

Pasión por la luz

Sven Nykvist¹

El otro día surgió una discusión acerca de la luz y sus múltiples usos en el cine, a partir de una plática en que el tema era la película *Un día en la vida de Iván Denisovich*, de la que yo fui el director de fotografía, durante el invierno de 1973. La película está basada en la novela de Alexander Solzhenitsin, y se trata de un severo recuento de la vida en un campo de trabajo soviético durante la era de Stalin. Para su recreación construimos una réplica auténtica, a escala natural, de un campo de trabajos forzados en Roros, Noruega, muy cerca del círculo polar ártico.

Pudimos, por supuesto, haber filmado la mayor parte de la película en la comodidad de un estudio de Oslo, pero Caspar Wrede —el director— opinó que ningún interior podría capturar la sensación del cortante frío y la atmósfera depresiva que el *set* requería. Observamos con cuidado los balances de la luz, utilizamos virtualmente sólo luz natural o la clase de luz que normalmente habría existido en ese tipo de campo. De hecho tuvimos muchos problemas para contrastar la luz fría y plana del exterior con la —comparativamente— más calurosa del interior de las barracas.

En un momento de la plática, una persona giró hacia mí y me dijo: “Sí, fue una buena película. Y sus efectos de luz la hicieron ver maravillosa”. En teoría debería haberme sentido halagado por un comentario así, sin embargo, me enojé. El verdadero logro de *Un día en la vida de Iván Denisovich* fue que, usando la luz natural (las lámparas de verdad parpadeaban con temperatura bajo cero) capturamos la atmósfera que el guión de Ronald Harwood requería y que la dirección de Wrede exigía. La iluminación se volvió parte de la interpretación de la historia, un componente vital con una función propia de la cual, no obstante, el público no estaba consciente.

Nada me molesta más que alguien me felicite por “mi hermosa fotografía”. Eso es lo último que quisiera que me dijeran. Hubo una vez, seguramente en los inicios de mi carrera, en que yo sí trataba que cada *shot* fuera hermoso. Eso parecía ser el propósito de una buena fotografía y lo que se esperaba de mí. Hoy, estoy mucho más preocupado por el uso de una manera inteligente y efectiva de la luz para alcanzar las expectativas del director y del guión. La luz es una pasión para mí. Pienso que todos tenemos todavía mucho que aprender acerca de ella, y de sus posibilidades. No sólo importa una buena exposición. Estoy listo para ir hasta los límites de la sobre o la sub exposición si con ello se logra el efecto esperado y se construye la atmósfera correcta. Conforme pasa el tiempo, estoy cada vez más convencido de que la



manera más simple de iluminar, el acercamiento más natural a la iluminación cinematográfica es lo mejor y nos da la mayor de las oportunidades para hacer justicia artística a nuestros temas.

He visto una gran cantidad de películas y he llegado a la conclusión de que la mayoría de las actuales tienen más iluminación de la que deberían tener. La perfección técnica, en términos de cámaras y lentes, se ha hecho equivalente a satisfacer el deseo de llenar la pantalla con abundantes luces perfectamente colocadas y planeadas. No estoy de acuerdo con ello y debo agradecerle a Ingmar Bergman haberme permitido experimentar con un tipo de cinematografía que, al utilizar luz natural donde fuera posible, le hace mayor justicia al medio.

Claro que Bergman es único. He tenido el privilegio de trabajar con él desde 1951 y por él he aprendido a entender mejor las posibilidades máximas de la cinematografía. Puesto que él había trabajado en el teatro, estaba muy interesado en la luz y sus usos y cómo podía aplicarse para crear una atmósfera determinada. Bergman ha hecho películas durante muchos años y sabe todo lo referente a la cámara como un instrumento técnico. Tiene una mente y una imaginación que toma en cuenta los límites de la imaginación poética y los aspectos científicos del cine. Se ha apartado de una fotografía “bonita” y nos ha enseñado a encontrar la verdad en el movimiento de la cámara y en la iluminación.

Mi próxima película —en preparación en Suecia— será otra vez con Bergman, y Liv Ullmann en la actuación.² Ocurre casi todo en un castillo desierto y —otra vez— me esmeraré por lograr la mayor de las simplicidades con mi luz. Ya estuve en el castillo con mi Leica tomando fotos de las condiciones y cambios de luz y he visto que cambia durante todo el día. Así que sabré con exactitud qué esperar cuando llegue el momento de la filmación.

PÁGINAS 37- 39
Ingmar Bergman
Persona, 1966
Fotografía: Sven Nykvist
Imágenes tomadas del filme
de Carl-Gustaf Nykvist,
Light Keeps Me Company,
2000

Pienso que no nos damos el suficiente tiempo para estudiar la luz. Es tan importante como los parlamentos de los actores o las indicaciones que se les dan. Es una parte integral de la historia y de la dirección, y es por ello que se necesita una coordinación muy cercana entre el director y el cinefotógrafo. La luz es un tesoro inexplorado; una vez entendido correctamente, puede darle al medio una mayor dimensión y una mejor apreciación para el público. Pero la mayoría de las veces no hay suficiente tiempo en la planeación de una película para explorar de forma adecuada la disponibilidad y las posibilidades de la luz natural. Trabajando con Bergman, es un gran placer porque él insiste en la necesidad de tener dos meses de preparación para cada película con el fin de que en ese tiempo se dé una total integración de los problemas cinematográficos con los otros aspectos de la producción.

El procedimiento en todas las películas de Bergman es siempre el mismo. Lo seguimos en *El manantial de la doncella* (1959), *A través de un espejo* (1961), *El silencio* (1963), *Persona* (1966), *Pasión* (1970), *La hora del lobo* (1968) y en la última de sus películas, *El toque*, que filmamos el año pasado. Nos reunimos y discutimos el guión en detalle, hacemos preguntas así como exhaustivas pruebas tanto de los rostros como del vestuario, determinamos el modo, el ambiente, el sentido que requiere la historia, etcétera.

En esas discusiones la luz llega a ser muy importante. Bergman y yo vamos a las locaciones a todas horas para estudiar la luz y los efectos que podemos obtener de ella. Recuerdo que cuando filmamos *A través de un espejo* en la isla de Gotland, en el Báltico, salíamos temprano con la primera luz, gris, para conocer los valores que tendría y cómo esos valores cambiaban y entonces nuevos patrones de luz y efectos se creaban cada vez que el sol aparecía. Queríamos un tono de grafito, sin contrastes extremos, así que fijamos las horas exactas cuando este ambiente podía obtenerse de manera natural. Para Bergman eso era tan importante como el lugar mismo de la filmación.

Tuvimos problemas similares con *Iván Denisovich*, en la que queríamos un realismo absoluto. Teníamos un modelo a escala del campo en el hotel y ahí discutíamos los *shots* porque hacía demasiado frío como para hacerlo afuera. En un momento determinado necesitábamos escenificar el momento en el cual los prisioneros regresan al campo: la luz del día se extinguía al tiempo que la cálida luz de las barracas se imponía. Ensayamos todo y entonces esperamos tres horas para tener los diez minutos precisos en los que el balance de la luz era el adecuado para esa secuencia. Estaba tan preocupado que ni siquiera me di cuenta de que se me había congelado la mejilla. (Más tarde, tuve una excusa para dejarme crecer la barba). Teóricamente debimos haber usado unos cientos de arcos, pero no usamos uno solo. Creo que obtuvimos una imagen más real y profunda con la luz natural, de la que hubiéramos logrado de esa otra forma.

En los últimos años he trabajado, por supuesto, más y más en color (*El toque* fue la última y cuarta película de Bergman en color) y estoy fascinado en cuanto a sus posibilidades. El año pasado fui el cinefotógrafo de *La última carrera*³ en España y de *El anzuelo*, la primera película sueca hecha en Panavisión. En este año voy a tra-



bajar en la India, en una película de Conrad Rooks sobre Siddharta. En un momento consideramos el blanco y negro como un medio más clásico que el color, pero después, cuando éste se generalizó, tuvimos serias limitaciones técnicas con las luces que brillaban en todas partes. Aprendimos entonces a iluminar dramáticamente y pudimos lograr efectos de color con la cámara y en el laboratorio que no hubiéramos ni soñado en blanco y negro.

Los iluminadores tienen una gran deuda con John Huston por su trabajo pionero con el color en películas como *Moulin Rouge* (1953), *Moby Dick* (1956) y *Reflejos en un ojo dorado* (1967). Huston marcó el camino para una utilización novedosa del color y para lograr grandes efectos mediante éste sin llegar a la saturación. Requirió para ello de visión y valor, porque estamos en una industria muy consciente de sus costos y por lo tanto, lenta para aceptar la innovación.

Como dije, tengo una gran deuda con Ingmar Bergman porque con él adquirí la pasión por la luz. Sin él habría sido otro camarógrafo más, sin ninguna conciencia sobre las posibilidades infinitas de la iluminación. Odio el trabajo meramente técnico de la cinematografía. Tengo la sensación de que cada película en la que trabajo es diferente y de que requiere un acercamiento distinto. Y creo que el público —supuestamente indiferente a las sutilezas de la iluminación y atento sólo a la actuación y a la historia— apreciará nuestro trabajo. La gente debe hacer algo más que sólo ver una película. Debe sentir algo por ella, y mi experiencia me ha enseñado que aprecia y que es atrapada de manera fascinante por la atmósfera que ha sido creada para ella mediante el adecuado uso de la luz. Ésa es la clave de todo. De eso se trata la fotografía.

En ocasiones me preguntan si no tengo interés en dirigir. La verdad es que tengo mucho qué hacer como cinefotógrafo, sobre todo si se considera que el trabajo de uno, en cuanto al consumo de energía y de tiempo, va más allá del momento de la realización de la película. Porque después de todo, ¿cuál sería el caso de haber pasado tantas penas para iluminar una película si la mitad de los efectos se va a perder en el laboratorio?

Hace muchos años, cuando hice documentales en África, aprendí con la cámara y la grabadora todo lo necesario respecto al trabajo de director; también aprendí la importancia de la iluminación y la emoción que surge de ella. Por lo general, los directores reciben todo el crédito, sin embargo hoy en día cada vez más gente es consciente del trabajo del cinefotógrafo. Por supuesto, soy muy afortunado por trabajar con Bergman, porque además de nuestra cercanía, tanto intelectual como artística, él sí que tiene un extraordinario conocimiento técnico. Quizá nos entendemos tan bien porque los dos somos hijos de pastores.

La cercanía en el trabajo con el director es absolutamente necesaria para mí. Antes de filmar, debemos discutir el guión al detalle. Cada vez que estoy con un nuevo director siempre le digo que debemos trabajar de manera muy cercana para que yo pueda entender lo que él quiere y pueda ayudarlo. Creo que el director puede llegar a ser un hombre muy solo si está rodeado de gente que sólo quiere realizar un trabajo de rutina.

Los tiempos están cambiando en la industria cinematográfica, y estoy en favor de ello. Se nos ha permitido acercarnos un poco a la verdad en cuanto a la manera en que iluminamos los lugares y a las personas. No todos los rostros tienen que ser iluminados de forma hermosa. Las sombras forman parte de nuestra vida visual. La *nouvelle vague* en Francia hizo mucho por el cine al no tomar en cuenta las convenciones. Debemos seguir su camino sin tener miedo a nada, siempre y cuando lo consideremos verdadero.

Traducción: Rodolfo Palma Rojo

Notas

¹ Este texto fue tomado de *American Cinematographer*, abril de 1972, pp. 380-381, 456.

² Se refiere a *Gritos y susurros* (N. del t.).

³ *The Last Run* (1971) tuvo como directores originales, antes de que Richard Fleischer se hiciera cargo, a John Huston y a John Boorman. Pese a un mal guión, la crítica del momento rescató la actuación de George C. Scott y la fotografía de Nykvist (N. del t.).