

Josep Torrell

La luz, la óptica y los encuadres

Entrevista a Pere Portabella

Pere Portabella habló, hace mucho tiempo, de las enseñanzas que recibió del director de fotografía Gianni de Venanzo (1920-1966). Le pregunté por él y la conversación fue hacia el terreno de la luz, los operadores y lo que Portabella espera de ellos.

—Yo hice mis primeras películas como productor. Por ejemplo, la fotografía de *El cochecito* es una iluminación neorrealista, neutra. En las películas de Berlanga también funciona. En 1965, entré como supervisor de diálogos de *El momento de la verdad*. Estuve presente todo el rodaje y tuve con Gianni di Venanzo una relación muy entrañable. Me interesó mucho su manera de iluminar. Mi experiencia con él fue muy positiva. En este sentido, Gianni di Venanzo era un interlocutor en la línea que me interesaba y, sobre todo, que me entendía.

Recuerdo que estábamos por aquellos campos de Castilla, con un gran erial donde estaban batiendo el trigo, y de golpe se pone a recordar la luz de los cuadros de Millet. Los conocía perfectamente, pero no porque fuese muy culto, sino porque tenía esa sensibilidad y sabía buscar muy bien sus referentes. Si yo le hablaba de la luz medieval o la del renacimiento él sabía perfectamente de qué le hablaba. O cuando le hablabas de Piero della Francesca. Recuerdo un día que estábamos hablando con Francesco Rosi y cité incidentalmente a Piero della Francesca, y entonces intervino Gianni e hizo una intervención muy acertada. Dijo «el día que yo pueda iluminar un espacio como iluminaba Piero della Francesca su *Ascensión*, consideraré que he llegado a mi cénit». Si tú miras la *Ascensión*, ves que tiene una luz extrañísima que no sabes de dónde viene. Los pintores holandeses son los primeros que ponen en evidencia de dónde surge la luz.

Si cito a Di Venanzo es precisamente para señalar la línea de fotógrafos que me ha interesado siempre, y con los que me siento más cómodo trabajando. Fue un interlocutor que me causó una honda impresión. Cuando he hecho películas, siempre me he sentido atraído por este tipo de operadores y he tenido la tendencia de trabajar con ellos.

— *Cuando empiezas a rodar, lo haces con Luis Cuadrado.*

— Luis Cuadrado tenía una gran sensibilidad que le asemejaba bastante a Di Venanzo, pero era más primitivo. Ambos estaban en esta línea de autodidactas. En una entrevista que hizo antes de morir dijo que donde experimentó mucho fue en *Nocturn 29* y cita la secuencia del prólogo. Cuando le pedías algo fuera de las normas, ponía una cara de extrañeza, *pero lo hacía*. Por ejemplo, con él trabajé la primera vez con negativo de sonido, que eliminaba todos los grises y parecía que los negros tuviesen una especie de halo. Tenía una gran intuición y probaba constantemente con los filtros de cámara. Pero al final tenías que reconocer que había acertado. Era un tipo magnífico, uno de los mejores operadores, pero siempre dispuesto a probar cosas que no sabía a dónde conducirían. En este sentido, era un intuitivo tremendo. Si había algo que

resolver, Cuadrado se lanzaba en tromba y no paraba hasta que lo resolvía. Esta actitud es fundamental. Me gustó su manera de trabajar y, en particular, su sensibilidad.

—*Después tu operador fue Manuel Esteban.*

— Manel Esteban fue el operador de cámara con el que trabajé de forma más asidua. Con él hice varias películas. Era valiente, entusiasta y listo.

En algunas de ellas, mantuve en la banda sonora definitiva tanto la voz de Manel como la mía durante el rodaje, contagiados de la dinámica ascendente de un interminable plano secuencia, con adjetivos e improperios derivados del entusiasmo de Manel cuando nos salían las cosas mejor que bien. Estos forman parte importante de la banda sonora, son los *fuera de campo*, muy elaborados en mis películas. No vayamos a olvidar que nos movemos en el territorio semántico del cine. Invitar al que mira a que se le subrogue para iniciar su propio recorrido/viaje sobre la base de sus propias experiencias, sensaciones, percepciones, pulsiones plásticas o las intuiciones más sorprendentes. En definitiva, ya lo decía Eisenstein, «la historia está entre un plano y el siguiente, entre el proyector y la pantalla, y es el espectador quien le da sentido».

Manel Esteban, en los momentos más duros de la dictadura, fue un cineasta activista. En la clandestinidad trabajábamos juntos en muchas ocasiones. Nuestra amistad se forjó entre la marginalidad y la periferia.

— *Después de veinte años, reapareces con Tomás Pladevall.*

— Tomás Pladevall, por ejemplo está obsesionado por la química y la física de la iluminación. Ha confeccionado una serie de ficheros donde archiva todo su conocimiento artesanal. Sabía que embarcándole en *El pont de Varsòvia* me podía dar cosas que otros no habrían hecho o bien por miedo o simplemente porque no sabían cómo hacerlo. Pladevall es muy frío y muy conservador, y al mismo tiempo riguroso y exigente consigo mismo como profesional.

Con Elisabeth Prandi rodé *Mudanza e Informe general II*. En *Mudanza*, Elisabeth Prandi se reveló llevando la cámara con un talento asombroso al entender y hacer los travelines con una maestría excepcional, ayudado por Charly, técnico especialista en mover sobre las vías el *chariot* de la cámara. Una película sin diálogos y sin protagonistas: solo el aliento de la ausencia significativa del poeta Federico García Lorca. Les exigí mucho durante todo el rodaje y se superaron con creces. En el *Informe general II*, Elizabeth Prandi se creció. En *Mudanza* toda la película era una sola secuencia. En *Informe general II* cada secuencia era la película completa, que exigía solucionar toda una variedad de problemas que dan la medida de la capacidad de un profesional que además es alguien capaz de asumirlos y resolverlos.

— *¿Qué le pides a un operador?*

— El operador es siempre el interlocutor al que puedes trasladar algo tan difícil de comprender como es la luz. La luz es el componente determinante de nuestro trabajo. No solamente como un elemento más en la creación de un espacio o una atmósfera, sino para crear el tejido de la película.

Sé muy bien lo que quiero, pero necesito tener a mi lado un profesional de verdad y que sea

sensible a lo que planteo. El operador ideal es aquel que cuando tú empiezas a comentar las imágenes previas que tienes en mente, él visualiza estas ideas. La responsabilidad del director es tener en su imaginario una síntesis de lo que hay que hacer.

El operador ha de disfrutar con su trabajo. Ha de disfrutar cuando ilumina o cuando coge la cámara y decide rodar un plano él mismo, porque siente que en ese plano se juega alguna cosa. Al llevar las cosas a este terreno, que va más allá de la resolución banal de una secuencia, es cuando notas en el operador la predisposición a arriesgarse. Es cuando te dice: «no, no, vamos a intentarlo». O cuando haces un movimiento complicado y ves al segundo operador con todo su cuerpo enroscado a la cámara: hay una continuidad entre la cámara y sus músculos y parece que mueva la cámara con el estómago. Entonces sabes que el operador y tú estáis disfrutando con lo que hacéis.

—¿Controlas mucho el encuadre?

—Absolutamente. Yo busco la estrategia y la atmósfera, coloco los focos y la cámara, y sólo entonces hago el encuadre. La óptica que hay que ajustar es una cuestión de milímetros. Porque para mí el encuadre se coloca solo, si tienes bien la atmósfera de rodaje, la óptica y la estrategia.

Esto viene de mi carácter interdisciplinar. Mi formación viene de las artes figurativas en general. Es una manera de mirar. Si tuviera que rodar aquí, de inmediato, definiría qué tipo de profundidad tendría, qué definición habría detrás de las figuras, etcétera. Lo primero es cómo administrar la imagen, con qué mirada. Después, la relación con las ópticas es automática. El encuadre lo corrijo siempre con el zoom. Pero nunca ruedo con zoom. El zoom tiene una utilidad clarísima. Cuando haces un trávelin muy largo puedes encontrarte que tenga que haber un ajuste de encuadre al final, entonces el zoom va muy bien (aunque siempre y cuando permita ese uso de una óptica que dificulte la definición).

Tengo la costumbre de decir al operador que debe tener en cuenta toda la secuencia y no sólo el plano que rodamos. Hay que pensar que la iluminación va ligada al movimiento de la cámara: son los dos elementos clave. Al rodar un plano, tú debes atender a la luz y al movimiento de cámara, pero al mismo tiempo has de estar pensando en el montaje. Es decir, montando.

Lo cierto es que no exagero si digo que he tenido mucha suerte al contar con todos estos operadores. En mis películas se daban de bruces con una estructura del relato en las antípodas del habitual planteamiento, desarrollo y final que hizo del cine el gran espectáculo de masas del siglo XX. Todos mis operadores fueron receptivos con el reto de enfrentarse con la radicalidad de una propuesta que, por no tener, carecía incluso de final. Se hicieron suyas las películas en una muestra de confianza hacia mí, por lo que me complace dejar constancia explícita de su participación y entrega en el resultado final de un rodaje. En definitiva, las películas no se hacen, se ruedan.

Y termino por donde empecé. En *El momento de la verdad* yo debía controlar los diálogos, y oía los comentarios entre el operador y el cineasta y luego contemplaba los resultados. Así aprendí la mecánica elemental del rodaje: el aprendizaje de la relación entre lo que hay y lo que tú ves *porque la óptica te deja o te impide ver*. A la vez, hay una continuidad de un objetivo a otro. La óptica es el espacio; el espacio es la luz; y la luz es la que determina el proceso de abstracción que es el encuadre.

?