

■ homenaje a Agnès Varda

agnès varda

Raúl Beceyro

El momento de la filmación

LAS CUATRO ETAPAS

Ya hemos visto que se podían advertir cuatro etapas en el proceso de realización de un film: guión, producción, filmación y montaje. Cada una de estas etapas finalizaba con la elaboración de un objeto concreto: la etapa del guión, por ejemplo, terminaba con el guión terminado, y entonces se podía pasar a la etapa siguiente, organizando el trabajo, especialmente el trabajo en la filmación. La etapa de la producción terminaba con la elaboración de un Plan de Producción, con un Cronograma de Producción, en el cual el Plan de Filmación es un elemento central. Ese Plan de Filmación permite, en principio, comenzar el Rodaje.

En el tipo de cine que uno ha hecho o está haciendo, resulta impensable suponer que el realizador del film no participe de todas y cada una de estas etapas. Y

puede llegarse a un caso extremo en que una persona, una sola persona, haga el film, desde la idea inicial hasta el montaje final. Resulta verosímil, por ejemplo, que una sola persona pueda hacer el guión de su film. Menos frecuente, aunque también posible, es que una sola persona tome a su cargo todas las tareas en el momento de la filmación. Hay ejemplos: en algunos de sus films el documentalista francés Raymond Depardon era el *cameraman* y el micrófono estaba adosado a la cámara. No había ningún otro integrante del equipo de filmación. Depardon confesó después que la integración al trabajo de filmación de un sonidista había facilitado el rodaje y mejorado la calidad del sonido.

Pero lo usual es que el cineasta, presente en todas las etapas, trabaje en cada una de ellas en colaboración con otros integrantes del grupo que realiza el film: puede haber un co-guionista que trabaje con él en el guión, un productor y asistentes de dirección y de producción que trabajen en la producción, fotógrafo y sonidista que trabajen en el rodaje, un montajista que trabaje con él en la edición.

El cineasta delega así tareas diversas en sus diferentes colaboradores. Hay, sin embargo, algunas tareas que no delega en nadie. La elección del punto de cámara, de la distancia de la cámara, del objetivo y de los movimientos de los actores, o sus gestos o inflexiones de voz no pueden ser decididos sino por el realizador, lo que hace que el momento de la filmación sea la etapa en la cual el cineasta debe desplegar todo su «saber».

En estructuras industriales más grandes, en donde la figura del director tiende a relativizarse, donde la noción de autor del film se diluye entre guionistas, productores, estrellas, responsables de efectos es-

peciales, etc., el director es sólo el especialista de una de las etapas: la filmación. Puede entonces pensarse que el momento de la filmación es la instancia en donde reside el núcleo de «lo cinematográfico», ahí donde se materializa eso que solo existe en los límites del cine, en el marco del film.

EL SABER DEL CINEASTA

En el momento de la filmación se plantea un interrogante que el cineasta debe develar: el director debe saber filmar.

Esta expresión (saber filmar), es utilizada a veces despectivamente, como si el saber filmar fuese una especie de capa que se añade a una sustancia que se encontraría en el guión.

Ese saber filmar del director puede pensarse que tiene relación con el «saber trabajar» que deben desplegar los otros integrantes del equipo de filmación. La fotógrafa Paola Rizzi decía que todo cineasta se pasa la vida aprendiendo a trabajar en la filmación, que eso es algo que nadie enseña y que se va aprendiendo un poco sobre la marcha. La experiencia tiene en esto una importancia enorme

EL MOMENTO DE LA FILMACIÓN PARA AGNÉS VARDA

La realizadora francesa Agnès Varda, en un reportaje, decía lo siguiente:

«Lo que puedo decir de particular es que el problema para filmar es elegir rápidamente, el lugar justo, el objetivo, la distancia. Cuando uno se encuentra con el fotógrafo hay que adaptarse, y decirle lo que a uno le gusta y lo que no le gusta.

Por ejemplo detesto los zooms, a menos que se los utilice para tener las diferentes distancias focales, no para usarlos durante la toma. A mí tampoco me gustan los primerísimos primeros planos, aunque este tipo de plano pueda ser eficaz en la televisión. A mí me gusta que un rostro, aun cuando sea visto de cerca, tenga un mínimo de espacio alrededor. Me gustan los planos fijos, pero a condición de alternarlos con movimientos que acompañen, o con movimientos que vayan de una persona a otra.»

Así que, para Agnès Varda, en el momento de la filmación lo primero que hay que hacer es decidir dónde poner la cámara, y luego elegir el plano (que es la resultante de la distancia real y el objetivo). Y luego ver esos elementos que constituyen lo que podría ser la materialidad de la «mirada» del cineasta. Porque si bien el realizador tiene a su disposición «todos» los objetivos, «todas» las distancias de la cámara al objeto filmado, va a ir utilizando sólo algunos de esos elementos. De ahí la preferencia, o el odio, por zooms, teleobjetivos, gran-angulares, etc. Es dudoso que un gran cineasta vaya variando de manera radical, en cada una de sus tomas, la altura de la cámara, por ejemplo. Lo que uno ve es que un similar dispositivo de filmación se pone en acción a lo largo de todo el film, en cada una de las diferentes tomas.

LA INSPIRACIÓN Y EL TRABAJO

Recordemos que el realizador Andrei Tarkovski había dicho:

«A lo largo de la realización de un film el cineasta se enfrenta a tal cantidad de personas y de pro-



blemas, algunos de los cuales son casi insolubles, que todo lo lleva a creer que las circunstancias complotan contra él para hacerle perder de vista la razón primera que lo llevó a emprender un film. «Confieso, en lo que se refiere a mí, que las dificultades concernientes a la concepción de un film nunca han estado ligadas a mi inspiración inicial, sino a la conservación de esta idea de partida en su estado original, que actúa entonces como un estimulante en mi trabajo, como un símbolo del film futuro. «Existe siempre el riesgo de que la concepción inicial degenera en el torbellino de la producción, se deforme y se destruya durante el proceso de su realización.»

Resulta claro que es la filmación el momento en que aparecen mayor cantidad de elementos perturbadores, en donde se manifiesta más claramente ese torbellino de la producción al que se refería Tarkovski. Hay mucha gente (más que en ningún otro momento del proceso de realización de un film) y son muchas las decisiones que deben ser tomadas por el cineasta. Es un momento en que es muy difícil pensar, de ahí quizá que alcance, lo que no es nada fácil, con recordar eso que fue pensado en aquellos momentos iniciales, cuando lo único que se tenía era la idea de hacer un film, y lo único que se hacía era precisamente pensar. Saura hablaba de la «vorágine disparatada» que es el momento de la filmación. En todo caso es el momento más «cinematográfico» (con lo que se trabaja durante la etapa de guión se puede hacer un libro, con lo que se filma sólo puede hacerse una película) y es el momento de materialización, en el film, de lo que «se quería decir».

¿POR DÓNDE EMPEZAR?

John Huston, en su «Capítulo 35» plantea la cuestión del ¿dónde empezar? Esto concierne tanto a la filmación del film en su conjunto (empezar cronológicamente, por la primera secuencia), como la filmación de una secuencia: comenzar por el principio de la situación desarrollada en la secuencia. Huston habla mucho de la búsqueda de la «primera toma», de ese comienzo de la situación, y uno puede legítimamente preguntarse si, poniendo el énfasis en esa búsqueda de solución en el momento de la filmación, y no antes, en el momento del guión, no se está quitando al guión toda importancia.

Efectivamente Huston habla como si el guión no existiera, como si en el momento de la filmación se planteara un dilema nuevo, como si todo comenzara de cero. Algo de verdad hay en un planteo semejante. Todo lo que ha sido hecho «antes» debe ser confirmado, ratificado, en el momento de la filmación, y eventualmente desechado. Las decisiones que se toman en el rodaje tienen como material de apoyo lo escrito en el guión, pero que sirve solo como una posibilidad, como algo que debe ser decidido de nuevo, en el momento de la filmación.

LA FILMACIÓN EN UN FILM DOCUMENTAL. SITUACIONES TÍPICAS

La filmación de un documental tiene ciertas particularidades, que obedecen a la existencia de situaciones típicas de una película documental. La primera de ellas es la filmación de situaciones irrepetibles, más o menos fugaces. En esos casos el trabajo de previsión, que implica suponer lo que va a suceder, y en consecuencia ubicarse en el mejor lugar posible



para filmar eso que se supone va a suceder, es lo primero que debe hacerse. Pero el lograr filmar ese acontecimiento irreplicable es sólo una, la primera, de las cosas que deben hacerse en el rodaje de un film documental. Luego está el conseguir ver lo que sucede, de la manera más adecuada, y no limitándose al simple registro de lo que está pasando.

La otra situación típica es la entrevista, o la encuesta, o el reportaje. Esa persona mirando a cámara, respondiendo a la cámara es, por otra parte, la marca de lo que podríamos llamar «estilo documental», lo que veremos más adelante. Llegar a la filmación de la entrevista supone un trabajo previo de preparación del material, de selección de los temas que se desarrollarán en la entrevista, dentro de los marcos de la cuestión global que el film encara.

Lo peor que podría hacer un cineasta es, confiando en las virtudes de lo real, suponer que el entrevistado va a decir, espontáneamente, lo mejor para el film. Eso supondría dejar en manos del entrevistado lo que su film va a decir. Significa olvidar, o desechar, lo que ha sido pensando antes, cuando se elaboraba la idea del film.

La persona que es entrevistada debe ser respetada, pero ese respeto se materializa de diversas maneras. No es respetarlo verdaderamente dejarlo decir todo lo que se le ocurra, luego filmar todo eso y finalmente incluirlo en el film. Abundan los ejemplos de documentales en los cuales se deja en una mala situación a personajes con los cuales, en principio, se simpatiza, por el simple hecho de haberlos presentado hablando de más.

Luego de haber delimitado el campo en el cual la persona entrevistada se va a desenvolver, queda la elec-

ción del lugar, del plano, de la ubicación del entrevistador (a quien, en principio, la persona va a mirar), del tipo de luz, etc. Todas estas decisiones delimitarán un dispositivo de filmación que en el caso de la entrevista, es mucho más importante que en el caso de la filmación de otro tipo de secuencia.

ESTILO DOCUMENTAL, ESTILO DE FICCIÓN

Cuando uno ve una película no sabe si es un documental o si es un film de ficción. Existen los falsos documentales, que cuentan, como reales, cosas que nunca existieron. Un ejemplo de un falso documental es el Noticiero de **El ciudadano**. Ahí nos encontramos con un film de ficción que quiere simular ser un documental y para ello utiliza los rasgos de los que podría llamarse «estilo documental». Estos elementos distintivos del estilo documental utilizados por Welles, sobre todo al final del noticiero son: la cámara excéntrica y el montaje discontinuo.

Ese es el problema que tiene un film de ficción que finge ser un documental. El documental tiene el problema opuesto: dado que los rasgos principales del estilo documental nacen de dificultades materiales de todo film documental, lo que el cineasta documental hace es borrar las huellas del documental, desdibujando las marcas de esas dificultades materiales que enfrenta. Busca que la cámara ocupe, como en la ficción, el lugar central, y busca la fluidez, la continuidad, en el montaje. El realizador de un film documental no se resigna, entonces, a que su film tenga eso que aparece como una tara, como una imposibilidad, y por ello busca, en realidad, lo que podríamos llamarse el estilo del film de ficción.