

■ Tonino Delli Colli

Lo que cuenta es la primera luz que enciendes, de ahí vienen todas las otras. Si equivocas la primera luz sigues rengueando durante toda la secuencia.

Del libro *El almacén de la luz*, editado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, SICA, 1985; y de la revista *Image et son* N° 330, julio 1978.

¿Pero cómo se llega a la primera luz?

No hablo de la primera luz en general, en general se habla de la película...

Con Pasolini, por ejemplo,

¿en qué términos hablaban de las películas?

Con Pasolini frecuentemente elegíamos un pintor y esto facilitaba mucho las cosas. Era una indicación que valía tanto para mí como para el vestuarista, el escenógrafo, el ambientador, etc. Era una imagen precisa en la que todos se debían inspirar.

¿Cuáles eran esos pintores?

Los nombres no me los acuerdo, soy un poco ignorante y si bien «veo» mucho, después no me los acuerdo.

*¿No te acuerdas en qué pintor se basaron para **Accattone**?*

Para **Accattone** Pasolini me hizo ver **Luces de la ciudad** de Chaplin, y un poco por contraste, **Juana de Arco** de Dreyer, que resultó más cercano a lo que en definitiva hicimos. Era una luz de estudio a iluminación solar. En esa época no había iluminación, y los estudios eran descubiertos y con unos paneles se cubrían las partes que no se quería que fueran tocadas por la luz del sol. Los estudios tenían claraboyas y había unas especies de invernaderos en donde uno se resguardaba de la luz utilizando cortinas, paneles, tules, etc. Hasta que gracias al aumento de la sensibilidad de la película se empezó a iluminar artificialmente. Volviendo a **Accattone**, además de **Luces de la ciudad** y **La pasión de Juana de Arco**, que me había indicado Pasolini, pensé también en aquellas imágenes con grano que aparecían en diarios sensacionalistas. Pasolini encontró en aquellas imágenes un poco sucias una idea no muy lejana a lo que tenía en mente. De hecho, en un momento en que ya no se

usaba, yo usé la película Ferrania para todas sus películas. Porque era un material más contrastado. En ese entonces, además, se usaban filtros naranjas que endurecían muchísimo la imagen y los cielos quedaban oscuros. Para **Mamma Roma** no pude hacer lo mismo, porque a Anna Magnani no le gustaba mucho ese estilo, decía que la afeaba. Así que tuve que hacer dos tipos de fotografía, y el resultado fue un poco híbrido. Solo las partes de los chicos, donde no estaba ella, fueron como las pensamos Pasolini y yo.

*De **Mamma Roma** recuerdo la escena del chico muerto sobre la mesa que parece ser una cárcel, iluminada por los rayos que entran por una ventana con barrotes.*
Sí, él está acostado en la mesa con las piernas y pies en primer plano.

¿Era Mantegna?
Sí, era Mantegna.

¿Pero eran indicaciones que concernían más al encuadre o solo a la luz?
Sobre todo a la luz, eran indicaciones para entendernos.

Porque después, en cambio, viene el trabajo del set y las cosas se hacen más precisas... Antes hablabas de la primera luz...

Todo depende de las condiciones ambientales: si los exteriores elegidos para filmar son buenos, es difícil equivocarse. Yo tengo un método para filmar en exteriores, pero no te lo quiero decir. Tenía que filmar con Costa Gavras que me preguntó por qué mis exteriores eran tan lindos y yo le contesté que era el huevo de Colón y que se lo hubiera explicado de haber hecho la película con él.

¿Cómo se trabaja en exteriores?

Hay filtros tradicionales a los cuales se agregan los neutros si la luz es demasiado fuerte, además está la elección del diafragma, el equilibrio de la luz natural con la artificial, necesario sobre todo para las caras que, cuando filmas en contraluz como hago yo, son negras, y después está la elección de la hora para filmar. Bueno, la elección de la hora para filmar es importantísima cuando se trabaja en exteriores y en este caso una gran ayuda te la dan el director y la producción si están dispuestos a esperar la luz buena. Si filmas plano y contraplano y no lo haces enseguida, una vez que filmaste los planos con la luz buena tienes que esperar a que la luz vuelva a ser justa para filmar los contraplanos. Pasolini, por ejemplo, esperaba... Aun más, a veces esperaba demasiado y filmaba los planos en Roma y los contraplanos en África, con meses de distancia, y entonces no era fácil hacer coincidir la luz.

Filmando en estudio, en cambio, no estás sometido a estos condicionamientos.

En estudio ves realmente la fotografía, porque eres tú quien la hace. Roma, por ejemplo, es bella, pero fotografíarla es muy difícil: hay que equilibrar el contraste entre luz y sombra y por esto los directores de fotografía extranjeros, especialmente los ingleses, cuando filman en las callejuelas del Trastevere, se encuentran perdidos. Por miedo a la oscuridad ponen tanta luz en las caras que después en el momento de copiar se ven obligados a oscurecer el conjunto, y entonces eso que está detrás de estas caras y que no han podido iluminar —porque la sombra de las callecitas no se puede iluminar— queda negro. Hay que conocer bien el sol, hay que conocer bien los contrastes entre luz y sombra, y nosotros italianos, que conocemos el sol del sur y la niebla del norte,

difícilmente nos equivocamos. No nos equivocamos porque estamos acostumbrados a luchar contra la intensa luz del sol y contra el azul de nuestro mar. El Mediterráneo no es verde como el mar de Tahití, transparente y suave, sino que es azul hasta la médula; no te favorece, se confunde con el azul del cielo y entonces hay que filmar en contraluz, porque así el cielo es más blanco... pero no es tan fácil equilibrar.

En síntesis, ¿prefieres el estudio?

En general prefiero filmar en ambientes reales, no en galería, porque a los ambientes reales los ves y si no te van bien buscas otros, mientras que en el estudio no puedes desmontar un decorado una vez que está construido. Los ambientes de la realidad han sido nuestro caballo de batalla; hemos empezado después de la guerra porque no había dinero, y después todos han seguido nuestro ejemplo, incluso los americanos que no filmaban ni siquiera una letrina que no estuviera reconstruida en estudio.

Entonces ¿también en los ambientes naturales hay que equilibrar la luz natural con la artificial?

Hay que aumentar la luz de los interiores o si no, poner pantallas donde rebotar la luz que viene de afuera hasta obtener un equilibrio con la luz que viene del exterior.

Y sobre todo la temperatura de color es diferente...

a temperatura de color la veo a ojo: si un farol no va bien o si el sol está rojo me doy cuenta enseguida, sin usar el colorímetro. Siempre he confiado poco en la técnica y mucho en la intuición.

En estos cuarenta años de cine que ahora tienes a tus espaldas ¿cuáles han sido los cambios más

importantes que se han producido en la manera de trabajar, de iluminar, y en general en el bagaje técnico?

No sabría decirte, las cosas han venido poco a poco, casi solas. Pero las ideas fundamentales no cambian, se ponen al día, pero son siempre las mismas. Yo, para cada tipo de película y para cada tipo de ambiente, hago una fotografía distinta. Hay una cosa que nunca me ha gustado hacer: los exteriores noche.

¿Por qué?

¡Porque son artificiales! ¡En Estados Unidos llegan a filmar de noche sin luz porque hay mucha luz en la calle! Yo he filmado en Las Vegas y no solo no he tenido necesidad de poner luz, sino que además he podido cerrar el diafragma. Quizás ahora que han puesto estos nuevos faroles amarillos también en Italia se podrá filmar sin luz, quizá usando los nuevos objetivos rápidos... porque para iluminar una calle se necesita la ayuda de Dios!

Veamos más de cerca los cambios que ha tenido tu estilo de iluminar en el arco de estos cuarenta años de cine...

Francamente no se me ocurre nada, es una cosa que vino sola. Cuando en 1948 hice **La isla de Montecristo**, una peliculita de Mario Sequi, un ex-director de producción, filmé secuencias en la isla de Proci-da. Entonces el negativo era poco sensible, más contrastado y yo ponía un filtro naranja, el mismo que ponía el famoso Figueroa en Méjico. Un día durante la proyección del campeón, cayó Germi, preguntó quién era el director de fotografía, y me llamó para hacer **En nombre de la ley**. Pero yo tenía un contrato de dos años con Scalera, y enseguida debía hacer **La ciudad doliente** de Bonnard, y entonces no pude aceptar. Después **La ciudad doliente** salió junto a **En nombre de la ley** que ganó la Cinta de Plata, que hu-



biera debido ganarla yo. Porque **La ciudad doliente** estaba hecha con los fragmentos de archivo, con los cuales yo debía unir toda la película: una película gris, con un clima lluvioso, de esa lluvia polvorienta, en fin una película bellísima. Esto lo digo hoy porque tal vez una película así no se puede hacer más, quién sabe, quizá en aquel momento también el negativo era el adecuado para ese tipo de cine.

*Cuando después, empezando por **Accattone**, cambiaste de camino y elegiste un cine de mayor calidad, menos comercial, ¿no tuviste que modificar incluso tu manera de trabajar?*

No, porque instintivamente fui llevado a trabajar mejor que antes.

A finales de los años 50 ponerse a trabajar con un autor significaba renunciar a los contratos estables con las productoras o quizá, ¿también con Bini tenías un contrato estable?

No, pero con él hice una película detrás de la otra. Hubiera podido tener un contrato estable, como por ejemplo hizo Gianni Di Venanzo con Cristaldi, pero no me convenía.

Resumiendo, tu dices que el pasaje de un cine comercial a un cine de autor ha comportado una adecuación de tu manera de trabajar, pero que has vivido de manera instintiva, por así decir. ¿Podemos entrar un poco en detalles?

No hay que entrar en detalles: simplemente filmar **Accattone** en Tormarancia no es como filmar **El ladrón de Bagdad** en África: cambia la época, el ambiente, el vestuario, el director con el que trabajas... y automáticamente cambia el trabajo del director de fotografía.

¿Tuviste dificultades en adecuar el tipo de iluminación al que estabas acostumbrado en relación al uso diferente que en el cine de autor se hacía del cuerpo del actor?

En tanto las películas que hacía antes eran en colores, **Accattone** era en blanco y negro; además mientras que aquellas eran películas de aventuras generalmente, y entonces había que iluminar mucho porque debía verse todo, en ésta había muchos más contrastes.

¿Pero no sentiste el peso de sacarte de encima los códigos rígidos y estrechos a los que estabas acostumbrado? Nunca he trabajado con códigos, porque mientras todos pasaron por el Centro Sperimentale, leyeron algún libro, etc. yo en cambio he aprendido trabajando, a ojo. Incluso no he visto mucho cine. Al cine voy siempre contra mi voluntad, quizá porque me gustan siempre más las cosas que hacen los otros que las mías. Por eso te digo: todo lo que he hecho, lo he hecho solo.

¿Qué quiere decir que hay tantos estilos de iluminación como géneros cinematográficos: policiales, de acción, western, etc.? ¿Qué cambia?

No cambia nada, es el ambiente el que cambia, y por eso cambia el estilo. El cowboy no se puede fotografiar como un habitante de la periferia romana. Y además cuando la película es una película de autor, es el propio autor quien te induce a cambiar el modo y estilo de trabajo. Trabajando con Antonioni hasta un inepto logra hacer una buena película, tanto es así que todos los directores de fotografía que han trabajado con Antonioni han sido premiados, aun si no tenían grandes trabajos a sus espaldas. Un autor dice tales cosas, te ofrece tal colaboración que te pone en condiciones de hacer todo bien. No es que te dice cómo debes hacer la fotografía, pero instintivamente, con la sola elección de los decorados, te facilita las cosas.

*En la búsqueda de decorados que hacía Pasolini
—y de ahí hasta salían pequeñas películas—*

¿iba solo o contigo?

Iba solo primero, y después dábamos vueltas juntos, sobre todo cuando para una escena había elegido más de un lugar y preguntaba cuál era el mejor.

- ¿Una especie de consulta técnica?

¡Pero esto es algo que hacen todos los directores! Zeffirelli, hasta hacía los diseños de vestuario. Por otra parte, si uno te lleva a filmar en un cuarto todo blanco, no puedes inventarte un buen color, mientras que puedes hacer una buena fotografía si ha sido elegido un lugar que se presta a ello.

¿Qué quiere decir una buena fotografía?

La fotografía viene sola si fue elegido el lugar justo. Con Fellini, con Antonioni, con Visconti no puedes hacer una fotografía fea porque son autores y eligen situaciones que te permiten trabajar bien.

¿Hay algo a lo cual te remites siempre para tratar de entender de qué manera usar la luz?

Trato de no remitirme siempre a una sola cosa. Algunos de mis colegas tienen un gusto particular por ciertos colores, ciertas gelatinas que a mí no me gustan. A veces estas cosas facilitan el efecto, pero yo trato de eliminarlas. Se dice que mi fotografía se reconoce, pero no sabría decir desde qué punto de vista.

Por ejemplo ¿piensas que Pasolini, sabiendo que filmaba una película con Ruzzolini en lugar de hacerla contigo, la hubiese imaginado de otra manera?

Absolutamente no. Seguía sus ideas y elegía a quienes le parecía que podía estar más cerca y cuando

yo no estaba, Ruzzolini podía estar más cerca que otro porque había trabajado conmigo.

¿En qué consiste «estar más cerca»?

No sé, pero era algo que sentía él... ¿Pero se dan cuenta de lo que es el Yemen? Es un país donde filmas bien, porque es el Padre Eterno quien lo ha hecho así. Aquel mercado cubierto con alfombras de *Las mil y una noches*, es así: él lo eligió y allí hay que filmar...

Pasolini te ha dedicado algunos versos de una poesía suya que dice así: «Tonino / Pon el cincuenta / No tengas miedo / Que la luz quemé, hagamos / Este travelling contra natura».

Sí, hablaba de objetivo porque escribía poesía, porque no sabía qué cosa era el 50. Y quería hacer un travelling «contra natura» en el sentido que quería hacer algo totalmente diferente. **Accattone** fue hecho en colaboración: él tenía ideas claras en el cerebro, pero no sabía cómo transportarlas al negativo. El no sabía qué cosa era la luz, no sabía cómo estaba hecho un farol.

Y sin embargo quería efectos bien precisos.

Así es. Por ejemplo, me decía: «Vamos a filmar allá, donde están esos edificios negros»; se refería a esos edificios que están todavía en construcción que recubiertos de asfalto sobre el exterior para resguardarlos de la lluvia, y una vez que él me había dicho qué quería, estaba en mí transportar sus ideas al negativo.

¿Te ha forzado a hacer cosas difíciles que a él, en su desconocimiento técnico, le parecían factibles?

Sí, y yo lo hacía, y a veces salían bien. Otras veces no



funcionaban y entonces las rehacíamos y si no, las tirábamos. Filmaba mucho material y cada tanto hacía un plano de más que después, quizá tiraba.

*Cuando filmaron **Accattone***

¿tenían muchos medios a su disposición?

No. La película la había empezado Carlos Di Palma y estaba producida por la Rizzoli, que había confiado a Fellini la supervisión. Fellini vio la primera semana de filmación y no le gustó, y entonces la Rizzoli abandonó la película. Entonces la tomó Bini, que hay que reconocerlo, tuvo mucho coraje, con la condición de que se hiciera con poco dinero. Y así fue, fue muy barata.

Eso de «transportar al negativo» las ideas de un director, como dijiste, ¿qué es: conocimiento técnico puro?

La «técnica» es el uso de los medios que te sirven: la cámara, el negativo, el revelado, el copiado, etc. Pero en eso que es simple registro, hay una parte artística. Hay quien lo hace mejor y quien lo hace peor: hay quien con cierto director llegar a dar ciertas cosas, pero con otro director no. Si Fellini trabaja siempre con Rotunno y Bertolucci siempre con Storaro, es porque están amalgamados, ha habido una fusión, y entonces dirección y fotografía forman un cuerpo único. Esto es así naturalmente, cuando se trabajaba con grandes autores, porque de otra manera ese «transportar al negativo» se convierte en una «dirección técnica».

¿En qué sentido dirección técnica?

En el sentido que en la práctica la imagen la hace el director de fotografía.

En el set ¿te ocupas solamente de la luz o también de la elección de los objetivos, de los movimientos de cámara, del encuadre, en fin, de la imagen en su totalidad?

Depende. Con los jóvenes intervenimos mucho más y con los viejos menos. Los jóvenes piden un primer plano pero después es el director de fotografía el que elige cómo hacerlo. Es más, para este tipo de relación debo decir que dejo hacer mucho al cameraman.

¿Cuál es a tu parecer, la importancia del cameraman?

Es muy grande; después del director de fotografía viene el cameraman. El encuadre, su composición, es una cosa importantísima: es algo muy instintivo. Para seguir al actor, se necesita un instinto extraordinario; hay que pensar una fracción de segundo antes que el actor, para poder seguirlo.

¿No haces más la cámara?

No, desde hace muchos años.

¿Pero tratas de trabajar siempre con

el mismo cameraman y con el mismo equipo?

Sí, he trabajado con pocos cameramen. Uno de los primeros fue Pallotini, después Rizzolini, Franco Delli Colli (mi primo), Franco Di Giacomo... todos terminaron siendo directores de fotografía. Incluso en lo que respecta al equipo, trato de trabajar siempre con el mismo equipo, y en 40 años debo haber tenido 3 ó 4 Jefes de Eléctricos.

Cuando haces publicidad,

¿tu trabajo se articula de manera diferente?

Debes atenerte a las indicaciones, que son hechas con gran precisión. En publicidad creo que el director de fotografía es un ejecutor, porque los espacios en los que

se mueve son muy pequeños. Además te dan el «story-board»... En el fondo se podría filmar sin el director!

¿Nunca pensaste en dirigir una película?

No. Porque se necesita cierta cultura. A menos que uno haga peliculitas comerciales, cosa que no me interesa. Prefiero ser un buen director de fotografía y estar satisfecho haciendo una película de un buen director. No sé escribir un guión y debería fiarme de lo que fue escrito por otro, pero después, cuando se filma, las situaciones y los problemas son distintos a los imaginados mientras se escribía.

¿Qué diferencia hay, a tu parecer, entre el 16 y el 35 mm.?

Jamás he querido filmar en 16 mm. Me acuerdo que Pasolini quería filmar en 16 mm. La primera versión de lo que fue **Uccellacci y ucellini**. Era la historia de un profesor blanco, que debía ser Serge Reggiani, y de un chico negro; iba a transcurrir en Kenia. Era muy diferente a lo que fue el film, aparte del personaje y los diálogos del profesor, que quedaron iguales, y después fue interpretado por Totó.

¿Pero la estructura del film fue la misma que la del cuento?

Sí, tanto es así que teníamos que filmar escenas que debían ser sueños y que requerían efectos fotográficos especiales. El estilo fotográfico debía ser el del reportaje, con una imagen con mucho grano, y es por eso que se había pensado filmar en 16 mm. y después ampliarlo. Sin embargo la película no se hizo porque en Kenia había cascos azules que no dieron el permiso, y entonces nació la idea de **Uccellacci y ucellini** con Totó y Ninetto Davoli.

Por qué precisamente Totó?

Porque Pasolini creía que Totó era un gran actor, que hasta el momento había sido desaprovechado. Según él podía ser una especie de Chaplin, y a él le servía justamente un personaje cómico al cual podía hacer decir ciertas cosas que con otro actor no hubiera podido. ¡Porque con la broma y la burla decía la verdad!

¿Y por qué no quisiste nunca filmar en 16 mm.?

Porque en 16 mm. puedes filmar solamente una historia muy fuerte, muy realista, muy dramática. Y es difícil encontrar historias de este tipo. Vi solamente una película filmada en 16 mm. que me gustó mucho: **La piedra en la boca** de Ferrara. Había una secuencia con una persona en un ataúd, y las moscas revoloteaban, y una única lamparita. Yo creí que era un documental pero solo estaba filmado en 16 mm., con una iluminación muy pobre. Fue muy justo hacerlo en 16 mm. en ese caso, pero no es fácil encontrar películas así.

Para concluir: conociste a Di Venanzo. Todos dicen que ha sido él quien modificó lo que hasta entonces era el estilo de iluminación dominante. ¿Piensas lo mismo?

Sí, y la ruptura se produce con el film de Carlo Lizzani **Achtung banditti**. De ahí en más siguió haciendo películas con mucho carácter, siempre con directores que le dejaron hacer eso que hizo. Comenzó y continuó haciendo siempre lo justo, sin mezclar nunca los géneros, incluso renunciando a ganar más dinero. Ha arriesgado mucho, a veces trabajando con pocos medios, pero eso ha sido una suerte, porque para lograr algo, a veces, hay que ir más allá de lo que dicen los libros. Muchas veces los mejores resultados salen así, porque estás obligado a hacer las cosas «contra natura», como decía Pasolini.