera con un mínimo de conocimientos de composición, de narración, puede filmar algo que resulte aceptable. Y no puede decirse lo mismo de otras artes. Indudablemente, el medio cinematográfico ayuda, es agradecido.

Uno de los peligros del cine radica precisamente en su facilidad. Todo tiende a ser más bonito visto a través del objetivo, y muchas veces hay que volverle la espalda a la estética. Esto resulta particularmente obvio en las películas sobre la pobreza, la fealdad, donde las cosas, en contra de lo deseado, aparecen demasiado hermosas.

Para mí, las cualidades principales de un director de fotografía son la sensibilidad plástica y una sólida cultura. Lo que llaman "técnica cinematográfica" no posee más que un valor secundario: es cuestión; sobre todo, de ayudantes. Muchos de los directores de fotografía se refugian en la técnica. Una vez se han aprendido algunas leyes básicas, no resulta muy complicado este oficio, especialmente cuando se dispone de un ayudante que se ocupe del foco, de medir las distancias, cuidar la mecánica de las cámaras.

Yo resuelvo todas mis iluminaciones a ojo, sin preocuparme al principio de los *foot candles* y demás cálculos. Evalúo los contrastes directamente y no empleo el fotómetro sino hasta el último momento, para decidir el diafragma. Las actuales emulsiones cromáticas son tan fieles a la realidad, que creo que si una cosa resulta bien a simple vista, lo resultará igualmente cuando sea impresionada en película.

En un principio, me servía de fotómetros Norwood, que miden la luz incidente. Desde hace ya varios años, sin embargo, utilizo el viejo Weston Master V de luz reflejada, tomando la lectura sobre la palma de mi mano, o dirigiéndolo directamente hacia la escena fotografiada. Este sistema me proporciona una lectura global, sin tener en cuenta los contrastes, que he decidido de antemano -como he dicho- sin medida alguna y a ojo de buen cubero.

Normalmente, doy a la emulsión Kodak 5247 actual una sensibilidad de 80 ASA en exteriores día con filtro 85. Cuando ruedo con luz artificial de tungsteno, sitúo mi fotómetro en 125 ASA, sin filtro alguno, naturalmente. Cuando quiero aumentar la sensibilidad del negativo, sitúo el fotómetro a 200 ASA, lo que me da un diafragma suplementario al forzar el revelado en el laboratorio. Esta manipulación del revelado se lleva a cabo hoy día de forma perfecta, sin aparente aumento de grano. No obstante, en mis últimas películas -*Kramer vs. Kramer*, *The Blue Lagoon*- me he abstenido de forzar el revelado, sin duda por un prurito clasicista.

En contra de lo que se admite generalmente, creo que cuanto más compleja es una película, más necesidad se tiene de estar en el visor de la cámara. En cuanto se requieren movimientos complicados de cámara o de escena, a cada desplazamiento se van produciendo nuevos encuadres y se hace materialmente imposible dictar al operador a cada instante la composición deseada. Los defensores de la división del trabajo director de fotografía/operador de cámara pretenden que si se acumulan las dos funciones, se tarda más tiempo en preparar los planos. La dualidad es preconizada no sólo por muchos

técnicos, sino también por los productores. (Y no se trata de una preocupación de orden estético: obedece a un simple deseo de aumentar la productividad.) Tal alegación me parece discutible. Se pierde tiempo explicando al operador con detalle lo que tiene que hacer, ensayándole el plano previamente, y el realizador tiene que entenderse con dos personas en lugar de una, con las inevitables complicaciones y confusiones.

Pero lo más importante, creo, es que la evaluación del equilibrio de las luces dentro del cuadro sólo es perfecta cuando el director de fotografía está constantemente mirando a través del visor de la cámara durante la preparación del plano y los ensayos. En el visor la imagen es la que luego se va a ver en la pantalla. El operador de cámara no es perturbado por lo que ocurre a su alrededor (micrófonos, luces, equipo técnico), a veces justo al borde del encuadre, pero no dentro del campo de visión del objetivo. Yo necesito el cuadro, el marco. Necesito sus límites. En el arte, sin límites, no hay transposición artística. Creo que el cuadro fue un gran descubrimiento (anterior, por supuesto, al cine). El hombre de la Edad de Piedra, en Lascaux o en Altamira, no enmarcaba sus pinturas. Y lo que cuenta en las artes de dos dimensiones no es sólo lo que se ve, sino lo que no se ve, lo que se deja de ver.

Eisenstein encontró una explicación brillante a la necesidad del cuadro entre los occidentales. Es a través de las ventanas como vemos el paisaje. Los japoneses, en cambio, con una arquitectura de paredes corredizas, sin ventanas, crearon en el pasado una pintura en rollos que se desplegaban y que tenían sólo dos límites.

En el cine, al eliminar las cosas marginales o tangenciales al tema, el espectador se concentra en lo esencial. Por esto estoy en contra, estéticamente, de ciertas experiencias como el "cine total"

en una cúpula sin bordes. Aunque se supone que un director de fotografía ha de preocuparse ante todo de las luces, a mí me parece no menos importante el encuadre. En el visor no solamente se selecciona, sino que también se organiza el mundo exterior. Las cosas se vuelven pertinentes: toman cuerpo en relación a límites verticales y horizontales y se sabe al instante, gracias a los parámetros del cuadro, lo que está bien y lo que está mal. Al igual que un microscopio, el cuadro es también un instrumento de análisis. Cuando se mencionan los términos cuadro, encuadre, se les asocia enseguida a otro: composición. La palabra parece misteriosa y difíciles sus leyes para el lego, cuando lo cierto es que todos poseemos, en mayor o menor medida, el sentido innato de la composición. Se trata precisamente de una de esas características que distinguen al ser humano con el mismo título que el don de la palabra y el sentido musical.

Podríamos definir la capacidad de composición simplemente como el gusto por el arreglo. Un oficinista que distribuye organizadamente diferentes objetos, lápices, papeles, teléfono, sobre un *bureau*; un ama de casa que dispone armoniosamente los muebles, alfombras, cortinas, revelan ya este sentido de composición en el espacio.

Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista. En el arte cinematográfico, la habilidad del director de fotografía se mide por su capacidad para aclarar una imagen, para limpiarla, como dice Truffaut, separando bien cada figura -persona u objeto- con respecto a un fondo o decorado. En otras palabras, por su capacidad para organizar visualmente una escena ante el lente, de manera que se evite la confusión, destacando tal o cual elemento que nos interesa.

Las llamadas leyes naturales de la composición fueron, claro esta, descubiertas mucho antes del cine, todo el arte de los antiguos lo prueba. Las metopas rectangulares en el Partenón nos proponen una

gran variedad de bajorrelieves de composiciones perfectas. Pero sin recurrir al ilustre modelo de los griegos, encontraremos también aun en las creaciones visuales del hombre primitivo un sentido de la composición extraordinario. En *La Vallée*, que filmé para Barbet Schroeder entre las tribus hagen de Nueva Guinea en el Pacífico, pudimos documentar este don innato, escenas en que aquellos hombres de las selvas se maquillan el rostro y el cuerpo. Su técnica obedece a estrictos principios de simetría, de contrastes refinados de colores y formas. Otra prueba nos la ofrece el dibujo infantil libre. Si le entregamos a un niño papel y colores, inmediatamente se pone a dibujar. Observemos su obra. El niño procede, sin saberlo, por el principio del *horror vacui*, horror al vacío; si una parte de la hoja ha quedado en blanco, el niño se apresura en completarla con otro elemento -por ejemplo, el sol si se trata de un paisaje- para restablecer el equilibrio.

Desde el Renacimiento se han escrito innumerables y extensos tratados sobre las leyes de la composición. No estará de más que el director de fotografía las conozca, para después poder olvidarlas o, por lo menos, no tenerlas en cuenta conscientemente a cada momento, si no quiere correr el riesgo de que la narración cinematográfica resulte falta de naturalidad. Baste anotar aquí como memento algunos principios clásicos y sencillos:

Las líneas horizontales sugieren descanso, paz, serenidad. Fue una idea que aplicamos, tal vez inconscientemente, en las primeras escenas de los vastos trigales en *Days of Heaven*; las líneas verticales indican fuerza, autoridad, dignidad -la alta mansión de tres pisos, sola en medio de las praderas, en la misma *Days of Heaven*-. Las líneas que traspasan el encuadre en diagonal evocan acción, movimiento, poder para superar obstáculos. Por esto muchas escenas de batallas y violencia se resuelven en el cine en composiciones ascendentes y descendentes en terrenos inclinados, con cañones o sables en ángulo de 45 grados. El fuego con las llamas en "clivaje" destruyendo los trigales de *Days of Heaven* fue nuestra aplicación, que espero no fuese evidente, de este

principio. Las líneas curvas transmiten las ideas de fluidez y sensualidad. Las composiciones curvas circulares y en movimiento comunican sensaciones de exaltación, embriaguez y alegría. Este principio se advierte en la mayoría de las máquinas de los parques de atracciones. No es coincidencia que tantas danzas folklóricas sean circulares.

Slavko Vorkapich cita la acción de la cámara en movimiento -*travelling*- en composiciones dinámicas. Si la cámara deambula y se adentra en una escena, se crea el efecto de llevar al público hacia el centro de la narración y, por lo tanto, de hacerle participar íntimamente de la historia que contamos desde el principio. El movimiento inverso, la cámara retrocediendo de la escena, es utilizado a menudo como procedimiento para terminar una película.

En resumen, una obra cinematográfica de valor debiera ser interesante visualmente aun si entramos en un cine a la mitad de la función, debiera resultar visualmente exaltante aunque no conozcamos el principio de la historia narrada.

Mantengo una posición ecléctica en mis preferencias por el cine en blanco y negro o en color. Hablaré de esto con más detalle en los capítulos sobre *Ma nuit cbei Maud y L' Enfant sauvage*, pero adelantaré que me gusta el blanco y negro, sobre todo en las películas antiguas. Los esporádicos intentos recientes -*Manhattan*- (Woody Allen)- me interesan menos. Por una parte, los laboratorios ya no saben revelar blanco y negro. No obtienen la riqueza y variedad en negros, blancos y grises de antes. Por otra, los directores de fotografía de ahora ya no sabemos iluminar bien en blanco y negro. Es un arte perdido.

Conocemos las épocas anteriores al siglo xx gracias a la pintura, es decir, a los colores. El primer tercio de este siglo lo conocemos, sobre todo, gracias al cine en blanco y negro. Admito que soy víctima de un reflejo condicionado. Como espectador o como director de fotografía "veo" los siglos anteriores al nuestro en colores.

En cambio, cuando se trata de una película que reconstruye las décadas de los años veinte, treinta o cuarenta, me parece como si el

color introdujera un elemento anacrónico: *Bonnie and Clyde* (Penn), *Lacombe Lucien* (Malle), y mi propio trabajo en *Le dernier métro* (Truffaut) son buenos ejemplos.

En términos generales, salvo excepciones, prefiero el color.

Hay más información en la imagen, se ven más cosas. Soy miope y el color me ayuda a ver, interpretar, "leer" una imagen. La fotografía del cine en blanco y negro terminó su ciclo, agotó prácticamente sus posibilidades hasta alcanzar su edad de oro. En cambio, en la fotografía en color todavía hay margen para la experimentación.

Se cree ahora que el color ha alcanzado un grado de perfección supremo. Eso es cierto en lo que concierne a la facilidad de su empleo, pero no en cuanto a la fidelidad y al cromatismo. El caso es que el viejo Technicolor -que al parecer tenía sólo 8 ASA- era un procedimiento excelente, muy fiel a la realidad y mucho más duradero. Si permanece en la memoria como un sistema de colores excesivamente brillantes, chillones, no es tanto por sus características como por un problema de dirección artística, decoración y vestuario.

Cuando surgieron sus primeros experimentos, el público exigía color y los productores no podían defraudarle. En *Becky Sharp* (Rouben mamoulian, 1935), según una copia impecable de la cinemateca de Milán que tuve ocasión de ver, aparecen en un mismo plano personajes que lucen atavíos cada uno de coloración diferente: rojo, verde, rosado, violeta. El encanto de aquellos primeros intentos de cine en color era considerable.

Se habla del gran progreso tecnológico en la industria cinematográfica. Yo estimo que es menor de lo que se piensa. A partir de la década de los años treinta, con el afianzamiento del sonido y las primeras películas en color, el progreso, en realidad, ha sido mínimo. Basta pensar en la perfección alcanzada por John Ford en *Drums along tbe Mohawk* (1939) y en la inmensamente más conocida *Gone vitb tbe Wind* (1939), producida por David O. Selznick.



El mecanismo de las cámaras no ha variado fundamentalmente en los últimos cuarenta años. Los cambios más notables residen en su miniaturización, en su aligeramiento para hacerlas más transportables, en dispositivos como el sistema Réflex que eliminan los errores de paralelaje y permiten el enfoque directo a través del objetivo. La película virgen se ha hecho más sensible, los objetivos pueden registrar imágenes a niveles más bajos de luz. Pero todos esos adelantos, a fin de cuentas, se reducen a una simplificación y abaratamiento de los sistemas de rodaje para ponerlos al alcance de todos los países y presupuestos. Lo que era una excepción hollywoodense se ha generalizado. No hay obstáculo que impida afirmar -con la excepción de los nuevos objetivos ultra luminosos y las películas ultrasensibles- que el progreso, estéticamente, no ha sido muy significativo.

Hasta hace relativamente poco tiempo no han aparecido en el mercado objetivos de gran apertura y emulsiones con capacidad para captar situaciones de luz extremas. Esto sí ha constituido una revolución, que todavía está en proceso, que no ha terminado. Me gusta comparar esta revolución en la fotografía cinematográfica con la revolución de los impresionistas en la pintura. Con la invención de los tubos de pintura al óleo, el artista pudo salir del estudio y sin otro equipaje que una caja de esos tubos estaba a su alcance trasladarse a cualquier lugar - Rouen, por ejemplo, como hizo Monet- y captar fugaces momentos de luz en cuadros distintos; los pintores de antes, en-cambio, se veían obligados a preparar y mezclar ellos mismos los colores en su taller. Nosotros, en el cine en color, ahora podemos captar también momentos difíciles y extremos de luz aun en muy bajas exposiciones. El procedimiento del *pushing* o forzar el revelado ha llevado la película en color a 200 o 400 ASA de sensibilidad. Pero este tema se desarrollará más adelante al hablar de *Days o/ Heaven*.

Me gusta el cine mudo enormemente. Me fascina la magia del silencio. Ya sé que aquellas películas originalmente no eran del todo silenciosas. Siempre había música de piano o de orquesta como acompañamiento.

Me gustan sin embargo como son ahora, sin música y en copias de contratipo muy contrastadas. Un poco como las hermosas ruinas de la antigüedad, como las estatuas griegas de las que no quedan más que los restos, sin brazos o cabeza, sin policromías. Me hipnotizan estos personajes que gesticulan, que pronuncian palabras con los labios y sin que un solo sonido se oiga; tienen algo de onírico y extraño que me fascina.

Siempre dentro de esta línea ecléctica, me entusiasma también el sonido en el cine. Como el color, el sonido va en el sentido de lo real. Cuando digo sonido, excluyo la música de fondo añadida después en la mezcla, me refiero a los ruidos, a los diálogos. El sonido ayuda mucho a la imagen, le da densidad y relieve, sobre todo el sonido directo. Por esto procuro siempre colaborar estrechamente con el ingeniero de sonido.

No me gustan, en general, las imágenes con fondos fuera de foco, la función de los cuales queda relegada a lo puramente gráfico y estetizante, a veces desligada de la realidad con un aspecto "publicitario", muy especialmente en el cine de color. Pero tampoco creo que el fondo, los decorados, hayan de ser demasiado precisos. Si hay excesiva profundidad de campo, el interés, que en el cine conviene centrar con frecuencia en los actores, se dispersa en todo el cuadro. Por esto prefiero que los fondos queden ligeramente desenfocados, pero sólo ligeramente, entiéndase bien. Por supuesto, en el caso de un plano que reúne a varios personajes igualmente importantes, la profundidad de campo se hace entonces indispensable, porque el espectador debe poder ver simultáneamente varios niveles de la acción.

Está bastante extendida la noción de que el primer plano es un elemento específico del arte cinematográfico, que distingue a éste del teatro. Pero se olvida que el primer plano existía también en el teatro. El público llevaba gemelos de ampliación óptica, con el que "hacía" sus primeros planos cuando le convenía. La diferencia con el cine radica en

que es el director quien decide cuándo son necesarios. Me gusta mucho el primer plano, tal vez porque soy miope.

En lo que se refiere a la vieja polémica promovida por André Bazin en torno a la superioridad del plano-secuencia sin montaje, mi postura es igualmente muy ecléctica. Admiro, por ejemplo, las escenas en continuidad, sin cortes, sin truco, en las que toda la verdad de un momento interpretativo se presenta, tal cual, al público.

En este sentido, me declaro un fanático de George Cukor (*Adam's Rib*) y su escuela. Pero no por ello dejan de gustarme enormemente las películas de montaje. Es una herencia que poseemos desde Griffith y no deberíamos rechazarla. Me encanta ver una película moderna como *Der Amerikanische Freund*, de Wim Wenders, donde se vuelve al montaje que tanto irritaba a *la nouvelle vague*. Me entusiasman las matemáticas, la geometría, la precisión del montaje que se practicaba en el cine mudo. Pero sólo lo aprecio cuando surge de una inspiración pura, en la que cada plano existe en función del estilo. Wenders, al igual que Truffaut, que Malick, no se sirve del montaje como facilidad de rodaje, multiplicando los ángulos para decidir después lo que puede hacerse en la moviola. Cada plano debe ser concebido, idealmente, de una manera. La forma de la película derivará de este concepto. Si no hay concepto para empezar, no hay estilo. En arte creo en la disciplina.

Tras mi reciente experiencia en el cine americano, puedo afirmar que sus directores filman demasiados cientos de miles de metros de negativo. No creo que sea necesario, al menos llegar a extremos tan exagerados. Aunque son los productores quienes lo exigen, partiendo del principio de que lo más económico en el presupuesto es la película virgen. Olvidan, sin embargo, la incidencia de este despilfarro en las demás etapas de la producción. El rodaje en cada decorado se eterniza. Luego, en el montaje, se tiene una enorme cantidad de película que hay que visionar, cortar, sincronizar y seleccionar; el problema está en que cuando se dispone de muchas opciones, hay tendencia a utilizarlas

todas. Yo he tenido la suerte de que la mayoría de realizadores americanos con que he trabajado, han sabido elegir únicamente los planos significativos, y descartar los otros. Pero ciertos cineastas dan la impresión de que cortan sin razón, sólo por montar una toma más -desde otro ángulo- que ya poseen. Las películas hechas con superabundancia de material tienden a parecerse entre ellas, porque han seguido los mismos métodos de rodaje. Una computadora podría hacer igualmente una película de esta clase, y no dudaría en responder qué posiciones y ángulos de cámara son necesarios para cubrir una escena determinada.

La función del director de fotografía, en tanto que depositario o transmisor de adelantos o descubrimientos en eso que se ha dado en llamar lenguaje cinematográfico, no es muy conocida ni estudiada. Orson Welles, un neófito, asombró al mundo en 1941 con una película que revolucionaría la "escritura" cinematográfica: ***Ciudadano Kane***. Welles tenía entonces veinticinco años y poca experiencia, pero su director de fotografía, un consagrado, Gregg Toland, acababa de terminar, para John Ford, ***The Long Voyage Home*** y ***The Grapes of Wrath***. Había ya en ellas grandes angulares, decorados con techo, profundidad de campo. Si se comparan ahora estas dos películas con Kane, no resulta difícil descubrir la influencia de Ford, vía Toland, en Welles. A su vez, Welles influye en otro neófito (director), Charles Laughton, y en su película ***The Night of the Hunter***, a través de Stanley Cortez, su director de fotografía en ***The Magnificent Ambersons***. En el momento en que las grandes compañías cinematográficas llegaron a su apogeo (las décadas de los años treinta y cuarenta) se desarrolló un estilo propio en cada "casa". Ese estilo particular fue establecido, claro, por los productores y por los realizadores bajo contrato, pero también, y esto ha sido poco estudiado, por sus directores de fotografía. El *look* característico de las viejas comedias de la Columbia se debe a Joseph Walker, el fotógrafo de Capra pero también de ***Penny Serenade*** de George Stevens, ***The Awful Truth*** de Leo Mc Carey, ***Theodora Goes Wild***

de Richard Boleslawsky o *His Girl Friday* de Howard Hawks, todas con curiosas semejanzas de estilo a pesar de las personalidades diferentes de sus realizadores.

Véase también el caso Greta Garbo. Todas sus películas se parecen entre ellas formando una obra de asombrosa unidad a pesar de que trabajó a las órdenes de diversos directores: Clarence Brown (*Anna Christie*), Edmund Goulding (*Grand Hotel*), Rouben Mamoulian (*Queen Christina*), George Cukor (*Camille*). Garbo sabía lo que hacía: siempre exigió el mismo director de fotografía, William Daniels.

Me atrevería inclusive a comparar dos películas antiéticas que admiro; las dos fotografiadas por Rudolph Maté: *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, y *Gilda*, de Charles Vidor. Si se proyectan una detrás de la otra, si se hace abstracción del tema religioso de la primera y del erotismo hollywoodense de la segunda, se verá que las iluminaciones, encuadres y desplazamientos de cámara, son menos diferentes de 10 que se podría pensar. Algunas secuencias, como aquella de los jugadores en *Gilda*, tienen una extraordinaria, curiosa similitud con las del juicio en la obra maestra de Dreyer. Es muy probable que hayan pasado, aun inconscientemente, a través mío a algunos jóvenes y menos experimentados directores, ciertas maneras y figuras de expresión, propias de los dos maestros con quienes más he trabajado: Rohmer y Truffaut.

En los últimos años, la crítica cinematográfica dedica más atención y espacio a los hombres de la cámara. Esto se debe quizás a la tendencia actual de reconocer la responsabilidad específica de cada uno de los profesionales que participan en el rodaje de una película. Lo que sí creo es que tal tendencia viene de los Estados Unidos, y no de Europa. Porque los expertos europeos se inclinan por el culto a la personalidad del realizador: la llamada *politique des auteurs*. En mi caso, por ejemplo, son los críticos anglosajones quienes con preferencia han comentado y premiado mi labor. Las críticas europeas, y en particular las francesas, no suelen mencionar al director de fotografía. La prueba más elocuente

de que en Europa al director de fotografía no se le concede todavía gran importancia, radica en que los festivales más importantes, como el de Cannes, no contemplan premios a la imagen. En cambio, el Oscar se otorga desde sus comienzos no sólo al director, sino separadamente a los demás técnicos que intervienen en una película. El primer festival del mundo que ha promovido ~ encuentro/coloquio de directores de fotografía es el de Los Ángeles.

El interés que se concede a nuestro oficio es cíclico. En este momento estamos en la cresta de la ola. Al final del cine mudo se conoció un momento parecido (Charles Rosher y Karl Struss, *Sunrise*). Con la llegada del sonido la imagen perdió provisionalmente su poder de atracción pero ya en 1940 había recuperado su importancia y alcanzó suprema perfección y clasicismo (Gregg Toland, *The Grapes of Wrath*, *Citizen Kane*). Con la generalización progresiva del color en las décadas del cincuenta y del sesenta, se volvió a retroceder como con la llegada del sonido, pero por otras razones; los viejos directores de fotografía del blanco y negro estaban desorientados. Poco a poco han llegado nuevas generaciones y la fotografía del cine en color está alcanzando otro gran momento. Los nombres de los directores de fotografía aparecen de nuevo de manera destacada en los carteles.

Si tuviera que dar un consejo a las personas deseosas de convertirse en directores de fotografía, les sugeriría, más que ir a una escuela, que tomaran una cámara de 8 o 16 mm y filmasen cualquier cosa, empezaran a cometer equivocaciones para aprender de ellas. Les instaría igualmente a que fuesen al cine con frecuencia. Los directores acostumbran a ir al cine, pero muchas personas de mi oficio creen que pueden hacer películas sin necesidad de molestarse en ver lo que hacen los otros. Esto es algo que siempre me ha asombrado, porque ¿cómo se puede hacer algo nuevo, si no se tiene idea de lo que se ha hecho antes? Estoy convencido de que ver los clásicos del cine en las filmotecas es la mejor escuela. Para aprender iluminación es también útil

frecuentar los museos de pintura, examinar ilustraciones en los libros de reproducciones, desarrollar una apreciación de las artes.

Dicho esto, me retracto al punto. No hay una sola vía, sino varias, para aprender mi oficio. Cada cual hallará su camino. El mío fue tortuoso. No quiero erigir en ejemplo. Este libro, dirigido ante todo a los estudiosos del cine, no pretende ser más que un testimonio. En cada película se me han presentado problemas diferentes que han tenido soluciones diferentes. Es la descripción de lo concreto lo que me parece útil o importante; por eso evitaré las generalizaciones.