



R I C A R D O M U Ñ O Z S U A Y

Creo que es difícil que el espectador —no aludimos al profesional— se dé cuenta exacta del trabajo del operador en una película. Y menos aún de su personalidad en el film. La meta del operador, en cualquier obra en la que intervenga, es conseguir ser fiel al contenido de ella. Y ver lo más artísticamente posible cada plano en relación con los demás, para que la unión de todos ellos se presente coherente ante los ojos del público. Si su trabajo es bueno y la historia también lo es, el espectador, en general, no se da cuenta de la labor del fotógrafo, absorbido por el interés de la intriga argumental, sin saber que esa historia es una difícil y trabajosa continuidad de planos, elaborados individualmente. Cree que ese argumento se desarrolla ante sus ojos como en la vida, con simultaneidad y sin ensambladuras mecánicas.

Esa misma afirmación de René Clair cuando dice, argumentando con razón, que lo esencial en el film es el guión, y que si "una película es buena, *hasta* la fotografía, sean cuales sean sus defectos, parece buena"¹, indica con ese *hasta*, que yo he subrayado, la importancia real y siempre, como es lógico, *visible* que tiene la fotografía en un film. De tal manera, que no es aventurado decir que una mala fotografía puede llegar incluso a deshacer las más fuertes o poéticas ideas argumentales.

Nombres de fotógrafos son pocos los conocidos por el público e incluso por los entendidos. No pueden compararse en popularidad con la adquirida por los realizadores y no digamos por las *estrellas*. Y, sin embargo, la misma existencia de un grupo reducido de verdaderos creadores en la fotografía hace resaltar, por contraste, su verdadera significación en el cine. Si antes Farkas, Maté, Toland, Tissé y Schuftan fueron celebrados, hoy los nombres de Alekan, Figueroa, Périnal, Aldo, Berna, Mac Donald, Miller, Haller, etc., han adquirido un reconocimiento más amplio, aunque siempre relativo.

Ese desconocimiento, apuntado más arriba, que el espectador tiene de la significación y del trabajo del operador lleva consigo, asimismo, la poca importancia que en España concedemos al estudio de nuestros propios fotógrafos y la inexistencia de traba-

jos, más o menos especializados, en los que se determine una como historia de la fotografía de nuestro cine a través de todas sus épocas. Nos llevaría, de hacer esa historia, a conclusiones probablemente no exentas de importancia.

Una de esas conclusiones puede nacer del planteamiento siguiente: *qué clase de fotografía se hace en España y por qué*. Es curioso, además, el estudio de este problema en sus orígenes. En plena época muda, en los años veintitantos, entre los muchos operadores que formaban el *pionerismo* de nuestro cine, destaca un nombre, José Gaspar. Su obra, en esa época, debería ser estudiada debidamente. Gaspar fotografía films ya olvidados; pero, sin embargo, uno de ellos, que hemos podido volver a ver en época reciente², nos confirma su valía y nos testimonia la clase de fotografía que lograba entonces.

Es curiosa la influencia que, como es lógico, tuvieron sobre nuestros operadores de aquella época los franceses y algunos italianos. La fotografía de los nuestros era europea, pero sin los contrastes que darían originalidad a la escuela alemana. Y, sin embargo, el único operador que, incluso hoy, notamos que estaba influido por la escuela norteamericana, por esa llamada *luz americana*, fue precisamente Gaspar. Gaspar, que estuvo cuatro años trabajando para la Goldwyn en América. Pero él, que fue el mejor operador de su época, no tuvo discípulos. Después de él —llegando, entre nosotros, hasta 1937 inclusive— hay otro gran operador, José María Beltrán, quien destacará por encima de los demás. Pero Beltrán logra una fotografía europea, casi germánica, como la haría más tarde quien apuntaba en 1935 y hoy está ya plenamente consagrado, Cecilio Paniagua³.

Esa influencia europea, en general se desarrolla unos años más tarde, antes de nuestra guerra, desde una dirección más precisa, centroeuropea. Guerner, en especial; Goldberger y Kruger, entre otros, marcaron con profundidad las huellas de sus pasos en nuestra cinematografía. Desde 1939 se acentúa esa influencia, y muchos de los operadores que hoy destacan fueron primero ayudantes de los germanos.

Ni Gaspar ni la fotografía americana han tenido en España seguidores (el mismo Ted Pahle, americano, es casi un producto de los estudios centroeuropeos). Y de los europeos, con tanto francés como tuvimos entre nosotros, fueron los centroeuropeos los que imprimieron a nuestro cine sus características fotográficas especiales.

Manuel Berenguer pertenece a esa escuela centroeuropea. Estudió en Alemania fotografía e inició sus trabajos profesionales —proviene del 16 *amateur*— en esos años posteriores a 1939, de clara influencia alemana. Hoy es, con seguridad, el fotógrafo español de más categoría artística y destaca entre los demás como ayer destacaron Gaspar y Beltrán en sus respectivas épocas.

Berenguer es eso que llamamos creador; un artista. El operador en el film tiene en sus manos *bazas* muy importantes, con las que juega. Puede variar la profundidad del campo, el tamaño de la imagen. Los espacios en que se mueve le permiten fotografiar

lo que desea desde abajo o desde arriba, de espaldas o de frente. Está claro, pues, que debe ser un artista, con utilización de medios casi pictóricos, quien fotografíe el film. Y Berenguer, a través de su obra —hoy muy extensa⁴—, nos ha demostrado esa potencialidad creadora, que supera los estrechos límites de un mero reproducir fotográfico.

De su obra se ha dicho que es desigual. Pero en esta afirmación va implícita su manera de crear: En cada film, según su contenido *ideológico*, utiliza una determinada fotografía. Pero es más; dentro de cada film, dadas las condiciones *ideológicas* de sus secuencias, Berenguer adapta a ellas una técnica de iluminación distinta⁵.

En dos films, *La dama del armiño* de Eusebio F. Ardavín (1947), y *Nada*, de Neville (1947), Berenguer utiliza casi exclusivamente un solo objetivo, el 25. Con él imprime en la película de Ardavín una fotografía determinada, con la que intenta semejarse a esa pintura del cretense (importante personaje de la obra), en la que no sólo hay superficie y forma, sino profundidad. Y una deformación dada, buscada, que nos conturba visiblemente. Berenguer creó, con ese 25, un lenguaje plástico, con el que intenta reflejar un mundo visual, donde las *líneas* sufren aberraciones ópticas, que recuerda aquel otro del pintor biografiado. Pero en *Nada*, con la utilización también del máximo angular casi exclusivamente, intenta obtener un mundo deforme, retorcido, acorde con la angustia dominante en la novela.

Mas en ambos films consigue lo deseado no sólo con la utilización del 25, sino con el uso de techos completos —que ya había empleado en *La nao capitana*, de Florián Rey, (1946) y se puede decir que casi por vez primera en España— y con la consiguiente y precisa iluminación desde el suelo, sin empleo de la luz cenital, con lo que añade recursos plásticos en la creación de unos mundos dados previamente en la pintura y la novela respectivas.

En otros films son otras las metas que Berenguer intenta alcanzar, consiguiéndolas. En *El huésped de las tinieblas*, de A. del Amo (1948), logra, en el interior del estudio, fotografiar unos decorados, que representan un exterior, con una perfección difícilmente superable entre nosotros. Observamos en esos *exteriores* del decorado la desaparición, gracias a la luz, de unos fondos que *cantan* y la consecución de la luz necesaria sobre las figuras y tierra para conseguir un realismo poetizado, que nos induce a repetir que la naturaleza no adquiere fuerza expresiva hasta que pasa por la representación del hombre.

En *Cuatro mujeres*, de del Amo (1947), Berenguer establece su preferencia por una fotografía de acompañamiento más que por una documentalista. Fuertes contrastes, en los que los blancos y negros están crudamente enfrentados, y sólo se ven aminorados por los grises en determinadas zonas. Pero ese juego de luces y de contrastes, de claroscuros, adquirirá una *manera* romántica, de estampa de Doré, con mucho de *españolada* verídica y lograda, en las escenas finales de *Dulcinea*, de Luis Arroyo (1946). En ellas, toda una escenografía romántica, casi obtenida exclusivamente por la cámara, encierra un mundo irreal, de aguafuerte afrancesado.

Pero son dos obras —las dos del mismo realizador, Mur Oti— las que, con unidad, nos descubrirán unos mundos plásticos (distintos entre sí), creados —creo que sin ningún género de dudas— más por lo formal que por el movimiento, la acción o el drama. En *Un hombre va por el camino* (1950) y en *Cielo negro* (1951), Berenguer supera el medio mecánico de captación del blanco y negro del universo exterior y logra una obra estética, reproduciendo la naturaleza con su expresión propia y a través del subjetivismo del artista. ¿Hasta qué punto el valor principal de esos dos films pertenece al mundo de la composición plástica, por encima de otros posibles valores cinematográficos? Sólo podemos decir que dos planos en las últimas escenas de *Cielo negro* (film, por cierto, en el que Berenguer utilizó una serie de complicados efectos para conseguir un bello *producto*), el de los tranvías por la calle de Segovia, tomados desde arriba, y el del paso de un carro por el Viaducto en un espléndido amanecer, pertenecen, por derecho propio, a una posible antología universal.

Berenguer, como creador que es, tal vez no esté lejos de un verismo cinematográfico, pese a su formación y estilo centroeuropeos. Pero no recoge la naturaleza o sus personajes y los traslada al plano sin más. Lo que logra es llevar a la pantalla una verdad visual dada, pero de la que despoja todo aquello que no se encuentra lleno de expresión. Y crea ○

* *Revista Internacional de Cine*, n.º 1, junio 1952.

1. RENE CLAIR: "Mon problème n.º 1: le Sujet", pág. 13 del n.º 300 de *L'Ecran français*, París, 12 de abril de 1951.

2. *La molcasada* (1926), de Francisco Gómez Hidalgo.

3. Ha sido Beltrán, hasta ahora, el único fotógrafo español galardonado con un premio internacional por su labor. En efecto, el film de Carlos-Hugo Christensen *La balandra Isabel* llegó esta tarde obtuvo en el IV Festival Internacional del Film (Cannes 1951) el premio especial por la fotografía.

4. Desde *Pimentillo* (1941) hasta lo que actualmente rueda. *Los ojos dejan huella*. Berenguer ha fotografiado más de treinta películas. Destacamos, aparte de los citados en el texto, los siguientes films: *Las inquietudes de Shari-Andia* (1946), *La manigua sin Dios* (1947), *Ya no soy la Mata-Hari* (1949), *Batomasa* (1950), etc. Ha rodado varias películas, en cinefotocolor.

5. A este efecto me ha dicho el propio M. B. lo siguiente, que casi reproduzco textualmente según conversación mantenida: "Cada escena debe tener la iluminación más apropiada al tema de la misma. Así como cada momento del guión tiene una significación determinada, la fotografía la tiene asimismo. Por ejemplo, si tenemos una cama con un niño enfermo y una viejecita velando junto a él, con las sombras y los contrastes de las barras de la cama en las paredes, construiremos una sensación de angustia, de dolor. Si en otra escena siguiente introducimos en esa misma habitación un raudal de luz solar, esta nueva iluminación nos señalará, inequívocamente, la convalecencia, una superación de aquella angustia. Cada escena debe llevar la luz correspondiente". Ampliando lo que antecede, podemos recordar que Toland, el genial operador americano, era partidario de ese cambio de técnica. *Citizen Kane*, de Welles, tiene una fotografía de contrastes, de claroscuros, que se transforma en *Los mejores años de nuestra vida*, de Wyler, por indicación del tema y del realizador, en la obtención de un mundo cinematográfico no sólo conforme con la realidad, sino modificado lo menos posible por la óptica del tomavistas.

RICARDO MUÑOZ SUAY

Sumario

Siguiente