

MATERIAL DE ESTUDIO
TALLER

**GRANDES DIRECTORES HABLAN
SOBRE LA
PUESTA EN ESCENA**

DEL LIBRO "MÁS LECCIONES DE CINE"
DE
Laurent Tirard

Seleccionado por
Orlando Lübbert

MILOS FORMAN

LA TÉCNICA DEBE SER INVISIBLE

Contrariamente a lo que pueda creerse, soy más bien defensor de las reglas clásicas. Considero, en todo caso, que constituyen un buen punto de partida, aún - y sobre todo - cuando finalmente se elige transgredirlas. Por ejemplo, no tengo nada contra la vieja idea de rodar cada escena en tres niveles de planos: un plano largo para que el espectador no se sienta claustrofóbico y pueda establecer una relación con la imagen, un plano medio para ver correctamente la acción y a los actores, y, por último, primeros planos para acentuar ciertos detalles.

Esto no significa que si filmas así obtendrás un resultado interesante. Nada más lejos. De hecho, regresamos siempre al mismo principio: si tienes un tema increíble, diálogos perfectos, un decorado sublime y dos actores magníficos, entonces podrás plantar tu cámara, filmar tus tres planos y listo. Pero como siempre surge algún problema en uno u otro nivel, habrá que encontrar el modo de sortearlo. Y partiendo de las reglas básicas (porque hay que partir de algún lugar), a fuerza de cambios, logramos encontrarlos.

No soy un cineasta que haga películas por el mero placer visual.

Mi motivación se sitúa siempre en el tema y se parece a la que podéis sentir cuando escucháis una buena broma y os morís de ganas de contársela a vuestros amigos. En el plató, por ejemplo, paso mucho más tiempo intentando que la escena cobre vida que reflexionando en la manera en que voy a filmarla. Primero trabajo con los actores, y luego, cuando siento la escena - y sólo en ese momento - pienso en el modo de encuadrar.

Del mismo modo, no tengo grandes ideas preconcebidas respecto a la técnica. No hay nada que me guste o deteste especialmente, salvo quizá el zoom - no tengo nada contra el principio en sí mismo, pero generalmente se lo gusta cómo un artefacto, y eso me molesta. En mi opinión, un movimiento de zoom notorio (y es casi obligatorio que los sea debido al cambio en la profundidad de campo) va en contra de todo lo que debe ser el cine. En él, la técnica debe ser invisible, como en un truco de magia.

El mejor ejemplo que me viene a la mente es el plano de *“Cuando pasan las cigüeñas”*, donde la cámara comienza en un helicóptero y acaba, tras un viaje alucinante, en el interior de un autobús. Nunca logre comprender cómo el cineasta había realizado un movimiento tan increíble e invisible. Es sin duda el plano más hermoso de la historia del cine. Cada vez que pienso en él comprendo por qué hago películas.

BERTRAND BLIER

LO IMPORTANTE ES LA MIRADA

Hay algo que no hago jamás, porque no lo soporto, y es cubrirme, es decir, rodar la escena en todos los ejes y formatos. Hay directores que lo hacen y, después, cogen a un buen montador y le dice: "Ten, has algo bueno con todo esto", y se van a esquiar tranquilamente a Courchevel. Evidentemente, es fácil. Pero lo que cuenta en cine es tener una mirada y asumir el riesgo de esa mirada. Solo ruedo de una manera un plano determinado, y si meto la pata, peor para mí. Sin duda mi montajista me insultará - lo que ocurre a menudo -, pero al menos habré asumido el riesgo de una mirada propia.

El ejemplo típico es una escena con dos actores - digamos Depardieu y Serrault -, sentados alrededor de una mesa. Bien, no hay mil maneras de rodar este tipo de escena: es un plano-contraplano obligatorio, porque cuando se tiene la suerte de disponer de dos actores de esta categoría hay que filmarlos correctamente - no vamos a hacer un plano general -. Así pues, hay directores que rodarán un plano de los dos, para filmarlos de perfil, y a continuación rodarán cuatro tomas diferentes de Depardieu, y otras cuatro de Serrault. Pero si hacemos esto no acabamos nunca. Durante este tiempo, los técnicos se aburren, y no te digo los actores: repetir algo 18 veces les fastidia bastante. Aquí es cuando entra en juego la mirada. En mi caso, filmaría un plano de Depardieu, otro de Serrault, y quizá un tercero que los relacione a los dos. Y después, si no funciona, tanto peor. Pero al menos hay creación. Si no, se trata de un reportaje.

Hay otra cosa que detesto y que cada vez observo en más películas: una técnica que viene de la publicidad y que consiste en alternar un plano muy general con un primer plano. Por supuesto, funciona muy bien. Imagine un plano general de Harrison Ford caminando por una explanada, y justo después, un plano detalle de su rostro... Es cierto, es un truco que funciona y es divertido. Es un viejo truco de dibujo animado, pero si empiezas a utilizarlo sistemáticamente, terminas haciendo cine para cretinos. Creo que no hay nada más bello que lograr encadenar planos generales. Es duro, por supuesto, pero posible.

MATTHIEU KASSOVITZ

EL CINE CONTROLA AL DIRECTOR

Paradójicamente, la otra gran bendición que creo haber aprendido es que la puesta en escena debe adaptarse al tema y no al contrario. Un director llega con su personalidad, con sus preferencias y sus gustos de puesta en escena, pero debe tratar cada película como una entidad independiente. No puede decirse: "mira hice aquello en una película y fue bien, voy a repetirlo ahora..."

Por ejemplo, filme muchos planos secuencia en "*Asesinos*", 1997, pero era una película muy conceptual, en la que el plano secuencia casi pasaba a ser el tema del filme. Sin

embargo, si me hubiera dedicado a hacer esas cosas en *“Los ríos de color púrpura”*, 2000, me habría arriesgado a sobrecargar la atmósfera de la película. Cuando se hace un filme de género, no se pueden abrigar muchas pretensiones.

En fin, tenemos derecho a tenerlas, pero hemos de poder asumirlas. Si decidimos ir contra el género, nos interesa apellidarnos Kubrick, y... ¡lo siento, chicos!, pero yo no soy Kubrick. Por lo tanto, hago lo que todo el mundo: trató de cocinármelo yo mismo, de modo que pase lo que pase sea una película personal porque soy un director y tengo personalidad, pero respeto las reglas y códigos del género. En un filme como *“Los ríos de color púrpura”*, mi deber era no traicionar la novela, y para ello respetar - lo que puede resultar extraño, como idea - la identidad visual del libro. Así pues, hice lo que prácticamente nunca había hecho antes, es decir, planos contraplanos. Y me cubrí un poco más. Y adopté decisiones menos radicales, porque en una película de 100 millones de francos, uno deja de ser un artista. Se tiene una responsabilidad, uno pasa a ser el director de una empresa.

En una película como *“Asesinos”*, actúe como artista. Ensayaba cosas y me decía: “Puede que funcione, puede que no...” Pero en este caso no me parecía bien asumir riesgos tan radicales y buscar a Jean Reno unos días más tarde para decirle: “Lo siento Jean, pero tenemos que repetir esa escena porque quise hacerme el listo y he fracasado...”

De todos modos, la película siempre acaba por superar al director, porque no se trata de fabricar sillas, e incluso en películas muy personales, entre la voluntad del director y el resultado media mucho tiempo, la influencia de muchas personas y energías diferentes, la tecnología, y todo ello conspira para que el filme tenga su vida propia.

A todo esto se añade el espectador, que se forma su propia opinión y, al final, hace su propia película. Me han dicho cosas sobre *“El odio”* y *“Asesino”* que yo no había advertido, que no había deseado necesariamente, pero que están ahí. Y esto relativiza no poco la noción de control del director.

STEVEN SODERBERGH

FILME OBJETIVO, FILME SUBJETIVO

Si existe una gramática del cine, es Griffith quien, incontestablemente, ha sentado las bases. Creo que en la actualidad no se tiene lo bastante presente hasta qué punto la contribución de este cineasta ha sido monumental. Imaginar a un director que descubre, apenas 20 años después de la invención de la cámara, que se puede pasar de un plano general a un primer plano, es como si James Joyce hubiera escrito *Ulises* sólo veinte años después de la invención de la imprenta. Es revolucionario porque demostró que la continuidad visual no es primordial, que sólo es importante la continuidad emocional.

A partir de este principio sentó las bases de una gramática que cada uno es libre de adaptar a su manera, en función de lo que pretende expresar. Y así como en solo 50 años

hemos pasado de *“El nacimiento de una nación”* a *“Hiroshima mon amour”*, 1959, lo que, en mi opinión, representa un salto magistral. Sin embargo, la puesta en escena, tal como yo la concibo, no debe intelectualizarse.

Cuando decido ubicar la cámara para un plano determinado, lo hago de forma puramente intuitiva, aunque esta intuición, qué se basa a la vez en las películas que he visto y las que he rodado, está en perpetua evolución. El único momento en el que realmente me obligo a reflexionar de un modo analítico sobre mi puesta en escena es antes del rodaje, cuando intentó determinar si se trata de un filme objetivo o subjetivo.

En efecto, he desarrollado una teoría según la cual hay dos tipos de películas, que se incluyen en las dos categorías anteriormente citadas. Un filme subjetivo es una interpretación personal, es decir, un filme en el que ordeno las cosas para presentar mi punto de vista sobre un tema o una historia determinada a fin de manipular las emociones del público en una cierta dirección. Un filme objetivo es todo lo contrario: en este caso mi papel consiste en retirarme y mostrar las cosas del modo más sencillo posible, para dejar que el propio espectador elija como quiere reaccionar emocionalmente. Por ejemplo, *“Ocean’s Eleven”* es un filme subjetivo, mientras que *“Traffic”* es el paradigma mismo del filme objetivo. Ahora bien, cada enfoque exige su propio lenguaje, y por ello es necesario que sepa cuanto antes en qué categoría se incluye el filme que me dispongo a rodar.

JEAN-JACQUES ANNAUD

NARRAR CON LA IMAGEN

El lenguaje filmado posee su gramática, qué es mucho más compleja que la gramática escrita, y que se basa en registros muy diversos. A veces tengo la impresión de ser un organista que toca muchos teclados: el teclado imagen, el teclado sonido, el teclado música, el teclado interpretación, el teclado diálogos, etc., que puedo combinar infinitamente para contar historias de maneras muy diferentes. A veces es la imagen la que narra la historia, a veces es la banda sonora, a veces es la confluencia de ambas o, por el contrario, su contraste.

Por ejemplo, me encanta rodar escenas donde el lenguaje corporal contradice los diálogos. Se trata de una química muy compleja, porque mezcla constantemente todos estos elementos, tan diferentes. La visión ingenua, por supuesto, consiste en creer que relatamos algo filmando a quien habla. Pero eso no es cine, es televisión. Y en cuanto avanzamos un poco, nos alejamos de eso y comprendemos que el verdadero talento es narrar sin diálogos.

Dada la complejidad de este lenguaje cinematográfico creo que durante el rodaje es necesario asegurarnos al máximo multiplicando los ángulos. Cuando una escena ha salido bien, a menudo tendemos a creer que así es como la utilizaremos al final, y que el *master* bastará. Y luego, en la sala de montaje, nos damos cuenta de que queremos empezar la escena más tarde o cortarla antes, pero conservando la misma información. Y resulta que

no podemos limitarnos al *master*. Como regla general, los *masters* plantean un problema de ritmo, porque los actores tienden a permanecer en el tiempo de la vida, mientras que el cine se hace para un público cada vez más impaciente.

Es imperativo cubrirnos para poder acelerar el ritmo de la escena en el montaje. Ahora bien, una escena bien cubierta consiste en lo siguiente: un plano de situación que permite saber dónde estamos. Y una serie de planos de los personajes para poder identificarlos. Dicho así no es muy excitante, claro. Pero es fundamental.

Sé que hay muchos jóvenes cineastas que no hacen esta labor porque les han enseñado que así es más elegante. Lo que no saben es que cuatro meses más tarde se encontrarán con una película de cuatro horas que no pueden acortar porque no han rodado cosas tan básicas como planos de corte, por ejemplo. Por lo tanto, se verán obligados a cortar escenas enteras, y el fin ya no querrá decir nada porque falta información. Se lo pasarán bien en el rodaje con grandes movimientos de igual que duran una eternidad, si pagaron en las pruebas que creen que son grandes cineastas por haber esposado unos arabescos. Pero al final no hay sentimiento.

Así pues, la lección es que ante todo hay que contar nuestra historia y transmitir emoción. La elegancia, el estilo, vienen después.

CLAUDE CHABROL

INVENTAR UN ESTILO, NO UNA FORMA

La gramática básica del cine, la del viejo sistema hollywoodense se hizo para ser transgredida –y así fue-. Sin embargo, no está mal disponer de algunas reglas en las que apoyarnos. Es muy práctico saber que los dos actores no deben mirar al mismo lado de la pantalla, porque sino, una vez hemos montado la película, dará la sensación de que se dan la espalda. Pero al margen de esto podemos hacer lo que queramos. Es exactamente como en literatura. Hay una gramática y cada cual debe crear su estilo haciéndole cosquillas, sin dejar de reconocer lo que se ha hecho antes.

Pero no hay que confundir el estilo con la forma. Por ejemplo, hay algo que me irrita sobremanera en este momento, y es la manera de filmar de series de televisión como *NY Police Blues*; el estilo “falso reportaje”, cámara al hombro, en el que se siguen todos los movimientos de los personajes. Lo que me sorprende en esta manera de hacer las cosas es que va totalmente en contra del arte cinematográfico. El actor está hablando, introduce su mano en el bolsillo para sacar un pañuelo, y la cámara acompaña el movimiento. ¿Para qué? Si nos divierte seguirlo todo es porque no hay punto de vista. Tiene una apariencia de estilo, pero no es un estilo en absoluto, es sencillamente que no se sabe seleccionar.

Otra cosa que me sorprende son los realizadores que creen que al multiplicar los planos aceleran el relato; yo opino lo contrario. 60 planos de un segundo te parecerán más largos que un solo plano de un minuto. Es una cuestión de persistencia de la retina.

Otro tanto ocurre con la cámara lenta en las escenas de moribundos. Sé que ha pasado a ser un principio aceptado, e incluso Peckinpah, cineasta al que adoro, incurría en la tontería de filmar en cámara lenta a los personajes en trance de morir. No obstante, en mi opinión, coreografiar la muerte es la mejor manera que usurparle toda importancia.

A menudo este tipo de cosas provienen de directores que pretenden imponer un estilo a través de un método formal e innovador. Personalmente me situó en el extremo opuesto. Cuanto más ruido, menos efectos quiero hacer, o más exactamente, intento que los efectos sean invisibles, es decir, lograr efectos que no lo parezcan.

Por ejemplo, en una de las primeras escenas de *“La flor del mal”*, 2003, Bernard Lecoq y Benit Magimel están en un coche y había que mostrar cierto malestar oculto entre ellos. Así pues, empecé rodando la escena desde el exterior, y en un momento determinado, cuando quise mostrar lo que hay más allá de las apariencias, situé la cámara en el interior del coche, con planos cada vez más próximos. Hay un momento en el que quieren ocultarse algo, entonces los filmó de espaldas, desde el asiento de atrás. Así, sin que se haya dicho nada, sabemos de inmediato la situación de ambos personajes. Y más tarde, cuando Magimel dice que no quiere a su padre, no es una sorpresa para el espectador. Se le ha preparado inconscientemente. Este es el tipo de manipulación invisible que me gusta en el cine.

ATOM EGOYAN

EL LENGUAJE DEL CINE ES EL MISMO DE NUESTROS SUEÑOS

Hay una gramática básica del cine y funciona para todo el mundo. Y aunque en efecto quieras hacer algo que la contravenga para afirmar tu originalidad, a veces esta gramática es la mejor manera de narrar algo, y no debes reaccionar contra ella sólo porque sea convencional.

De hecho, mi teoría personal es que si el lenguaje fílmico ha evolucionado tan poco desde su invención es porque se corresponde con el modo en que soñamos. Soñamos en planos generales, planos medios y primeros planos. Si observamos las otras formas de expresión artística como la música o la pintura, advertimos que han atravesado grandes cambios.

Pero lo sorprendente del cine es que desde el momento en que hemos empezado a elaborar imágenes parece que hemos desarrollado intuitivamente ese conocimiento casi científico del lugar que corresponde a la cámara. Y creo que la razón de ello es que todas las noches soñamos de ese modo. En mi opinión esto explica por qué todas las tentativas de romper con esta gramática, por innovadoras que sean, nunca duran demasiado. Probablemente porque se alejan mucho de esa noción instintiva que tenemos de la narración visual.

Al abordar el rodaje de una escena, en primer lugar trato siempre de articularla en un plano de conjunto, porque las situaciones que pongo en escena a menudo son extremas o improbables, y hay en ellas un aspecto que podría parecer fabricado. Pero si logré establecer una realidad física que se desarrolle en tiempo real, en un plano de conjunto, esto puede contribuir a la alquimia general.

Sin embargo, hay otros momentos en los que resulta interesante cortar y observar qué llama la atención de la cámara fin de revigorizar y conferir una sensación de determinación a la progresión dramática. Una elipsis puede ser muy poderosa en función de lo que elegimos no mostrar, por ejemplo si un personaje dice algo muy provocador a otro y optamos por no mostrar el rostro de la otra persona. Esto crea una tensión extraordinaria e incita al espectador a imaginar cómo ha reaccionado el otro.

El modo en que explico todo esto puede dar la impresión de que lo domino perfectamente, como si se tratara de una ciencia exacta. Pero claro, no es así. La mayor lección que he aprendido en materia de realización es a ser flexible, aceptar que algunas cosas pueden no funcionar, y ceder. En cada película tengo un proyecto formal establecido. Sin embargo, he descubierto que las cosas que a menudo hacen despegar una escena son las que menos tenía previstas.

PATRICE LECONTE

LA EXPRESIÓN DE UN PUNTO DE VISTA

Existe una gramática común a todos los cineastas mediocres, y que permite al público seguir un filme con un mínimo de interés. Pero el cine no es eso. Y los grandes cineastas son aquellos que han sabido inventar una gramática, un estilo, una manera de hacer que les es propia. Cómo los grandes escritores, o los grandes pintores; como todos los grandes artistas, de hecho.

Pero los grandes cineastas no son sólo aquellos cuyo estilo se reconoce claramente. Son aquellos que, en efecto, han sabido crear una gramática propia, que a menudo bebe de la gramática ajena, por qué no, pero que constituye un modo de expresarse no convencional. En algunas películas he visto cosas fulgurante que me han llevado a decir: “¡Mierda, que fuerza tiene eso!”. No tiene por qué ser obligatoriamente algo deslumbrante, ni siquiera visible. A veces es simplemente algo sensible e inteligente.

La inteligencia de la puesta en escena... no es una expresión clara. Entre un filme con una buena puesta en escena y otro con una mala puesta en escena media un abismo. Siempre debería haber para cada secuencia un verdadero proyecto de puesta en escena, y, por supuesto, para cada película.

Y esto no se logra por arte de magia. Hay que digerir, sumergirse, saber realmente lo que queremos hacer, lo que una puesta en escena debe expresar. Por lo tanto, tenemos que

involucrarnos en la tonalidad sentimental exacta de la escena, a fin de conocer el reto emocional o dramático. Si no nos planteamos estas preguntas, no sabremos construir la puesta en escena, o lo haremos de manera banal o azarosa. Una vez que hemos logrado determinar: “¿Qué es lo que quiero? ¿Cuál es el sentido de esta escena?”, podemos plantearnos preguntas tanto intelectuales como instintivas sobre el modo en que vamos a filmarla. Pero si no se ha dado este trabajo de reflexión previa, hay pocas posibilidades de que logremos una puesta en escena inteligente y conocer exactamente qué punto de vista adoptar. Lo que me gusta es apartarme de lo que llamo el punto de vista del transeúnte, es decir, un punto de vista que podría ser el de cualquiera que se encontrara, banalmente, en la misma habitación, y buscar ángulos más inesperados. En la vida nunca tenemos la cabeza a nivel del suelo, nunca. Pero cuando es necesario, cuando tiene sentido, adoptas un punto de vista a ras del suelo o con una distancia focal que no corresponde a la del ojo, Y esto nos proporciona imágenes que son la expresión de algo mucho más personal e interesante. En mi opinión, la puesta en escena es la expresión de un solo punto de vista. Y, por lo tanto, de una sola cámara. Por esta razón enloquecí de rabia cuando “Bailando en la oscuridad”, 2000, ganó la Palma de Oro y Lars von Trier se paseó por doquier diciendo que había filmado secuencias musicales con cien cámaras. Y todo el mundo se burló diciendo: “¡Es formidable!”. En en mi opinión, ¡el mero hecho de disponer de cien cámaras es la burla más infamante a la noción misma de puesta en escena!

LOS VERDADEROS PROBLEMAS SE RESUELVEN ANTES DEL RODAJE.

La víspera del rodaje, o el mismo día, por la mañana temprano, necesito pasar un tiempo solo en el decorado, para reflexionar sobre lo que he imaginado en teoría cuando estaba solo ante el guion, para perfilar y refinar mis ideas y a veces inventar otra cosa. En realidad, este trabajo de reflexión comienza en el momento de las localizaciones. Cuando, durante la preparación de un filme, descubro los lugares de rodaje que me han propuesto, evidentemente el lugar debe gustarme como tal, debe corresponder a lo que tengo en mente. Pero también, y sobre todo, hace falta que pueda imaginar como escenificar de manera inteligente la escena que rodaremos algunas semanas más tarde.

Sólo consigo resolver las cuestiones de puesta en escena en el lugar de rodaje. Entonces tomé notas, apuntes un tanto apresurados que sólo yo puedo releer. Más tarde llegan los actores. Siempre he seguido el principio, qué creo que es bueno, de hacerles pasar al plató antes del maquillaje, el vestuario, etcétera. E interpretamos la escena. Les explico lo que he previsto, y o bien se implican diciendo “Sí está muy bien”, o bien modificamos algo. Sobre todo, interpretamos la escena entera. Y la volvemos a ensayar una y otra vez, y encontramos el ritmo, la respiración, las miradas, todo. No la agotamos, no la ensayamos con toda el alma, nos guardamos algo. Pero sabemos exactamente lo que queremos hacer. Lleva su tiempo, claro, pero creo que es tiempo ganado.

Una vez que nos hemos puesto de acuerdo, los actores se marchan al maquillaje, al vestuario o a la cantina. Yo me quedo en el lugar, con lo esencial del equipo de imagen, sonido, asistentes, script, maquinista, y les digo: “Así es como vamos a desglosar la escena”. Y más tarde rodamos. De este modo el rodaje nunca es fastidioso, porque nos hemos librado de

todos los posibles problemas. El rodaje se convierte en una fiesta porque sólo nos resta hacer cine y ocuparnos de los actores, con la exaltación de ver cómo se concreta todo lo que hemos imaginado a lo largo de los meses. Así pues, la parte del rodaje se produce sin discusiones, que en buena medida son ociosas y farragosas. Además, las discusiones de última hora sólo suelen servir para perder tiempo; a las cuatro de la tarde, cuando aún quedan ocho decenas por rodar, no podemos permitirnos discutir el sentido de una escena.

JACQUES AUDIARD

SER LUCIDO Y PRAGMÁTICO

Un rodaje es como un patio de recreo en el que los chicos tratan de darte consejos supuestamente para el bien de la película, cuando en realidad se trata de su propio bien personal. Así pues, me esfuerzo en que cierren el pico, o si no que se vayan a casa. Este discurso puedes sonar un tanto “facha”, pero hacer una película significa tiempo, y por lo tanto dinero.

Hacer una película consiste en reunir competencias diversas y avanzar juntos para construir algo que puede ser lo que hemos previsto, o no. Una relación positiva. Honestamente, una vez finalizado el filme, no deseo volver a empezar, sino sólo limitarme a escribir.

Y después, finalmente, regreso, y resulta evidente que la primera experiencia fue tan horrenda que la segunda tenía que ser más agradable a la fuerza. Así sucedió. Tuve un equipo formidable, inteligente, no pequeños dictadores de mierda. La ausencia de medios también puede devolver aún más difíciles ciertas situaciones. Por lo tanto, hay que mostrar determinación y ser extremadamente lúcido y pragmático.

Una jornada de trabajo sólo son ocho horas y hay que saber explotarlas al máximo, si no te encuentras con una pistola en la sien. Sin embargo, he tenido la suerte de trabajar con productores que evitan hablarme de este tipo de cosas. Durante un rodaje hay que habitar el presente, no el pasado. Por esa razón no veo las pruebas, mando a alguien que me haga una síntesis. Del mismo modo, evité hablar de mis películas anteriores. Esto implica una autocrítica que me parece excesiva. Además, desconfío de mi capacidad para despreciar. Cuando ruedan, un director es la persona más frágil. Se desnuda ante su equipo. Por eso hay que protegerse al máximo.

CLAUDE LELOUCH

LA GRAMÁTICA CAMBIA CADA DOS AÑOS

No podemos realizar este oficio si no hemos visto todas las películas del mundo, o casi, porque hay una memoria colectiva de la que hemos de servirnos. Si el espectador percibe lentitud en la película es porque el realizador le está mostrando algo que ya ha visto.

El arte de este oficio es el de la elipsis y la síntesis. Cuando se filma en un decorado que hemos utilizado mil veces, ya no mostramos el decorado si no a los actores. Un buen director debe apelar a la memoria colectiva del espectador para no comportarse como un papagayo. A partir de ahí puede construir su propia escritura, para intentar ser nuevo en cada plano.

De todos modos, la escritura cinematográfica está en perpetua evolución. Cambia aproximadamente cada diez años, en función de las nuevas aportaciones técnicas. Y cada director inventa su propia gramática en relación con sus propias necesidades. Cuando rodé *“Un hombre y una mujer”* mi prioridad era el sonido directo. Quería que los actores sonaran de verdad. Ahora bien, esta decisión influyó en mi estilo de puesta en escena, porque, para ocultar el ruido de la cámara, estaba obligado a filmar de lejos con objetivos de larga distancia focal.

En el presente mi obsesión es la unidad temporal, porque es lo que permite ese aire a verdad. Me abruma las comedias que cambian de eje cada tres segundos, porque se que el tipo ha empezado a contar su chiste a las ocho de la mañana y ha terminado de contarlo a las seis de la tarde.

Hay algo artificial en todo esto, algo que me parece una estafa total al espectador. Idealmente, toda escena en la que quieras transmitir una emoción debería rodarse en plano secuencia, para no engañar. Al menos en plano-contra plano, pero con dos cámaras, para respetar la unidad temporal. Si observa mis últimos filmes advertirá que tampoco hago planos medios. Sólo utilizó el plano general y el primer plano, alternativamente. Esquemáticamente, diría que el primer plano es el acelerador y el plano general, el freno. En el plano general, el espectador es libre de mirar lo que quiere, mientras que en el primer plano le impongo mi visión de las cosas. Una sutil dosificación de ambos es el mejor medio que encuentro para contar hoy mis historias.

DENYS ARCAND

UNA PANORÁMICA NO SE CORTA

No existen reglas en materia de puesta en escena. Además, basta con que se establezcan reglas para que venga un genio a romperlas sistemáticamente. Aunque... Un día, cuando hacía documentales, un montador experimentado entró en mi sala de montaje mientras intentaba cortar una panorámica, y me dijo: “Una panorámica no se corta. Hay que

esperar a que se detenga, o bien córtala con otra panorámica en sentido contrario. Si la montas en un plano fijo dará la sensación de que el plano se mueve". Es una cuestión de persistencia retiniana. Nunca olvidé aquello. Y un día, en *"La chaqueta metálica"*, 1987, vi una escena de entierro en la que la cámara está en el hoyo, en el lugar del ataúd. Empieza entonces una panorámica sobre las personas congregadas alrededor de la tumba. Y me dije... no podrá cortarla. En efecto, no pudo. Y el plano es demasiado largo, es claramente muy largo, rompe el ritmo.

Así que el propio Stanley Kubrick, al final de su carrera, ignoraba ciertas cosas. Pero aparte de algunos pequeños detalles como ese, no existen reglas y cada uno desarrolla su propia gramática, su propio estilo. A veces por casualidad. En mi penúltima película, por ejemplo, descubrí la Steadycam. Desde entonces que es mi instrumento favorito. "Las invasiones bárbaras" es en un 80% Steadycam. Esto permite movimientos extremadamente sutiles. Podemos reencuadrar en cualquier momento sin necesidad de zoom, podemos acercarnos a los personajes, seguirlos sin necesidad de una compleja coreografía con los rafles. Se convirtió en un elemento estilístico irremplazable. Ya no querría hacer cine de otra manera.

CUBRIRSE ES DEPRIMENTE

Al llegar al plató no tengo ninguna idea. Sé exactamente qué escena vamos a rodar, pero no sé cómo vamos a rodarla. Junto al director de fotografía, la script y ahora la Steadycam, voy al decorado y pido a los actores que ensayen la escena. Entonces, poco a poco, las cosas ocupan su lugar. Los actores deciden como la interpretarán y el lugar que ocuparán en el espacio. Y una vez dispuesto esto, empiezo a decirme: "Bien, podría empezar con el que entra, y a continuación hacer un plano con los dos..." Y lo escribo así, eso es todo. A veces el director de fotografía hace una pequeña sugerencia, la comentamos y decimos: "Venga, lo vamos a hacer en unos siete planos". Y la script toma nota. Los actores se preparan - maquillaje, vestuario, etcétera -. El director de fotografía regula la iluminación y rodamos los planos decididos. Pero nunca ruedo planos de cobertura. Ruedo eso o nada. Creo que en ello radica la excitación del cine. A veces he estado en platós donde para cada escena había un plano general, plano medio y primer plano. ¡Es tedioso! Un rodaje así es algo deprimente. ¡Peor que ir a trabajar a un banco! En el plató estoy abierto a todo, carezco de a priori. Estoy puesto a escuchar todas las sugerencias. Sin embargo, no suele haber muchas. Tengo que decir que trabajo en mis guiones un largo período, a veces muchos años, porque de mi pasado como documentalista conservo un interés por el descubrimiento, por la observación científica de los fenómenos.

Por lo tanto, forzosamente conozco mejor mi tema, en todo caso mejor que quienes me rodean. Ellos escuchan y dicen: "Es tu película... si quieres hacerlo así, lo hacemos así". A veces se dan improvisaciones o sorpresas. En *"Jesús de Montreal"*, se desató una tormenta cuando rodábamos la escena de la crucifixión. Nos dijimos: "¡Es extraordinario. Va a llover en la muerte de Cristo"! Rápidamente cubrimos la cámara y nos preparamos para rodar. Y llovió a cántaros. Habría sido estúpido no utilizarlo. Si no es así, evito improvisar. He de decir que mis películas tienen un presupuesto minúsculo. Esto me

permite hacer las películas que quiero, pero como contrapartida todo debe consignarse como en una partitura.

MICHAEL MANN

LA GRAMÁTICA TE LLEVA CERCA DE UN LUGAR MÁGICO

En cualquier escena hay un lugar mágico en el que situar la cámara para hacer nacer una emoción. Pero para conseguirlo, primero hay que preguntarse: “¿Cómo quiero que el público viva esta situación?”. Imaginemos que la escena consiste en un hombre y una mujer que han roto y que se reúnen para decidir cómo se divide el apartamento. En primer lugar tienes que decidir desde qué punto quieres firmar la escena. Digamos que es el punto de vista del hombre, porque en la escena se refleja su deseo de que ella vuelva.

Hay un lugar mágico desde el que filmar como él la ve. Hay que encontrar el eje óptimo y para conseguirlo existe una gramática básica en la que puedes apoyarte. Sin embargo, la gramática sólo te indicará aproximadamente el camino que debes seguir. Te conducirá cerca del lugar mágico pero encontrarlo exactamente y saber dónde apuntar la cámara es algo único, íntimamente relacionado con ese momento.

En esta fase, la intuición debe tomar las riendas. Por eso nunca uso *story-board*. Hay algo deprimente en ello. Me da la impresión de que copia algo, lo que elimina la excitación inherente al acto de crear. La espontaneidad es primordial en la elaboración de un filme. No obstante, cuanto más espontáneo deseas ser, debes prepararlo todo con mayor minuciosidad.

Cuando llego al decorado, generalmente empiezo ubicando la cámara y luego trabajo con los actores para fijar el lugar que ocuparán en el plano. Para hacerlo, evidentemente, ya he trabajado con los actores desde hace tiempo, antes incluso de llegar al plató. Ensayo mucho, pero al mismo tiempo procuro que los ensayos no vayan muy lejos. La pesadilla de todo director es un ensayo perfecto. Porque esto debe ocurrir en el plató. Sin embargo, hago todos los ensayos que puedo. Hoy los grabo con una pequeña cámara digital, no tanto para repasarlos después como para ejercitarme en el rodaje de la escena. Por lo tanto, cuando llego al decorado, siempre sé a dónde voy. No pretendo descubrir de qué habla Cristina. Lo sé desde hace meses. Sé, a través de un firme análisis, como quiero que funcione la escena.

He forzado a los actores a realizar un recorrido para llegar hasta ahí, y los ensayos me proporcionan algunas ideas sobre cómo rodar la escena. Así pues, no intento nada, ejecuté. Pero mi ejecución me lleva hasta el punto en el que todo se vuelve espontáneo. Si alguien llega con una idea, le escucho. Y si es mala, digo que no. Si un actor se deja llevar por la improvisación en el diálogo, no hay problema, siempre y cuando sea mejor que lo que estaba escrito. No soy estricto en el seguimiento del guion. Sólo lo soy en el seguimiento de la historia. Por lo tanto, no controlo todo, y lo hago porque quiero

sorprenderme. Ambas cosas no son contradictorias. Al contrario, siempre busco el modo de ser fresco y original, y precisamente por eso ejerzo el control sobre todo.

ANDRÉ TÉCHINÉ

EL PLANO SECUENCIA COMO HERRAMIENTA

Tanto sí lo desea como si no, tanto si lo sabe como si lo ignora, a partir del momento en que empieza a hacer una película, cada cineasta asume a su manera la historia del cine. Puede hacerlo de manera ingenua o plantearse un montón de preguntas, como hicieron los cineastas de la Nueva Ola. Poco importa.

No creo en la idea de generación espontánea. Creo que nos expresamos necesariamente a través de una tradición y una historia, pero cuya responsabilidad hay que asumir. Y pagar el precio. Un rodaje es muy concreto cuando nos sumimos en el trepidar de la acción. Aunque se nos planteen preguntas teóricas, debemos responder de un modo muy práctico. En mi opinión, todos se condensa en la cuestión de la energía. ¿Cómo podré canalizar la energía presente en el plató? ¿Cómo haré que circule y haya la menor pérdida posible? Y especialmente, ¿cómo lograré que esta energía sea recogida y se haga visible por mediación de la cámara?

Tengo la impresión de que todo descansa en eso, en esa modulación de la energía. Así pues, en el plató empiezo trabajando sistemáticamente con los actores. Sería incapaz de definir un encuadre y encerrarlos en sus límites. Bueno, es cierto que no les dejo una extremada libertad de movimiento, pero, con ciertas limitaciones, encuentra su espacio de libertad.

Ejecuté una escenificación muy precisa, aún en lo que atañe a los gestos y miradas. Una vez hecho esto me planteo donde ubicar la cámara para grabar las corrientes de energía que circulan entre los actores. No ruedo planos de cobertura para el montaje, en absoluto. Una vez determinado lo que los actores ofrecen a la cámara, no puedo pedirles que repitan muchas veces la escena bajo diferentes ángulos. Por lo tanto, se impone, lógicamente, el plano secuencia. No soy partidario del plano secuencia por una razón estética. Al contrario, creo que a menudo el plano secuencia tiene algo de excesivamente cuidado y retórico. Mi uso del plano secuencia deriva del hecho de que me cuesta imaginar cómo cortar la interpretación de los actores.

Si hay escenas teatrales, escenas en las que la interpretación el actor exige una determinada duración, es decir, en las que se dan cambios de expresión perceptibles, ignoro cómo cortar. Entonces lo ruedo todo en un solo plano. Evidentemente, cuanto mayor es la duración del plano, más nos arriesgamos a que el actor no llegue al final sin dar un traspies. Por esta razón, lleva su tiempo, y no podemos entretenerlos volviendo a empezar desde otro ángulo.

Por supuesto, el problema es que el principio de planos secuencia acaba por convertirse en un procedimiento, un sistema. Y para liberarme de ello empecé a rodar con dos

cámaras. Así tengo dos planos secuencias por escena, lo que me da más libertad en el montaje. Y así soy menos víctima de este punto de vista exclusivo. Pero sería incapaz de utilizar a mis actores en todos los tamaños de plano sólo para acumular material. Eso no se corresponde con mi visión del cine. Tengo la impresión de que las relaciones entre los actores se tejen de cosas mudables y efímeras, y eso es lo que deseo capturar. Lo que implica el plano secuencia como herramienta, y no como voluntad formal.

ROMAN POLANSKY

DEJAR ENSAYAR A LOS ACTORES, ENCONTRAR SU LUGAR, Y LUEGO SITUAR LA CÁMARA.

Cuando llego al plató tengo una idea general del modo en que voy a rodar la escena. Si se trata de una escena de acción, sabemos cómo va a desarrollarse. A menudo estamos obligados a confeccionar un storyboard, porque es necesario que un ejército de técnicos y todo el equipo sepan lo que se les pide. Si no, para las otras escenas, no me gustan los storyboards. Hice muchos para mis cortometrajes, pero pronto comprendí que me paralizaba, que mi dibujo (y sin embargo me resulta fácil dibujar, porque antes de la escuela de cine hice Bellas Artes) nunca iguala la riqueza de la realidad... Es como si encargaré un traje a un gran diseñador y después tuvieras que buscar al individuo que tendrá que llevarlo. Es evidente que conviene hacerlo al revés: encontrar al individuo, tomarle las medidas, encargar el traje y comprobar hasta el último momento si no cabe ajustarlo más...

Mi método consiste, pues, en dejar que los actores ensayen sin intervenir al principio, porque si son buenos actores lograrán el tono justo de un modo natural. Por otra parte, me basta con echar una ojeada a una escenificación para apreciar instintivamente los errores. También me gusta mostrar a los actores lo que deben hacer, ponerme en su lugar. Esto no siempre es posible, porque algunos detestan ese procedimiento, y yo les respeto. Así pues, durante los primeros días de rodaje trato de ver que método les conviene. No hay que contradecirles, no sirve para nada. Al contrario, hay que facilitarles el trabajo. A algunos les gusta ser guiados, a otros no, hay que seguir caminos diferentes...

Por supuesto, el hecho de ser actor me facilita la tarea y mi relación con ellos. El trabajo de actor es más bien espontáneo: cuanto más espontáneo mejor es el resultado. El trabajo de un director es más intelectual. Son dos cosas difíciles de armonizar. Pero es más difícil interpretar mientras se dirige que dirigir interpretando. Concibes la puesta en escena y la explicas a técnicos y actores, y listo. Las dificultades empiezan cuando pretendes ser actor. Para interpretar bien hay que saber estar relajado y concentrado a un mismo tiempo. Cuando actúas y tu ojo de cineasta advierte que la luz está mal colocada, que tu compañero no ha respetado sus marcas, que no ha dicho bien su réplica, ¿cómo pretendes no perder la concentración? Recuerdo una escena así en *El baile de los vampiros*, 1967, donde me costó un gran esfuerzo pasar de una función a otra. Finalmente conseguí concentrarme y hacer el vacío a mi alrededor y en mi cabeza. Estaba preparado.

En ese momento el ayudante llega con la claqueta y dice: “¡5B-toma 74!”. ¡Setenta y cuatro tomas! ¡Ya no podía interpretar, que desastre! ¡El cineasta que había en mí lo encontraba insoportable, y el actor estaba totalmente desmoralizado! Risas.

EVITAR LOS EFECTOS, EVITAR LOS “ARTIFICIOS CINEMATOGRAFICOS”.

No sé si mi puesta en escena ha progresado desde mis inicios. En cambio, lo que sí sé es que, cada vez más, intento evitar los efectos. Al principio de mi carrera me parecían aceptables, y ahora los encuentro completamente burdos. Sinceramente, intento hacer las cosas de la manera más sencilla posible, seguir la historia. Mucho más con *El pianista* que con el resto de películas, por supuesto.

Con un filme de guerra, era muy tentador multiplicar los efectos, rodar en blanco y negro, imprimir un temblor a la cámara, añadir una escena de masturbación - ¡ahora está de moda, sobre todo con un chico que se esconde solo en un apartamento durante tres años! Más seriamente, en esta película, más que en ninguna otra, decidimos aún antes del rodaje, evitar al máximo todos los artificios cinematográficos. No sólo en el nivel de los efectos, sino incluso en los movimientos de cámara. Ya he contado historias de manera subjetiva, *Chinatown* y *La semilla del diablo*. Pero en el pianista no podía situar la cámara en el hombro del protagonista, como si lo descubriéramos todo con él. No habría sido justo. Era imperativo ser mucho más sobrio, incluso menos cineasta en cierto sentido. El director tenía que desaparecer y ser humilde.

Sin embargo, a veces es difícil mostrar ciertas cosas si no tenemos derecho a un movimiento de cámara. Pero cuando me permitía uno, lo miraba enseguida en el monitor de video, y normalmente decía: “No, no vale, es demasiado cinematográfico, olvidémoslo”. Prácticamente no recurrí a ninguna artimaña. El filme se ve a través de los ojos de este hombre. Me decía que tenía que tener el aspecto de haber sido rodada en los años 50, justo después de la guerra, cuando las cámaras eran más pesadas y su movilidad más reducida. No había que acercarse mucho ni hacer demasiados primeros planos, porque esto es “hacer televisión”, ni tampoco alejarnos en exceso, salvo en ciertas escenas donde estaba justificado. Había que encontrar el justo medio; la textura tenía que ser extremadamente realista, auténtica; que se olvidara completamente que se había filmado...

La Palma de Oro fue para mí una gran emoción y una gran satisfacción. Me alegré de no haberla recibido antes, porque de ser así quizá no me la habrían dado una segunda vez y me hacía feliz que fuera por esa película. Me ha llevado tiempo realizar un filme sobre esa época, pero sin duda necesitaba cierta distancia, un poco de tiempo y perspectiva. A veces tengo la impresión de que todo lo que he hecho antes es una especie de ensayo para llegar a *El pianista*.