

A propósito del trabajo de Stanley Cortez en “La noche del cazador”.

Aparte de “Soberbia”, la experiencia más excitante que he tenido en el cine fue con Charles Laughton en “La noche del cazador”. Había trabajado con él como actor en una película y nos hicimos buenos amigos. Charles y el productor Paul Gregory vinieron al plató de mi película “Martes negro” y Charles me habló sobre “La noche del cazador”, y me preguntó si me gustaría hacerla. Por supuesto que estaba encantado.

El maravilloso equipo que hizo esa película se reunía cada día y discutía el trabajo del día siguiente. Se planeaba todo de un día para otro, para que los detalles parecieran nuevos, más recientes que si hubiéramos hecho todo con antelación. Antes de comenzar, durante seis semanas cada domingo solía ir a casa de Charles y explicarle mi material fotográfico pieza a pieza. Le mostré a través del visor de la cámara lo que cada objetivo podía y no podía hacer. Pero pronto el profesor se convirtió en alumno. No en cuanto a conocimiento de la cámara sino en función de lo que tenía que decir, sus ideas para la cámara. Estaba muy influenciado por Griffith, vimos todas sus películas.

Teníamos una escena con un niño pequeño en la cama. Pusimos sombras en la pared. Charles quería acercarse con una pequeña grúa al niño, para descubrirle. Le sugerí que comenzáramos con un primer plano del niño y después retrocediéramos poco a poco para mostrar gradualmente el carácter misterioso de la habitación. Estuvo de acuerdo en seguida.

Quizás lo más extraordinario que hicimos fue el plano de una chica ahogada en un coche bajo el agua, con su cabello ondeando. Para sustituir a Shelley Winters usamos una muñeca de cera. Probé el tanque de agua en el Estudio de la Fox, pero no servía porque la pintura se desprendía de las planchas. Finalmente usamos el tanque de la Republic. Me traje una gran grúa de la que colgué una plataforma, y potentes arcos cuya luz penetraría en el agua para crear ese algo etéreo, sin vida, que ofrece el agua. Usamos dos cámaras, una en el agua, la otra rodando a través de un cristal. Contratamos a Maurice Siederman, amigo de Welles que hizo “El ciudadano” y “Soberbia”, para peinar y maquillar al muñeco que representaba a Shelley Winters. Teníamos que crear una corriente en el agua para que se ondulara el pelo, pero sin que se viera. Usamos máquinas de viento. Bajo el agua, el cámara llevaba un traje de buceo, y logramos un efecto en el que la cámara estaba sujeta de un gancho, bajo el agua, se da la vuelta y a continuación sigue a un hilo hasta la barca. ¿Imaginan lo que supone hacer un plano como ese? ¡Teníamos a otro cámara bajo el agua con el primero que le golpeó al moverse y subió, siguiendo la línea, hasta el fondo de la barca! Pinté de blanco el hilo para que se viera el contraste.

Estaba muy orgulloso de la escena de la muerte con Bob Mitchum y Shelley Winters. Shelley Winters está tendida en primer plano y Bob Mitchum está tumbado al fondo, y, sin un ruido, hace una serie de extrañas posturas con relación a ella antes de matarla. Teníamos una composición en forma de A formada por las vigas del techo, y alumbré todo eso con cinco luces solamente. Charles debió ver algo en mi cara, algo extraño, porque me miró atentamente y dijo: “¿En qué demonios piensas ahora mismo?” “En nada que sea de tu interés” dije, del modo más agradable. Pero insistió, y le dije que la música es mi gran afición y que pensaba en cierta obra musical. Él dijo, con su estilo característico, “¿Puedo preguntar cuál era esa música?”. Le dije que era Valse Triste, de Sibelius. Se quedó lívido. “¡Qué razón tienes! Esta secuencia necesita un tempo de vals” dijo.

Mandó a buscar al compositor, el ya fallecido Walter Schumann, a quien le dije lo que yo estaba haciendo con la imagen para que él pudiera interpretarlo musicalmente. A menudo utilizo la música como la clave de un efecto fotográfico.

Todavía la gente me pregunta dónde hicimos la escena de la persecución a lo largo del río. Utilizamos un tanque en el plató quince y cuando se lo digo, se ponen lívidos porque parecía un río verdadero. En la escena en que los niños están sobre la pila de heno y la luz de la luna deja ver a la madre a lo lejos, recurrimos a unos trucos muy elaborados. Pero mejor todavía era la escena del niño en el desván: mira abajo y ve al predicador en la lejanía; construimos el decorado entero en perspectiva. Entre la pila de heno y la valla, había unos 150 metros. La figura que se movía en el horizonte no era Mitchum ni mucho menos. Era un enano montando un pequeño pony. La iluminación creó la impresión que yo necesitaba: la sensación de misterio, de extrañas sombras. Incluso usé un iris con el niño en la ventana. Charles quería acercarse a él con la grúa pero en vez de eso usé el iris.

Fragmento extraído de Nickel Odeon, revista trimestral de cine, de un original aparecido en American Cinematographer, y traducido por Elisa Cobos Gómez.