Diacon Sici

1 Dego

MARCELLO GATTI

El director de fotografía con guantes de box

Inspiración

En mi trabajo me ayudan mucho los cuadros, las películas y también la música (tal vez porque Pontecorvo siempre me regala discos, para-reconstruir la atmósfera de la película que debemos hacer). Pero antes que a cualquier otra cosa, me remito a mis experiencias personales... Hay una escena de amor? Bien, cierro los ojos y pienso en una escena de amor que ya he vivido y solo después pienso en la pintura, en el cine, en la música y do estaba olvidando, en las historietas. Esas historietas que he aprendido a conocer gracias a mi hijo, que siendo dibujante las lae y las dibuja... Por eso muchas películas que he hecho están visualmente emparentadas a la historieta.

El nuevo cine americano, me parece que también se nutre de la historieta.

Pensemos en Corto Maltés: el dibujante es un director: planos generales, primeros planos, detalles. Es la esencia de las cosas, al menos visualmente. De Corto Maltés me fascina la facultad de concretar: basta una mirada para entender todo, sin necesidad de recurrir a diálogos extenuan tes que sustituyen la imagen, haciendo inútil toda búsqueda visual que el director de fotografía emprende cada vez que hace una película.

Metamorfosis de un director de fotografía

Yo trabajo apuntando mis ideas en cuadernos: son verdaderos dossiers emocionales; trato de entender qué debo hacer, pero no técnicamente, la téc nica viene después. Por ejemplo: cuando hice "Ogro", que era una película sobre terroristas vascos, a pesar de no tener nada que ver con ellos, me... ¿cómo decir?, me disfracé de terrorista, así como haciendo "Moisés" me disfracé de santón... esta manera de ser nuestra como camaleones, que deben transformarse continuamente, cambiar el color de su piel, creo que es uno de los requisitos esenciales que un director de fotografía debe tener. Transformarse continuamente, interpretar cada vez las exigencias de una película.

MAY bara

El oficio del director de fotografía

Si funciona la historia, si funciona el actor, se puede también filmar sin Son éstas las cosas importantes, si están bien estas cosas, estará bien la iluminación. Si a mí me interesa el argumento, por la fotografía me intereso hasta un cierto punto, iyo filmo! No me cuido siquiera de las reglas de entrada y salida del actor de cuadro, de la dirección de las mi radas en los planos y contra planos. Todas las veces que la cámara está ahi yo filmo, igual, san diafragma, sin nada, después quizas corrija en el laboratorio, pero no puedo perder el momento mágico. No se si me explico: el problema es que si yo me pongo a buscar el diafragma, el refle jo, etc., desaparece esa escena que quería el director, ese movimiento del actor, ese momento... Tal vez esta especie de frenesí de filmar al vuelo, de "robar" como se dice, es el reto de tantos documentales que he hecho l'con los guantes de box', como me gusta decir, aunque después de diez años de este cine, he sentido la necesidad de hacer un cine diferen te: "Anónimo Veneciano", por ejemplo. Al equipo, a los medios, no les doy mucha importancia. Si no hay una Mitchell uso una Arriflex: no son los medios los que cuentan. No decimos, por ejemplo, que Storaro es bue no porque tiene muchos medios. ¡No! Storaro es bueno porque es bueno. No son los medios los que te permiten hacer buenas películas.

Estar/no estar en la cámara

En los primeros planos el director de fotografía debe estar en la cámara. Al actor que está en primer plano no se lo puede ver desde afuera mientras el zoom va hacia adelante. No es tanto una cuestión de control de la duz, un control técnico... se trata justamente de entender eso que dice el actor con su expresión y eso se puede comprender solamente miran do por el visor de la camara, solamente así tienes el derecho de decirle al director: "¿Por qué no le haces repetir la escena sin que mueva la ca ra? quizas levantando los ojos solamente hasta que dice ese bocadillo..." o si no: "sería mejor que mirara hacia el otro lado", etc. Es decir, es casi más una intervención de dirección que algo estrictamente fotográfico. Por otra parte creo que la cosa más importante es interpretar lo que quie re el director y ayudarlo, quizás corriendo el riesgo de ir más allá de lo que te compete, si te parece justo y necesario para la película. turalmente, el hecho de que yo esté muy seguido en la cámara no quiere decir que no tenga un cameraman. Esto es así por dos razones: races una cuestión de ética profesional: no tengo derecho a sacarle el puesto a un colega mío; Pa segunda es que hay siempre un momento en el cual debo cuidar de manera particular la iluminación y entonces no puedo estar en la cámara. El rol del cameraman es esencial, su relación con el director és tal vez más importante de la quentiene el director de fotogra Digo esto después de haber sido durante 10 años cameraman, de los cuales 5, fueron con Armando Nannuzzi.

្តា លើសណុសិសមាន ១០ ១ សំណុងស្គង ស្រាកិច្ចប្រជា

Cine de autor / cine comercial

things of those was been spieced and

El empeño que pongo en estos dos tipos de cine es siempre el mismo, aunque mi intervención se articula de manera diferente: en el cine de autor siento que la fotografía debe estar al servicio completo de la película, en el sentido que la película tiene ya un significado tan preciso que no hay necesidad de que la fotografía atraiga la atención sobre sí. En el cine comercial, en cambio; la factura de la imagen debe compensar de alguna manera la debilidad de las historias que frecuentemente caracterizan

a este tipo de cine. O sea, si haciendo una película de autor, filmo a cualquier hora y en cualquier situación, porque sé que hay, de todas maneras, algo para decir, en las películas comerciales, siendo la historia más débil, impongo un timbre fotográfico más marcado. No es que haga una fotografía que la película no necesite, pero ciertamente, en estas películas la fotografía debe tapar agujeros. Por eso es que entonces impongo ciertos horarios para filmar, ciertos materiales, ciertos decorados, etc. Dicho de una manera un poco brutal: cuando hago una película de au tor, bordeo el error. Recuerdo que Gianni Di Venanzo me decia: "Mira Marcello, mi éxito se debe al hecho que yo en cada película he bordeado el error".

El actor

No es el director de fotografía quien debe dar la luz al actor, sino es el actor quien debe dar su luz: ¡Se necesita acentuar aquello que el actor quiere decir! En las películas con la Dietrich o la Garbo siento que hay algo mío dentro que me hace adorarlas... como los primeros planos de la Bergman en "Casablanca"...

Para mí el actor verdadero es aquél que sabe serlo en un teatro. Muchos actores tienen solamente una cara y no una verdadera capacidad expresiva que les es conferida solamente a través del montaje: primer plano, figu ra, los ojos, la boca. El actor en el teatro está descubierto, debe tener un radar... El mismo que teníamos nosotros: yo, Nannuzzi, Di Venanzo, Delli Colli, etc., cuando hacíamos el foco con apertura total del diafragma y sentíamos que el actor estaba a tres metros y 55... Y allí podíamos poner los ojos a foco y la nariz desenfocada... Por eso, el actor debe tener este mismo radar...

Yo siempre les haría hacer a los actores una prueba en teatro: ¡Ahí se ve quien lo es y quien no!

El actor es el hombre, y es él quien debe ser el centro de la película. Rossellini partía de un primer plano de una persona y la seguía, la seguía hasta que era ella quien descubría el decorado... y no primero el

decorado y después el hombre. Por eso me gusta el zoom: cuando usas el 25/250 en posición tele, tienes el foco en el actor y alrededor todo flou... Yo filmaría una película toda con zoom: tiene una pasta pictóri ca particular, se está encima del actor, del hombre y esto es lo que me interesa.

sers but a aquas (confiding is the e Saser St age of

makov sikai to u ta la u toj arzigaco sug

really sept lit white their is speciment in

Los americanos están fijados con el master. Me acuerdo de una película con Anna Magnani: "Vulcano" de William Dieterle, que después de haberse fugado de Alemania por culpa de los nazis, se estableció en América y de bió soportar la acusación de ser comunista y por lo tanto de ejercer actividades antiamericanas. Todo esto lo empujó a hacer películas de relle no. El hecho es que en "Vulcano", filmaba siempre con tres cámaras: pla no general, primeros planos, detalles. En suma, filmaba siempre el mis mo idéntico encuadre con objetivos de distintas focales - "se cubría", co mo se dice en la jerga- y después resolvía todo en montaje.

Recientemente hice "La salamandra" de Peter Zinner que, habiendo sido un gran compaginador, el de "El Padrino" y "El Francotirador", empezó también el a filmar primero el master, después los inserts y así. Hasta que yo le dije que quizás valía la pena filmar de una manera diferente: cámara en mano, travellings, angulaciones distintas, ett., y así fue. No hay que olvidar que en América, además de Cóppola, Scorsese, Lucas y gente por el estilo, detrás del director están siempre los productores que intervienen activamente y de alguna manera cortan sus alas. ¡Por eso Pontecorvo no tiene muchas ganas de ir a trabajar a América!

La publicidad

No me gusta mucho hacer publicidad y todavía esas pocas veces que hago, me empeño hasta el fondo, casi más que con una película en la que creo.

Primero de todo porque soy un profesional y después porque, un poco como cuando hago películas comerciales, siento que mi aporte como director de

fotografía es más importante en la publicidad que en una película que ya tiene su propia fuerza interna. Debo agregar también que la publicidad me parece un gran ejercicio de gimnasia visua quiero decir que, como la historieta, la publicidad debe enganchar, si se puede decir así, el in terés del público en sólo 15, 30 o como máximo 60 segundos. Hay como una forma de respeto por el público, aunque tenga una determinada finalidad, que consiste en intentar a toda costa que se comprenda un mensaje... aunque sea solamente un mensaje publicitario.

Company of History and Section

AND THE RESERVE TO A STREET THE PARTY OF THE

Los cuatro días de Nápoles

Preparando la película, Nanny Loy me había dicho que la fotografía debía ser del tipo de la de Tonino Delli Colli en "O sole mio" de Giacomo Gentilomo. Cuando comenzamos a filmar me acordé de esto, pero evidentemente a la producción no le gusto porque ordenaron al laboratorio que copiara la película de tal manera que la fotografía que yo había hecho resultara totalmente diferente: mucho más lamida, acaramelada. Yo me opuse, y me acuerdo que me querían echar por ésto. Pero el director estaba contento con el trabajo que yo había hecho y me empujó a seguir adelante en esa di rección. Decidí entonces filmar con una película de 320 Asa a 2.4 de aper tura de diafragma, deshaciendo el negativo, así, aunque el laboratorio pu diese corregirla, no hubiera podido nunca modificarla según; la voluntad de la producción. En este juego peligroso fui muy ayudado por Nanny Loy, que después del éxito de la película, escribió un artículo publicado en la revista del A.I.C. (Asociación Italiana de Directores de Fotografía de Cine), agradeciéndome por el trabajo que había hecho y llamando idiota a quien se había opuesto a que yo hiciera mi trabajo de esa manera.

La batalla de Argelia

Usamos mucho el teleobjetivo: tanto a mí como a Gillo nos gustaba mucho estar cerca del hombre. Muy lejos de él en la realidad de la filmación, pero muy cerca de él en la realidad de la ficción proyectada en la panta

11a cinematográfica. - la labor plana labor esta coma de la esta esta laborat

Eran como imágenes tomadas de la realidad, el total de estas tomas estaban hechas con la cámara en mano, y las filmaba yo. Me acuerdo que con esta cámara en mano caía continuamente. Había peldaños en la kashbah que eran algunos de 50 y otros de 40 cm, y especialmente cuando retrocedía no veía nada y caía. Pero seguía filmando, tratando de transformarme en una pelo ta y de ser suelto y elástico como la pelota. Naturalmente esto era posi ble porque no usábamos el teleobjetivo, ya que al ser escenas de masas, usabamos el gran angular. Como cuando había demostraciones contra la policía en las ciudades participábamos nosotros, dando, también nosotros, grandes trompadas. Otras veces usábamos la cámara sobre el trípode con un teleobjetivo, y también en estas situaciones "robábamos", como se suele decir. Me acuerdo que una vez necesitábamos filmar una escena en la Plaza de los Mártires, y había 10.000 personas que esperaban que se filma ra. Entre tanto había un chiquito que se le había pegado a Gillo y lo perseguía porque quería lustrarle los zapatos. En un determinado momento, eran las 7 de la tarde, había poca luz y la gente continuaba esperando que nosotros filmáramos, el chico empezó a lustrarle los zapatos a Gilo y yo sin esperar nada ni a nadie, me puse a filmar. Habia hecho un plano del chico y nada más, pero por aquel día habíamos terminado de filmar. En aquel primer plano del chico estaba todo, jestaban todas las 10.000 personas! En aquel chico había una animalidad, una pureza que fre cuentemente los actores profesionales no tienen; por eso es que a Pontecorvo a veces le gusta trabajar con actores no profesionales.

Queimada

Había grandes encontronazos en el set de "Queimada" entre Marlon Brando y Pontecorvo, y el mismo equipo estaba dividido en dos: quienes estaban con Gillo y quienes estaban con Marlon. Esta era la situación que encon tré cuando llegué después que Ruzzolini, que había empezado la película, se había ido. Yo intervine duramente contra este clima de contraposicio nes que si hubiera, continuado, hubiera inferido negativamente en la película...

Conto allogicas de Contraca de la May l'eccas

Algunos de los problemas entre Gillo y Marlon nacían del hecho de que cuan do Marlon llegaba al set, siempre muy puntual, quería filmar enseguida, mientras que Gillo no empieza sino cuando siente él que ha llegado el momento de hacerlo. No he tenido que modificar mi trabajo para nada, sólo porque había una star como Marlon Brando, y por otra parte, nadie me lo pidió: ni él, ni la producción, ni Pontecorvo. Por el contrario, debo decir que fui yo quien quizo hacerle primeros planos... aunque con el gran angular. Pero un verdadero actor como Marlon Brando no estaba para nada asustado o contrariado por el hecho que el gran angular pudiera deformar su cara... es un actor capaz de hacerte ver la escena sobre su propia cara.

También "Queimada" fue filmada "con los guantes de box". En la escena del incendio por ejemplo, me rompieron el tabique nasal... pero enseguida llegó Gillo que se pegó a la cámara y continuó filmando.

Constant Marie

¿Qué?

También a esta película la hice en colaboración con Ruzzolini. Para ser exacto agrego que yo hice todos los interiores, sin excepción y una parte de los exteriores. Era la primera vez que me encontraba afrontando una película surrealista-pop y así, fui al cuarto de mi hijo y me zambullí en Dalí, en Kandinsky, en Klee, todos pintores que no conocía, porque yo no he estudiado, y que en esta primera aproximación me estimularon mucho.

Me vinieron muchas ideas, sobre todo en lo que respecta a los fondos, por que todos los interiores fueron reconstruidos en Cinecittá.

Polanski me 11amó y me dijo que conocía mi trabajo porque había visto pruebas que había hecho para una película de Samperi. Yo creo que antes de mí, había tomado a Ruzzolini, además de porque es un director de fotografía buenísimo, por una razón afectiva: había hecho la última película de su mujer. Después, sin embargo, se habían peleado, por una tontería que ahora ni siquiera recuerdo, una de esas tonterías por las cuales he 11egado yo también a pelearme, por ejemplo, con Pietrangeli. Después, uno se arrepiente, pero cuando estás ahí no te das cuenta: el nerviosis-

mo, el exceso de trabajo, el carácter del director... todas estas cosas hacen que a veces se discuta por motivos que repensándolos con la mente fría, son totalmente ridículos. Yo discutí con Pietrangeli justo durante la filmación de la que sería su última película. Me acuerdo que antes de filmar habíamos hecho las localizaciones en Túnez, donde él había querido filmar una escena en el mar, y en esa ocasión me dijo: "Yo aquí me moriré, pero esta escena quiero filmarla como digo yo". Y justamente murió bañándose, en un momento de miedo. Era un gran director y yo había hecho su primera película, "El sol en los ojos", como cameraman junto a Scala que era el director de fotografía. Pero volviendo a "¿Qué?", Polanski, después de pelearse con Ruzzolini me hizo llamar por Mara Blasetti, la productora. Conocía también a Ponti, que producía la película, porque de bía hacer y efectivamente la hice al año siguiente, la segunda película de Cosmatos: "Represalia", producida por Ponti. Polanski me telefoneó al gunos años después porque quería que hiciera "Tess" con él. Pero yo no podía porque estaba filmando "Eutanasia de un amor", y dejar una película es una cosa que jamás he hecho.

Filmografia di Marcello Gatti

1961 Banditi a Orgosolo di Vittorio De Seta (b/n, in collaborazione con Vittorio De Seta e Luciano Tovoli). Un giorno da leoni di Nanni Loy (b/n). L'infedelta contugale La frenesia del successo la sfregiata Viaggio di nozze di Marco Ferreri, Giulio Macchi, Piero Nelli, Giulio Questi (b/n, episodi di Le italiane e l'amore).

1962 Le quattro giornate di Napoli di Nanni Loy (b/n). Specchio segreto

di Nanni Loy (b/n, Rai). 1963 La manina di Fatima di Vittorio Caprioli (bb/n, episodio di I cuori infranti). Rosso - L'incastro Giallo · Anonima omicidi Rosa - Veni, vidi, vinci de Massino Mida Puccini (b/n e colore, episodi di Bianco, rosso, giallo e rosa). La moglie americana di Gianni Luigi Polidoro (colore,

in collaborazione con Benito Frattari). 1965 Io uccido tu uccidi di Gianni Puccini (b/n). La spietata colt del gringo di José Luis Madrid (colore). La battaglia di Algeri di Gillo Pontecorvo (b/n),

Nastro d'argento per la miglior fotografia).

1966 Sette donne per una strage di Gianfranco Parolini (colore). L'estate di Paolo Spinola (colore). La notte pazza del conigliaccio di Alfredo Angeli (b/n). Le chiavi nel cassetto di Nanni Loy e Giorgio Arlorio (b/n, Rai).

1967 I protagonisti di Marcello Fondato (colore). Sierra Maestra di Ansano Giannarelli (b/n, 166 mm gonfiato in 35, Nastro d'argento per la miglior fotografia).

1969 Lo sai cosa faceva Stalin alle donne? di Maurizio Liverani (colore). Oueimada

di Gillo Pontecorvo (colore, in collaborazione con Giuseppe Ruzzollini).

1970 Ciao Gulliver di Carlo Tuzzii, (colore). Anonimo Veneziano

di Enrico Maria Salerno Beloved (Femmina violenta) di George Pan Cosmatos (colore).

1971 La tarantola dal ventre nero di Paolo Cavara (colore). Il vero e il falso

di Eriprando Visconti (colore). 1972 Girolimoni

di Damiano Damiani (colore). What? (Che?) di Roman Polanski (colore, in collaborazione con Giuseppe Ruzzolini). Baciamo le mani di Vittorio Schiraldi (colore). Rappresaglia

di George Pan Cosmatos (colore). 1973 Amore e ginnastica di Luigi Filippo d'Amico (colore,

Panavision).

1974 Mosè di Gianfranco De Bosio (colore, Rai). Chronique des années de braise di Mohamed Lakhdar Hamina (colore). La prima volta sull'erba di Gianluigi Calderone (colore).

1975 La polizia ha le mani legate di Luciano Ercoli (colore). Mark il poliziotto di Stelvio Massi (colore). Donne d'affari Ma non ci sposano La donna erotica Maman - Papà di Tonino Cervi (colore,

episodi di Chi dice donna dice danno). 1976 Bluff di Sergio Corbucci (colore). Tre tigri contro tre tigri di Sergio Corbucci e Steno (colore, solo due episodi. in collaborazione con Emilio Loffredo). Il signor Robinson -Mostruosa storia d'amore e di avventure

di Sergio Corbucci (colore). 1978 La caricia delle patate di Walter Santesso (colore, in collaborazione con Federico Zanni). Eutanasia di un amore di Enrico Maria Salerno (colore).

1979 Ogro di Gillo Pontecorvo (colore).

1980 The Salamander di Peter Zinner (colore).

1981 Vent de sable di Mohamed Lakhdar Hamina (colore, solo supervisione della fotografia).

1982 Lui, Lei, ciè noi di Max Bunker [Luciano Secchi] (colore).

hecho no es binocular sino monocular y es justamente ésta la materia con la que trabaja un director de fotografía. Las ópticas y la luz hacen que la visión cinematográfica viaje sobre un camino diferente a la del ojo humano.

EN ESTE SENTIDO, EN LA REALIDAD COTIDIANA NUESTRO OJO PERCIBE LA LUZ DE UNA DETERMINADA MANERA, LEYENDOLA CON ESCASA ATENCION O DE UNA MANERA DIS PERSA, MIENTRAS QUE EN EL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO LA LUZ SE CARGA DE UN SENTIDO PRECISO...

Es verdad, el procedimiento fotográfico, por su naturaleza química, da a la dirección de una luz o el contraste entre dos luces, una evidencia macroscópica. Además, el hecho de que esta luz esté inserta en un cuadro determinado, le da una fuerza mayor que en nuestra visión indiscriminada. La operación más compleja e interesante, sin embargo, está en recrear la luz, o sea, en el partir de la luz natural para crear una luz completamen te abstracta, funcional a la situación de la película, y ésta es una de las competencias propias del director de fotografía.

Hoy por suerte, asistimos a un gran "retorno" a la iluminación. Con el advenimiento del color, hubo un período en el cual se pensaba que técnica mente la emulsión era tan contrastada que se debía poner muchísima luz rebotada. Así todas las películas tenían esta luz, tanto que se llegó a la creación de una estética de la luz rebotada. Responsable de esta tendencia -en sentido positivo- fue Antonioni, primero con Di Venanzo y luego, para el color, con Carlo Di Palma. Se puso tan de moda, que durante unos años se vieron solamente películas con luz rebotada desde lo alto y ambientes uniformemente iluminados. No se podía más hacer un amanecer o un atardecer en interiores, o una noche... un interior noche no lo resuelves con una luz rebotada y general desde el techo...

OTRO NOMBRE QUE ME VIENE A LA MENTE A PROPOSITO DE LUZ REBOTADA ES GODARD CON LA DIFERENCIA QUE LA LUZ DE COUTARD NACE EN EL BLANCO Y NEGRO PARA LUGIANO TOVOLI

Sir naod and a series

Profesión: director de fotografía.

EN UNA ENTREVISTA RECIENTE DIJISTE QUE LA CAMARA NUNCA RESTITUYE LA REA-LIDAD COMO CUANDO LA VES A OJO, Y QUE PARA OBTENER EN LA PANTALLA UN DE-TERMINADO EFECTO, ES NECESARIA LA PUESTA EN ESCENA, ORGANIZAR LA FILMA-CION PREVIENDO EN CIERTA MEDIDA, LOS DEFASAJES DEL MECANISMO OPTICO.

Hoy pur suerte, asiminas dan quan" Diciendo que el director de fotografía debe hacer ver, y por lo tanto moverse casi con cautela en la confrontación de los defasajes que el mecanismo óptico puede determinar en la reproducción de la imagen, no hablaba de defasajes como deficiencias técnicas de la visión óptica respecto de la humana. Lo que quería decir es que la visión humana es bastante discri minada: basta girar los ojos y se ven muchas cosas distintas, mientras que la de la cámara es una visión más específica, selectiva. Hablaba de puesta en escena porque fatalmente el director de fotografía y el director, al orientar la cámara, seleccionan una parte de la realidad. Cambiando además los objetivos, esta mirada ya seleccionada ofrecerá una por ción más o menos grande de la realidad, según la particularidad técnica propia de cada objetivo: Jun teleobjetivo achata la perspectiva, mientras que un gran angular la dilata; por lo tanto, si se filma con un gran angular, se tendrá una propuesta diferente a la que da un teleobjetivo y las dos serían distintas de la visión ocular. La visión de la cámara, de

LLEGAR DESPUESHALL COLORES (in the soft of the sentencial soft of the soft of the self

Frier to Service Like the children to the

Si, pero Coutard -yo lo he conocido y no lo oculta para nada- es un reportero de guerra que se transforma en director de fotografía. No tenía la menor idea de cómo iluminar, quizás no la tiene hoy, y para él la luz rebotada fue la solución de todos los problemas. Comprendió que al iluminar todo por rebote, los actores estaban siempre iluminados, sin sombra - la sombra que por tantos años ha asustado a los directores. de fotografía... Además en aquel momento, la luz rebotada representaba una búsqueda de simplicidad, también en la iluminación, que formaba parte de las temáticas de ese cine, de sus costos, de su enfrentamiento a la concepción hollywoodense de la luz. Pero todo este discurso, después de haber dado sus frutos, fue tomado por la producción comercial más baja, que usaba a la luz rebotada con fines económicos y no expresivos, porque con la luz rebotada, la luz se pone una vez y después se pueden hacer ocho mil tomas: el director de fotografía está siempre listo. Hoy por suerte se está saliendo de ese esquema, y por mérito de los italianos, sin duda. Retomando la tradición del cine italiano de la pregue rra y además del gran cine hollyoodense, se ha vuelto a entender que la imagen se construye y que para construírla no se puede utilizar un solo esquema bueno para todos los casos.

NATURALMENTE, LA LUZ QUE VIENE DESDE ARRIBA NO TIENE NADA QUE VER CON LA LUZ DE ARCOS DESDE UNA PARRILLA...

¡No, absolutamente! Lo que mata la fotografía es la luz tradicional. Este sistema de arcos en la parrilla se ha usado por años, así lo enseña ba el cine americano, y así el cine italiano que tenía entre sus directo res de fotografía a grandes nombres como Ubaldo Arata, Anchise Bizzi... No se debe pensar que sólo ahora hay directores importantes en Italia, ya entonces los había, la diferencia es que ahora el mercado permite intercambio internacional y estos directores de fotografía son más conocidos. ¡Pero ha habido generaciones de directores de fotografía formida-

bles! Ellos sobre todo iluminaban desde parrillas porque no existían los faroles a nivel. La luz rebotada de la que hablo yo, en cambio, se obtiene filmando en ambientes reales, como en galería, con un plafond arrojando los malditos cuarzos -porque el cuarzo ha sido un poco la muerte de la fotografía, o por lo menos ha ofuscado el trabajo de elaboración de la luz-arrojando, entonces la luz de este cuarzo contra un paño blanco o un techo y generando así una luz reflejada y exenta de zonas de sombras.

LA FAMOSA "LUZ DE ACUARIO". PERO COMO SE MANIFESTO ESTE RETORNO A LA LUZ "CONSTRUÍDA" ¿A TRAVES DE QUIEN EN PARTICULAR?

astotani (b. 301 s. poblizuas 19. cam gota.

Puedo dar ejemplos. El primero es un iluminador que admiro mucho -como todos, creo- y es Vitorio Storaro. Rotunno es ya un discurso aparte, Ro tunno siguió siempre su discurso profesional, muy ligado a las lecciones de Aldo, con quien empezó a trabajar como cameraman para terminar filmanad do "Senso", como director de fotografía. Trabajando con Visconti, este tipo de iluminación siempre estuvo a la orden del día, aún cuando, en los hechos por algunos años, si no por un decenio, estuvo un poco fuera de moda. Rotunno pasó a través de la moda casi sin ser tocado, hasta que su luz volvió a ser moda. Pero en general, en Italia, el envión para construír de nuevo la imagen la dió Storaro y la dí yo mismo, cronológicamente primero que Storaro, quizás, ya que debuté algunos años antes que el con "Bandidos en Orgosolo", de Vitorio De Seta - un director con un verdadero culto a la imagen, con un sentido de la fotografía tan religioso, que era casi inviable, tanto es así que ahora no hace más cine. Recuerdo que para "Bandidos en Orgosolo", filmábamos sólo en condiciones de luz determinadas, que expresaran algo, y en los interiores noche reconstruíamos las luces de corte que se rehacían, sin que ni siquiera nosotros lo supiéramos, según la tradición americana. Pero, volviendo a la cuestión de la luz construída, creo que en esos años fue sobre todo la figura de Aldó la que era importante, para mí y para Storaro, y también para Almendros, que era compañero mío de curso en el Centro Spe rimentale.

A PROPOSITO DE "BANDIDOS EN ORGOSOLO", HABLASTE DE INTERIORES, EN EXTE-RIORES, EN CAMBIO, ESPERABAN QUE LA LUZ FUERA PROPICIA O QUIZAS LA MO-DIFICABAN REFLEJANDOLA, USANDO PANTALLAS...

Filiado Dora en judiar a compresar

No, no teníamos medios y nos rehusábamos a filmar una especie de reportaje porque "Bandidos en Orgosolo" corría el riesgo de pasar por un reportaje sobre bandidos, con un protagonista que además no era actor, un poco como en algunas películas de la nouvelle vague. De Seta y yo, en cambio, buscábamos tener el máximo de expresividad en las imágenes y así en los exteriores, debíamos esperar el alba, o a la niebla... cualquier elemento natural que nos permitiera hacer una luz no chatamente realista, era formidable para nosotros. De noche, después recreábamos la luz y aún con los pocos medios que teníamos, llevábamos todavía más a fondo esta búsqueda. Yo entonces, sacaba muchisimas fotos, como siem pre desde que hago cine, y estudiando con De Seta estas fotos en blanco y negro, nos dimos cuenta que había una luz bellísima: por lo tanto, no había razón para que en interiores, donde había una sola sombra, des pués hiciéramos tres, como se ve en tantas películas que mezclan las lu ces indiscriminadamente. 100 sea, la base de la cual partiamos era la luz real, pero sucede que después, cuando al realismo lo analizas y trabajas, por decirlo así, el resultado que al final encuentras en la pantalla, no es más realista. Así la película parecía tratar un tema real, pero con tonos bastante cargados desde un punto de vista formal. En realidad no se trataba de hacer una luz realista, pero como éramos "nuevos" -yo había hecho el Centro Sperimentale, pero no había filmado nada, mientras que De Seta había filmado muchísimos documentales extraordinarios, pero éste era su primer largometraje-, queríamos encarar el problema de la luz empezando por analizar la luz real. Lo que hacían los otros no nos gustaba, encontrábamos todo demasiado artificial o incorrecto, como cuan do se ve un personaje que quién sabe por qué, tiene cuatro sombras.

ESTA ERA TU PRIMERA PELICULA. ¿COMO ESTABA ORGANIZADO EL TRABAJO, QUE SE TE HABIA CONFIADO Y QUE QUEDABA BAJO EL DOMINIO EXCLUSIVO DE DE SETA? Hacíamos juntos la fotografía, pero era De Seta quien estaba en la cámara... aún cuando después él firmó como director de fotografía de la película y yo como cameraman, no habiéndolo sido jamás, porque en minimenui dad de neófito total pensaba que quizás como cameraman hubiera podido trabajar, mientras un director de fotografía de 21 años no sería nunca aceptado. La película obtuvo la Cinta de Plata por la mejor fotografía en blanco y negro, que naturalmente fue para De Seta, pero él mismo ha dicho siempre que hicimos la fotografía juntos.

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA PROMOCION. ¿QUE LES PERMITIA ESPERAR LA HORA IDEAL PARA FILMAR?

प्रदेशका प्रदेशका प्रदेशका

La organización misma de la película. El equipo era claramente documentalista, éramos 4 ó 5 personas en total, teníamos 40 millones de presupuesto y el productor era De Seta. Nos fuimos sin saber precisamente que película haríamos y cuánto tiempo nos llevaría. Solamente para encontrar el pastor que debía interpretar el papel, se necesitaron tres me ses y otros ocho meses para la filmación. La película estaría terminada cuando estuviera terminada, no teníamos en las espaldas ninguna producción que pudiera imponer sus tiempos. Hubiéramos estado también dos años, si hubiera sido necesario... ¡Por suerte bastaron ocho meses!

VOLVIENDO UN POCO A LO QUE DECIAS ANTES. EN QUE SENTIDO, PARA TI Y PA-RA STORARO Y ALMENDROS, ALDO ERA UN PUNTO DE REFERENCIA?

months with the second of the second

Bien, yo sólo he sabido después que era una referencia común también a Storaro, cuando con los años escuché que también él hablaba de Aldó, mientras Almendros y yo hablábamos ya entre el '56 y el '58, en el Centro Sperimentale, considerándolos a él y a Di Venanzo como la expresión más alta... aún cuando quizás Di Venanzo, con su uso de la luz rebotada, nos dejaba un poquito más indiferentes, ansiosos como estábamos ya, por construír la imagen. Aldó, en cambio, con la riqueza de su iluminación

barroca y al mismo tiempo realista, nos había conquistado completamente. Era esta capacidad que tenía, como en "La terra trema", por ejemplo, de mir el realismo de los temas a una gran exuberancia formal, lo que lo había transformado en nuestro parámetro. Para mí lo era de manera todavía más decisiva, porque Aldó había empezado a trabajar como fotógrafo de filmación y para mí que tenía y que tengo todavía, una gran pasión por la fotografía, ésto significaba realmente mucho, y me fue de gran ayuda. Después, también yo traté de proceder con su mismo sistema, llevando de algún modo al cine eso que encuentro en la fotografía y creo que esto se debe sentir en la pantalla, ya que desde entonces, fuí siempre llamado por directores que habían visto mis otras películas, sin comocer a nadie del ambiente.

A PROPOSITO DE RELACIONES CON DIRECTORES, ¿DONDE SITUARIAS EL LIMITE EN TRE SU TRABAJO Y EL TUYO? ¿NO PIENSAS QUE TAL VEZ, LA FUNCION DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFIA Y LA DEL DIRECTOR, TIENDEN A SOBREPONERSE, A CONFUNDIR SE CASI?

Contraction of the contraction

Timed branching bord 200 100

En efecto, frecuentemente el director de fotografía tiende a tomarse mucho tiempo para sí, o multiplicar sus iniciativas, pero esto es natural, porque se trata de construír prácticamente la imagen, es un trabajo de construcción que hay que hacer, un poco como cuando un escritor debe sacar de un pedazo de piedra un "algo" formalmente organizado. El deber del director es tener una idea precisa y hacer que sus colaboradores la hagan propia, pero en ese punto no puede bajar las armas, alejarse o ceder el campo al otro... le toca, entonces, al director de fotografía en tender que no puede quedarse eternamente pegado a este bloque de mármol, porque de esta manera impide trabajar al director y esto es un gran ries go, un error grave para un director de fotografía. Hay que darse cuenta del hecho que el cine es un discurso contínuo, que va más allá de cada toma en particular, y que es siempre un poco un compromiso. Tal vez se olvida que el espectador no me gusta hablar de "público" percibirá aquello que estás haciendo bastante vagamente, no podrá leer todo tu tra

bajo en detalles, porque ésto lo distraería completamente de la emoción propia de la película. Hay que tratar de trabajar sobre aquéllo que ver daderamente llegará al espectador. Frecuentemente, uno se deja llevar a esteticismos, a hacer cosas por placer personal o para impresionar à los otros directores de fotografía o a los criticos. O pero entoncês se invade el campo de dirección, también en términos de tiempo.

CREO TAMBIEN QUE LA MAYOR O MENOR CLARIDAD CON LA CUAL UN DIRECTOR TE HABELA DE LO QUE SE PROPONE HACER, ES DETERMINANTE. EN ESTE SENTIDO ME PREGUNTABA COMO FUNCIONARIA LA RELACION CON UNA PERSONA COMO ANTONIONI, NOTORIAMENTE DE POQUISIMAS PALABRAS... PENSANDO EN "EL PASAJERO", ME ACCUERDO DE UNA LUZ, UNA FOTOGRAFIA EXTREMADAMENTE SOBRIA, QUIZAS UN SEMITONO ABAJO, PERO NUNCA ARRIBA DEL LIMITE.

Sí, en el caso de Antonioni, el intercambio es del todo instintivo, pero yo siempre me he encontrado trabajando con directores que me han explica do poco o nada, como Ferreri; Zurlini es tal vez un poco más explicito, pero Antonioni es el más parco de todos. Todo nace del texto, de la emo ción, del encuentro con los actores, con los lugares pocas frases dichas así, casi al pasar. Jamás me he sentado en una mesa con el director para estudiar el guión y decidir que estilo hacer. Es una cosa que tiendo a evitar, así como tiendo a rehuír de hacer las localizaciones: menos elementos conocidos tengo y más contento estoy, digamos, un poco para vencer eso que llamo el aburrimiento del trabajo, de las diez horas de filmación: Si no hubiera al menos la emoción de la novedad, sería realmente triste! Antonioni no tuvo nunca ganas de trabajar de esa manera, ni yo fui a pedirselo. Evidentemente, eligiendo trabajar juntos se establecían de por sí leyes tácitas. Sabía que no hubiera podido hacer la fotograffa de l'La última mujer" porque a él no le gustan estos contrastes violentos y sabía también que venía de la experiencia de Di Palma, con la luz rebotada, por lo tanto nunca pensé en proponerle una pelí cula de cortes y contrastes. La fotografía de "El pasajero" es queridamente muy simple, porque me parecía que la historia -que es una historia de ausencia del personaje, de sustitución- no admitiría firuletes de ilu

minación. Mi oposición a la luz rebotada y chata, es tal, que también ahí, cuando podía, iluminaba tratando de darle un poco de cuerpo a las imágenes, poniendo zonas en penumbras. Cuando la película estaba terminada, Michelángelo, que creo estaba muy satisfecho, me dijo, un poco avergonzado, que no había entendido cómo iluminaba, que no llegaba a entender mi modo de hacer la luz...

Total Milante Book in both leading

· With the within the second

¿PERO NO ENTENDIA QUE IDEA DE LUZ TIENES EN LA CABEZA O COMO HACES PARA LOGRARIA?

THE TIPARTS AND THE LIFE COME. HE OF A DESIGN OF A STATEMENT OF THE COME STATEMENT OF THE COME. Ambas cosas, creo, ya que uso una técnica extraña para él. No habiendo trabajado nunca con otros directores de fotografía -con la excepción de dos películas de Darío Di Palma, que hice como cameraman- he debido inventar un poco mi técnica de iluminación. La primera vez que entré a un estudio, era ya director de fotografía. Se trataba de filmar los interiores de "Los tulipanes de Haarlem". Los exteriores ya los habíamos filmado, y viniendo de 'Bandidos en Orgosolo", no tuve ningún problema en tomar la luz verdadera, en forzarla o en reconstruírla en interiores reales; entretanto, en Roma, estaban reconstruyendo algunos interiores en estudio y cuando llegué me encontré delante de esas famosas parrillas con todas las luces arriba. El ambiente estaba ya prácticamente ilumina pero así como estaba iluminado no me decía nada. Los problemas esta ban resueltos, los había resuelto por mí el jefe de eléctricos, pero yo no podía aceptar este tipo de luz, que además de no gustarme, iba absolu tamente en contra de todo lo que había hecho en exteriores, con un corte estilistico que hubiera sido también inaceptable para Brusati. Así hice sacar todos los faroles, desencadenando una revolución entre los técnicos y de ahi nace este extraño modo de iluminar, que enseguida Antonioni encontro sorprendente, también porque estaba habituado a trabajar con di rectores de fotografía que quizás obtenían resultados novedosos, pero, siempre usando medios tradicionales, mientras yo debí hacerme construír faroles especiales...

HABIENDO PASADO EL CLASICO PERIODO DE APRENDIZAJE, ¿QUE CONOCIMIENTO TENIAS EN MATERIA DE CUERPOS ILUMINANTES? ¿QUE SABIAS DE LAS CARACTE-RISTICAS DE TODAS LAS LAMPARAS Y FAROLES QUE OFRECIA EL MERCADO?

Sabia muy poco. Después de "Bandidos en Orgosolo", tuve que esperar 6 ó 7 años antes de hacer otra película, en el entretiempo hice algún documental, también como director, volví a la Universidad en Pisa... En fin. continuaba pensando en el cine, en escribir, pero estaba bastante alejado de la profesión, eran años de espera más que otra cosa. Volví a ser director de fotografía y sentí que había algo que no me convencia en los materiales que me proponían. No conocía para nada la técnica tradicional, conocía los resultados, pero no sabía cómo habían sido obtenidos; y cuando me encontré delante de medios que me decian, habían sido usados por otros iluminadores antes que yo, los encontraba inadecuados para lo que a mi me interesaba. No quería imitar a nadie, quería hacer algo per sonal, y esos equipos, en cambio, me proponían el clásico tipo de sombra, una sombra falsa, teatral. A mi me interesaba la sombra, pero quería que de alguna manera se refiriese a la realidad, que pudiera estar justificada por la situación realista de la iluminación. Sentía que faltaba algo y ahora sé qué era: era una luz que ahora hacemos todos y que se puede llamar "rebotada direccional". Mientras en las películas de Antonioni, de Di Venanzo y de la Nouvelle Vogue se hacía esta luz rebotada un poco general, un poco por todas partes, a mí me interesaba que se sintiera la fuente de luz, que la luz tuviera su presencia física bien marcada. Para hacer esto, sin embargo, debía difuminar la luz de estas fuentes, e hice traer de Inglaterra una gelatina que se llama Frost, un papel para ingenieros, de plástico, que tiene una densidad distinta a la común y asegura una calidad de luz mejor, también desde el punto de vista del color. Hoy todos la ponen delante de los faroles, pero entonces fuí el primero en usarla...

¿PERO ESTA FROST, SIRVE TAMBIEN PARA CAMBIAR LOS CONTRASTES DEL COLOR?

Si la unes a una gelatina de color, sí. Esta gelatina calienta un poqui to la luz, pero sobre todo, la difumina, o sea, hace de tal manera que, según la distancia que dejas entre la Frost y el farol, la sombra que proyecta el personaje es más o menos grande, pero siempre esfumada. En este sentido, creo haber contribuído a la recuperación creativa de la sombra, antes temida como la peste. Se trata de hacer con un farol gran de solamente, en vez de con cuarenta pequeños faroles, o sea, hacer una luz que como en la realidad- invista a la vez al actor y al ambiente, mientras, según la tradición todavía en uso, se hace una luz para el ambiente y otra para el actor. Yo dí un corte neto a este sistema, pero no fue fácil, porque todavía hoy el actor llega a escena en busca de "su" luz:

VOLVIENDO A LA SEPARACION ENTRE TU FUNCION Y LA DEL DIRECTOR Y A LOS DE-FASAJES QUE SEPARAN LA VISION CINEMATOGRAFICA DE LA HUMANA, ¿NO PIEN-SAS QUE ESO QUE DEFINE TU POSICION SEA ESTE ESTAR SIEMPRE EN CONDICIO-NES DE VER LA LUZ QUE SE VERA EN PROYECCION?

A COMMON S

En relación a ésto, creo estar particularmente desprovisto. Tengo todavía una grandísima confianza en el ojo y ni siquiera uso el vidriecito, en un comienzo, porque no sabía que existiese y no me habitué jamás a usarlo... Hablo del vidrio de contraste, que la Kodak fabrica en sintonía con las características de la emulsión y que te permite entender si una zona de la imagen está demasiado clara o demasiado oscura. Lo uso solamente para mirar el sol a través de las nubes, no para estudiar la luz. Frente a la escena, me pongo como un fotógrafo que debe fotografiarla, no estoy demasiado tiempo viendo qué tipo de contraste hay. Cuando he hecho la luz y siento que me convence, hago apagar todo, después hago encender, y si me emociono, si siento que fuera del estudio hay sol y adentro una noche lunar extraordinaria, cualquier contraste me va bien, cualquiera sea el desajuste entre esa luz y las características de la emulsión; sé que la emoción permanece.

¿NO CREES QUE ESTA VISION PARTICULAR SEA UN POCO EL LIMITE QUE SEPARA LAS DOS FUNCIONES?

Así es, pero es fatal. Además de la luz están las ópticas que son muy importantes... Si se decide usar indiscriminadamente toda la gama focal de los objetivos, o quizás sólo el 50, como hace Bresson, o sólo el 32, como hace Buñuel, las cosas cambian y cambian sobre todo la relación entre los personajes y el fondo. En este sentido, la misma película filmada por dos directores de fotografía diferentes, no será jamás la misma.

Y UNA VEZ ESTABLECIDO QUE ES UN PRIMER PLANO, ¿QUIEN ELIGE CONCRETAMENTE CON QUE OBJETIVO SE FILMA?

La elección también la hace el director de fotografía, pero después el director controla. Una vez puesta la escena, mira por cámara y controla. Mirar a través del visor que se lleva en el cuello no basta, el visor te da sólo la cantidad de espacio que tomas, pero al no tener lentes, no te devuelve para nada la profundidad de campo, el "sabor" de la imagen.

HAY UNA COSA QUE NO ME ES CLARA: DICES QUE NO TE GUSTAN LAS CHARLAS PRE LIMINARES Y HACER LAS LOCALIZACIONES, PERO EN EL MOMENTO DE SALIR PARA HACER LOS EXTERIORES O IR A FILMAR EN ESTUDIO, DEBES DE ALGUN MODO "TRA-DUCIR" EN TERMINOS VISUALES -POR LO TANTO TAMBIEN EN TERMINOS DE ELECCION DE MEDIOS Y MATERIALES- "ALGO", TODAVIA BASTANTE INDETERMINADO, CO-MO ES SIEMPRE EL PROYECTO DE UNA PELICULA.

¿EN BASE A QUE COSA ENTONCES DECIDES CON QUE EQUIPOS VAS A TRABAJAR? HABITOS, PREFERENCIAS, O...

Yo trabajo siempre con el mismo material, mi elección es un poco el resultado de esta especie de itinerario a través de los materiales, que he tenido que hacer solo, privado de cualquier experiencia, hábito o tradición a la que atenerme. Tengo commigo eso que creo, sirve para hacer la

7

fotografía de Luciano Tovoli. Si debiera hacer una fotografía de Peppino Rotunno, confieso que no sabría qué elegir, por el contrario, me daría mucha curiosidad ir una vez al set de otro director de fotografía, para ver como hace.

ES VERDAD, LOS DIRECTORES SE HACEN VISITAS BASTANTE SEGUIDO...

"No two and the

rollhalli ster

raid Kordini

Nosotros casi nunca. Desgraciadamente, hay todavía una cierta tradición artesanal que pesa sobre los directores de fotografía. Los viejos eran personajes verdaderamente misteriosos, magos, que cada vez lograban hacer ver algo. El oficio se transmitía oralmente del maestro al aprendiz, en lugar de hacerlo a través de un mínimo de cultura técnica, y esta tradición de oscurantismo ha resistido durante mucho tiempo. Entonces "se sabía", que aquel director de fotografía detentaba un secreto y que no estaba para nada dispuesto a revelarlo. Después se entendió que cada uno tenía su secreto, pero que era el mismo para todos: la fotografía. Bastaba estudiar, informarse un poco, en cambio por 40 años, todos los iluminadores creyeron que los otros tenían secretos especiales.

PORQUE CADA UNO DEBIA RESOLVER SU PROPIA OSCURIDAD.

Exacto. Se ponía el diafragma en secreto, y a último momento se lo corría para confundirle las ideas, incluso a los asistentes! Son cosas que ocurrían todavía en los tiempos de "La Dolce Vita", hablo de 15 años atrás. Yo no he logrado romper esta tradición de sospecha, de clausura, sino con algunos colegas: Rotunno, Storaro... cito siempre los mismos nombres... me doy cuenta...

ANTES DECIAS QUE ODIABAS LAS LAMPARAS DE CUARZO...

Si, las odio porque representan una luz que no se puede controlar, una

luz que impone su estilo. Se hacen muchas películas con estas lámparas porque son rápidas, económicas y eficaces. En lugar del cuarzo, uso faroles ligeramente modificados, pero sobre todo telas, sedas, colores y lámparas que hago construír cada vez. En este sentido, hago gran trabajo de preparación. Antes de comenzar la filmación de "La última mujer" por ejemplo, Ferreri me dijo que quería filmar con sonido directo, cerrando el techo del estudio para que el sonido fuera verosímil. El escenógrafo se preocupó entonces por cómo podría yo hacer la luz, no sabía que yo había bajado las luces de la parrilla ya en "Los tulipanes de Haarlem". Les dije que para mí no había problemas, pero después me encontré teniendo que iluminar este departamento tan pequeño sin siquiera poder contar con la eventual escapatoria de la luz desde arriba. Así hi ce hacer una docena de "canales" sobre los cuales monté lámparas de 250 fotoflood, que dan una luz muy difuminada y además usaba la Frost. La idea del "canal" existe ya desde los tiempos de Di Venanzo. Es un liston con portalamparas que se puede colocar arriba, abajo o donde mejor lo creas. Lo que es importante es que de alguna manera permite orientar la luz: ésto es lo que quiere decir luz "rebotada direccional". Para "La última mujer", los hice pintar por el escenógrafo de manera que pare cieran lámparas verdaderas y pudiesen estar en cuadro. De esta manera, mi luz formaba parte de la escena y al mismo tiempo me permitía iluminar con ese realismo un poco cargado que tanto me gusta.

PERO, ¿CUALES SON LOS ELEMENTOS QUE USAS PREFERENTEMENTE? ¿HAN HABIDO INNOVACIONES TECNICAS DETERMINANTES PARA TU MANERA DE TRABAJAR?

Ultimamente recuperé viejas lámparas que pueden ser usadas con más o menos voltaje, las Parr 64; con el voltaje, además de la intensidad, cambia también el color de la luz y así con estas luces puedo hacer también atar deceres, si hace falta. De todos modos ninguna novedad técnica me ha dado jamás una emoción particular, o me ha puesto en condiciones de afrontar una película con un espíritu diferente. El tema fundamental es el de la Frost, o sea la luz siempre filtrada, nunca directa... pero incluso si

Pero, sabes, yo en estudio filmaría con la Panavision 70 mm. si fuera po sible. En general uso siempre la Mitchell, que ocupará más lugar, pero es una cámara fantástica. En realidad, frecuentemente con las cámaras nuevas nos damos cuenta de lo bueno que tenían las viejas. La Mitchell, por ejemplo, tiene el obturador variable en lugar de tenerlo fijo. Con la Mitchell se puede variar el ángulo del obturador también durante las tomas. De este modo, la velocidad con la que corre el negativo, queda constante, pero el tiempo de exposición, o sea la cantidad de luz que le llega, será mayor o menor según el grado de apertura del obturador. Es un segundo diafragma, y ésto permite, entre otras cosas, filmar partiendo de un exterior cargado de luz, para después entrar con un travelling en un interior oscuro, sin sentir ningún salto de luz. Con la Mitchell, se resuelve tranquilamente el eterno problema del equilibrio entre interior y exterior. La Arriflex es maravillosa, perfecta si debes hacer cá mara en mano, pero la Mitchell es más estable y, gracias al obturador va riable, te permite también hacer trucos en el lugar de filmación como los fundidos por ejemplo.

Cámaras aparte, de todas maneras, hay muchas novedades técnicas importantes. Las lámparas a descarga, por ejemplo, me gustan mucho. Las he usa do para "El Desierto de los Tártaros", las hice traer de Francia cuando en Italia nadie -por lo que yo sé- las había usado. En Francia filmé también con la Luma, que en Italia nadie usa, mientras que en Estados Unidos está muy difundida. La Luma es una especie de carrito sobre el cual está montada una BL: todo eso es guiado desde un telecomando, por lo cual los movimientos más increíbles que se llegan a hacer con este equipo son seguidos a través de un monitor. Una innovación de este tipo es fundamental para cierta clase de cine. Para filmar "Los Cuarenta Rugientes", fue reconstruída en estudio una gran embarcación que se movía como si hubiese estado en el mar, y gracias a la Luma, la cámara estaba fija, comandada desde una distancia de alrededor de 50 metros.

DICES FRECUENTEMENTE QUE AMAS EL BLANCO Y NEGRO, PERO EN REALIDAD CASI TODAS TUS PELICULAS SON EN COLOR... no hubiese existido la Frost, hubiera encontrado otro material con las mismas características. Todavía hoy con una cámara, 4 lámparas, tres pedazos de tela o de Frost, algunos metros de vías de travelling y una óptima idea, se hace el cine que a mí me interesa. Hay otro tipo de cine que me interesa menos, quizás porque no me han ofrecido hacerlo y uno se habitúa siempre a convivir con eso que es realmente factible - hablo del gran cine americano, con sus efectos especiales, las aplicaciones electrónicas y todos los medios más increíbles. Es un cine extraordinario, pero siempre hice solamente cine de autor, películas en las que la atmós fera tiene un gran peso en relación al relato y a los personajes y debo decir que no considero todavía terminado este filón.

HABLANDO DE INNOVACIONES TECNICAS, ME REFERIA A LA POSIBILIDAD DE FIL-MAR EN CONDICIONES ANTES PROHIBITIVAS.

Sí. En este sentido, están los objetivos High Speed, o a gran apertura, el Cannon primero y después el Zeiss, que han abierto todo un abanico de posibilidades creativas. El riesgo de estos objetivos, sin embargo, es que crean hábito. Ahora todos los usan aún cuando no hay necesidad y los directores de fotografía no piden más ni siquiera ese mínimo necesario para construír la iluminación: tanto que cualquier luz que haya -se piensa- si la veo a ojo va a ser registrada por el negativo. Es un peligro muy grave porque así no aparecerán nunca nuevos directores de fotografía, no aparecerá nunca un nuevo cine, aunque quizás en estos medios, se harán más películas y habrá más autores.

QUEDANDONOS EN LAS POSIBILIDADES QUE EL USO DE ESTOS NUEVOS MEDIOS TEC-NICOS ACARREA CONSIGO, ¿NO CREES QUE LAS CAMARAS DE LA ULTIMA GENERA-CION SON IMPORTANTES PARA UN CIERTO TIPO DE CINE, LA ARRIFLEX BL 35, POR EJEMPLO, MANIOBRABLE Y LO SUFICIENTEMENTE INSONORIZADA PARA PODER FILMAR EN ESTUDIO? He seguido siempre haciendo fotos en blanco y negro, por eso es que me he quedado dentro. El blanco y negro dejó de existir, o casi, en el momento de su máximo fulgor, cuando daba lo mejor: había 5 películas, 5 emulsiones de distinta sensibilidad. Aún dentro de la misma marca había películas de sensibilidad dispares con las cuales podías jugar según las exigencias de la escena a filmar. Con el color, todo ésto no es posible, por el contrario, falta además una película de exteriores y una película de interiores. La única película que se usa ha sido estudiada para interiores, porque cuando nació el color se filmaba sobre todo en estudio. La Kodak no entendió todavía que el fotógrafo amateur tiene una película hecha, especial para los exteriores, mientras que quien hace cine, cuando filma en exteriores, está obligado a usar filtros.

EL PECADO ORIGINAL DEL ESTUDIO SE PAGA TODAVIA. ¿QUE PIENSAS EN CAMBIO, DE LAS NUEVAS FUJI Y KODAK 250 ASA? ¿CREES QUE REPRESENTAN INNOVACIONES SUSTANCIALES?

Sí, sobre todo por lo que respecta a las noches. Los productores gritan el milagro, piensan que se podrá filmar sin iluminar, pero no es cierto. Se usa la mitad de la potencia luminosa, pero no la mitad de los faroles. Se gana tiempo, porque basta poner lámparas menos potentes, o sea más livianas y menos trabajosas y tener más tiempo a disposición es fantástico, sobre todo para el director. Pero, desde el punto de vista de la calidad, la película mejor es siempre la menos sensible. Es un hecho físico incontrovertible. En las emulsiones de alta sensibilidad, de hecho, los gránulos sensibles de bromuro de plata son más grandes: por ésto reciben la luz más fácilmente. Sobre la pantalla, sin embargo, ésto se traduce en una cierta pérdida de definición de la imagen, en una disminución de los contrastes.

¿HA HABIDO UNA DISMINUCION DE LA CURVA CROMATICA, COMO OCURRIO CON EL PA SAJE DE LAS 50 A LAS 100 ASA? No, esta vez han sido más cautos. Han hecho sus experiencias, después nos mandaron rollos de película y nos hicieron hacer pruebas preguntando nuestro parecer. La película es extraordinaria, también desde un punto de vista cromático. Pero cuando se pasó a las 100 Asa, ocurrió una especie de escándalo, porque la Kodak, tratándonos como a una colonia, nos dijo que la vieja película no existía más, mientras que en América todos la seguían usando, y nos dejó trabajar con un producto que todavía no estaba a punto, haciéndonos pelear con todos los directores.

Para "El Desierto de los Tártaros", por consejo de Rotunno, hice comprar la vieja película en cualquier negocio de Estados Unidos, haciéndole ahorrar al productor 7 u 8 millones!

¿HAS TRABAJADO CON LA FUJI?

No, solamente con la Kodak. Me molesta un poco tener que aceptar este monopolio, pero cada vez que hago pruebas con la Gevaert o con la Fuji, debo reconocer, que la Kodak es mejor.

CREO QUE EN EL EXTERIOR LA SITUACION ES DIFERENTE.

Sí, sobre todo en el extranjero, la Fuji tiene sostenedores notables, co mo Almendros, Lubtchansky, William Glenn y otros. Pero a mí me interesa la separación de los colores, y en la Kodak, los colores están bien sepa rados, mientras que en la Fuji están un poco más empastados. No me gusta un empaste fotográfico sobre el cual no se puede trabajar, así como no me gusta la elaboración en laboratorio: dá a la película un tono glo bal que puede anular completamente las elecciones hechas durante la filmación. Quisiera encontrar este tono filmando, aún si no lo logro. La fotografía se construye en el momento de toma, al igual que las trucas. Acepté encantado hacer "Suspiria", cuando me lo propusieron, pero a condición de que los efectos no se hicieran solamente por truca.

PERO EN LA PANTALLA, LA DIFERENCIA ENTRE EL EFECTO OBTENIDO EN LABORATORIO Y EL LOGRADO EN FILMACION, ¿ES TAN EVIDENTE?

Absolucamente! Porque el desajuste fotográfico que se produce al pasar al negativo por 3 ó 4 sesiones de laboratorio, es tal, que hasta los chicos, viéndolo por televisión, se dan cuenta.

AHORA HASTA LOS FUNDIDOS ENCADENADOS SON HECHOS POR LOS LABORATORIOS.

Así es, mientras que con la Mitchell los puedes hacer filmando. Si me propusieran hacer una película romántica, con un uso sistemático de los fundidos, pediría al director la posición exacta de estos fundidos, haría pruebas para calcular los tiempos y los haría con la Mitchell marcha adelante o atrás, durante la filmación, peleando con la producción, pero defendiendo una calidad de la imagen y de su construcción, de la cual nos tenemos que hacer cargo nosotros, aún más que el director.

EN LA ENTREVISTA QUE CITABAMOS EN EL COMIENZO, HABLABAS TAMBIEN DE ME-LIES. ME PREGUNTO SI NO HAY UNA ESPECIE DE ETICA DETRAS DE ESTA POSI-CION, UNA ETICA QUE REMITE A LOS ORIGENES DEL CINE, SI QUEREMOS, A LA EXIGENCIA DE VER ALGO QUE DE ALGUN MODO SUCEDIA DELANTE DE LA CAMARA Y NO CON SUBTERFUGIOS.

Ciertamente, ponerse frente al problema real y no delegarlo a otro, como frecuentemente tiende a hacer el técnico italiano, por otra parte buenísimo.

Complete Com

POR ESO MELIES FILMABA ''L'ESCAMOTAGE D'UNE DAME'', PERO CONSTRUIA ''L'ES-CAMOTAGE' EN EL SET, SIN CONFIARLO A LA TRUCA.

Sí, hasta que se pueda, es justo hacerlo así.