

■ proyecciones

proyecciones

■ Ciclo: "La mejor película es..."

Continuando con los exitosos ciclos que se programaron en los años anteriores ("Las 10 mejores películas en la Historia del cine", "Cine Clásico y cine Moderno", "Los grandes maestros del cine y cómo realizaron sus películas", "Óperas prima", "Fin. Las últimas películas de los grandes cineastas", "Los mejores films documentales de la historia del cine"), se realizó durante los meses de abril, mayo y junio de 2016, a partir del miércoles 6 de abril, el ciclo "La mejor película es...".

Varios cineastas santafesinos (realizadores, críticos) eligieron una película para ser exhibida y la presentaron, explicando el por qué de su elección.

No se trata necesariamente de lo que consideran la

mejor película en la historia del cine, sino de films que han marcado su relación con el cine.

Este ciclo puso a disposición de los alumnos del Taller de Cine, de los estudiantes que cursan el Seminario de Introducción al Análisis Filmico y del público en general, las grandes obras que ha dado el cine, según los cineastas de Santa Fe.

El ciclo comenzó el miércoles 6 de abril de 2016, con la presentación de **Fat city (Ciudad dorada)** de John Huston, que es una verdadera lección de cine. Como complemento ofrecemos acá el Capítulo 35 del libro de memorias de Huston *A libro abierto*, que es otra lección de cine.

(Capítulo 35 de *A libro abierto*,
de John Huston.)

Yo leo sin disciplina una media de tres o cuatro libros por semana, y lo hago desde que era niño. La abuela solía leerme en voz alta libros de sus autores favoritos: Dickens, Tolstoi, Marie Corelli. También me leía fragmentos de Shakespeare, y me hacía repetírselos. Cuando yo tenía catorce o quince años, hablábamos sobre el “estilo” de un autor. Yo dudaba del significado de esta palabra. ¿Era el estilo de un autor su forma de ordenar las palabras para diferenciarse de los demás autores? ¿Era un invento?, por decirlo de algún modo. ¡Seguramente el estilo era mucho más que todo eso! Un día me vino como una revelación: la gente escribe de forma diferente porque *piensa* de manera diferente. Una idea original exige una exposición original. Así que el estilo no es simplemente un invento del escritor, sino sencillamente la expresión de una idea central.

Yo no me veo a mí mismo como un realizador con un estilo propio. Me han dicho que lo tengo pero no lo percibo. No veo ni remoto parecido entre **Alma de valiente** y **Moulin Rouge**. Por muy observador que sea un crítico, no creo que sea capaz de decir que las dos películas están hechas por un mismo director. Bergman tiene un estilo que es inconfundible. El es un claro ejemplo del cine de autor. Supongo que su forma de trabajo es la mejor: concibe la idea, la escribe y la filma. Sus películas adquieren una unidad y una intención porque él las crea y controla todos los aspectos de su trabajo. Yo admiro a realizadores como Bergman, Fellini, Buñuel, aquellos cuyas películas están conectadas de algún modo con sus vidas privadas, pero éste nunca ha sido mi método. Yo soy un ecléctico. Me gusta beber en otras fuentes que no sean las mías; más aún, no me veo a mí mismo simplemente, exclusivamente y para siempre como un realizador cinematográfico. Esto es algo para lo que tengo un cierto talento y es una

profesión cuyas disciplinas he llegado a dominar con el paso de los años, pero también tengo un cierto talento para otras cosas, y también he trabajado en estas disciplinas. La idea de dedicarme por entero a una única ocupación en la vida es inimaginable para mí. Mi interés por el boxeo, la literatura, la pintura, los caballos, ha sido, en ciertas etapas de mi vida, por lo menos tan importante como el que tenía en dirigir películas. He estado hablando del estilo, pero antes de que pueda haber estilo, tiene que haber gramática. De hecho hay una gramática cinematográfica. Sus reglas son tan inexorables como las del lenguaje, y se encuentran en los planos de la película. ¿Cuándo utilizamos un fundido de apertura o un fundido de cie-

rre? ¿Cuándo empleamos una sobreimpresión, una panorámica, un *travelling*, un corte? Las normas que gobiernan estas técnicas están bien fundamentadas. Por supuesto, de vez en cuando estas normas tienen que ser rechazadas o desobedecidas, pero uno debe conocer su existencia, ya que las películas tienen mucho en común con nuestros propios procesos fisiológicos y psicológicos; más que cualquier otro medio. Es casi como si hubiera un rollo de película detrás de nuestros ojos, como si nuestros pensamientos se proyectaran en una pantalla.

Las películas, sin embargo, están sometidas a un sentido del tiempo diferente del de la vida real; diferente también del que tiene el teatro. Este rectángulo de luces y sombras *exige* de uno toda la atención. Y lo que proporciona tiene que satisfacer esta exigencia. Cuando estamos sentados en una habitación dentro de una casa, no hay un único foco de interés. Nuestra atención salta de objeto en objeto, vagabundea dentro y fuera de la habitación. Escuchamos los sonidos que vienen de distintos puntos; podemos incluso oler lo que está cocinándose. En una sala de cine, donde toda nuestra atención está centrada en la pantalla, el tiempo en realidad transcurre más lentamente, y la acción tiene que ser acelerada. Además, cualquiera que sea la acción que sucede en la pantalla no debe violar nuestro sentido de lo adecuado. Conseguimos esto al asumir la correcta gramática del cine.

Por ejemplo, un fundido de entrada o uno de salida es semejante a despertarse o a dormirse. Una sobreimpresión indica que ha habido un lapso de tiempo o bien un cambio de lugar. O puede, en determinadas circunstancias, indicar que están sucediendo cosas en diferentes sitios pero al mismo tiempo. En cualquier caso, las imágenes impresionan, de la misma

manera que hacen los sueños, o como las caras que puedes ver cuando cierras los ojos. Cuando hacemos una panorámica, la cámara gira de derecha a izquierda, o viceversa, y sirve para uno de estos dos propósitos: seguir a un individuo, o informar al espectador de la ambientación de la escena. Haces una panorámica de un objeto a otro con el fin de establecer la relación espacial que hay entre ellos; después de esto, cortas. Nosotros siempre estamos haciendo cortes en la vida real. Recorres con la vista el espacio entre dos objetos separados de la habitación. Observas cómo involuntariamente pestañeas. *Eso es un corte*. Sabes cuál es la relación espacial, no hay nada que descubrir sobre la ambientación, así que haces un corte con tus párpados. En una toma con *travelling* la cámara no gira simplemente sobre su eje, sino que se mueve horizontalmente, de costado, o hacia adelante o hacia atrás. Puede acercarse mucho para intensificar el interés o alejarse para ofrecer una vista general, con lo cual pone un final —o una pausa— a una escena. Un recurso más corriente es simplemente incluir otra figura en el cuadro.

La cámara normalmente se identifica con uno de los actores en una escena, y mira a los demás a través de los ojos del personaje. La naturaleza de la escena determina lo cerca que deben estar los actores entre sí. Si es una escena intimista, obviamente no muestras al otro individuo en figura entera. La imagen en la pantalla correspondería a lo que nosotros experimentamos en la vida real. Si los personajes están sentados cerca el uno del otro, la mitad superior del cuerpo de uno de ellos llenará la pantalla. Si la separación es de centímetros, lo que se verá es un primer plano. El tamaño de sus imágenes debe estar en consonancia con la propia relación espacial. A menos que haya una ra-



zón: cuando los actores están a una cierta distancia y el efecto de lo que uno está diciendo tiene un impacto significativo sobre la persona que lo escucha, puedes utilizar un primer plano del oyente. Pero aun así, la distancia, cuando mira a la persona que habla, debe permanecer invariable. Utilizar un primer plano en diálogos que no son ni íntimos ni significativos sólo sirve para poner de relieve la fisonomía del actor.

Normalmente la cámara está en una de estas dos posiciones: “parada” o “sentada”. Cuando modificamos estas posiciones, debe ser para conseguir algo. A una persona mostrada en contrapicado, la engrandecemos. Como niños, cuando mirábamos desde abajo a nuestros padres, o cuando miramos una escultura monumental. Por el contrario, cuando miramos a alguien hacia abajo, aparece más débil que nosotros, alguien de quien nos reímos, nos compadecemos o nos sentimos superiores. Cuando la cámara va situándose cada vez más alta mirando hacia abajo, llega a ser como Dios.

Los realizadores convencionales normalmente ruedan una escena con planos generales —una toma *master*—, y luego ruedan los planos medios, los planos cortos y los primeros planos, desde distintos ángulos; más tarde deciden, en el montaje, qué tomas van a usar. Una forma distinta de trabajo es encontrar el plano que sirve de comienzo a la secuencia; el resto seguirá de una forma natural. Insisto: hay una gramática para esto. Una vez que escribes tu primera frase, la narración fluye. Comprender la sintaxis de una escena implica que ya sabes la forma en que la escena será montada, así que se puede rodar sólo lo que se necesita. Esto se llama “montaje en cámara”. Yo trabajo en relación muy estrecha con el director de fotografía y con el *cameraman*, el hombre que en

realidad maneja la cámara. El *cameraman* mira a través del visor, y ejecuta lo que uno le indica. Al terminar de filmar una toma, uno lo mira para ver si ha salido bien. A veces es necesario que la cámara forme parte de una especie de baile con los actores, y sus movimientos tienen que ser cronometrados como si se desarrollaran al compás de la música; he observado que la mayoría de los buenos *cameraman* tienen un sentido innato del ritmo. Normalmente bailan bien, tocan la batería, hacen juegos de manos o algo que requiere una buena sincronización y equilibrio.

Los directores de fotografía —la mayoría ha sido antes *cameraman*— son en realidad expertos en iluminación. Los realizadores sin experiencia, por lo general, le tienen un poco de miedo a los directores de fotografía. Esto es comprensible, ya que a menudo los directores de fotografía actúan de una forma independiente para iluminar cada escena precisamente como a ellos les gusta. La iluminación es lo que más les interesa, ya que sus colegas, los otros directores de fotografía, los van a juzgar por eso.

Como actor, he tenido la oportunidad de observar los métodos de trabajo de otros realizadores. En su mayoría, siguen la teoría al pie de la letra. Los realizadores inexpertos le dan mucha importancia a la escena rodada con planos generales, que se rueda como si todos los actores estuvieran en un escenario; puedes verlos a todos en forma simultánea, y ver toda la acción. La idea es que si en la filmación de los planos cortos se han olvidado de algo que deberían haber tenido en cuenta, siempre pueden recurrir a los planos generales. Creen que es una forma de protegerse. A menudo he oído a los directores de fotografía aconsejar este procedimiento, pero un director de fotografía no es un montajista. El hecho de que al re-

currir al plano general se interrumpa el flujo de toda la secuencia y se rompa el encanto que haya podido conseguirse con un buen trabajo en primeros planos, a él no le preocupa. Obviamente no estoy hablando de todos los directores de fotografía. Hay una serie de excelentes profesionales a quienes les interesa conseguir esa secuencia ideal de planos —cualquiera sea el costo— tanto como a cualquier realizador. Muchas cosas pueden ir mal mientras se rueda una escena. ¡Ojalá todas las cosas malas que tienen que suceder ocurrieran a la vez y pudiéramos arreglarlo! Pero pocas veces tienes esa suerte. En cambio, cuando no es la cámara, es un actor que olvidó el texto, o el ruido de un avión, o un coche arrancando, o una luz de arco que falla. Cuando ocurren cosas como éstas, simplemente tienes que volver a empezar. Estas cosas pueden hacer que un realizador se suba por las paredes. Recuerdo una anécdota en la que estaba implicado un realizador especialmente nervioso, que estaba haciendo una película en África. En el transcurso de una toma empezó a llorar un niño nativo, y esto obligó a cortar la toma. Volvieron a empezar, y se puso a rugir un león cuando no debía hacerlo. El realizador gritó:

—¡Corten! ¡Sólo veo una forma de conseguir terminar esta condenada escena! ¡Arrojad ese maldito niño al maldito león!


Ahora bien, si puedes enlazar dos o incluso tres planos —pasando de un encuadre equilibrado a otro, sin cortar— se consigue una sensación de riqueza, de elegancia y de fluidez. Por ejemplo, un plano puede ser el plano general de un tren moviéndose lentamente a través de la pantalla. La cámara se mueve con él y llega adonde están dos hombres de pie, hablando. Luego uno de ellos camina hacia la cámara, y la cámara va retrocediendo hasta el punto donde el hom-

bre se encuentra con un tercer individuo, que está parado de espaldas a la cámara, hasta que el otro pasa a su lado y sale de cuadro. Luego el que está parado se da vuelta y mira, en primer plano. Tres planos completos, sin cortes. Por supuesto, los planos deben estar cuidadosamente dispuestos y perfectamente encuadrados, y esto multiplica la probabilidad de que algo salga mal. Pero he llegado a la conclusión de que, incluso incrementándose las posibilidades de error, el tiempo invertido no es mucho mayor que el que se emplearía en rodar los tres planos por separado.

Estos “planos secuencia” son la marca de un buen realizador. Las tomas que he rodado con este sistema apenas han sido —si es que lo han sido— advertidas por el público o por la crítica. Pero el hecho de que han pasado desapercibidas es, en un sentido, el mejor elogio que puedan recibir. Resultan tan naturales que el público queda enganchado en la corriente. Esto es exactamente lo opuesto al tipo de cosas que la gente recuerda como ingeniosas, por ejemplo, el reflejo distorsionado de alguien en un picaporte, una acrobacia que distrae la atención de la escena. Es importante decir cosas en la pantalla con ingenio, pero nunca engañar al público con imágenes que digan: “¡Miren esto!”. El trabajo de la cámara con los actores es, como ya he dicho, a menudo similar a una danza: hacer panorámicas, *travellings*, seguimiento del movimiento de los actores, con elegancia, sin cortes. Todo ello es una especie de coreografía. Pocos realizadores lo hacen de este modo. Me atrevería a decir que no muchos más de una docena.

Es mejor rodar cronológicamente. De esta forma puedes sacarle partido a los imprevistos, y evitar así el verte acorralado. Sin embargo, si la película empieza en la India y termina en la India, con otros países entre





medio, es económicamente imposible no rodar todo el material de la India de una sola vez. Cuando se filma en exteriores muy lejanos, hay que hacer de una sola vez todo lo que sucede en ese exterior. Esto es una concesión, pero hacer una película es una serie de concesiones. Cuando crees que esa concesión —o los riesgos— pueden afectar la calidad de la película en su conjunto, es cuando debes decidir si lo admites o no. Por lo general, el sentido común juega un gran papel. Por ejemplo, puedes haber conseguido lo que parece ser la escena ideal al hacer la primera toma. Luego debes preguntarte si has sido suficientemente escrupuloso. ¿Es de verdad la escena tan buena como pensabas al principio? Los realizadores sin experiencia se inclinan por rodar casi todas las escenas por lo menos dos veces, por temor a que algo se les haya escapado. Pero pueden haber acertado y, al intentar mejorar algo que no necesita ser mejorado, meterse sin darse cuenta en esos problemas técnicos que he mencionado más arriba. Si la acción es correcta y los actores han hecho todo lo que tú querías, entonces con una segunda toma no obtendrás ninguna ventaja. Si hay algún problema con la película o la iluminación, la segunda y la tercera toma también saldrán mal, así que esto no es ninguna garantía. Un realizador tiene que aprender a confiar en su buen juicio. Cada vez que consigues una buena escena es una especie de milagro. Con frecuencia se produce algún error, por muy ligero que sea, y tú debes considerar la importancia del mismo. Si repites la escena, tus exigencias en el aspecto de la calidad tienen a incrementarse proporcionalmente. Tienes que tener cuidado con esto, y no llegar a convertirte en un fanático. He estado en decorados en los que un realizador había preparado toda la iluminación y planificado to-

da la acción antes de que estuvieran los actores. En unos casos eran realizadores inexpertos que seguían los consejos de su director de fotografía; en otros era un problema de plan de filmación tan apretado que cada segundo contaba. Pero simplemente iluminar un decorado y decir, “Ahora siéntate aquí. Y tú quédate aquí de pie”, sin ningún ensayo es como embalsamar la escena: se le pone a los actores una camisa de fuerza. El mejor modo, el único modo, es conseguir esa primera toma —esa primera exposición que he mencionado antes— y el resto fluirá con naturalidad. No es fácil conseguirlo, especialmente cuando hay varias personas en escena. Pero hasta que no consigas esa toma estás perdido. La solución no es recurrir simplemente al plano general. En lugar de eso, busca algo que tenga estilo y fuerza visual, algo que concuerde con tu idea de la película como un todo. Haces que se muevan los actores y tú todavía no lo ves. Que no te entre el pánico. No te preocupes por lo que los actores y el equipo pueda pensar (¡que el realizador no sabe qué demonios está haciendo!). Esta ansiedad puede forzarte a dar un paso en falso. Y si empiezas mal, no hay forma de arreglarlo. Dándoles tiempo y libertad, los actores se colocarán con naturalidad en los lugares adecuados, descubrirás cuándo y cómo deben moverse, y tú tendrás tu toma. Y teniendo todos estos planos, enlazados, habrás construido tu microcosmos: el pasado en la bobina enrollada; el presente en la pantalla; el futuro en la bobina por enrollar... inevitable... a menos que se vaya la luz. Estas observaciones raras veces son comentadas por los realizadores. Son tan verdad, supongo, que simplemente se aceptan sin cuestionarlas, como normas. Pero son normas que tienen sentido... incluso para los descarriados.

