

«Todo arte es mentira.»

## PABLO PICASSO

### NATURALISMO

Aparentemente, el neorrealismo italiano cambió el estilo fotográfico del cine, y digo «aparentemente» porque en realidad los directores de fotografía de los films neorrealistas eran los mismos que hacían las grandes producciones de preguerra de Cinecittà. Lo que cambió no fue tanto la fotografía sino los argumentos y la manera de filmar. Si, por ejemplo, observamos hoy en día una película de fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta de casi cualquiera de los grandes directores italianos de aquel momento, veremos que no es tan realista como uno tiende a pensar. Sucede, simplemente, que cambiaron radicalmente los decorados y los argumentos; tal vez la sensibilidad de éstos y los temas tratados fueron los que más influencia tuvieron, y no la fotografía. Ella, sí, cambió radicalmente, sobre todo con la aparición de Gianni Di Venanzo, pero para esa época el neorrealismo ya se había diluido.

Al contrario de la *nouvelle vague*, donde las razones de cambio de estilo fueron otras (facilidad y rapidez de trabajo y destrucción de los esquemas clásicos de filmación), en el neorrealismo italiano se usaron, con mayor o menor éxito, los mismos métodos de iluminación de siempre, simplemente porque no había otros. La diferencia es que trataron de darle una mayor coherencia a ese nuevo estilo realista. Paralelamente, en Inglaterra se hacían películas como **Lo que no fue (Brief Encounter)**, de David Lean, que era un film «naturalorrealista», de una gran sobriedad y dramatismo, filmada, sin embargo, con una fotografía típicamente inglesa, de estudio, con todos los artificios de las décadas del treinta y el cuarenta. Aun así se puede hablar de una película realista o naturalista. Por otra parte, hay otros estilos, como el «cinéma vérité» o etnográfico, cuyo mayor exponente es el

realizador Jean Rouch y donde los artificios de la luz son inexistentes. Sin embargo, no es un secreto que en su cine documental hay todo un trabajo de puesta en escena. De todas maneras, podríamos también, en este caso, hablar de naturalismo.

Ken Loach es, tal vez, el máximo exponente de un cine perfectamente puesto en escena, pero con un carácter semidocumental y con una hermosísima fotografía aparentemente hecha con la luz ambiente, de una rara cualidad que la hace (o así parece) casi inexistente, pero que contribuye con gran fuerza al tema tratado por el film. Tal vez esto que acabo de decir contradice a lo que se piensa sobre la «luz trabajada» en el cine. No es así: la imagen en los films de Ken Loach, desprovista de todo artificio, es solo una manera diferente de «trabajar la luz».

Ahora bien, si partimos de la premisa de que el cine es un arte (¿es un arte?), y que todo arte es manipulación, tenemos que admitir que, en el sentido estricto de la palabra, se manipulan películas, ópticas, escenografías, baños de revelado, etc. Todo naturalismo no es más que una convención, en consecuencia es arbitrario. Sin embargo, de acuerdo con la habilidad de la manipulación del fotógrafo, una película podrá transmitirnos ese efecto de realidad con mayor o menor eficacia. Pero una cosa es segura: dado que la emulsión fotográfica no «ve» como el ojo, jamás obtendremos un efecto naturalista (hablando siempre de interiores) si no manipulamos con cierta lógica las distintas fuentes de luz y otros artificios puestos a nuestra disposición por los avances técnicos de estos últimos años. O, en otras palabras: no es el sol verdadero, que entra por una ventana, el que uno va a fotografiar si quiere obtener el efecto de un sol que entra por una ventana. Por el contrario, utilizaremos

una o varias fuentes de luz (HMI u otras) para lograr ese efecto, que responde a una lógica naturalista, pero no por eso responde a una estética naturalista que solo se contente con calcar de manera fiel la realidad. De ahí la dificultad de reconstruir en el estudio un ambiente naturalista. Es como si se tratara de «descortezar» la realidad para luego poder recrear su aspecto externo, pero sin perder de vista nunca la realidad total, agregándole los «toques» necesarios para ello que nos dicte nuestra creatividad. Uno de los errores en que se suele caer es, por ejemplo, que se descuide un fondo. El sujeto principal, entonces, aunque posiblemente bien iluminado, perderá su eficacia, puesto que, como todos sabemos, el todo es más que la suma de sus partes, y así los distintos elementos de un cuadro se relacionan entre sí.

Es una contradicción aparente el hecho de pensar que para lograr un efecto naturalista bastará solo con recrear la luz: debemos traicionar esa realidad para obtener en la pantalla lo que nos habíamos propuesto y así hacerle justicia. Después de todo, esa es la base del drama. La prueba la tenemos frente a nuestros ojos, casi a diario, aunque por esa misma razón no siempre la veamos. Al encender la televisión vemos un reportaje cualquiera, grabado en video solo con las fuentes existentes, sin ningún tipo de luz de apoyo o agregado. Aparte del hecho de que una imagen electrónica no tiene, y no tendrá jamás, me atrevo a decir, ese «no se qué» que posee la imagen química, esas escenas cuyas fuentes de luz son totalmente naturales están completamente desprovistas de todo interés pictórico, precisamente por esa misma razón. Si bien los progresos técnicos del cine en general han sido gigantescos en estos últimos tiempos (películas y ópticas ultrarrápidas), tengo la impresión de que to-

das estas ventajas, en vez de ser utilizadas en nuestro beneficio, de alguna forma han sido mistificadas y usadas erróneamente. Eso se debe, tal vez, a los nuevos criterios de producción, donde existe un «diktat» económico —falso, por otra parte— que impulsaría a filmar casi con la luz existente, «available light». El ejemplo del video-reportaje habla por sí mismo. Una luz no trabajada, no recreada, no elaborada, carece de todo interés y es del todo perecedera. No es mi intención tratar de imponer un punto de vista naturalista como única forma de fotografiar en el cine. [Referirse, y rever, el estupendo trabajo en blanco y negro, que hizo Douglas Slocombe en el film **Freud** de John Huston. Nada más alejado de una fotografía «realista».]

Sin embargo, es un buen comienzo para todos aquellos que piensan hacer de la fotografía de cine su profesión. Por otra parte, si aquella luz está bien realizada y observamos atentamente esas imágenes, nos daremos cuenta de que poco tienen que ver con la realidad cotidiana. Se podrá constatar un cierto desfasaje con esa realidad y es allí donde reside el interés. «Filosóficamente, llamo a este tipo de trabajo “realidad romanizada”. Uno no puede ser literal, uno debe reconstruir lo que ve bajo una cierta mirada». (Gordon Willis)

Corolario: la dificultad de reconstruir, en estudio o en un decorado real, una iluminación llamada naturalista, reside en el hecho de que, contrariamente a lo que se suele suponer, este tipo de luz es compleja, engorrosa, difícil de descomponer porque sus elementos son sutiles. Solo se logra mediante una observación diaria, continua, aguda, de la realidad que nos rodea en todo tipo de situaciones, y donde el sistema de áreas lumínicas llevado, no ya por el fotómetro, sino por nuestra imaginación, nos permite analizar, «des-

cortezar» lo que observamos para luego reconstruirlo en nuestro trabajo específico en el set.

El hecho de que me interese justificar las fuentes de luz en los decorados no significa que sea un ferviente partidario del naturalismo. Pero es una buena base partir de una concepción realista de la luz para luego agregarle los toques necesarios, las pinceladas, diría, que destruirán en parte el naturalismo «real» para convertirlo, tal vez, en ese naturalismo «mágico» tan caro a nuestro continente latinoamericano.

## INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA DEL GUIÓN

«...la luz diurna del atardecer en las calles era amplia y luminosa, opalescente y vacía...»

*La sabiduría del Padre Brown.* **G.K. CHESTERTON**

Hablemos ahora de la dificultad de traducir e interpretar en términos de luz lo que imagina el director o el guionista, y de cómo superar esta dificultad. Un proverbio chino dice que una imagen poderosa vale por mil palabras. Transponiéndolo a nuestras inquietudes, se puede pensar que le es muy difícil al director describir con palabras lo que espera como imagen. La luz es algo imponderable, al menos hasta que uno la vea materializarse. Frente a un guión, uno debería formularse las siguientes preguntas:

¿En qué época y dónde transcurre la historia? ¿En qué estación del año?

¿Cómo son los personajes, su estatus social; dónde viven, en qué barrio?

¿Cuál es el género del film?

¿Cuáles son los momentos y horas del día en que sucede la acción?



¿Es plausible que con respecto a la historia del film se quiera aparentar cierto estilo fotográfico o alguna escuela pictórica, o tomarla como referencia?

¿Qué emulsión (marcas de película) me conviene utilizar en esta historia en función del contraste y del rendimiento de los colores?

¿Usaremos o no filtros en la cámara, de acuerdo a la textura que se le quiera dar a la imagen?

No es frecuente dar con un guión (aunque los hay) donde se describa una secuencia de la siguiente manera: «Casa de fulano – Interior – Atardecer. El personaje se reclina en un diván. La luz de la tarde cae oblicua y rosada. En cierto momento, el brillo del sol es parcialmente quebrado por las nubes.»

Pero aun si tuviera estas indicaciones por una gentileza del guionista, esto no es más que lo que él se imagina acerca del clima, en función de determinado plano o secuencia, lo que en realidad poco tiene que ver con la película como unidad. Lo mejor es que, conjuntamente con el director, busquemos el «look» que se quiere dar al film en su totalidad.

¡Es tan difícil imaginar y luego transmitir en palabras lo que uno se imagina! Cuando se me entrega un guión, tiendo a proceder de la siguiente manera: primero hago una lectura rápida, sin pensar en otra cosa que en la trama y el clima general del film. En una segunda lectura, esta vez con más lentitud y detalle, voy marcando las distintas secuencia para ver qué es lo que requiere cada una y, sobre todo, para descubrir qué me sugieren. Puede suceder que con la primera lectura ya tenga una idea del clima o ambiente, pero, de todas maneras, creo que en general son necesarias varias lecturas del guión para poder sacar una idea de la coloración o falta de coloración de la imagen, si la queremos nítida y contrastada o, por el

contrario, suave y difusa. Sin contar con todas las variantes posibles, que no son pocas.

Por otra parte, esta idea debe coincidir con lo que desea o imagina el director. Una posibilidad sería estudiar con él otras películas, fotos, observar tal o cual escuela de pintura y así intentar abordar el tipo de imagen que requiere el proyecto. Si existen los medios suficientes debemos realizar una serie de pruebas filmadas junto al director, con actores si es posible, en uno o dos decorados, en los cuales el director de fotografía practicará distintos modos de filtración, de exposición, distintos estilos de iluminación, todo para poder analizar la multitud de posibilidades y tomar decisiones en conjunto. Claro, este es el procedimiento ideal, y no siempre se podrá llevar a cabo. Entonces, el único recurso que nos queda es ir corrigiendo el tiro a medida que se vean los copiones diarios. Alguien dijo que la verdadera ocasión de hacer pruebas es la primera semana de filmación.

En una película como **Providence**, por ejemplo, si no se hubiera efectuado una serie de pruebas fotográficas en las tres semanas previas al rodaje, el film habría tenido resultados diferentes. Jamás habría sido la misma película. Además de discutir con Alain Resnais en detalle el «look» del film, él me mostró una serie de fotografías y de «historietas» o «comics» a modo de ejemplo, sin que habláramos especialmente de pintura, para definir el carácter particular de la parte «imaginaria» de **Providence**.

Hay directores que describen con bastante precisión el tipo de luz que debe tener una secuencia. Por ejemplo, una buena descripción podría ser la siguiente: «El sol casi en su ocaso penetra horizontalmente por los grandes ventanales y mancha de púrpura los distintos ambientes...» Pero, de todas maneras, hay

que poder discriminar el clima general de la película en su totalidad y, por otra parte, la textura deseada en las secuencias individuales. Por lo tanto, nuestro consejo es partir del estilo particular de cada secuencia. O bien la película podrá tener un estilo general donde las secuencias individuales serían una serie de «capítulos» fotográficos.

La mejor manera de superar estas complejidades es por medio de un diálogo profundo, fotográficamente hablando, con el director, en el que se tratará de definir esa materia y esa textura que hacen a la particularidad de la imagen.

Existe aun otra posibilidad, y es la de pensar la fotografía en términos pictóricos, es decir imaginando cómo se manejaba la luz en una escuela de pintura de una época determinada. Pero en definitiva, de lo que se trata es partir de una base, una referencia, ya sea en relación a la pintura, ya sea respecto de fotografía o pruebas filmadas anteriormente. Ha habido excepciones, como la de Joseph von Sternberg, o más aún Orson Welles, que dictaban a sus directores de fotografía cómo hacer las sombras o las luces altas y dónde colocar los proyectores. Pero, en general, suele ocurrir que los directores —salvo ciertas excepciones, como Hugo Santiago, Rui Guerra, Alain Resnais, Manuel Antín, en mi experiencia personal— no sepan o no se interesen suficientemente por la fotografía y no puedan exigir, de manera precisa, el tipo de imagen que les conviene.

Hay un ejemplo que me parece interesante mencionar respecto de la interpretación de un guión en términos de luz. Recuerdo que en algún momento del

rodaje de **La familia**, Ettore Scola me dijo que para concebir la fotografía desde la redacción misma del guión hubiera sido ideal que yo participara. No pudo ser. Pero desde luego, aquella era una sugerencia demasiado ambiciosa como para que la tuviéramos en cuenta. Es muy raro, hoy en día, disponer del tiempo y del dinero como para que un director de fotografía se integre tanto en un proyecto. En todo caso, esa tarea me hubiera resultado apasionante. Existía una curiosa costumbre en el ex cine soviético que, aunque no está ligada directamente a nuestro tema, sí tiene su importancia. Aquella costumbre pedía que, por lo general, los guionistas fueran a su vez escenógrafos. Llamaban a esto «concepto». He aquí un punto muy importante, puesto que para la buena realización de nuestro trabajo nosotros dependemos enormemente de la escenografía. La luz, forzosamente, tiene que materializarse sobre «algo»...

Más allá de lo que pueda indicar un guión, secuencia pro secuencia, (día o noche, efectos de luz, etc.), jamás podrá indicar el estilo fotográfico de un film. No recuerdo haber leído hasta ahora un guión en el cual se hablara concretamente del clima que requiere la imagen de ese proyecto. Esta complicada empresa nos toca a nosotros, junto con el director y el decorador. Pero, de un modo general, nosotros solos debemos tomar las decisiones, a veces con tiempos escasos, que van a subrayar el sentido de la historia que se cuenta. De ahí, tal vez, la idea del título de este libro. Debemos «contar con el leguaje de la luz», lo que nos transmite el guión, o sea exponer —en sentido fotográfico— una historia.

