

■ Néstor Almendros

¿Para qué sirve un director de fotografía?

Sirve para casi todo o para casi nada. Varía tanto de un film a otro que no se puede dar una definición exacta. Va desde apretar simplemente un botón, o a veces, ni siquiera eso. Se tiene a alguien que se ocupa de la cámara, entonces uno está sentado al lado en un sillón con su nombre marcado en el respaldo, y uno está ahí para supervisar la imagen: da algunas indicaciones y aparece como el responsable de la imagen del film. En ciertos films con cantidad de efectos especiales, no se sabe muy bien quién ha hecho la fotografía, ya que escapa a todo y a todos. Por otro lado, uno puede llegar a ocuparse de la cámara, tenerla uno mismo, cargarla físicamente, hacer los encuadres, es decir, encuadrar las cosas que el realizador quiere destacar. Eso sucede en particular cuando uno se encuentra con un realizador poco experimentado, o debutante, que con frecuencia se apoya en el director de fotografía para la elección de encuadres o la elección de los objetivos. Es el caso de **La noche del cazador**, donde parece que Stanley Cortez eligió los ángulos, los encuadres, los objetivos, todo.

¿Eso no forma parte del trabajo del director de fotografía?

No, pero sucede que cuando los conocimientos técnicos de un realizador son escasos, tiene dificultades para pedir lo que quiere, no sabe que un gran-angular distorsiona las perspectivas y aumenta las distancias, que un teleobjetivo aplasta, cuando no sabe qué diferencia hay entre un zoom y un travelling...

En un travelling la cámara se desplaza sobre rieles, en un zoom se hace el mismo movimiento pero únicamente por medios ópticos. ¿Qué diferencia hay en la imagen?
Con un zoom cuando usted pasa de la posición gran-

angular a la posición teleobjetivo, el punto de vista permanece idéntico. Con el travelling hay cosas que salen hacia el costado, y se tiene una tercera dimensión.

Usted entonces no utiliza nunca el zoom...

Únicamente para filmar algo que se encuentra muy lejos y cuando hay un abismo para alcanzarlo o un terreno sobre el cual no se pueden instalar los rieles. De una montaña a otra por ejemplo. Fuera de eso me inclino mucho a reproducir la visión humana. Ahora bien, los ojos no hacen zooms, mientras una persona se desplaza y por el contrario sin cesar se hacen travellings en la vida. Para simplificar, digamos que un travelling es alguien que se acerca, un zoom, es como si usted señalara con un dedo. Para mí, el zoom es el recurso del perezoso. Es cierto, es mucho más económico, se filma más rápido. Sin duda es la razón principal por la cual personas como Visconti al final de su vida —antes nunca lo hubiera usado— o Wajda en **La tierra prometida**, lo utilizaron. Erróneamente a mí entender. Tomemos el film de Wajda, donde hay muchísimos zooms. Yo lo admitiría en un film que transcurre en la época actual, pero no en un film que se desarrolla en el siglo XIX; lo encuentro muy mal usado; más aún cuando los decorados son muy precisos, los actores tan perfectos, la historia verdaderamente de época, y de golpe, todos esos zooms me impidieron ver el film. Exagerando hubiera preferido que deje la cámara clavada en el suelo, como Rohmer. Por otra parte, y perdón por extenderme tanto sobre esto, el zoom está cada vez más fuera de moda, muy pocos films americanos contemporáneos lo usan. Yo acabo de filmar **Going Sud** de Jack Nicholson y **Las puertas del cielo** de Terence Malik, y tanto uno como el otro rechazaron los zooms; no se hizo uno solo.

¿Cómo prepara un film, a partir de la lectura del guión, mediante un trabajo intenso con el realizador, el decorador para la elección de los decorados, el vestuarista...?

Es lo ideal. Me gusta tener el tiempo de discutir con el realizador, determinar con él el aspecto visual que tendrá el film. Me ocurrió varias veces en mi carrera; pero a veces uno llega al film muy tarde, porque uno terminó otro film justo el día antes, y apenas leyó el guión, no hizo la búsqueda de los decorados, etc. Dicho esto, no estoy seguro que el resultado sea superior cuando se lo prepara; creo que, entre los films que hice, los pocos que no tuve realmente el tiempo de preparar no se cuentan entre los peores... **Going South** no estuvo preparado, **La chambre verte** tampoco, prácticamente llegué el primer día del rodaje.

Sin embargo debe ser importante elegir los decorados...

Sí. Para **La chambre verte** confieso que los había visto antes de mi viaje a EE.UU. Hay que decir también que yo vengo del reportaje y que no conocer un decorado puede ser estimulante. Estoy de acuerdo con Truffaut en eso. Truffaut rechaza vivir en su decorado antes de un rodaje; piensa que por ver demasiado un decorado se deja de verlo, se está como en su casa. Pero hay ciertas particularidades en un decorado sobre las cuales se puede dar su opinión aún antes de haberlo visto. Para **La chambre verte** sabíamos que sería un film triste, que se desarrollaría en los años 20, que sería más bien un film introspectivo, un film claustrofóbico, entonces se había decidido que los colores del film no serían nunca violentos, que no habría colores primarios, que todos los colores deberían ser apagados, marchitos; entonces Jean-Pierre Kohut-Svelko, el decorador, tuvo que apagar todos los colores agresivos. Así conservamos los colores

de la madera, de la miel atenuada, del café, para el diario por ejemplo, y el naranja para la capilla....

¿Después de haberlo discutido con Truffaut?

De común acuerdo, sin hablar demasiado, pero también porque **La chambre verte** representa un punto culminante de nuestra cooperación. Yo sé, y él no tiene necesidad de decírmelo, que cuando Truffaut prepara un film moderno como **El hombre que amaba las mujeres** o **El amor en fuga**, que es la continuación de las aventuras de Antoine Doinel, no evitaremos demasiado los colores agresivos; por el contrario, los buscaremos, porque estos colores forman parte de la época moderna. Lo contrario se da en un film como **Adela H.**, y el decorador sabe automáticamente lo que hay que hacer. El problema de las sábanas, por ejemplo. Con frecuencia esta cuestión se presenta en las escenas de noche, para hacer un efecto noche. ¿Qué se hace en general? Se subexpone un poco, se hace una luz más densa, más contrastada; entonces todo lo que es oscuro se oscurece más, todo lo que es claro resalta mejor.

Y no se ven más que las sábanas, mientras que uno quisiera que la atención se concentrara en los rostros. Entonces las sábanas se pasan por té. Antes, en la época del Blanco y Negro, se usaban sábanas rosadas, o amarillas, o azules y eso daba un blanco menos agresivo. Pero eso ya no es posible, salvo en un film moderno, porque precisamente existen sábanas rosadas o amarillas, y hasta negras, como las que usé en algunas películas, que hacían resaltar el cuerpo y le daban un aire un poco flotante... un aspecto un poco de sueño.

De tanto trabajar juntos, usted sabe, un decorador termina por hacer las cosas automáticamente. Para una

película que transcurre en la época moderna, pero a la que se le quería dar una pátina de alguien que vive en el pasado, tuve que explicar; y exageraron tanto con el teñido del té que hay una escena prácticamente marrón. Cuando hice **Las puertas del cielo** en EE.UU, por el contrario todo estaba listo, automáticamente; codificado. ¿Transcurre a comienzos de siglo? Todos los blancos fueron tratados, eso se llama Tech 2, el Technicolor 2, y toda la gama de tonos ya está codificada...

¿Entonces, en un film de época se tratan los blancos, para que no sean tan blancos?

No hay que generalizar. En **Perceval le gallois**, de Eric Rohmer, por el contrario, se hizo a la inversa de **Adele H.**, o de **La marquesa de O**. Cuidadosamente se enfatizaron los colores chillones porque nos inspiramos de las ilustraciones de la Edad Media. En esa época todo, las catedrales, los castillos, los libros, estaba pintado con colores primarios. Así que no hay reglas...

¿Cómo se concibe el encuadre en un film de época?

Ahí tampoco hay una regla pero yo lo siento así: el encuadre en un film de época debe ser más ...tranquilo. Más medido. Había un sentido de la medida que me parece que ha desaparecido; entonces mis encuadres serán más simétricos, menos excéntricos, sin desenfoces. La exactitud de **Perceval** por ejemplo. Es la eliminación total del desenfoco. Cuando hay un personaje en primer plano y otro en el fondo, el foco está en todos lados. La idea del desenfoco nació con los impresionistas, porque ellos ya conocían la fotografía que aportó la noción de desenfoco. El ojo humano no percibe conscientemente el desenfoco. Para Perceval, la fotografía quería ser tan precisa, tan nítida en el primer plano como en el fondo.



■ Néstor Almendros

¿Perceval en cinemascope hubiera sido aberrante?

No, para nada; me hubiera gustado hacerla en cinemascope. La pensé para un formato más ancho que el de **La marquesa de O**, por ejemplo. Pero los pintores antiguos hacían cinemascope; para todas las escenas de batalla, optaban por un encuadre más alargado. Es exactamente eso el cinemascope; y cuando hacían un retrato como el de Mona Lisa, lo hacían vertical. En el cine, lástima, el formato es un poco indefinido. Y a causa del número de personajes y de los planos espectaculares, me hubiera gustado hacer **Perceval** en pantalla panorámica. Hubiera sido aberrante para **La marquesa de O** que pedía un encuadre más vertical, como el de los retratos.

Entonces al comenzar usted exige tal o cual formato.

Yo no exijo nada, sugiero, aconsejo. Si el director propone algo que no considero correcto, le explico por qué y trato de convencerlo. Si él se obstina, yo no tengo que obstinarme, porque mi rol como fotógrafo es ayudar al director, es su sueño el que pongo en imágenes, no el mío. Hay que ayudarlo, sobre todo cuando no tiene las ideas claras. Un fotógrafo debe evitar, cuando trabaja con un director inexperimentado, ocupar un lugar que no le corresponde.

*Usted tiene costumbre de trabajar muy seguido con ciertos realizadores: Truffaut (7 films), Rohmer (todos salvo **El signo del león**) Barbet Schroeder (todos).*

¿Cómo elige el estilo de la foto en función del realizador? Una vez más, no soy yo quien elige el estilo, es el realizador el que lo elige; yo trato de aclarar, de decantar, de transponer ese estilo al plano técnico. Pero hay ciertas constantes.

Truffaut tiene la impresión de que soy mejor para los

films de atmósfera, los films de época, que para los films modernos, o que tienen violencia física. Es curioso porque yo vengo del reportaje, y que, para los americanos, soy un especialista de lo moderno, de la violencia. Vaya uno a saber.

Ocurre también que nadie sabe como usted manejar velas o lámparas, según dicen sus propios realizadores...
Cuidado, que ha existido **Barry Lyndon** donde se ha ido muy lejos con la utilización de velas. Pero creo haber sido el primero en haber utilizado la luz de las velas no de manera simbólica, como antes, cuando las velas no iluminaban nada, sino como verdaderas fuentes de luz, a partir de **El niño salvaje**. Me gusta experimentar con la luz. Con el film de Barbet Schroeder **Maitresse** me convertí en un especialista de la iluminación con luces fluorescentes, que hasta ese momento era una luz tabú. Fue algo muy excitante.

Usted sabe desde el comienzo que un film de Rohmer tendrá pocos primeros planos, y uno de Truffaut más...
Sí, porque los conozco, porque trabajo mucho con los dos. Sé de antemano que a Rohmer le gusta poco el primer plano, que hace muy pocos, y en momentos particularmente elegidos. Truffaut, y en particular en los films modernos como **El hombre que amaba las mujeres**, hace muchos primeros planos. Para él el primer plano hace pensar en la época actual más que los planos medios o los planos generales. Entonces en **El hombre que amaba las mujeres** se permitió primerísimos primeros planos, lo que Rohmer no se permite jamás. Sí, hay constantes en un director que hay que respetar e incluso defender. Puede suceder que Rohmer me proponga algo que me parece no está en su línea; se lo digo, trato de convencerlo. En **Perceval**

hizo un primerísimo primer plano; por supuesto yo no se lo impedí, pero le dije que no me parecía que eso estaba de acuerdo con el tono del film, y con el tono de Rohmer. Entonces hizo dos planos, uno un poco más abierto. Luego elegirá en el montaje.

En un film de Truffaut, por ejemplo, uno puede permitirse planos más complicados, más rebuscados, pero no en un film de Rohmer, que deben ser siempre simples, tranquilos, con los actores entrando y saliendo de campo, y eso es todo.

A veces le propongo a Truffaut cosas que sé que están en su línea: sé que cuando hay una ventana en el decorado, hay que tratar de verla. Truffaut adora las tomas con la ventana de un cuarto, o alguien que mire el exterior a través de una ventana. Muchas veces hay en los films de Truffaut una especie de cuadro dentro del cuadro. También las columnas son una constante en sus tomas.

Usted comenzó a hacer cine en el reportaje. ¿Cómo llegó al cine, y por qué eligió ser director de fotografía, y no realizador?

Soy español, hice mis estudios en Barcelona. Después mi padre, que era antifranquista, se exiló en Cuba. Nosotros fuimos a Cuba un poco después. Toda mi familia era una familia de cinéfilos y después de la guerra civil el cine era la única distracción de los pobres: era barato, había programas con dos o tres películas. Veíamos prácticamente todo el cine americano. Rápidamente sentí que el cine era lo que yo amaba más en el mundo, era mucho mejor que la vida.

En general, en esos casos uno quiere ser actor...

No para mí. Yo compraba revistas de cine para saber más, y encontré revistas un poco especializadas. Ha-

bía en particular una revista española, **Destino**, y un crítico, Angel Zubeida, una especie de George Sadoul, que personalmente me parece muy superior a Sadoul como historiador y como crítico: me abrió los ojos sobre el cine. Desde los 13 ó 14 años conocí los films más importantes de la historia del cine, al menos de nombre. Zubeida dirigía un Cine Club en Barcelona, donde se veían films mudos. En 1941 ó 42 vi **Caligari**, todo Lang, todo Murnau, la **Juana de Arco** de Dreyer. Comencé como un cinéfilo y no un admirador de las estrellas de cine. Mis padres también me orientaban, y tomé la decisión de hacer alguna vez un film: ni pensaba en la fotografía.

Después usted fue a encontrarse con su padre que estaba en Cuba.

Cuba era un paraíso para los cinéfilos, era un mercado abierto a todos los cines del mundo, no había prácticamente censura, era el primer país del mundo donde el cine pornográfico era legal, todos los films llegaban de los Estados Unidos en versión original, no se doblaban como en España, se veían todos los films mejicanos, todos los films españoles, todos los films latinoamericanos, y también los films alemanes y rusos. Veíamos muchos films rusos en Cuba, antes de Castro. Todos los films estalinistas, los ví en La Habana. Paradójicamente no había ninguna actitud cinéfila, ninguna revista especializada. Entonces con un grupo de amigos, entre los cuales estaba Gutierrez Alea, fundamos el primer Cine-Club de La Habana en 1949: comenzamos con **La bestia humana** de Renoir, después **Alejandro Nevsky** de Eisenstein, y seguimos programando muchos films europeos. Yo era como la rama anglo-sajona de ese Cine Club muy europeizante, y quería que se proyectaran films de Capra o de

John Ford, pero me contestaban: «no, hay que pasar films de Christian-Jaque», pero yo a veces conseguía que se proyectaran films de Ford o de Capra. Después comencé a estudiar filosofía y, al mismo tiempo, con las cámaras de 8 y 16 mm. del Cine-Club, hicimos nuestros primeros films de estudiantes. Sin fotógrafo: nosotros mismos escribíamos y filmábamos. Hicimos una adaptación de **La confusión cotidiana** de Kafka, en 8 mm. Teníamos 17 ó 18 años.

Y usted continuó en esta vía...

Sí. Muchos films sin terminar, siempre en 8 mm. Eran proyectos que estaban más allá de nuestra posibilidades, un poco como si hubiéramos querido hacer **Los diez mandamientos** o **Lo que el viento se llevó**, con vestidos y todo eso, en lugar de contar cosas simples, sobre la realidad cotidiana de una isla tropical como Cuba. Hubiéramos podido interesarnos en el Vudú, por ejemplo, pero no, nos interesaba el mundo europeo. Éramos intelectualmente colonizados.

*Usted filmó con Rohmer y con Truffaut films en blanco y negro: **Mi noche con Maud** y **El niño salvaje**.*

Sí, fue algo raro, porque ya no se hacían films en blanco y negro. Truffaut vio **Mi noche con Maud** y como le gustó, me propuso hacer **El niño salvaje** en blanco y negro. Pensaba que yo era uno de los últimos que sabía hacer blanco y negro, mientras que el film de Rohmer era el primer largometraje de ficción que yo hacía.

¿A usted le gusta el blanco y negro?

Sí, especialmente en los films de los años 35-40. Las épocas anteriores del Siglo XX uno las conoce por la pintura, en consecuencia son en color. Como se conoce los años 35-40 por el cine, se los conoce en

blanco y negro. Cuando se hace un film que transcurre en esos años, me molesta que no se los haga en blanco y negro. En consecuencia para ese tipo de films, prefiero el blanco y negro.

Pero aparte de eso, no, prefiero el color, ya que hay más información, se ven más cosas. Como yo soy miope, el color me ayuda a ver una imagen más nítida. El blanco y negro, de entrada, es más elegante, no se puede tener mal gusto en blanco y negro, no hay vulgaridad en los colores, se está como vestido de etiqueta, se es puro y simple. Pero justamente el hecho de poder equivocarse en color es para mí muy estimulante. **El niño salvaje** ha sido filmado en blanco y negro, y yo hice muchas búsquedas en el plano de la luz, con movimientos mucho más presentes y mucho más complicados que de costumbre, para mí.

¿Cómo se elige un formato? ¿En función de qué?

El problema del formato es una verdadera pesadilla para los directores de fotografías. El problema con el formato múltiple, es precisamente que es múltiple. Antes había un solo formato, el 1.33. Con el Cinemascope, se tuvo la pantalla panorámica, el 1.66 o 1.85. Después estuvo el Vistavisión, y tal cantidad de formatos hace que el proyccionista, finalmente, se encuentre sin saber qué hacer. En la filmación se encuadra de una cierta manera y en la proyección se re-encuadra de otra.

¿Cada formato tiene su razón de ser?

No hay una gran diferencia entre el 1.66 y el 1.85, y cuando en los Estados Unidos se proyecta el 1.66, que es muy utilizado en Europa, en 1.85, se corta un poco las cabezas, pero no mucho. Prefiero el 1.66, en general.

*En **El amor a la hora de la siesta** de Rohmer, usted trabajó por primera vez en estudio.*

Sí. Hasta entonces yo había trabajado únicamente en decorados naturales. En este film se reconstruyó la oficina en estudio, y el cuarto de la mucama, porque debía tener una geografía particular, con dos puertas de entrada y salida. Y me di cuenta de que había sido demasiado sectario, demasiado sistemático en mi defensa del decorado natural, y que finalmente el decorado del estudio permite mayor fluidez en el trabajo, que se logra difícilmente en un decorado natural. Cuando usted trabaja un efecto día, y pone una luz en el exterior que cae de una cierta manera, puede filmar todo el día, y no está sometido a la luz del sol, que se desplaza continuamente. Entonces, paradójicamente, filmar en estudio puede ser más realista que en un decorado real, donde la luz cambia demasiado rápido, y si se tiene una secuencia de 10 minutos en ese decorado, es imposible tener continuidad. La gran tentación del trabajo en estudio es el virtuosismo puro, y para evitarlo hago construir frecuentemente un techo, para no usar los pasillos del techo del estudio donde se colocan las luces. Por el contrario hago poner las luces en el exterior del decorado, para conseguir las virtudes del decorado natural. Cuando filmamos **La marquesa de O**, había toda una especie de puentes y de plataformas alrededor de la casa, para poner las luces. Si el sol se escondía, yo prendía mi luz eléctrica. Sin embargo el film ha sido iluminado casi completamente con luz natural, que venía de la ventana, y en función del sol se filmaba a una hora determinada. Pero en **El amor a la hora de la siesta**, como era necesario cambiar de estación, invierno y primavera, entonces filmar en estudio era más práctico. Ya no hay así la angustia del tiempo

que se va, y del sol que se desplaza velozmente, y creo que un film que se filma más cómodamente, es recibido por el público de manera más íntegra.

El documental sobre Amín Dadá que realizó Barbet Schroeder, fue filmado en 16 mm. y después ampliado a 35 mm. Hábleme del 16 mm.

Amín Dadá es un hombre de una fotogenia extraordinaria, que gesticula mucho, y fue muy fácil registrarlo. Esperamos durante 3 semanas y luego filmamos 5 días. Era muy cooperativo y en la secuencia del barco en el Nilo, cuando habla a los animales, nos dimos cuenta de que había mucha diferencia entre la luz del puente cubierto y el exterior; tímidamente le pedí si no le molestaba mucho subirse al techo del puente. No tuvo problemas y se instaló en el puente. Filmamos en color, a causa de la información que aporta el color. La tristeza de las vitrinas vacías de los negocios hubiese sido menor en blanco y negro.

El 16 mm. proporciona una gran movilidad, y eso es muy importante cuando hay que seguir a alguien que se mueve constantemente. Pero hay algo que se debe evitar: usar siempre la cámara en mano. Nada hay mejor que un buen trípode. Cuando se habla con Amín una cámara temblorosa distrae. Cuando más tranquila es la imagen, cuando más neta es, cuando más nítido es el sonido, la personalidad se materializa mejor y alcanza al espectador.

Contrariamente a la costumbre, utilicé mucho el zoom, porque me permitía aproximarme a Amín sin tener que molestarlo moviendo la cámara. Como se ve, no hay reglas.

Me parece que para un cine de ficción, donde se cuenta una historia, no se debe usar el 16 mm., porque no alcanza el nivel técnico del 35 mm.

Cuando el tema es apasionante, en un documental, se puede sacrificar un poco la calidad óptica de la imagen y obtener, con el 16 mm.. mayor movilidad.

*Pero usted, a quien le gusta filmar en decorados naturales, también filmó **Perceval** completamente en estudio, incluyendo los exteriores.*

Sí, y eso ha sido un cambio completo en mi carrera. Pero me planteo las mismas cuestiones frente a un decorado artificial que ante un decorado natural. No existe ninguna otra solución que las que ofrece la naturaleza. Teníamos un enorme cielo pintado con nubes, con castillos dorados, árboles artificiales de plástico y el piso pintado de verde, como el pasto. Imitamos los colores violentos de las imágenes de la Edad Media. Contrariamente a esta especie de cuestión monocromática de los films americanos. Debo confesar que las dos primeras semanas estaba completamente desorientado, no sabía dónde estaba, y viendo los campeones solo en la sala de proyección, el film empezó a ponerse en su lugar.

