

Milos Forman

Bertrand Blier

Mathieu Kassovitz

Steven Soderbergh

Jean-Jacques Annaud

Claude Chabrol

Atom Egoyan

Patrice Leconte

Jacques Audiard

Claude Lelouch

Michael Mann

André Téchiné

Roman Polanski

Denys Arcand

Claire Denis

Jim Jarmusch

Claude Miller

Alejandro
González Iñárritu

Arthur Penn

Más lecciones de cine

Entrevistas a cargo de Laurent Tirard Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos

Paidós Comunicación 174 Cine

[USO EXCLUSIVO CON FINES
EDUCATIVOS Y NO COMERCIALES]

102. Autores varios – *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin – *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell – *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam y otros – *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
107. M. Chion – *El sonido*
108. J. Batlle y otros – *Profundo Argento*
110. J. L. Castro de Paz – *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell – *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros – *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman – *Los géneros cinematográficos*
115. S. M. Eisenstein – *Hacia una teoría del montaje, vol. 1*
116. S. M. Eisenstein – *Hacia una teoría del montaje, vol. 2*
117. R. Dyer – *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez-Noriega – *De la literatura al cine*
119. L. Seger – *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez – *El tiempo del héroe*
126. R. Stam – *Teorías del cine*
127. E. Morin – *El cine o el hombre imaginario*
128. J. M. Catala – *La puesta en imágenes*
129. C. Metz – *El significante imaginario*
130. E. Shohat y R. Stam – *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*
131. G. De Luca – *Vida secreta de las sombras*
133. C. Metz – *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), vol. 1*
134. C. Metz – *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), vol. 2*
139. A. Darley – *Cultura visual digital*
140. S. Sánchez y otros – *Fantípodas*
141. M. Ledo – *Del cine-ojo a Dogma-95*
142. C. Deleyto – *Ángeles y demonios*
145. A. De Baecque (comp.) – *La política de los autores. Textos*
146. H. A. Giroux – *Cine y entretenimiento*
149. L. Tirard – *Lecciones de cine*
150. R. Lardin y J. Sánchez-Navarro – *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*
152. V. J. Benet – *La cultura del cine*
155. J. Aumont – *Las teorías de los cineastas*
156. A. De Baecque y Ch. Teson (comp.) – *Una cinefilia a contracorriente*
159. J. Ranciere – *La fábula cinematográfica*
161. A. De Baecque (comp.) – *Teoría y crítica del cine*
162. T. Miller y otros – *El nuevo Hollywood*
167. L. Jullier – *¿Qué es una buena película?*
169. A. De Baecque – *Nuevos cines, nueva crítica*
171. J. Nacache – *El actor de cine*
172. F. Casetti y F. Di Chio – *Cómo analizar un film*

Laurent Tirard

Más lecciones de cine

Entrevistas a cargo de Laurent Tirard

Hecho por
FEDE6790

Título original: *Leçons de cinéma 2*

Publicado en francés, en 2006, por Nouveau Monde éditions, París

Traducción de Antonio Francisco Rodríguez

Cubierta de Idee

Tirard, Laurent

Más lecciones de cine. - 1a ed. - Buenos Aires : Paidós, 2008.
192 p. ; 23x15 cm. - (Comunicación. Cine)

Traducido por: Antonio Francisco Rodríguez
ISBN 978-950-12-7501-8

1. Cine Contemporáneo. I. Rodríguez, Antonio Francisco, trad. II. Título
CDD 778.5

1ª edición en Argentina, 2008

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

- © 2002 by Laurent Tirard
- © 2008 de la traducción, Antonio Francisco Rodríguez
- © 2008 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica SA,
Av. Diagonal 662-664, Barcelona
- © de esta edición,
Editorial Paidós SAICF,
Defensa 599, Buenos Aires
e-mail: difusion@areapaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Impreso en Bs. As. Print,
Anatole France 570, Sarandí, en noviembre de 2008
Tirada: 3000 ejemplares

ISBN 978-950-12-7501-8

Sumario

Agradecimientos	11
Prefacio	13
Milos Forman «En el cine, la técnica debe ser invisible, como en un truco de magia.»	15
Bertrand Blier «La verdadera dirección de actores se hace antes de la película.»	25
Mathieu Kassovitz «La puesta en escena debe adaptarse al tema y no al contrario.»	35
Steven Soderbergh «La continuidad visual no es primordial. Sólo es importante la continuidad emocional.»	45
Jean-Jacques Annaud «Hacer lo posible para que el actor se sienta a gusto es hacerse un gran favor a uno mismo.»	55
Claude Chabrol «Cada cual debe crear su estilo, sin dejar de reconocer lo que se ha hecho antes.»	63
Atom Egoyan «Creo que el lenguaje del cine es el mismo que el de nuestros sueños.»	73

Patrice Leconte	
«Siempre debería haber para cada secuencia un verdadero proyecto de puesta en escena.»	81
Jacques Audiard	
«Cuando rueda, un director es la persona más frágil.» . .	93
Claude Lelouch	
«Mi obsesión es capturar la vida con mi cámara.»	101
Denys Arcand	
«Cada una de mis películas se me impone.»	111
Michael Mann	
«Lo controlo todo, y lo hago porque quiero sorprenderme.»	121
André Techiné	
«Emprendo cada película como quien emprende un viaje.»	129
Roman Polanski	
«El cine es una larga serie de fotografías que desfilan al ritmo de veinticuatro imágenes por segundo.»	137
Claire Denis	
«Cada filme se nutre de las frustraciones del anterior.»	147
Jim Jarmusch	
«La esencia del trabajo de cineasta consiste en encontrar la alquimia perfecta entre lo que se quiere decir y el modo de representarlo.»	157
Claude Miller	
«Si es útil conocer las reglas es sólo para intentar transgredirlas a continuación.»	165
Alejandro González Iñárritu	
«No me gustan las películas en las que el director crea una distancia entre la cámara y su tema.»	173

Arthur Penn	
«La clave para hacer películas es la imaginación.»	183
Créditos de las fotografías	191

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a...

Nadia Lakhdar, Stéphanie Azerad, Grégoire Vigneron, Véronique Éboué, Stéphanie Brumat, Françoise d'Inca, Thomas Baurez, Jean-Pierre Lavoignat y Jerry Rudes, así como:

al servicio de iconografía de *Studio Magazine*, la sociedad Corbis/Outline y el fotógrafo Roberto Frankenberg,

... sin los que no habría podido acabar este libro.

LAURENT TIRARD

Prefacio

Cuando en la primavera de 2004 mi editor me propuso que abordara un segundo volumen de *Lecciones de cine*, acepté sin dudar. En primer lugar porque, guardando todas las proporciones, el primero había cosechado un gran éxito en Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia o España. Y en segundo porque, al haber seguido realizando esporádicamente entrevistas para *Studio Magazine*, me dije que gran parte del trabajo ya estaba hecho, y que rematar el conjunto me ocuparía unos meses a lo sumo.

Me equivocaba completamente.

Absorbido por el estreno de mi película (disponible en DVD), y más tarde por la escritura de la siguiente, pronto advertí que no tenía la disponibilidad necesaria para llevar esta empresa a buen puerto. Entonces recluté un ejército de ayudantes, en quienes delegué cada vez más tareas, como enviar los correos para solicitar entrevistas, hablar por teléfono, establecer las citas, retranscribir en papel el contenido de las cintas, traducir, remitir las entrevistas redactadas a los cineastas para su aprobación, hacer la búsqueda iconográfica, etcétera. Llegué incluso a secuestrar a mi co-guionista, Grégoire Vigneron, amenazando con abandonar su proyecto si no me ayudaba a acabar este libro.

Y sin embargo, no siempre lo lograba. Se confirmaba lo que sospechaba desde el estreno de mi película: al emerger al fin, mi carrera de cineasta no dejaba espacio a la de periodista. Una vez constatado este punto, sólo me restaba dar el último paso confiando a Thomas Baurez el cuidado de proseguir en mi lugar las *Leçons de cinéma* para *Studio Magazine*. Es él quien ha realizado las entrevistas con Jacques Audiard y Jim Jarmusch para este libro (sin contar a Roman Polanski, con quien se reunió Jean-Pierre Lavoignat mientras montaba mi película).

Con un año de retraso respecto al plazo previsto, he aquí el segundo volumen de *Lecciones de cine*. Espero que estas entrevistas

os sigan seduciendo, sorprendiendo e instruyendo. Por mi parte, y pese a las dificultades que he tenido que afrontar, he escuchado a todos estos brillantes cineastas con tanto interés y fascinación como antes —quizá incluso más, pues he tomado conciencia, a partir de mi primer filme, de todo lo que aún me quedaba por aprender.

P. D.: observarán que este libro consta de diecinueve entrevistas, en lugar de las veinte del primero. La razón es que Nanni Moretti, cuya lección de cine se había publicado en *Studio* en mayo de 2002, se negó a dar su aprobación para que figurara en esta recopilación, por razones que no quiso explicar...

LAURENT TIRARD

Milos Forman

1932, Caslav (Checoslovaquia)

Como la mayor parte de los cineastas que emergieron en Europa del Este tras la posguerra, Milos Forman es heredero del enfoque formal estricto y riguroso de los grandes maestros rusos, pero también de la poesía y la locura que caracterizan el alma eslava. Estas dos virtudes paradójicas, amén de una experiencia personal de una increíble riqueza (la autobiografía de Milos Forman es una de las más fascinantes que existen) lo han convertido en uno de los realizadores más magistrales de los últimos treinta años. Cubierto de Oscars por Alguien voló sobre el nido del cuco en 1975 y más tarde por Amadeus en 1984, Milos Forman ha rodado pocos filmes después, tanto por elección como por mala suerte. No obstante, su repentino regreso en 1998, con El escándalo de Larry Flint (por el cual fue, además, nuevamente nominado a los Oscars), demuestra que no ha perdido nada de su talento. Lo conocí en París durante la gira de promoción de esta película. Se expresaba en francés, con un tono de voz que no dejaba duda alguna acerca de su facultad para hacerse respetar en un plató. Pero detrás de esta autoridad natural también se transparenta un feroz sentido del humor, y sospecho que debe reír más a menudo (y con más fuerza) de lo que da órdenes.

Clase magistral con Milos Forman

En 1977, el director del departamento de cine de la Universidad de Columbia, en Nueva York, me propuso ir a enseñar puesta en escena. Acepté porque recordé hasta qué punto lo que fue importante para mí, cuando estudiaba cine en Checoslovaquia, no era necesariamente lo que había aprendido a nivel técnico, sino más bien la manera en que mis profesores sabían inspirarme y compartir conmigo su experiencia. Así pues, tuve el deseo de prestar a mi vez este servicio a los futuros realizadores. Todavía hoy imparto cursos, cuando mi tiempo me lo permite. No muestro escenas de películas, no imparto cursos teóricos —otros profesores hacen esto mucho mejor que yo—. En cambio, escojo un grupo de cinco o seis alumnos al año y les ayudo a realizar un cortometraje, de principio a fin. Les ayudo a escribir el guión, a seleccionar a los actores, a preparar el rodaje, a montar la película, etcétera. El único momento en que dejo que se las arreglen solos es en el rodaje, porque realmente es en esa etapa cuando deben afirmarse e imponer su propia visión. Mi papel ante ellos es, en cierto sentido, el de un productor. Pero un productor benevolente porque mi interés es puramente artístico, nunca financiero.

¿IMITAR O INNOVAR?

Creo que en realidad hay dos enfoques diferentes de la puesta en escena. Por un lado están aquellos que han decidido hacer películas porque han sido inspirados por el gran cine: han visto a Fellini, Welles o Bergman y se han dicho: «Quiero hacer lo mismo». Por otro lado están los que han decidido hacer películas como reacción contra el mal cine y se lanzan a la puesta en escena como a una revolución. En su conjunto, creo que los que pertenecen a la segunda categoría son los más prometedores, porque los primeros tenderán siempre a imitar y copiar, mientras que los otros intentarán innovar y hacer cine a su manera en lugar de calcar el modo de hacer de los grandes maestros. Además, mi experiencia como profesor me lo ha confirmado: observo que los estudiantes de la primera categoría (representan a la mayoría) con frecuencia son los que tienen más ambición y, por desgracia, rara vez son los que tienen más talento.



Por supuesto, nunca los desanimó, pero es triste y un poco frustrante saber desde el principio que probablemente sólo hallarán decepción en el curso de su trayectoria. En cambio, una vez cada cierto tiempo descubro a un estudiante con un punto de vista tan personal como original sobre el mundo, y entonces es un gran motivo de alegría verlo trabajar y poder ayudarlo a desarrollarse. En mi caso, recuerdo que lo que me motivó, en los inicios, fue el abominable cine soviético de los años cuarenta y cincuenta, aquel cine de propaganda con el que nos inundaban, que trataba de ocultarnos la realidad y hacernos creer en una utopía. Me quedó una especie de rabia, de voluntad de rebelarme y mostrar las cosas tal como las veía.

UNA BÚSQUEDA DE LA VERDAD

La principal lección que creo haber aprendido en materia de puesta en escena, y que a mi vez trato de enseñar, se basa en el siguiente principio: lograr decir la verdad sin ser aburrido. Es algo a un tiempo simple y muy complicado, porque desgraciadamente la verdad es, a menudo, muy ingrata. Las mentiras son mucho más interesantes, intrigantes y fascinantes. ¿Qué hacer entonces? La primera solución posible es descubrir una nueva verdad. Pero esto es prácticamente imposible, porque en el fondo ya lo sabemos casi todo. La segunda solución consiste en redescubrir una verdad, hacer que vuelva a la superficie una que el público ha olvidado, generalmente por propia decisión o por haberla ocultado debido a que le molesta o desagrada. Esto no es imposible, pero no obstante es muy duro. Por último, la tercera solución consiste en decir una verdad que todo el mundo conoce, pero hallando un modo sorprendente de presentarla. Las tres cuartas partes de los realizadores deben enfrentar esta tercera modalidad. Su objetivo es, pues, utilizar el poder de la imagen para contar, de manera fresca y original, una historia que ya conoce todo el mundo. Es como si, con los ingredientes de un plato muy conocido, tuvieras que intentar cocinar otro con un sabor diferente. Fellini era perfectamente capaz de lograrlo. También Marcel Carné. Pienso, por ejemplo, en la escena final de *Visiteurs du soir* (1942): a priori, no hay diez mil maneras de filmar a una persona que se ha transformado en estatua. Y Carné, al principio, parece haber elegido una perspectiva eminentemente clásica.

Pero de pronto escuchamos el sonido de un corazón que late y entonces la escena ingresa enteramente en otro nivel. Ideas así son las que marcan la diferencia entre el cine y el gran cine, y un director debe ocupar su tiempo buscándolas.

EL DIRECTOR, AL SERVICIO DE LA PELÍCULA

Entre todas las preguntas que normalmente me plantean los estudiantes, se encuentra, evidentemente, la de saber si hay que hacer la película para uno mismo o para el público. Mi respuesta es que hay que hacer la película para uno mismo en tanto espectador. De todos modos, especular acerca del público es tarea imposible. ¿Qué público? ¿Acaso realmente hablamos del público? Hay mucha gente diversa que se divierte imaginando lo que les gusta. Por lo tanto, creo que la mejor solución consiste en hacer el filme que nos gustaría ver en el cine, y correr el riesgo de que nadie comparta nuestros gustos. La otra gran pregunta que me plantean tiene que ver con el estilo. ¿Debemos imponer nuestro estilo a un filme o, por el contrario, adaptarlo al tema? En mi opinión, la puesta en escena siempre debe estar al servicio de la historia. Siempre. Si dispones de un tema poderoso por su ideología o sus implicaciones, entonces prácticamente hay que saber desaparecer y apostar por la sencillez de la puesta en escena. En cambio, si el tema es muy bello o poético, pero un tanto sutil o débil, hay que sacar las lentejuelas, los saltos peligrosos y los fuegos de artificio. Pero a ti te corresponde poner tu talento al servicio de la película, no al contrario.

EL DEBER DE SER INCONSCIENTE

Creo que el director tiene dos deberes fundamentales. El primero es el de ser honesto consigo mismo. Cuando se busca la producción de una película, los retos financieros son tales que todas las personas implicadas se sienten responsables e insisten en darte consejos o imponerte todo tipo de exigencias. Ahora bien, lo hacen con tanta pasión y convicción que es fácil decirnos que tal vez tengan razón. Y esto es muy peligroso. La película es tuya, y debe seguir siéndolo. Por último, el segundo deber es el de saber ser incons-

ciente. Volví a pensar en ello al ver *Hair* (1979) en la televisión. Me dije que si hubiera conocido las complejidades del rodaje de aquel filme, nunca me habría atrevido a embarcarme en semejante empresa. Además, creo que hoy no me atrevería a hacer un filme parecido, porque soy demasiado consciente del peligro, de los obstáculos y de la pesadilla que representa semejante experiencia. Y es una pena, porque justamente haber logrado llevar a buen puerto un trabajo tan enorme es para mí motivo de orgullo. Por lo tanto, creo que la ignorancia, voluntaria o no, forma parte de los deberes del director, porque sólo ella puede brindarle la posibilidad de realizar lo imposible.

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, aun —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 encontrarlo. 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 ten-

go 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 usa como un artefacto, y eso me molesta. En mi opinión, un movimiento de zoom notorio (y es casi obligatorio que lo 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* (Letiat Jouravly, 1957), donde la cámara comienza en un helicóptero y acaba, tras un viaje alucinante, en el interior de un autobús. Nunca logré 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.

LIBERAR A LOS ACTORES DE SUS ANGUSTIAS

Los actores tienen la oportunidad de poseer un talento tan natural como sencillo. Desgraciadamente, dudan continuamente de esta sencillez natural, lo que finalmente mina ese talento. El papel de un director es, pues, ante todo, no ponerlos nerviosos. Un realizador que trabaja con determinados actores por primera vez generalmente comete el error de explicar demasiado, tanto la historia como el personaje, de querer analizarlo todo con ellos. Ahora bien, cuanto más se inclina en esta dirección, más se arriesga a extraviar a los actores, a hacerlos dudar y que pierdan su naturalidad. Así pues, hay que tranquilizarles, explicarles que, contrariamente a lo que a veces piensan, no hay necesidad de hacer un esfuerzo intelectual, y alentarles a seguir su instinto natural. El primer día de rodaje normalmente les digo: «Podéis plantearme una pregunta sobre el personaje —una sola—, y responderé. Después de eso, tendréis que apañáoslas». ¡Y en general se desenvuelven muy bien! Asimismo, cuando hago el *casting*, y al ensayar, siempre interpreto a uno de los personajes de la escena. Esto les ayuda mucho porque les libera de lo que más les angustia: el ojo frío y observador del director. Como estoy con ellos en la escena, no puedo tener una visión exterior, lo que les hace sentir muy a gusto. Es una técnica que recomiendo, y ni siquiera hay que ser buen actor para ello...

UN ETERNO VOLVER A EMPEZAR

Aun con toda la experiencia que he adquirido, cuando trabajo en el guión de un nuevo proyecto, me digo: «Aquí me lo juego todo». Y luego comienza la preparación, las localizaciones, el *casting*, etcétera, y de nuevo me digo: «Ah, no, esto es lo más importante». Y más tarde, al rodar, me digo: «No, en realidad todo se hace en el plató». Y una vez acabada la película, a menudo creo que el montaje es lo que ha sido absolutamente determinante. Dicho esto, lo cierto es que no me gusta el período de rodaje porque, al contrario que los otros, no permite errores. Debido a los imperativos de tiempo y presupuesto, es casi imposible repetir algo que hemos filmado. Por lo tanto, hay una presión que no me gusta. En cambio, no dejo de insistir en la importancia del montaje, que es, ciertamente, mi etapa favorita. Siempre me sorprende ver hasta qué punto, con un poco de paciencia e ingenio, puede tomarse una escena cualquiera y hacerla fascinante.

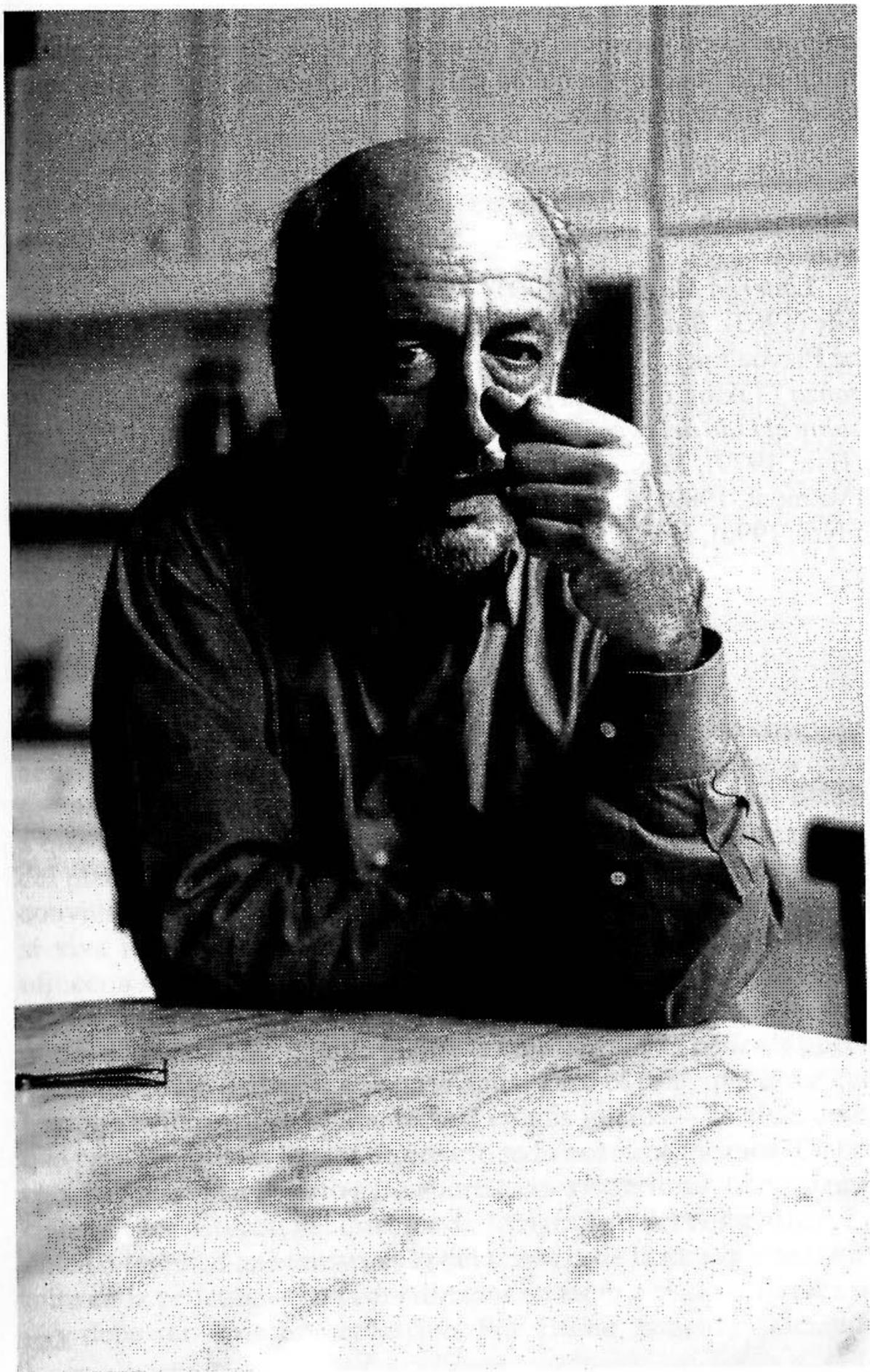
LO QUE NUNCA HAY QUE OLVIDAR

Mis consejos sobre el modo en que hay que hacer las cosas tienen, evidentemente, un valor relativo. Sirven especialmente a quienes necesitan que los tranquilicen, pero a veces animo a los demás a que lo descubran por sí mismos, sobre todo porque forma parte del placer de idear las películas. En cambio, hay muchas cosas que conviene no hacer, y creo que nadie abrigará la menor satisfacción si vive la experiencia. Entre los principales consejos que puedo ofrecer a mis estudiantes está, por ejemplo, el de ser siempre dueño de la situación en el rodaje —o al menos dar esa impresión—, porque si no el resto del equipo pierde la confianza, y la película puede zozobrar como un barco que hace agua. Pero el principal error que hay que evitar —y en el que incurrí en mis inicios— es el de creer que para ser artistas hemos de crearlo todo nosotros mismos. De hecho, hay que estar abierto a las aportaciones exteriores, tanto si proceden de los actores, del director de fotografía o del compositor. La única integridad que cuenta es la del tema, la de la idea que se transmite en la película —no la del director en tanto artista—. El cine es —y debe ser— un arte colectivo. Por último, concluiré diciendo

que, contrariamente a las ideas preconcebidas, o a las impresiones que podamos hacernos, un director no debe olvidar nunca que es muy difícil hacer una buena película, y aún más, que es muy, muy fácil... hacer una mala.

Filmografía

Linterna Magika II (1960), *Konkurs* (1963), *Kdyby ty muziky nebily* (1963), *Black Peter* (1964), *Los amores de una rubia* (*Lasky Jedne Plavoulasky*, 1965), *Horí, ma panenka* (1967), *Juventud sin esperanza* (*Taking off*, 1971), *I Miss Sonia Henie* (1971), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), *Hair* (1979), *Ragtime* (1981), *Amadeus* (*Amadeus*, 1984), *Valmont* (*Valmont*, 1989), *El escándalo de Larry Flynt* (*The People vs. Larry Flynt*, 1996), *Man on the Moon* (*Man on the Moon*, 1999).



Bertrand Blier

1939, Boulogne (Francia)

Con su aspecto flemático y mordaz, Bertrand Blier tiene ese don de decir las cosas más tremendas con una naturalidad que desarma. Este gusto por la provocación, después de Los rompelotas, en 1974, hizo de él uno de los autores más originales del panorama cinematográfico francés. Frecuentemente citado por la audacia y precisión de sus diálogos, Blier también posee un verdadero sentido de la cámara, y su talento visual no ha hecho sino afinarse con los años. Esta entrevista (que se ha realizado en colaboración con Jean-Pierre Lavoignat) fue, además, la primera de estas Lecciones de cine. Quedé tan satisfecho con el resultado —y el encuentro— que me convenció para continuar.

Clase magistral con Bertrand Blier

Nunca me han propuesto enseñar cine, ni siquiera escritura de guiones. Es una pena, porque no somos muchos los que en Francia tenemos la experiencia de la creación total. Ahora bien, esto es lo más importante: escribir un guión no quiere decir nada. Lo que cuenta es inventarlo. Y eso es una experiencia que me gustaría compartir. Parece que Scorsese imparte cursos de cine en una universidad de Nueva York. ¿Te imaginas? ¡Para un chaval que quiere hacer cine, quince días con Scorsese es mucho mejor que un año con alguien que nunca ha rodado un plano! El cine es ante todo un trabajo de campo en el que la teoría no vale gran cosa al lado de la práctica. Quienes han hecho películas lo saben. Saben cosas que rara vez coinciden con la teoría. Tomemos a Bergman, que no es precisamente del tipo alegre; pues bien, en sus memorias, explica con absoluta seriedad que la primera preocupación de un director es... ¡no alejarse nunca de los aseos! Porque el estrés es tan intenso que es un factor vital. Ahí está. ¡Y esto no lo aprenderás en un curso de cine!

MIS REFERENCIAS

En mi opinión, los dos filmes ejemplares en materia de puesta en escena son, incontestablemente, *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles, y *Sonata de otoño* (Hostsonate, 1978), de Ingmar Bergman. Es difícil encontrar dos películas más antinómicas. Lo que me gusta de *Sed de mal* es que refleja el talento de la puesta en escena en estado puro. La historia carece de interés, está hecha de cualquier manera, pero sentimos a un tipo que se lo ha pasado bomba filmándola, con un talento increíble. Welles es como Picasso al pintar un lienzo. Coge una cámara y, haga lo que haga, aunque sea sólo para divertirse, es genial. *Sed de mal* es sin duda el menos ambicioso de los filmes de Welles, pero en todo caso es el más excitante. ¡Para mí, *Sed de mal* refleja al director a punto de ahogarse, pero que logra salir y acaba por llegar primero!

Sonata de otoño también representa la obra de arte total, pero por razones opuestas. Es una perfección absoluta, principalmente al nivel de la emoción. Y además, la puesta en escena es deslumbrante, a un tiempo muy sobria y sembrada de audacias, pero audacias

nunca llamativas. Por ejemplo, en la escena de apertura, cuando el marido habla frente a la cámara, en primer plano, mientras su mujer se sitúa al fondo de la imagen, pronuncia algunas palabras del estilo: «A veces, cuando observo a mi mujer a hurtadillas, me parece un poco triste», y he aquí como en diez segundos hemos ingresado en la intimidad de personas que no conocemos. Es extraordinario. Con esta película, el cine se convierte en un arte mayor: todo está bien urdido, es estéticamente sublime, la luz de Sven Nykvist es mágica, las actrices son formidables... Incluso la duración de la película parece haber sido pensada meticulosamente. Todo es realmente perfecto. La diferencia entre *Sonata de otoño* y *Sed de mal* es que en la primera el estilo está únicamente al servicio de la emoción, mientras que en la segunda es el estilo por el placer del estilo. Por un lado, el maestro escandinavo, y por otro, el funámbulo maldito de Hollywood.

Sin embargo, la mayoría de los grandes clásicos envejecen mal. Vuelvo a ver filmes que amé en mi juventud y me defraudan. Incluso Hitchcock: *De entre los muertos* (Vertigo, 1958), hay que superarlo. ¡Hoy nadie pagaría cuarenta francos por ver algo así! *Sed de mal* y *Sonata de otoño* se sostienen. Cuando me asaltan ataques de apatía durante un rodaje, repaso escenas de una y otra. Me hacen el mismo efecto que una buena patada en el culo.

REGLA BÁSICA

Lo primero que enseñaría a futuros directores es a dar siempre la apariencia de saber. Cuando llegamos al plató, no sabemos necesariamente cómo vamos a rodar un plano, pero, sobre todo, no dejamos que se note. Miramos a los técnicos y decimos con autoridad: «Vamos a poner la cámara aquí». Y a continuación, mientras instalan la cámara —lo que puede durar diez minutos—, continuamos reflexionando. Y si no hemos hallado una solución cuando han acabado, pedimos que instalen los raíles de *travelling*, u otra cosa por el estilo, y seguimos ganando tiempo. De hecho, a menudo sabemos cómo vamos a rodar una escena después de haber ensayado con los actores. Pero mientras esperamos, hay que dar la impresión de controlarlo todo. Si no, es como un barco con un capitán ebrio: los marineros se inquietarán...

Otra virtud que hay que demostrar como director es una paciencia a prueba de todo, unida a una formidable fuerza de inercia. Si el productor llega diciendo: «Esto va a salir muy caro», se le responde: «Sí, tienes razón, veré qué puedo cortar». Hay que estar siempre de acuerdo, como en el ejército. Y luego remontamos la corriente. Algunos días más tarde lo llamamos: «¿Sabes? He intentado cortar, pero no lo consigo, es complicado».

¡Y sigues así hasta que la película está terminada y es demasiado tarde! En la actualidad ya casi no necesito recurrir a estas estrategias. Los productores con los que trabajo han abandonado toda esperanza de hacerme cambiar en algo, así que me dejan a mis anchas.

¿UNA GRAMÁTICA DEL CINEASTA?

No creo que realmente exista una gramática del cineasta. Dos directores filmarán de diferente manera una misma escena. Uno utilizará un primer plano, otro un plano general, y ambos tendrán razón. La única gran regla consiste en evitar el pleonasma, es decir, ilustrar la imagen con algo que hemos dicho de otro modo. Tomemos, por ejemplo, el caso de un puñetazo en la cara: a priori, tendemos a filmarlo de cerca, en plano-contraplano, de manera muy brusca. Ahora bien, creo que es mucho más interesante, e incluso más eficaz, en plano general. La verdadera violencia es mucho más impresionante de lejos: una pelea en la calle es más violenta que todo lo que vemos en el cine americano. El mejor ejemplo que se me ocurre es un *sketch* realizado por Godard en *Les Sept Péchés capitaux* (1962), con Jacques Charrier. Hay escenas de violencia filmadas de lejos, en un aeropuerto, que son impresionantes. Pero vaya, Godard es un estilista sin igual, tendemos a olvidarlo. Es un maestro, lo ha comprendido todo. La primera regla es, pues, evitar el pleonasma: rodar una escena violenta no significa que la puesta en escena deba serlo. Rodar una escena de amor no implica que empecemos a girar la cámara y sacar los violines, etcétera. Mostrar no siempre es eficaz para crear un efecto. Situar la cámara a cinco centímetros del actor no siempre es el mejor medio para transmitir una emoción. A veces es mucho más eficaz disfrazar, dejar que se adivine. Por esta razón he filmado muchas películas en Scope. Es un formato que

permite hacer entrar otros cuadros en el encuadre y ocultar una parte de la imagen gracias a los primeros planos.

Se me ocurre otro ejemplo: la comedia. En la comedia, la regla básica es el desplazamiento de los actores, no de la cámara. Mientras menos se mueva la cámara, más divertido es. Y a mayor duración de los planos, más diversión. Tomemos el ejemplo de la escena del bar en *Traje de etiqueta* (*Tenue de soirée*, 1986), que es una escena de comedia pura: se filmó como en un teatro. Ensayamos para ver hasta dónde podíamos llegar sin cortar, y conservando la postura frontal de los actores, como se hacía antes. En los filmes de Chaplin, casi no hay plano-contraplano, todo se filma de frente. En la actualidad nadie se atreve a hacerlo, porque se teme que no parezca «real». Creo que es un error. Así como indudablemente es un error hacer muchos planos para lograr una película «dinámica». En este momento hay una especie de moda en el cine francés, un afán de muchos planos en las películas. No comprendo bien de dónde viene esa manía. Estos tipos tienen que estar nerviosos, habría que vigilar un poco su alimentación. Quizá les calmaría un buen *confit* de oca.

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 dicen: «Ten, haz 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. Sólo ruedo de una manera un plano determinado, y si meto la pata, peor para mí. Sin duda mi montadora 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 dieciocho 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.

UN TRAVELLING ES ALGO HERMOSO

El cine es, ante todo, música. Y, por una razón inexplicable, la música va bien con el movimiento. ¿Se han dado cuenta? Cuando se escucha música en el coche, con el paisaje desfilando, a menudo se la aprecia mejor que en casa. Sin duda esta asociación de la música y el movimiento constituye la fuerza de los desplazamientos de la cámara, y especialmente del *travelling*. En mi opinión, el *travelling* más hermoso de la historia del cine es, ciertamente, el de *Nueva ola* (Nouvelle Vague, 1990), de Godard, con la música de *Noche transfigurada* de Schoenberg. ¿Por qué? Porque sólo cuenta la historia de un *travelling*, y nada más. También están los *travellings* de Resnais, especialmente en *Hiroshima mon amour* (Hiroshima, mon amour, 1959). En aquella época, Resnais era el emperador del *travelling*. Un *travelling* bien hecho es algo hermoso. Indudablemente, ésta es la razón por la que me gusta tanto el tren: finalmente, es el *travelling* ideal y el menos caro.

UNA PUESTA EN ESCENA AL SERVICIO DE LA HISTORIA

Cada vez recorro más a los objetivos de larga distancia focal (teleobjetivos, comúnmente llamados «zooms»). Sobre todo, me encanta trabajar con ellos en estudio. En ese momento, el cine se vuelve imparable. Porque el riesgo del estudio es, evidentemente, que parezca falso. Y en efecto, si lo filmamos de un modo «plano», con una luz normal y un objetivo de 50 mm (el objetivo estándar, que permite una visión «real», ni agrandada ni ensanchada), aun con un gran decorador, no es evidente. Ahora bien, con un objetivo de larga distancia focal, cuando hemos enfocado a un actor, lo demás queda borroso. Tan sólo sentimos el decorado alrededor, y además experimentamos una formidable sensación de intimidad con el actor.

Por supuesto, es la película la que dicta este tipo de decisiones. Por ejemplo, en *Buffet froid* (1979) fue al revés: la filmé enteramente en gran angular, con un 22 mm, porque quería que fuera fría y desagradable. Quería una película en la que las habitaciones parecieran muy grandes, muy profundas, etcétera. Así pues, la puesta en escena siempre está al servicio de la historia. No iba a filmar *Buffet froid* con larga distancia focal; habría sido ridículo. La película se habría vuelto cálida, y yo quería que se pareciera a la hoja de un cuchillo.

EL SÍNDROME DEL AUTOR/REALIZADOR

Hay dos grandes ventajas en escribir uno mismo lo que dirige. La primera es que al escribir pensamos en imágenes. De ahí se desprende una especie de fantasma, una visión abstracta que enseguida buscamos concretar en el plató. No siempre es posible lograrlo, pero al menos sabemos lo que queremos. A continuación, con frecuencia se escoge mejor a los actores, y también es más fácil dirigirlos. Porque el autor, solo en su oficina, ya ha interpretado todos los papeles. Ya ha visto cincuenta veces la película. Por lo tanto, después sólo hay que adecuar el resultado al modelo.

Evidentemente, el doble papel puede conducir a una especie de esquizofrenia. En mi caso, el director a menudo desea estrangular al guionista, porque su escritura es en exceso dictatorial. Por ejemplo,

Traje de etiqueta es un TGV de diálogos tal que es imposible bajarse en marcha. Ahí comprendí lo que quería decir Hitchcock cuando explicaba que si el filme está bien preparado, el director casi no necesita presentarse. Es verdad: ¡con un texto así y actores como Depardieu, Blanc y Miou-Miou, el realizador no tiene nada que hacer en el rodaje! Sin embargo, esta esquizofrenia ha desaparecido después de esa película, con lo que llamo mi «segundo período», aquel en el que realmente he deseado hacer cine. En ese momento el realizador empezó a decirle al autor: «Estamos hartos de ti, a partir de ahora vamos a contar las cosas de otro modo». Entonces el autor se puso a escribir un filme para el director, y así surgió *Demasiado bella para ti* (*Trop belle pour toi*, 1989). Y más tarde, hubo una evolución aún mayor. ¡En una película como *Merci la vie* (1991), por ejemplo, está claro que es el director quien ha escrito el guión! Además es una de las películas de las que estoy más orgulloso, desde el punto de vista de la puesta en escena. ¡Y de todos modos, un filme que empieza con una novia que se cree una tarta no puede ser una mala película!

LA DIRECCIÓN DE ACTORES SE HACE ANTES DE LA PELÍCULA

No tengo grandes teorías sobre la dirección de actores. La regla básica consiste simplemente en ser amable y tratar bien a los actores, porque después de todo son lo esencial. Ciertamente, tengo una gran ventaja: ser hijo de un actor. Esto me ha aportado a un tiempo un profundo amor por la profesión y una suerte de desmitificación que hace que, contrariamente a lo que les ocurre a ciertos directores, no tenga miedo de los actores. Puedo rodar mañana con Brando... bueno, sin duda me intimidaría, pero no tendría miedo. Recuerdo el día en que Marcello Mastroianni vino a mi casa y por primera vez le leí en voz alta el guión de *1, 2, 3, soleil* (1993). Creedme, no hay que tener miedo de leer vuestro guión a un actor como Marcello. Aunque estaba nervioso...

Al margen de esto, creo que la verdadera dirección de actores se hace antes de la película, en el momento de la escritura y del *casting*. Si tienes una escena bien escrita con un buen actor, el oficio de director se convierte más bien en... homeopático. Lo ideal, claro, es escribir específicamente para un actor y poder rodar con él. En este

caso es como el billar. Todo lo que tenemos que hacer consiste en decir: «Un poco más alto, un poco más bajo...». Y si elegimos el actor después y advertimos que se ha equivocado, pues bien... ¡tampoco podemos hacer gran cosa! Ningún director de actores en el mundo logrará que un tipo sin sentido del humor lo tenga. Si la escena implica que sea atractiva, una chica que no lo es, aunque sea una excelente actriz, será un desastre. No hay nada que hacer. Es terrible tener que rodar con un actor que no nos gusta. Sobre todo en Francia. ¡El sistema está hecho de modo que es casi imposible despedirlo! Si nos toca uno malo, nos quedamos con él hasta el final. Y luego llueven las críticas... A veces he asumido riesgos... y... ¡he metido la pata! Sin embargo, otras veces funciona. El mayor riesgo que he asumido nunca fue escoger a Depardieu para *Los rompepelotas*. El productor me dijo: «¡Estás loco! ¡Con un tipo así, las mujeres saldrán de la sala!».

LO QUE NO HAY QUE HACER

El principal error que debe evitar un director es, sin duda, intentar adivinar lo que quiere el público y tratar de satisfacerlo a cualquier precio. El público es sorprendente y, evidentemente, es a lo que se le tiene más miedo, porque evoluciona sin cesar mientras que nosotros, con frecuencia, permanecemos anclados a una época. Yo, por ejemplo, pertenezco a los años setenta. A pesar de mis cabellos blancos, sigo siendo el tipo que hizo *Los rompepelotas*. Pero el público ha cambiado. Y si hiciera *Los rompepelotas* hoy, nadie me dice que funcionaría. Es muy difícil que un director siga estando acorde a los tiempos. Difícil y terrorífico. Pero, a pesar de todo, nunca pienso en el público cuando hago una película. Pienso simplemente que tengo que hacer ciertas películas, y eso es todo. Bueno, claro, evito ser suicida. No me digo: «Si sólo gusta a dos espectadores, nos vamos de copas». Nunca, el fracaso es demasiado doloroso. Pero nada puede impedir que asuma riesgos —si no, me aburro—. Y de todos modos, el público se burla de nuestros interrogantes y acertijos. Por ejemplo, es un error creer que el número de planos ejerce una influencia en la reacción del público. Nadie sale de *Nelly y el señor Arnaud* (Nelly et M. Arnaud, 1995) diciendo: «Habría sido mejor si hubiera rodado más planos».

Hay otros muchos errores que conviene evitar. Y también muchas otras razones de hacer cine de las que más vale desconfiar. El amor al poder, por ejemplo. Evidentemente, llega un momento en que el director siente la tentación de considerarse Dios: decreta la vida y la muerte de los personajes, construye y destruye a su antojo. Hay que tener cuidado con esto. A muchos se les ha subido a la cabeza, y es peligroso. Luego están todas las otras razones: la gloria, el dinero fácil, las chicas... etcétera... Un tipo cuyo principal objetivo es coleccionar chicas... si además tiene talento y esto se traduce en la pantalla, el resultado puede ser formidable. Después de todo, hacer una película es una actividad muy erótica, en principio porque se basa en el deseo. También porque, una vez más, nos investimos de un poder que, como todo poder, artístico o político, es erótico. Por último, es mucho más lúdico en el cine que en política. En el cine puedes pedirle a la actriz que vista la ropa interior más escotada, mientras que en un Consejo de ministros, evidentemente, no es lo mismo...

Filmografía

Hitler, connais pas (1963), *La Grimace* (1966), *Si j'étais un espion* (1967), *Los rompepelotas* (*Les Valseuses*, 1974), *Calmos* (1976), *¿Quiere ser el amante de mi mujer?* (*Préparez vos Mouchoirs*, 1978), *Buffet froid* (1979), *Tú me hiciste mujer* (*Beau-Père*, 1981), *La Femme de mon Pote* (1983), *Notre Histoire* (1984), *Traje de etiqueta* (*Tenue de soirée*, 1986), *Demasiado bella para ti* (*Trop belle pour toi*, 1989), *Contre l'Oubli* / segmento «Pour Alirio de Crisanto Mederos, Venezuela» (1991), *Merci la vie* (1991), *1, 2, 3, soleil* (1993), *Mi hombre* (*Mon Homme*, 1996), *Los actores* (*Les Acteurs*, 2000), *Les Côtelettes* (*Les Côtelettes*, 2003), *¿Cuánto me amas?* (*Combien tu m'aimes?*, 2005).

Mathieu Kassovitz

1967, París

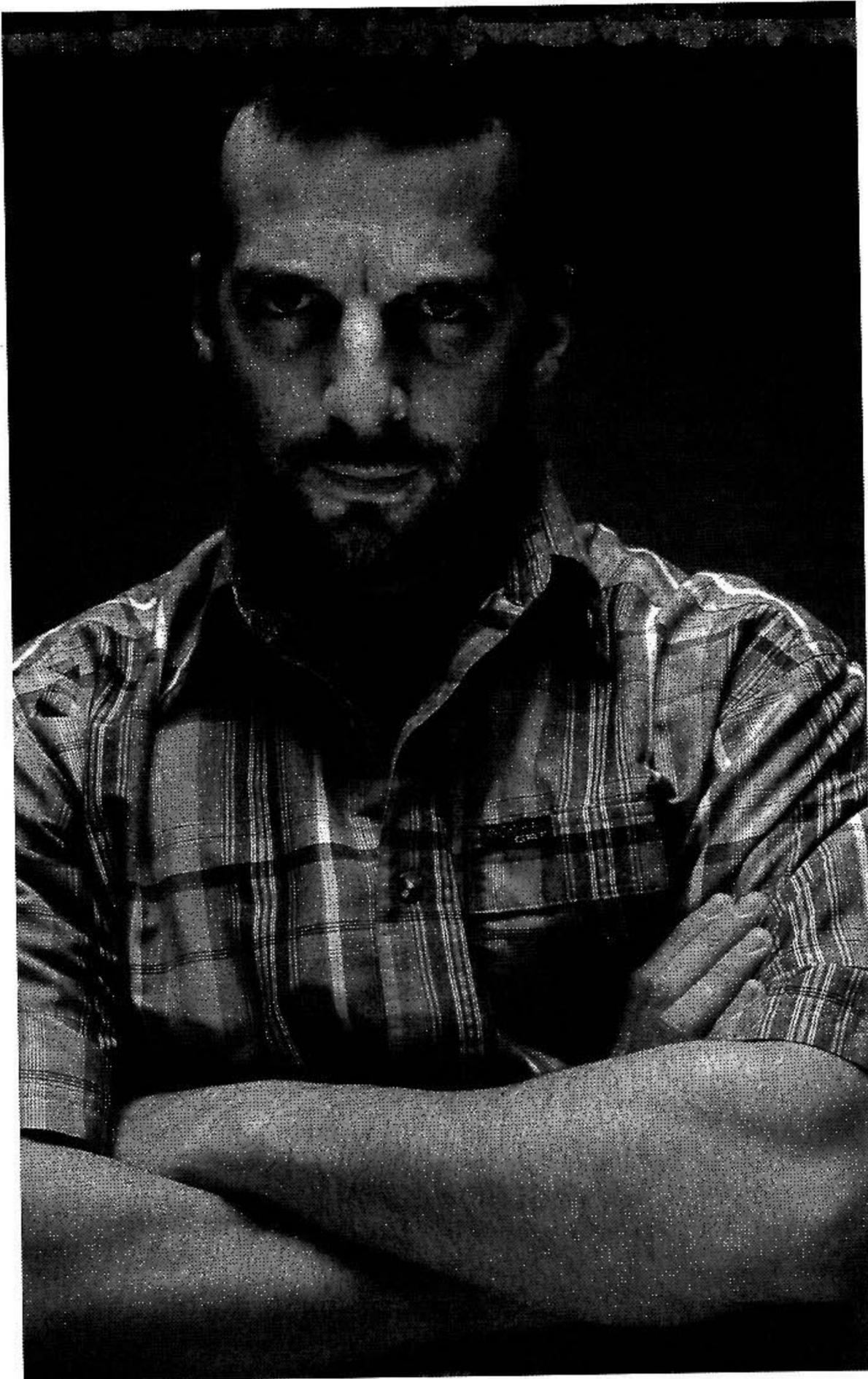
Cuando vi la primera película de Kassovitz, Métisse, en 1993, enseguida comprendí que este joven realizador iba a dejar huella en el cine francés. Por supuesto, no fui el único en advertirlo, y para su segunda película, El odio, que fue un éxito enorme de crítica y público, recibió un presupuesto más importante. Después, Mathieu Kassovitz parece haber dudado entre diversos géneros, pasando del torpe panfleto político (Asesino[s]) a productos de puro divertimento (Los ríos de color púrpura, Gothika). A pesar de todo, su talento sigue siendo indiscutible. Debería decir sus talentos, en la medida en que Kassovitz es también actor (ha interpretado especialmente al misterioso joven de Amélie, de Jean-Pierre Jeunet). Brillante, lleno de energía, procurando imprimir siempre una impronta humorística a sus respuestas, pertenece al pequeño grupo de directores franceses que ha logrado encontrar un término medio entre el cine europeo y el americano.

Clase magistral con Mathieu Kassovitz

No soy un teórico, nunca he leído un libro sobre cine y rara vez los artículos en las revistas especializadas. Lo que me gusta es plantarme delante de una película y luego hacerme un montón de preguntas acerca de lo que he comprendido y lo que no, lo que me ha gustado y lo que no. Y es así como aprendo. Como espectador. Digo «espectador» para designar el hecho de ir a ver las películas a una sala, pero no solamente. Esto también se puede aplicar al trabajo en los rodajes. Cuando era alumno en prácticas, por ejemplo, no tenía mucho más que hacer aparte de bloquear la calle, lo que me dejaba bastante tiempo para observar el modo en que trabajaba el director. Tenía el guión en las manos, y cuando miraba dónde colocaba la cámara el director, trataba de comprender por qué. Más tarde veía las pruebas y me decía: «Fatal, se ha equivocado completamente, yo no lo habría hecho así...», y luego, al ver el resultado montado, me daba cuenta de que era él quien tenía razón, porque había un montón de cosas que yo no había tomado en consideración. Creo que así es como se aprende: observando en lugar de actuando. Porque cuando uno empieza a realizar sus propias películas, ya es demasiado tarde. Un rodaje es hasta tal punto una carrera contra el reloj; estamos tan pegados al manillar, que nunca podemos detenernos en un aspecto determinado. En el mejor de los casos, como generalmente ocurre, lo aprendemos una vez que la película ha concluido. Contemplamos el resultado final y nos decimos: «Pues sí, aquí he cometido un error, aquí he acertado, anda, creía que eso daría miedo y nadie ha reaccionado, y mira, ¿por qué todos se ríen cuando dice eso?, no me había dado cuenta de que fuera gracioso...». Porque la alquimia se opera a partir de una multitud de cosas ínfimas, de pequeños detalles que se nos escapan completamente. A veces bastan unas pocas imágenes al final de un plano para transmitir una emoción o, por el contrario, destruirla.

SPIELBERG ME HIZO CONSCIENTE DE LA CÁMARA

Mi mayor lección de puesta en escena la recibí viendo las películas de Spielberg. Con él comprendí la diferencia que hay entre los artífices, es decir, aquellos que se sirven de la cámara para filmar del modo más grandilocuente posible lo que ocurre ante ellos,



y los verdaderos cineastas, que saben expresar un punto de vista a través de su puesta en escena. Spielberg posee una verdadera conciencia de la cámara. En su caso, la cámara es un actor a tiempo completo, es una parte integrante del filme. La hace vivir, y nunca gratuitamente, está ahí con un propósito, un tema, un verbo y un complemento. La diferencia entre esta puesta en escena y la de un artífice es la que existe entre un zoom y un *travelling*. En uno el acercamiento es óptico; en el otro, físico. La diferencia de sensación es enorme. Spielberg me ha enseñado lo que es la eficacia en materia de puesta en escena, y no hablo de eficacia comercial, ni siquiera visual, sino en realidad de eficacia intelectual. En sus películas no hay errores de realización. Puede haber falta de gusto, cosas cuyo tono nos guste más o menos, pero en el nivel de la puesta en escena pura, de la ubicación de la cámara, los movimientos y el ritmo en el interior de la escena, es absolutamente perfecto. Evidentemente, no nos encontramos ante la opacidad de Kubrick, donde justamente el hecho de no comprender siempre por qué ciertas cosas se han filmado de una cierta manera hace sus películas fascinantes, pero sigue siendo brillante. La lección que he aprendido de este tipo de cineastas es, ante todo, expresar un punto de vista a través de mi modo de filmar, y siempre he tratado de imponérmelo, a veces hasta el exceso. Por ejemplo, recuerdo un momento, en *El odio* (La Haine, 1995), en el que los tres tipos presencian un tiroteo delante de una discoteca. La escena está filmada en un único plano, con el rostro de Vincent Cassel en una mitad de la pantalla, y el resto de la acción tras él. Es un plano un poco extraño, y en toda lógica habría debido rodar un plano-contraplano por seguridad, a fin de cubrirme en el montaje, por si el efecto no funcionaba. Los técnicos insistieron, diciéndome: «Sólo nos llevará cinco minutos...». Pero yo no quería. Yo decía que si lo hacía así, sería una falta de personalidad, y prefería esforzarme en hacerlo funcionar antes que rebajarme a un recurso fácil. Era bastante vanidoso y, al volver a pensar en ello, también rayaba en el ridículo.

EL FILME CONTROLA AL DIRECTOR

Paradójicamente, la otra gran lección 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, filmé muchos planos secuencia en *Asesino(s)* (Assassin[s], 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* (Les Rivières pourpres, 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: trato 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 *Asesino(s)*, actué 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 propia vida. 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(s)* 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.

NECESIDAD Y LÍMITES DEL GUIÓN

El guión es la base. Sin un guión sólido, el director no puede ir a ninguna parte. Por supuesto, el guión no lo es todo, puede incluso revelarse completamente engañoso. En el guión de *Los ríos de color púrpura*, las idas y venidas de Jean Reno y Vincent Cassel al principio del filme eran mucho más rápidas, y sobre el papel parecía tener marcha. Pero al montar las secuencias me di cuenta de que iba demasiado rápido, y que, en tanto espectador, me sentía frustrado al no detenerme lo bastante en cada personaje. Así pues, hubo que cambiarlo todo en el montaje. Pero aunque un guión nunca es perfecto, ha de ser lo suficientemente sólido y logrado para imbuir de confianza al director. En películas como *Métisse* y *El odio* el guión era el 100 % cuando empecé a rodar. Pero se trataba de temas personales en los que pensaba desde hacía tiempo y que dominaba inconscientemente. En el caso de *Los ríos de color púrpura* fue un poco más complicado. Adaptar una novela es realmente un ejercicio de matemáticas, cuya finalidad es lograr determinar qué conservamos y qué suprimimos. Es como disponer de la carrocería de un coche y tener que decidir qué piezas introducimos en el motor y en qué orden, para que el coche sea lo más veloz posible pero también para no rompernos la crisma con él. La novela es mucho más rica, no podemos conservarlo todo. Y además hay un problema de temporización, porque un *thriller* debe ser tenso, y si el filme es demasiado largo todo se derrumba. Por lo tanto, ¿qué sacrificamos y qué destacamos? Evidentemente, al realizar una película destacamos todo cuanto es visual e intentamos eliminar lo que es demasiado explicativo, o intentamos transmitirlo a través de elementos visuales. Y a continuación, hay que fiarse de los actores y de la magia del cine. En el libro hay páginas y páginas que relatan el pasado del personaje central. En la película no hay tiempo. Entonces cogemos a Jean Reno, le ponemos una vieja chaqueta de cuero en la espalda y, normalmente, cuando el espectador lo ve, se dice: «Ese tipo ha vivido». Sin embargo, soy consciente de que hay zonas de sombra, que no todo en la película se ha explicitado a la perfección, pero por encima de todo cuento con lo que llamo «el efecto Pizza Pino». Es decir, que a priori, después de ver este tipo de películas, los espectadores cenar con sus amigos en Pizza Pino, discuten, cada uno explica lo que ha comprendido y, poco a poco, se ordenan las piezas

del puzzle. Y luego, si de verdad necesitamos la receta, siempre tendremos el libro...

SOY CAÓTICO PERO ME CUIDO

Aún no he conseguido encontrar una buena técnica de trabajo. Soy más bien caótico, y esto es un problema. Al llegar al plató te interesa saber lo que quieres, porque hay cien personas que te esperan, y cada una de ellas te propondrá tres opciones por cada decisión que adoptes. Por lo tanto, si dudas en lo básico, pierdes a los técnicos, pierdes a los actores y al final te pierdes tú mismo. Hay que concentrarse y ser riguroso, algo que aún me cuesta bastante. Alucino cuando veo trabajar a Jean-Pierre Jeunet: todos los planos del día están decididos de antemano, casi al milímetro, incluso los ha filmado en vídeo digital y dibujado en el guión para que todo el mundo sepa bien lo que hay que hacer... Es el nirvana. Bueno, por supuesto, cada método posee sus ventajas y sus defectos. El propio Jean-Pierre afirma que pretende ser tan preciso que a veces puede impedir que la vida entre en la película. En mi caso es un poco al contrario: no es muy preciso, pero se basa más en la energía. Creo que en mis inicios, por ejemplo cuando rodaba *Métisse*, había una parte de ingenuidad que hacía que supiera mejor lo que quería. Me decía: «Es mi primera película, así que no puedo limitarme a filmar planos "normales", es demasiado banal», y como había una gran parte de experimentación, también había, lógicamente, mucha reflexión. Con el tiempo me he vuelto juicioso, me he vuelto consciente de que mi puesta en escena debe estar al servicio de la película, y tiendo a esperar a estar en el plató para tomar mis decisiones. El problema es que soy muy dependiente de mi estado anímico, que puede deteriorarse con las cosas más ínfimas. Percibir que un operador se aburre mientras rodamos una escena basta para desestabilizarme completamente. Y puedo sucumbir a los nervios, a la angustia. En realidad, no consigo utilizar el *storyboard*. Lo hice un poco en *Los ríos de color púrpura* porque había efectos especiales y no podía hacer otra cosa, por ejemplo, con la escena de la avalancha. Si no es así, y creo que es una mentalidad bastante extendida en Francia, prefiero más bien el sistema D. En función de si la escena rodada concierne más a la realización o a la interpretación, comienzo si-

tuando la cámara o los actores, y empiezo a rodar desde los ensayos. En primer lugar porque, a menos de que realmente dispongamos de muy poco dinero, el precio de la película no es nada al lado de lo que nos arriesgamos a malograr. Durante los ensayos pueden ocurrir cosas mágicas. También puede haber accidentes, y, en el peor de los casos, será simpático para las tomas falsas... (*Risas.*) Además, hay actores que no interpretan correctamente a no ser que la cámara esté filmando. No voy a criticarlos, porque hago algo parecido cuando actúo en las películas de otros. Es cierto que saber que la cámara está filmando es muy estimulante. Por lo tanto, filmo los ensayos, y luego soy capaz de hacer muchas tomas. Muchas, en verdad. A veces hasta quince, porque siempre hace falta un tiempo para lograr un acuerdo entre la técnica y la interpretación de los actores. Y aunque la primera toma sea buena, la segunda mejor y la tercera perfecta, no puedo evitar filmar otras cinco o seis. Porque sé que un plano perfecto durante el rodaje no es necesariamente el plano ideal para la película, y que en el montaje quizá escogeré algo menos poderoso pero que se adecue mejor a la armonía general de la escena.

ACTORES, OS ODIO (A VECES)

Al final podemos inventar todos los movimientos de cámara que queramos que no haremos sino filmar a los actores. Así pues, hay que saber dirigirlos, pero ante todo hay que saber escogerlos. Si elegimos a un mal actor, todo se va al traste, no hay nada que hacer. No podemos interpretar en su lugar, no podemos darle patadas... Si es malo, es malo. Y a la inversa, si cogemos a De Niro, hay que ser realmente inútil o especialmente depravado para hacer que actúe mal. Con un actor de este calibre, imagino que las indicaciones en el plató se limitan a «un poco más lento y ponte un poco más a la izquierda, ahí, gracias». Queda por elegir el buen actor, lo que no siempre es evidente. Yo tiendo a escoger basándome en criterios puramente humanos. No intento encontrar al actor que corresponda exactamente a lo que está escrito en el guión. Escojo a alguien con quien mantengo un buen contacto intelectual, aunque más tarde tenga que modificar el personaje. En *Los ríos de color púrpura*, uno de los policías se llama Karim Abdouf, es marroquí y lleva *dreadlocks*.

Pero yo quería trabajar con Vincent y cambié el papel para él. Por otra parte, la clave para dirigir bien a los actores consiste en saber discernir, entre la masa de problemas que te plantean, cuáles son verdaderos y cuáles falsos. El hecho de haber sido actor me ha ayudado mucho en este aspecto. Cuando un actor me dice: «Escucha, no consigo hacer eso...», de vez en cuando, lo miro fijamente a los ojos y le replico: «¿Y quieres que lo haga yo?». Si es un falso problema, el actor me responderá enseguida: «No, no, está bien...». Pero a veces me tomará la palabra, lo intentaré y me daré cuenta de que, en efecto, es complicado. Creo que todo director debería aprender a interpretar para comprender lo que un actor necesita. Del mismo modo que todo actor debería, no realizar un filme, sino hacer el montaje, para comprender lo que un director necesita. Cuando rodé *El odio*, recuerdo que fue difícil porque dos de mis actores principales no tenían experiencia y no comprendían bien mis exigencias en términos de ritmo. Yo les decía: «¡Mierda, en lugar de traeros a una ciudad para que os impregnéis del entorno, os tendría que haber llevado a una sala de montaje!». Tiendo a ser un poco terrorista con los jóvenes actores. Con Nadia, en *Los ríos de color púrpura*, mi dirección de actores consistía en el terror. Hacía escenas de pelea a 3.200 metros, y al cabo de un rato tenía frío y estaba cansada, pero yo le decía: «Me da igual, repetimos una toma». Interpretaba el papel de una guerrera, y yo la trataba como tal. Si hubiera interpretado a una princesa, la habría mimado, sin duda. Suelo decir que los actores son un coñazo —lo digo muy a menudo, por otra parte—, pero soy consciente de que yo mismo, cuando actúo para otros, también soy un coñazo. Es algo inherente al oficio, porque el actor es esencial para la película, pero al mismo tiempo trabaja muy, muy poco. En un plató, un actor trabaja unos diez minutos cada dos horas. El resto del tiempo, a menos de disponer de una super caravana, se aburre. Por lo tanto, es un trabajo extraño, porque hay que tener a un tiempo un ego muy fuerte y lograr ser humilde, lo que resulta casi imposible. Pero algunos lo consiguen.

EL CINE NO ES UNA CIENCIA

Creo que el mayor peligro para un cineasta es dormirse en sus laureles, es decir, creer que ha comprendido todo lo que respecta al

cine y sabe hacerlo todo. Sé que no trabajé bastante en *Los ríos de color púrpura* y, aunque salí airoso gracias a mi instinto, no volveré a cometer ese error. Aún tengo muchas cosas que aprender, y soy consciente de que nunca dejaré de hacerlo. Pero en esto radica la genialidad del cine, en que no es una ciencia. Podemos rodar cien películas, creo que en la ciento uno estaremos igual de desamparados. Estoy seguro de que incluso Scorsese, pese a todo su genio y experiencia, no consigue obtener la película que quiere cuando filma hoy. La perfección es imposible, hay demasiados accidentes. A menos de hacer como Kubrick, que dejaba de rodar en cuanto las cosas no iban como quería, y sólo regresaba cuando volvía a estar seguro de sí mismo, a veces varias semanas más tarde. O como Chaplin, que era capaz de repetir cincuenta mil veces la misma toma y rodar durante meses y meses. Evidentemente, esto permite acercarse bastante a la perfección. ¡Pero para los menesterosos como yo es algo más complicado!

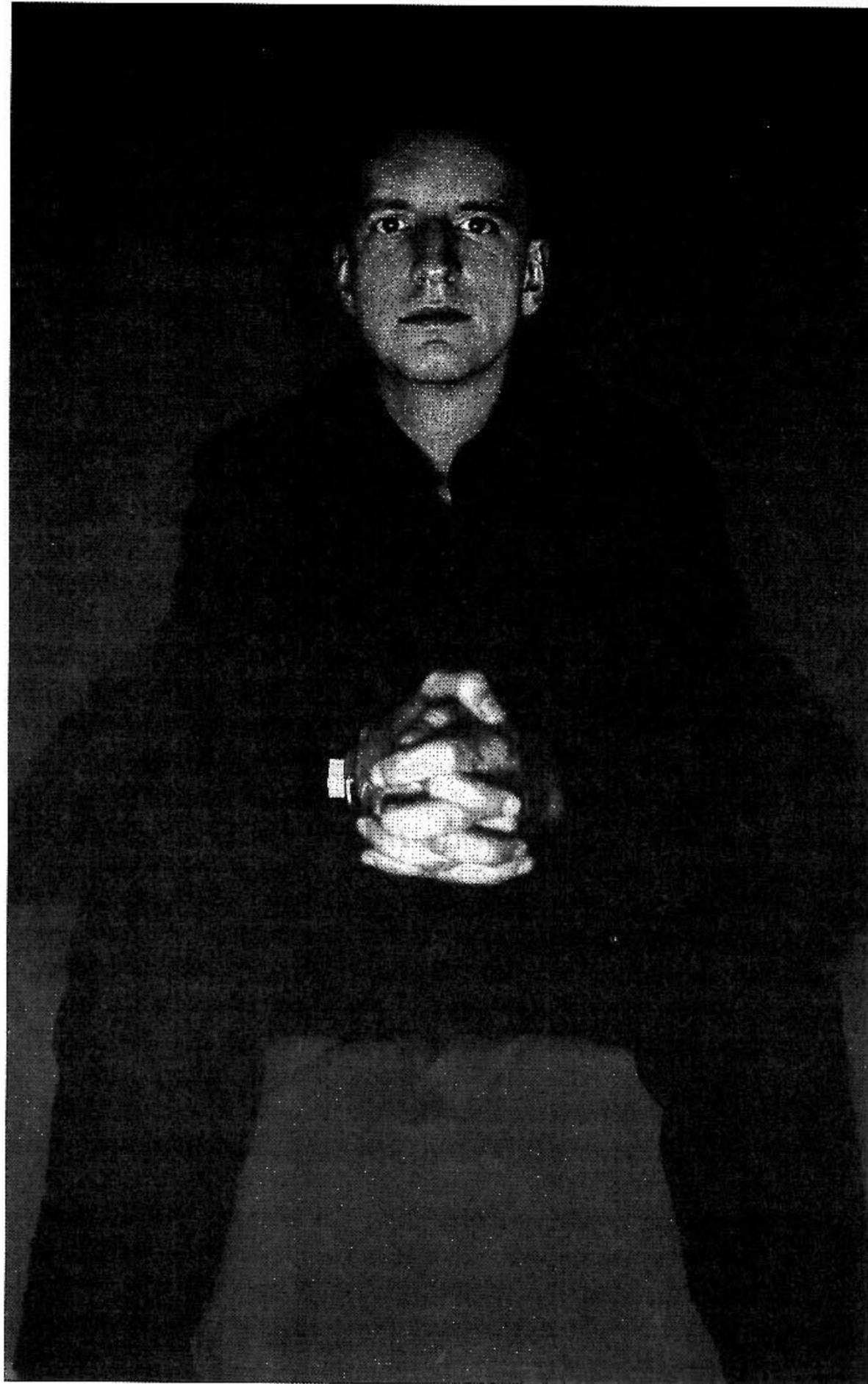
Filmografía

Métisse (Café au lait, 1993), *El odio* (La Haine, 1995), *Asesino(s)* (Assassin[s], 1997), *Los ríos de color púrpura* (Les Rivières pourpres, 2000), *Gothika* (Gothika, 2003), *Babylon A. D.* (2007).

Steven Soderbergh

1963, Atlanta (Georgia)

Para muchos directores, ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes es la culminación de toda una carrera. Cuando Steven Soderbergh la recibió en 1989 por su primera película, Sexo, mentiras y cintas de vídeo, no estaba seguro de alegrarse. «Y ahora, la decadencia...», comentó, no sin humor. Las películas que abordó en los años siguientes han encontrado pocos admiradores (yo me cuento entre ellos), y muchos escépticos, que se preguntaban si el talento que se le atribuía no habría sido un tanto sobrevalorado. Más tarde, con Un romance muy peligroso, Steven Soderbergh finalmente encontró su camino hacia el puro placer cinematográfico, y sus películas no han hecho sino mejorar. Diez años después de Cannes, logró una nueva hazaña: dos de sus películas fueron nominadas para los Oscars en el mismo año (Erin Brokovich... y Traffic). Quería entrevistarle desde hacía tiempo, y finalmente fue posible en 2001, mientras realizaba la promoción de Ocean's Eleven, su primer gran filme hollywoodiense. Hasta entonces, muchos directores me habían sorprendido por su personalidad. Pero Steven Soderbergh era exactamente como me lo esperaba: tranquilo, preciso, profesional y lleno de humor.



Clase magistral con Steven Soderbergh

Un día leí un artículo sobre Buñuel en el que decía que si hubiera nacido cien años antes sin duda nunca lo habrían reconocido como artista, pues el cine era realmente la única forma de expresión que se adaptaba a él. Creo que en mi caso es algo parecido. Me interesa la fotografía y la música, por ejemplo, pero no tengo el talento necesario para convertirme en un buen fotógrafo o un buen músico. En cambio, el cine me conviene porque se basa en la acumulación de muchos mini-talentos. Así pues, me considero afortunado por haber nacido en un momento en el que el cine existía, y de llegar al oficio en una época en la que es más accesible —aunque en la actualidad aún lo sea más, sobre todo gracias al vídeo digital. Por otra parte, creo que el mejor medio de aprender cine siempre será, como decía Kubrick, coger una cámara y rodar. Ver películas es útil. Aprender la teoría siempre puede ayudar. Sin embargo, al final, si no nos hemos enfrentado a una situación determinada, no podemos comprenderla. Es como cuando alguien te dice: «No hagas eso, te vas a pillar los dedos». Escuchas, pero no lo tienes realmente en cuenta. Y sólo una vez cometido ese error, y tras haberte pillado efectivamente los dedos y ser capaz de atribuir una emoción a esa experiencia, comprendes concretamente por qué no había que hacerlo. En cine es algo parecido. En realidad no puedes enseñar a alguien lo que funciona y lo que no. Tiene que descubrirlo por sí mismo. Y por eso no creo en las escuelas de cine. Creo que si eres profesor de cine y encuentras a un alumno que tiene talento, lo mejor que puedes hacer es dejarlo tranquilo. En cuanto a los otros alumnos, lo único que puedes hacer es aportarles una manera más sofisticada de ver las películas.

UN DEBER DE CUESTIONAMIENTO

Aprender a hacer películas es también, y especialmente, comprender el tipo de películas que queremos hacer, y por qué. Personalmente, he necesitado tiempo para descubrirlo. De hecho, sólo durante el rodaje de mi cuarta película, *Underneath* (1995) me di cuenta de que había tomado un camino equivocado. Estaba a punto de encerrarme en un enfoque puramente formalista del cine, que

realmente no se correspondía o que en todo caso no dejaba expresar sino los aspectos más «fríos» de mi personalidad. Entonces tomé la decisión de dar marcha atrás y rodé *Schizopolis* (1996), un filme experimental que era, tal vez exageradamente, lo opuesto de lo que había hecho hasta ese momento, y que me abrió verdaderamente las puertas a un cine hecho de energía y defectos; en otras palabras, más vivo. En muchos sentidos considero *Schizopolis* como mi segunda primera película. La viví como una explosión cuya onda de choque continúa afectando a mi trabajo de hoy. Creo que para un director es primordial hacer este trabajo de cuestionamiento y experimentación, pero la naturaleza de esta profesión, que es ante todo un negocio, hace que sólo él pueda tomar esta decisión, porque nadie lo animará a una evolución que implica semejante riesgo. Personalmente tuve una suerte increíble al llevarme la Palma de Oro con mi primera película, porque esto me permitió ensayar cosas con productores que no siempre comprendían dónde quería ir a parar, pero que esperaban que volviera a llevarme el gato al agua otra vez.

CADA FILME ANIQUILA AL ANTERIOR

Realmente no sé explicar lo que me hace escoger un tema en lugar de otro. Hay una parte inconsciente que normalmente sólo comprendo una vez concluido el filme. Por ejemplo, cuando abordé *Traffic* (Traffic, 2000) creía saber con precisión de qué hablaba, pero a medida que rodaba la película, descubrí que el tema era mucho más complejo de lo que en principio parecía, y que mi punto de vista se volvía cada vez más ambiguo. Y esto es lo que inconscientemente me motivó a hacerlo. Pero en mis decisiones también hay una parte más consciente, debida a la voluntad de hacer que cada película «aniquile» en cierto sentido a la anterior. Por esta razón mi trayectoria parece tan extraña, porque en mi caso cada película surge un poco como negación de la que he rodado antes, y me parece que esta evolución es muy excitante. Por ejemplo, después de *Traffic*, sabía que quería rodar algo más ligero y cómico, como *Ocean's Eleven* (Ocean's Eleven, 2001). Y mientras la rodaba me prometí seguir con un filme que fuera la antítesis de la mastodónica maquinaria hollywoodense, es decir, una pequeña película en vídeo digital. En todo caso, carezco en absoluto de estrategia a largo plazo, no

pienso en términos de «obra». Elijo en función de lo que me atrae en el momento, y por esa razón no me involucro en películas que tardarán dos o tres años en montarse, porque sé que mis preferencias habrán cambiado para entonces.

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 veinte 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 el *Ulyses* 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 sólo cincuenta años hemos pasado de *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) a *Hiroshima mon amour* (Hiroshima mon amour, 1959), lo que, en mi opinión, representa un salto magistral. Sin embargo, la puesta en escena, al menos 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, que 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 intento 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 cómo quiere

reaccionar emocionalmente. Por ejemplo, *Ocean's Eleven* es un filme subjetivo, mientras que *Traffic* es el paradigma mismo de 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.

SOY EL PATRÓN, PERO NO EL AUTOR

Es posible que al leer esto el sindicato de guionistas le prenda fuego a mi casa, pero en mi opinión no cabe duda alguna de que el director es quien «hace» una película. Y no es casualidad que los franceses, que se toman el cine muy en serio, llegaran a esta conclusión en la época de la Nouvelle Vague. Quienquiera que haya puesto los pies en un plató sabe hasta qué punto el cineasta es, en realidad, el único jefe a bordo. Sin embargo, no me considero un verdadero autor. Siempre me he negado a que se escriba «una película de» en los créditos de los filmes que he realizado, como muchos cineastas hacen hoy en día. Soy consciente de no ser el único que trabaja en la elaboración de un filme, y además estoy muy abierto a la colaboración. Quienes trabajan conmigo saben que pueden proponerme ideas. Pero también saben que no reina la anarquía, y que mi paciencia se evaporará rápidamente si la idea propuesta no ha sido suficientemente meditada. Creo ser uno de los pocos cineastas que propone a sus guionistas que estén presentes durante el rodaje. Estoy, pues, abierto a un trabajo comunitario, pero es primordial que todos comprendan previamente que la decisión final me pertenece. Esta idea de control se reforzó, evidentemente, después de *Traffic*, debido a que yo mismo opero la cámara o, en todo caso, una de las cámaras (a veces utilizo muchas). Trabajé un tiempo como fotógrafo, lo que me dio un cierto sentido del encuadre, y siempre he observado el trabajo de mis directores de fotografía — sin duda en exceso para el gusto de algunos —. Por lo tanto, creo que la culminación natural de este proceso era que un día acabara manejando la cámara yo mismo. Y luego está esa idea de intimidad, ese vínculo directo que se crea cuando se observa lo que se filma a través del ojo de la cámara. Para mí es la única manera de hacerme una idea de cómo será finalmente en la pantalla. Y cuando hablamos de una gigantesca maquinaria hollywoodiense como *Ocean's Eleven*,

esto permite abstraernos de cuanto hay alrededor del plató y concentrarnos únicamente en lo que filmamos. Como regla general prefiero filmes con un presupuesto modesto, porque me gusta disponer de unos parámetros bastante estrictos. Me gusta tener limitaciones que respetar. Creo que es una buena disciplina y que me incita a ser más creativo. Nunca he rebasado el presupuesto de una película, y para mí esto forma parte del placer que procura este trabajo. Es una especie de ajedrez permanente. Si mañana me ofrecieran un presupuesto ilimitado, creo que esto me desconcertaría más que otra cosa.

ME GUSTA DEJAR LIBRES A LOS ACTORES

Creo que hay dos tipos de directores: los que quieren que los actores trabajen *para* ellos, y los que quieren que los actores trabajen *con* ellos. Personalmente me incluyo en la segunda categoría. Me dispongo a ofrecer a los actores toda la atención y comodidad que requieren, primero porque los aprecio y me interesan; segundo, porque considero que su labor es difícil. No permito que se inclinen en una dirección que pueda perjudicar al filme, o su propia imagen, pero les dejo una gran libertad en la creación de su papel. Y en la mayoría de los casos advierto que están a la altura de esta responsabilidad. Además, voy a ensayar una forma un tanto extrema de autogestión en mi película en vídeo digital, pues los actores serán enteramente responsables de su personaje, incluso en lo que tiene que ver con el aspecto exterior: ellos mismos elegirán el vestuario y tendrán que maquillarse y peinarse. En cualquier caso, no soy un director muy autoritario, me gusta delegar y que me sorprendan. Con los actores, hablo muy poco de los personajes. Si algo no les parece claro, si tienen preguntas, respondo. Pero a veces no tengo respuestas, o sólo parte de la respuesta. En todo caso, nunca les impondré mi punto de vista. Prefiero dejarlos libres para crear ellos mismos el personaje. Por supuesto, esto hace que aún sea más importante elegir buenos actores. Para ello, a veces hay que saber ir contra la evidencia. Cada actor posee un «bagaje» profesional o personal, y a veces puede ser interesante utilizar este bagaje en un papel que no les cuadra. A los actores les gusta eso porque demuestra que hay una cierta reflexión en tu elección, que no te limitas a lo conven-

cional. Por otra parte están los actores con los que ya has trabajado y te encuentras a gusto, y que vuelves a llamar cada vez. Y por último están los actores con los que sueñas trabajar desde siempre, sin conseguirlo nunca. A mí me ha ocurrido con Albert Finney, por ejemplo. Siempre he querido trabajar con él, y cuando *Erin Brokovich* (Erin Brokovich, 2000)... se presentó, hice cuanto estuvo en mis manos para que tuviera un papel.

ELOGIO DEL MONTAJE

Desde mi punto de vista, el montaje es el eslabón primordial del proceso de elaboración de una película. Entré en el cine gracias al montaje, y considero que constituye, indudablemente, la mejor de las escuelas. El montaje es un momento en el que no podemos escondernos, en el que todas las virtudes y defectos del filme salen a la luz. Cuando aprendemos a montar un filme, no aprendemos sólo a ensamblar una escena, también a construir una historia en imágenes, aprendemos a juzgar la interpretación de los actores, seleccionando las buenas y las malas tomas. Recuerdo haber mantenido una conversación con un cámara, y ambos estuvimos de acuerdo en que quien rueda imágenes debería estar obligado a montarlas él mismo, porque si no es así pueden rodarse planos sublimes que no se armonizan unos con otros. Y esto carece de interés. Sólo al afrontar el problema del montaje comprendemos qué planos son útiles y cuáles son gratuitos. Por mi parte, la película que requirió un mayor trabajo de montaje fue *El halcón inglés* (The Limey, 1999). En un momento dado, «estallé», y no sabía qué dirección era la correcta. Confieso que, durante muchas semanas, tuve mucho miedo. Creía sinceramente haber rodado un filme imposible de montar.

CONSERVAR EL ENTUSIASMO

Si hay algo que no ha cambiado en mi trayectoria desde que empecé a rodar es que he rodado películas que me gustaría ver como espectador. Además, he hecho un gran esfuerzo para seguir viendo el mayor número posible de películas en el cine, para intentar mantener mi entusiasmo inicial de cinéfilo. A menudo veo películas

que, por cinismo o apatía, no explotan la décima parte de las posibilidades del cine. Películas en las que advertimos que los protagonistas han pasado más tiempo negociando sus contratos que trabajando. Confieso que estas cosas me enfadan. Pero, a pesar de todo, nada me motiva más que ver una buena película. Y creo que, como artistas, si perdemos la capacidad para encontrar inspiración en el trabajo de los demás, es que hay un problema. En todo caso, me apoyo en esta experiencia de espectador maravillado cuando hago una película. Creo que llevar la reflexión más lejos, es decir, intentar complacer al público, es una empresa azarosa en el mejor de los casos, y peligrosa en el peor. Por supuesto, no olvido completamente al público cuando hago una película. Sin embargo, digamos que frente a él adopto la misma actitud que un padre con su hijo: ante todo, quiero complacerle, pero para lograrlo no estoy dispuesto a ceder al menor de sus caprichos.

Filmografía

Sexo, mentiras y cintas de vídeo (Sex, Lies and Videotape, 1989), *Kafka, la verdad oculta* (Kafka, 1991), *El rey de la colina* (King of the Hill, 1993), *Underneath* (1995), *Gray's Anatomy* (1996), *Schizopolis* (1996), *Un romance muy peligroso* (Out of Sight, 1998), *El halcón inglés* (The Limey, 1999), *Erin Brokovich* (Erin Brokovich, 2000), *Traffic* (Traffic, 2000), *Ocean's Eleven* (Ocean's Eleven, 2001), *Full Frontal* (Full Frontal, 2002), *Solaris* (Solaris, 2002), *Ocean's Twelve* (Ocean's Twelve, 2004), *Eros* (Eros, 2004, segmento «Equilibrium»).



Jean-Jacques Annaud

1943, Draveil (Francia)

En una época en la que la mayoría de cineastas franceses pretendían convertirse en herederos de la Nouvelle Vague, Jean-Jacques Annaud tomó la dirección opuesta, lanzándose a proyectos que tenían algo de hollywoodiense en su ambición. Y el éxito mundial de En busca del fuego o El oso estuvo a la altura de los riesgos, financieros y artísticos, que representaron. Aclamado por el público, pero sin hallar quizá el lugar que merecía entre sus pares (los estudiantes de la Femis, la escuela de cine, rechazaron su proposición de ir a hablar de su trabajo), Jean-Jacques Annaud acabó naturalmente haciendo películas para los estudios americanos. Sin embargo, sigue siendo innegablemente francés en su personalidad: a la vez cortés y lleno de curiosidad, el suyo es el hablar franco que los extranjeros aprecian —o detestan— en nuestros compatriotas. Pero también posee esa profesionalidad y eficacia que, confesémoslo, muy a menudo falta a este lado del Atlántico.

Clase magistral con Jean-Jacques Annaud

Tuve mi primera cámara a los once años. Era una cámara de 8 mm, y en vacaciones mis padres me daban un rollo de película para que rodara un pequeño filme. Aprendí la teoría gracias a la enciclopedia *Prisma*, una serie de fascículos que compraba con mis ahorros; en ellos descubría todo lo que tenía que ver con la luz, la óptica, el color, el encuadre. Era una formidable manera de aprender, y en cierto sentido este aprendizaje de niño se enraizó en mí de tal modo que forma parte de un automatismo en el que nunca pienso. Más tarde, cuando ingresé en la escuela Louis Lumière, y luego en el IDHEC, tuve la impresión de no aprender nada que no supiera ya. Mi verdadera escuela de cine se ha hecho sobre el terreno, gracias a los anuncios publicitarios. Rodé mi primer anuncio a los veintiún años, y habré hecho unos quinientos desde entonces, lo que me ha permitido adquirir cierta experiencia. Recuerdo que Jean Carmet vino a verme en el rodaje de mi primer largometraje y me preguntó: «¿Qué tal? ¿Cómo sienta estar a la cabeza de todo este equipo?». Y no me atreví a responderle que, en realidad, era la primera vez que trabajaba con un equipo tan reducido, porque estaba acostumbrado a rodajes bastante imponentes. Este paso por los anuncios publicitarios me enseñó algunas cosas fundamentales. Aprendí a pelear, a no inclinarme ante el cliente. También aprendí a confiar en el poder de la imagen. Por ejemplo, creo que no habría podido realizar películas como *En busca del fuego* (La Guerre du feu, 1981) o *El oso* (L'Ours, 1988) si no hubiera tenido una confianza total en la potencia narradora del encuadre. Y luego, por supuesto, he aprendido a «presupuestar», y a conseguir los medios con los que siempre soñaba. Me he pillado los dedos creyendo que conseguiría hacer en medio día lo que otros hacían en tres. Y claro, esto no es posible. Si hacen falta tres días, hacen falta tres días. Es importante ser honesto consigo mismo. La gente miente con mucha frecuencia para poder hacer su película. Mienten a los demás, pero sobre todo a sí mismos. Evidentemente, siempre es fácil decir, en una reunión: «Me las apañaré...». Pero si en el guión dice que el tren debe chocar contra un camión, no podrás hacerlo en una mañana, esto no es así. Hay que ser claro con uno mismo o más tarde nos encontraremos en situaciones de pesadilla. En el rodaje no podemos arreglar un problema de dinero. Estas cosas hay que solucionarlas cuanto antes, aunque no po-

damos hacer la película si advertimos que es demasiado cara. Es doloroso, pero es un mal menor.

SÓLO HAGO LO QUE ME PARECE

Al principio de cada película hay una decisión egoísta. Escojo ciertos temas porque siento una curiosidad personal hacia ellos, porque quiero explorarlos y porque al final me permiten explorarme a mí mismo. Cada vez que ruedo una película, soy consciente de que exploro mi propio comportamiento a través de otros personajes. Por eso me encantó hacer, por ejemplo, un filme como *El amante* (L'Amant, 1992), en el que tenía que identificarme con una joven, o *El oso*, donde tenía que identificarme con un animal. Evidentemente, una vez escogido el tema por razones egoístas, lo que me gusta es compartir mis emociones con los demás. No hago películas para verlas yo mismo. Además, es bastante normal que no vuelva a verlas una vez acabadas. Hago películas para compartir mis pasiones, al igual que me gusta compartir experiencias y puntos de vista con mis amigos. Sin embargo, creo que para hacer una buena película, ante todo hay que hacerla para uno mismo. Creo que si en el presente soy un director feliz es porque siempre he hecho lo que me ha parecido. Cuando hacemos la película que queremos, el fracaso nunca es insoportable. En cambio, conozco a cineastas de gran éxito, pero que son muy desgraciados porque no hacen las películas que querrían y se han vuelto competitivos en un ámbito que no les atrae precisamente. Es algo terrible. No podemos negar nuestro sentimiento profundo. La ventaja de mi actitud es que aporta algo primordial a la película: un punto de vista. Una vez comprendí esto, mi principal combate consiste en no dejar que nada interfiera con mi visión del filme, y lograr en la pantalla lo que tenía en mente al iniciar el rodaje. Si leo el guión y visualizo una habitación azul, no vale la pena que el decorador trate de convencerme para que sea verde. Quiero que sea azul. Si he pedido veinte extras, quiero veinte, no diecinueve. Al inicio de mi carrera tenía muy mala reputación debido a ello, pero al final, esta cultura de la negación me ha servido, porque cada vez que me he dejado convencer para cambiar algo, siempre me ha defraudado. Así que ahora, por principio, empiezo diciendo que no. Entonces reflexiono, y eventualmente doy una res-

puesta afirmativa. En el plató, por ejemplo, los técnicos vienen a verme con frecuencia y me dicen: «Tengo una gran idea...», y antes de que expliquen el asunto, les pregunto: «¿Es una idea que va a mejorar la película o una idea que te facilitará el trabajo?». Normalmente se van sin responder a la pregunta. Es duro, pero es algo que hay que imponerse, porque si no son los demás los que hacen la película en tu lugar.

NARRAR CON LA IMAGEN

El lenguaje filmado posee su gramática, que 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, etcétera, 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 esta-

mos, 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 abreviar 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 filme ya no querrá decir nada porque falta información. Se lo pasaron bien en el rodaje con grandes movimientos de grúa que duran una eternidad, fliparon en las pruebas y creen que son grandes cineastas por haber esbozado 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.

SOY EL PRIMER ESPECTADOR DEL FILME

Cuando llego al plató por la mañana, pienso en el eje principal de la escena, me sitúo en ese eje con mi director de fotografía y mi *script*, y llevo a cabo la ubicación espacial de los actores. En este punto, lo primero que observo es el modo en que los actores reaccionan ante el decorado, pues hay una gran interacción entre la interpretación del actor y el vestuario o decorado que se le propone. Si colocas a tus actores en un lugar que no les inspira, te arriesgas a que la escena no exhale alma, como en ciertos filmes actuales de ciencia ficción en los que los actores interpretan sobre un fondo verde para los efectos especiales. Por lo tanto, cuando un actor descubre un decorado por primera vez, veo en sus ojos si comprende lo que quiero hacer, y sé si he conquistado la escena. Si no es así, exigiré más trabajo. En lo que respecta a la dirección de actores propiamente dicha, hay dos grandes métodos. Está el método del terror dictatorial, que yo no sabría practicar, pero que aparentemente permite a ciertos cineastas obtener resultados torturando a sus actores, haciéndolos desgraciados y desestabilizándolos completamente. Es el método que practicaba alguien como Clouzot, que insultaba a la gente. Y se sabe, por ejemplo, que Oliver Stone destruye sistemáticamente a sus actores desde el primer día de rodaje. Es su método. Pero no el mío. Prefiero una relación de confianza. Paso mucho

tiempo con los actores. Paso mucho tiempo explicándoles el papel, pero también intento compartir experiencias vitales. Y gracias a esto nunca he tenido dificultades con un actor al que pido que se arrastre por el barro a cero grados. Siempre estoy con ellos en los camerinos. No me planto ante mi monitor de vídeo con un altavoz. Cuando el actor se arrastra por el barro, me arrastro con él. Soy el primer espectador de la película, siempre estoy a dos centímetros del objetivo. Y eso es muy importante para los actores, poder sentir la mirada del director cuando interpretan y comunicarse con él. A veces incluso manejo la cámara yo mismo si necesito una relación aún más directa. ¡Pero evito hacerlo demasiado, porque normalmente me sumerjo tanto en la interpretación del actor que si hay un micro dentro de campo, no lo veo!

SIETE TOMAS COMO MÁXIMO

Al principio de mi carrera como cineasta, aún estaba muy impregnado por los métodos de los anuncios publicitarios, en los que a menudo dirigía a actores muy mediocres, y con los que tenía que multiplicar las tomas. En *El cabezazo* (Coup de tête, 1979), con frecuencia rodaba quince tomas de un plano. Un día, Alain Poiré, el productor, vino a verme y me dijo: «Jean-Jacques, ¿por qué haces tantas tomas?». Le respondí que para modular, para tener más material que elegir en el montaje; me respondió «muy bien» y me dejó hacer. A continuación, una vez terminado el filme, le pidió a la montadora que anotara qué toma había utilizado en cada plano. ¡Con gran estupor, descubrí que, las tres cuartas partes del tiempo, había utilizado la primera toma! Fue una gran lección. Así pues, si a la toma 7 no tengo lo que quiero, sé que no es normal, que he planificado mal la puesta en escena o el actor no se encuentra a gusto. Pero vaya, no es tan simple como esto, también depende de los propios actores: algunos son muy buenos en las tres primeras tomas y otros necesitan tres o cuatro tomas para entrar en calor. Sean Connery, por ejemplo, trabaja bien en la 1 y la 3. Después se cansa, se pone nervioso, olvida su texto. Por el contrario, Joe Fiennes, en *Enemigo a las puertas* (Enemy at Gates, 2001) sólo encuentra su personaje en la 5 o la 6. En todo caso, si llego a la séptima toma y no funciona, lo detengo todo. Si la causa es la puesta en escena, cam-

bio mi eje. Y si es un problema del actor, *finjo* cambiar mi eje, para hacerle creer que ése es el problema. Los actores son muy sensibles e inquietos. Se deprimen rápidamente, y eso les facilita poder echarle la culpa a la técnica. Como cineasta, hay que tener el ego templado a ese respecto. Hacer lo posible para que el actor se sienta a gusto es hacerse un gran favor a uno mismo.

ACEPTAR LA REALIDAD ECONÓMICA

Las pocas ocasiones en que he conversado con estudiantes de cine en Francia me ha sorprendido hasta qué punto negaban completamente la realidad económica del cine. En cierto sentido es normal, porque el cine francés se ha convertido en un trabajo prácticamente subvencionado, y la elaboración de películas ya no requiere atravesar el *via crucis* financiero vinculado a la obtención de un público. Por lo tanto, se subestima y resta importancia a esta cuestión. Y cuando estos cineastas en ciernes se enfrentan a la realidad del oficio, la lección es muy dura. Sobre todo si tienen la mala suerte de empezar en televisión, que aún es más dura en lo que respecta a las relaciones con el dinero. Ahora bien, podemos sostener todos los discursos que queramos sobre la perversión del arte por el dinero, esto es algo penoso. Es una realidad que hay que aceptar, y quienes pretenden soslayarla suelen perder el tiempo. Por ejemplo, me parece tristísimo cuando los directores acuden al productor y le dicen: «Mira, tengo una pequeña película que no saldrá muy cara, así que si no funciona no perderás mucho». Dígame, ¿a quién le interesa eso? ¡En todo caso, no me apetece pasarme cuatro años de mi vida en un proyecto pensando que mi promesa es un fracaso modesto! Hay chispas en este oficio. Las hay en los ojos de quienes se dedican a él. Es lo que hace avanzar el asunto. Todos queremos soñar. ¡Al menos hay que tener un mínimo de ambición! Con un discurso tímido no lograrás incitar a los productores a arriesgarse por ti. Asume riesgos, al menos. Diles: «Si me equivoco, no rodaré más películas». Es un discurso que tal vez dé miedo, pero que se adapta mejor a la gente que ha elegido este oficio.

Filmografía

Noirs et blancs en couleur (1976), *El cabezazo* (Coup de tête, 1979), *En busca del fuego* (La Guerre du feu, 1981), *El nombre de la rosa* (Le nom de la rose, 1986), *El oso* (L'Ours, 1988), *El amante* (L'Amant, 1992), *Las alas del coraje* (Wings of Courage, 1995), *Siete años en el Tíbet* (Seven Years in Tibet, 1997), *Enemigo a las puertas* (Enemy at Gates, 2001), *Dos hermanos* (Two Brothers, 2004).

Claude Chabrol

1930, París

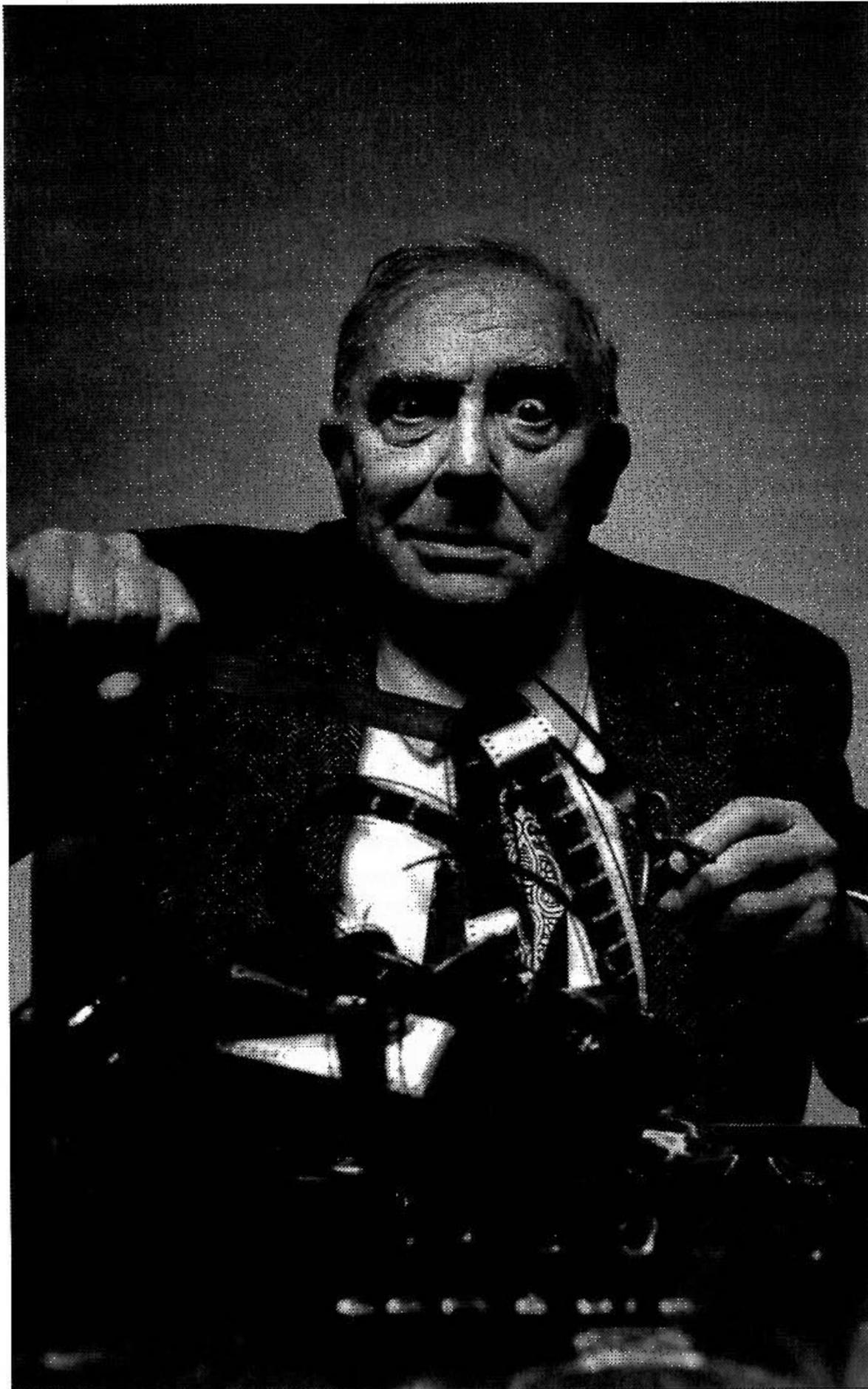
*De todos los cineastas de la Nouvelle Vague, Claude Chabrol es quien ha tenido una carrera más estable. Mientras Jean-Luc Godard o Eric Rohmer ruedan cada vez menos y para públicos más restringidos, Chabrol continúa estrenando películas a un ritmo prácticamente anual, y logra incluso el lujo de verdaderos éxitos populares. Hay que decir que en treinta años, este cineasta fascinado por la psicología burguesa ha sabido crear un género que le es propio. Los espectadores siempre saben qué van a encontrar en un filme de Chabrol. Y si a algunos esto les parece previsible y aburrido, muchos siguen hallando placer en ello. Notable vividor (la leyenda dice que escoge los lugares de rodaje en función de los restaurantes de las inmediaciones), también tiene la reputación de una exigencia sin parangón con su equipo y actores. Nos reunimos en París cuando estrenaba *La flor del mal*, que se reveló un nuevo éxito. Gracioso y locuaz, e incluso un tanto provocador, Chabrol habló con la seguridad de quienes no tienen nada que demostrar y se animó a proferir una serie de curiosos comentarios sobre ciertos jóvenes cineastas (sobre todo americanos), pero tan virulentos que no me he atrevido a reproducirlos aquí.*

Clase magistral con Claude Chabrol

Cuando rodé mi primera película tenía veintinueve años y no había puesto nunca el pie en un plató. Mis conocimientos eran puramente teóricos, hasta el punto de que, cuando rodamos el primer plano, el director de fotografía me propuso mirar a través de la cámara, y en lugar de poner el ojo en el visor, quise mirar a través de un perno que hay debajo. Normalmente, un fallo semejante resulta fatal para un realizador. Sin embargo, conseguí hacerme respetar por el equipo porque, gracias a todos los filmes que había visto antes, sabía exactamente lo que quería. No dudé una sola vez, no me equivoqué, y creo que eso tranquilizó a todo el mundo. La principal lección que aprendí con esta primera película es hasta qué punto, en el cine, más que en otros sitios, el tiempo es dinero. Era tan minucioso que a los ocho días de rodaje ya llevaba tres días de retraso. Mi primer asistente me dijo que a ese ritmo el presupuesto se agotaría rápidamente, y como yo era mi propio productor, fue un argumento que me caló. Entonces me obligué a ir más deprisa, y así es como comprendí que finalmente no se trata de conseguir lo que queremos en el más mínimo detalle, y que sólo es indispensable conseguirlo en el plano. Creo que el error que comete todo director principiante es no saber distinguir lo importante de lo que no lo es. Se le da la misma importancia a todo y se quiere explicar todo: por qué ponemos la cámara ahí, por qué utilizamos esa distancia focal, etc. Sin embargo, con la experiencia, me doy cuenta de que lo principal es tener una visión clara del filme que queremos hacer. Y si no logramos explicar por qué algo se hace de determinada manera, ¡tanto peor! A pesar de todo tenemos que hacerlo, para respetar el tiempo de rodaje. En realidad, el secreto de una película lograda es haber meditado mucho antes de realizarla. Creo que muchos realizadores llegan al plató sin haber alcanzado un estado de reflexión que les permita trabajar bien. Debido a ello pierden el tiempo, y por lo tanto el dinero, y acaban por tener que gestionar cuestiones económicas.

INVENTAR UN ESTILO, NO UNA FORMA

La gramática «básica» del cine, la del viejo sistema hollywoodiense, se hizo para ser transgredida —y así fue—. Sin embargo, no



está mal disponer de algunas reglas en las que apoyarnos. Por ejemplo, cuando filmamos un plano-contraplano, es muy práctico saber que los dos actores no deben mirar al mismo lado de la pantalla, porque si no, 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. Sesenta 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 de 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 sitúo en el extremo opuesto. Cuanto más ruedo, 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* (*La Fleur du mal*, 2003), Bernard Lecoq y Benoît 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 ocul-

tarse algo, entonces los filmo 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. Éste es el tipo de manipulación invisible que me gusta en el cine.

DIRIGIR ES DECIR LO MENOS POSIBLE

Cuando abordo una escena determinada, normalmente sé dónde situar la cámara, así que empiezo a trabajar con los actores para que se encuentren a gusto. Y la mejor manera de conseguirlo es mostrándoles que la cámara estará con ellos en los momentos importantes, que las expresiones que han ensayado ante el espejo se registrarán adecuadamente. En definitiva, que no han trabajado en vano. Diría que esto se soluciona prácticamente en los dos o tres primeros días de rodaje. Después, una vez que el actor ha cogido confianza, normalmente la mantiene hasta el final. Realizo muy pocas tomas, lo que implica que mis ensayos no van mal. Pero tampoco insisto mucho porque la mecanización se instala pronto. Y hace falta algo de trabajo sin red, es mejor. En mi opinión, el secreto de la dirección de actores consiste en no dirigirlos en absoluto. En el mejor de los casos les doy indicaciones de comportamiento. Por ejemplo, en *La flor del mal*, le digo a Bernard Lecoq: «Es el típico individuo de manos temblorosas». Otro tanto con Jean-Pierre Cassel en *La Rupture* (1970). Le dije: «En realidad, el problema de tu personaje es que teme no existir. Está convencido de que desaparecerá como humo. Por eso se palpa a menudo». Este tipo de detalles bastan para que el actor comprenda perfectamente al personaje. Pero no hay que mostrarles lo que deben hacer. Hay que dejarlos libres para probar cosas, incluso cambiar las réplicas del guión. A este respecto carezco de orgullo de autor. A veces los actores pueden tener ideas geniales, y hay que aprovecharlas. A veces pueden tener ideas idiotas, y en ese caso hay que mantenerse firme, explicarles tranquilamente por qué no es una buena idea, e incluso por qué la han concebido. Esto suele ocurrir con los principiantes, porque esos tics son un modo de disimular el miedo. En *Gracias por el chocolate* (*Merci pour le chocolat*, 2000), recuerdo que Anna Mouglalis había desarrollado uno de estos

tics: hablaba sacudiendo la cabeza. Enseguida le pareció muy extraño, y le dije: «Bien, así es como hablas cuando la cámara rueda...». Pero lo dije con sentido del humor, porque siempre hay que dirigirse a los actores con respeto. Hay grandes directores que gritan a los actores, que practican el método de la tensión, que les dicen «Lo has jodido» delante de todo el equipo. Ése no es mi estilo.

UN ACTOR DEBE AMAR SU PERSONAJE

Nunca escribo un guión con un actor en mente, porque entonces caemos en la trampa que consiste en que alguien vuelva a interpretar el papel que ya ha hecho. Cuando elijo a un actor, primero tiene que interesarme, tiene que interesarme la persona. He conocido a actores que me gustaron mucho en las películas y después de un desayuno juntos, me he dado cuenta de que la cosa no funcionaría entre nosotros. Pero lo que no hay que hacer nunca es mistificar al actor, por ejemplo, contratar a un tipo que nos parece tonto porque queremos que interprete a un tonto. Es deshonesto y, sobre todo, no funciona. Personalmente, soy más bien partidario de que los actores encarnen papeles que en principio no son adecuados para ellos. Parto del principio de que un actor puede interpretarlo todo, pero no necesariamente de la misma manera. Cuando contacté con Jean Yanne para *Accidente sin huella* (Que la bête meure, 1969), le dije: «Verás, es un papel de cabrón insoportable». Me respondió: «No hay problema», lo que me pareció encantador. Y en el plató se pasaba el tiempo justificándome el comportamiento de su personaje. Esto es fundamental, porque un actor, a no ser que interprete a alguien que se detesta a sí mismo, debe amar su personaje, independientemente de cuál sea. Con mucha frecuencia observo a actores que no lo comprenden, que establecen una distancia entre ellos y el personaje, sin duda por miedo a que el público no distinga la diferencia. En mi opinión es un grave error.

UN TRABAJO DE PRECISIÓN

No filmo más de lo necesario. Sé exactamente cómo debo rodar el filme y cómo lo voy a montar, por lo tanto la idea de rodar planos

suplementarios me parece una aberración. En primer lugar porque me haría perder tiempo, y luego porque implicaría que el plano previsto no era el plano evidente, y por lo tanto que no he pensado bastante en ello. Sé que hay muchos directores que prefieren acumular imágenes para elegir después, pero, personalmente, creo que escogen un poco tarde. Ahora, en el rodaje, dejo cierto espacio a lo inesperado. Nunca hago películas que al final cuenten otra cosa de lo que tenían que contar al principio, pero a veces cuentan eso y algo más. Puede ocurrir que tengas un tema con dos aspectos, uno de los cuales te parece más importante y otro más secundario, como una melodía en contrapunto. Y en el momento del rodaje puede suceder, sobre todo a través de la interpretación de los actores, que ciertos elementos de la historia cobren más importancia que otros. En este caso se crea un desequilibrio que, si se domina adecuadamente, puede transformarse en un nuevo equilibrio. Sin embargo, en mi caso, si algo así llega a ocurrir, sucede durante el rodaje. Nunca en el montaje. Según mi método de montaje, éste es más un trabajo de precisión que de imaginación. Depende de cada imagen, y por eso continúo montando según el método tradicional,* porque el montaje digital sólo permite una precisión de seis en seis imágenes. No podría «reconstruir» una escena en el montaje. Me sería imposible. Pero comprendo perfectamente los filmes que se deben enteramente al montaje, como *Apocalypse Now* (1979), cuya historia no dejó de evolucionar durante el rodaje y el montaje. No existen reglas. ¡Pero ésta no es la solución más económica! Aconsejo sinceramente a quienes quieran hacer una larga carrera en el cine que no trabajen como genios derrochadores. Pueden trabajar como genios si eso les divierte... ¡pero no muy caros!

CADA CUAL TIENE SU CAMINO

No tengo ningún consejo que dar a quienes quieran hacer cine en la actualidad. No hay decisiones buenas o malas. Lo formidable del cine es que adopta muchos rostros: hay grandes cineastas reco-

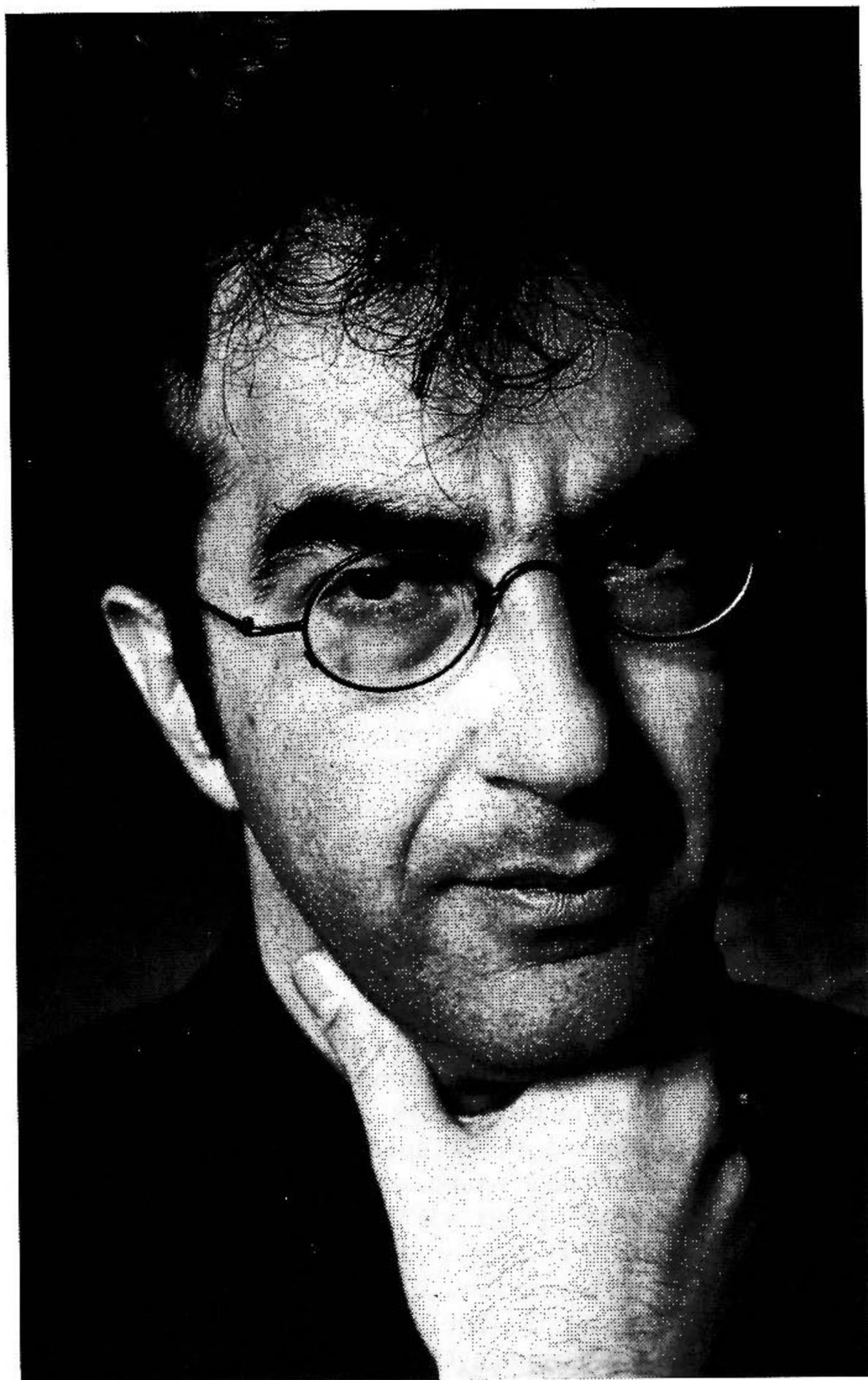
* El montaje tradicional es aquel en el que se trabaja sobre la propia película, cortándola y pegándola. En la actualidad, la inmensa mayoría de filmes se montan digitalmente, es decir, en un ordenador.

nocidos a los que no soporto, y otros que me encantan y a todo el mundo le parecen malos. Sin embargo, uno de los errores más insólitos en el cine francés contemporáneo es la necesidad que sienten todos los directores de escribir sus propias películas. Aparentemente, aquello que nos divertíamos en llamar la política de los autores, en los años sesenta, se ha entendido mal. No era un elogio a los guionistas, en absoluto. Al contrario, los dos cineastas que se citaban como ejemplo eran Hitchcock y Hawks, que no escribían una sola línea pero no obstante lograban imponerse como autores de sus películas. En la actualidad, todos los realizadores principiantes escriben su propio guión, y cuando veo sus películas tengo la impresión de que las faltas de ortografía aparecen en la pantalla. No tengo nada contra las escuelas de cine, aunque creo que no bastan para una formación completa. Lo bueno de las escuelas es que en ellas se ven muchas películas, normalmente a través del principio de «visita guiada», es decir, con un profesor que te explica cómo ver cada filme. En mi propio caso, viendo películas es como me apetece hacerlas. Fue la admiración lo que en un principio me empujó hacia el cine, aunque si vuelvo a pensar en ello, cuando creamos aquello que todavía hoy se conoce como Nouvelle Vague, fue ante todo como reacción *contra* un cierto tipo de cine. Para concluir, diré que el aspecto más destacable de las escuelas de cine es que permiten distinguir a los que quieren hacer cine y los que quieren estar *en* el cine, lo que no es realmente lo mismo.

Filmografía

El bello Sergio (Le Beau Serge, 1958), *Los primos* (Les Cousins, 1959), *Una doble vida* (À double Tour, 1959), *Las Bonnes Femmes* (1960), *Los Godelureaux* (1961), *Los Sept Péchés Capitaux* (segmento «L'avarice», 1962), *L'Oeil du Malin* (1962), *Landru* (Landru, 1963), *Ofelia* (Ophélie, 1963), *Las más famosas estafas del mundo* (Les Plus Belles Escroqueries du Monde, segmento «El hombre que vendió la torre Eiffel», 1964), *El tigre* (Le Tigre Aime la Chair Fraîche, 1964), *París visto por...* (Paris vu par..., segmento «La muda», 1965), *María Chantal contra doctor Kha* (Marie-Chantal contre le Docteur Kha, 1965), *El tigre se perfuma con dinamita* (Le Tigre se Parfume à la Dynamite, 1965), *La Ligne de Dé-*

marcation (1966), *Champaña por un asesino* (Le Scandale, 1967), *La ruta de Corinto* (La Route de Corinthe, 1967), *Las ciervas* (Les Biches, 1968), *La mujer infiel* (La Femme Infidèle, 1969), *Accidente sin huella* (Que la bête meure, 1969), *El carnicero* (Le Boucher, 1970), *La Rupture* (1970), *Al anochecer* (Juste Avant la Nuit, 1971), *La década prodigiosa* (La Décade Prodigieuse, 1971), *Doctor Casanova* (Docteur Popaul, 1972), *Relaciones sangrientas* (Les Noces Rouges, 1973), *Nada* (1974), *Una fiesta de placer* (Une Partie de Plaisir, 1975), *Inocentes con las manos sucias* (Les Innocents aux Mains Sales, 1975), *Los Magiciens* (1976), *Locuras de un matrimonio burgués* (Folies Bourgeoises, 1976), *Alicia o la última fuga* (Alice ou la Dernière Fugue, 1977), *Laberinto mortal* (Les Liens du Sang, 1978), *Prostituta de día, señorita de noche* (Violette Nozière, 1978), *El caballo del orgullo* (Le Cheval d'Orgueil, 1980), *Los fantasmas del Chapelier* (Les Fantômes du Chapelier, 1982), *Le Sang des Autres* (1984), *Pollo al vinagre* (Poulet au Vinaigre, 1985), *Inspecteur Lavardin* (1986), *Masques* (1987), *El grito de la lechuza* (Le Cri du Hibou, 1987), *Un asunto de mujeres* (Une Affaire de Femmes, 1988), *Días tranquilos en Clichy* (Jours Tranquilles à Clichy, 1990), *Dr. M* (Dr. M, 1990), *Madame Bovary* (Madame Bovary, 1991), *Betty* (1992), *L'Oeil de Vichy* (1993), *El infierno* (L'Enfer, 1994), *La ceremonia* (La Cérémonie, 1995), *No va más* (Rien ne va plus, 1997), *En el corazón de la mentira* (Au Coeur du Mensonge, 1999), *Gracias por el chocolate* (Merci pour le Chocolat, 2000), *La flor del mal* (La Fleur du mal, 2003), *La dama de honor* (La Demoiselle d'Honneur, 2004), *Borrachera de poder* (L'Ivresse du Pouvoir, 2005).



Atom Egoyan

1960, El Cairo

Atom Egoyan es en cierto sentido el gemelo invertido de David Lynch. Gemelo porque posee la misma capacidad para sumergirnos en un universo visual casi hipnótico. E invertido porque mientras las películas de Lynch cada vez son más perturbadoras a medida que avanzan, las de Egoyan, por el contrario, parecen hechas para tranquilizarnos sobre la complejidad de la naturaleza humana. Esta reflexión también se aplica al propio cineasta. Tras haberlo visto en algunas fotografías, esperaba encontrarme a un hombre torturado, oscuro e intenso, cuando, aunque el personaje es ciertamente complejo, habla con entusiasmo y tiene sentido del humor. Como con Denys Arcand, aproveché un viaje a Canadá en 2004 para entrevistarlo. Me recibió por espacio de dos horas en su oficina de Toronto, cuando estaba preparando una nueva película, Where the Truth Lies.

Clase magistral con Atom Egoyan

No fui a ninguna escuela de cine. Estudié ciencias políticas y relaciones internacionales en la Universidad de Toronto, y había un curso de historia del cine donde descubrí el trabajo de hombres como Bergman, Buñuel, Pasolini o Antonioni. Antes de eso nunca había soñado con ser cineasta. Pero al menos me había introducido en el teatro. Durante la adolescencia, devoré las obras del teatro del absurdo —Ionesco, Beckett, Genet, Adamov...— y yo mismo empecé a escribir obras y montarlas en la escuela. Pero todo lo que escribía era siempre la sombra de los autores que admiraba. Mis obras eran siempre la imitación del trabajo de otro. Pero con el cine vi una apertura, porque comprendí que la cámara podía servir para reproducir mi propia visión de las cosas. No había, por supuesto, nada original en ello; muchos directores lo habían comprendido y utilizaban la cámara de esta manera. Pero para lanzarnos a una carrera artística debe imbuirnos la sensación de que rompemos barreras, aunque no sea así. Mi problema con la escritura de obras de teatro era que yo era muy lúcido a ese respecto; me molestaba el hecho de que todo lo que hacía ya había sido formulado o expresado por otros. Y creo que con el cine me inundaba la plácida sensación de que no era así.

NATURALISMO CONTRA MANIERISMO

Sin duda alguna, puede dividirse a los realizadores en dos grandes escuelas: quienes observan lo real con tal grado de sensibilidad e intensidad que sus imágenes se convierten en algo que supera el instante filmado, y quienes buscan cómo la estructura y el lenguaje cinematográfico pueden afectar a la conciencia y tienen un método manierista de la narración. La primera escuela se inscribe en la tradición del naturalismo. En estas películas la cámara atrae nuestra atención sobre cosas marginales, elementos de la vida que no veríamos de otro modo. Siempre se concibe desde la naturalidad. Se olvida la cámara. En la otra escuela, por el contrario, la cámara está muy presente y eres muy consciente de la estructura narrativa y de la ubicación de los personajes. Todas las ideas formales son muy visibles, lo que puede ser exultante o insoportable, según el modo en

que se domina esa alquimia. Hay algo casi perverso en el modo en que este grupo observa la vida. Está sembrado de intenciones sospechosas o voyeuristas, de las que yo mismo he sido culpable. En este método nunca hay nada anodino. Por ejemplo, hay toda una serie de consideraciones que has de tomar en cuenta antes de decidir mover la cámara. Personalmente, creo que todo movimiento de cámara debería ser una respuesta orgánica a un movimiento interno experimentado por el personaje. Esto concuerda con mi teoría personal de que cada personaje reivindica un territorio y utiliza el espacio en función de ello. Un buen ejemplo estaría en *El dulce porvenir* (*The Sweet Hereafter*, 1997), la escena en la que Billy Ansell (Bruce Greenwood) visita a los padres de Nicole Burnell (Sarah Polley), y el modo en que se afirma al decidir sentarse. Algunos pueden criticar ese grado exagerado de atención a los detalles y encontrarlo artificial. Sin embargo, tal vez debido a mi pasado teatral, me siento muy a gusto en ese mundo en el que la intensidad de la mirada es parte esencial de la estética, y en el que se confiere una atención exagerada a cada gesto o movimiento.

EL LENGUAJE DEL CINE ES EL MISMO QUE EL DE NUESTROS SUEÑOS

Hay una gramática básica del cine que 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 logro 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 a 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.

LOS ACTORES TE MUESTRAN DÓNDE SITUAR LA CÁMARA

En última instancia, creo que la manera de elegir dónde cortamos las escenas depende en gran medida del modo en que los actores habitan el espacio, y por ello es crucial empezar el día de rodaje ensayando con ellos. De hecho, tenía costumbre de ensayar mucho, casi como en el teatro, porque en mis primeras películas el diálogo era tan escaso y la emoción tan contenida que los personajes parecían autómatas. Y para conseguir esto hay que ensayar mucho, explorar en los actores esa parte oculta, por qué los personajes no logran expresarse. No puedes llevar a los actores al plató y contar con que comprendan qué lugar ocupa algo así en la película. He escuchado hablar de directores que no proporcionan el guión completo a sus actores. Realmente no sé cómo funciona algo así, pero me parece interesante porque comprendo lo que subyace a esa técnica, que es crear lo inesperado, generar una apertura y la sensación de

que estamos a punto de descubrir algo, lo que indudablemente todos deseamos en una escena. Una vez concluido el ensayo, decido los planos que voy a rodar. Mi manera de proceder, concretamente, consiste en desglosar la jornada en bloques de dos horas. Para cada bloque establezco un plano que me resulta imprescindible. Si consigo rodarlo antes de que acaben las dos horas, paso al segundo plano que también me gustaría filmar. Entonces, si una vez más lo consigo, paso a un plano que en realidad no necesito pero podría serme útil. Por supuesto, nunca se lo digo a mi equipo, ya que si les espetara: «Vale, en las dos próximas horas sólo vamos a necesitar un plano», puedes estar seguro de que rodar el plano consumirá las dos horas. Éste es simplemente uno de los curiosos rasgos de la energía colectiva. En realidad, las mejores experiencias que he tenido ocurrieron cuando disponía de un tiempo limitado y tenía que ceñirme exclusivamente a lo esencial. Otro tanto puede decirse de todo el aspecto técnico. He oído hablar de directores que obtienen lo mejor de su equipo fingiendo no saber nada, porque eso obliga a involucrarse más al equipo. Personalmente, no creo que necesites muchos conocimientos técnicos, y me parece que cuanto más desmitifiquemos este aspecto, más fácil será todo. A fin de cuentas, para dirigir una escena todo lo que en realidad necesitas conocer y todo lo que te debe interesar es la psicología de tus personajes.

MIMAR A TUS ACTORES EN TODO MOMENTO

Para dirigir a los actores debes experimentar una verdadera curiosidad por la situación en que se encuentran, para ser capaz de empatizar y poder implicarte en todas las decisiones que hay que tomar. En otras palabras, tu mayor responsabilidad como realizador es conceder a tus actores una atención fuera de lo común. Y tu mayor reto en el plató consiste en no dejarte distraer por los problemas de otros, porque todos los integrantes de tu equipo ejecutan actividades previstas de antemano, salvo los actores. Son los únicos que emprenden algo misterioso y mágico. Encarnan a otro. Se les ha confiado una función casi sagrada, y tu trabajo es velar por ella. Comprendo que un principiante se esconda tras la cámara y se sumerja en la técnica. Pero nunca puedes abandonar a los actores. No puedes dejarlos solos. Tienes que mimarlos a cada momento, por-

que de no ser así la cámara lo registrará, y ninguna iluminación, música o sonido Dolby compensarán la falta esencial de interés por lo que hacen en ese momento. Tienes que ser entusiasta y compartir su excitación cuando tienen una nueva idea, lo que a veces puede resultar agotador e incluso peligroso. A veces un actor te hará una propuesta que puede parecer seductora, pero con mucha frecuencia se trata de un error, porque aunque la idea sea lógica o excitante, los actores no tienen una visión de conjunto de la película. Tú sí. Y cuando llevas meses viviendo con el tema y tomando decisiones, el filme adopta una forma que no puedes ocultar sólo porque suponga un problema para tu actor o éste te proponga una alternativa divertida. Así pues, a menudo tu responsabilidad consiste en decir: «Está muy bien como idea, pero no funcionará en la película, así que mejor volvemos al guión». Evidentemente, elegir al actor adecuado facilitará tu trabajo. El *casting* es fundamental, no sólo porque el talento escasea, sino porque algunos papeles hunden sus raíces en un tipo de personalidad y no en otros. Por lo tanto, si encuentras a alguien que vive el papel intuitivamente, conviene que te quedes con él, o con ella, a cualquier precio. Por esta razón no comprendo el sistema hollywoodiense, donde se dice: «Oh, este actor está ocupado, pasemos al siguiente». Mi peor pesadilla sería pasar dos meses en un plató trabajando con un actor y repetirme cada día que quizá alguien podría hacerlo mejor.

TODOS MIS FILMES SE REESTRUCTURAN EN EL MONTAJE

El modo en que abordo el montaje consiste en dejar que mi montador estructure la lógica interna de cada escena, principalmente porque no tengo la paciencia —ni la capacidad— para hacerlo yo mismo. Hay un número infinito de posibilidades de montar una escena, y creo que es muy interesante disponer de la opinión de alguien externo para determinar dónde se encuentran los valores dramáticos, porque si has escrito y dirigido la película necesitas que alguien te diga objetivamente si la información llega o no al público. Por lo tanto, me gusta que mi montador decida la estructura interna. Pero asumo la responsabilidad de la estructura narrativa global. Todos mis filmes han sido reestructurados en el montaje, algo que me parece evidente y natural, porque lo más difícil en la elabo-

ración de una película es que con mucha frecuencia no podemos evaluar el efecto producido por determinado elemento sino en la sala de montaje. Y entonces rezamos para poder salvar la película. En *Exótica* (*Exotica*, 1994), por ejemplo, las escenas en las que los personajes caminan por el campo fueron rodadas en plano secuencia general con Steadycam, y no se cortó nada. Y cuando intentamos montarlas, no funcionaban. No veía ninguna alternativa. Después de un tiempo me sentí tan frustrado que alteré toda la estructura y ensayé un montaje alternativo que combinara esas secuencias con otras. A partir de ese momento, la película empezó a constituir un todo orgánico. Como si algunos fragmentos de la historia esperaran a ser narrados adecuadamente. Por último resultó que mi intuición de rodarlos así era correcta, pero no comprendí la razón hasta ese momento. Esta manera de trabajar implica que detentas el control del montaje, hasta el *final cut*. Ninguna de mis películas sobreviviría a una prueba de proyección, por ejemplo, porque la gente suele creer que quieren historias transparentes, cuando a veces el relato es más poderoso si no es transparente, si tienes que encontrar tu propio camino en su interior.

UN MUNDO PERSONAL

Realizo películas para un público imaginario; un público tan curioso y dispuesto como yo a la hora de explorar un tema determinado. Así pues, es un método a la vez muy generoso y muy hermético. Pero necesito creer que hay un público que comparte mis obsesiones. Para ser honesto, no creo que puedas pedir millones de dólares para hacer algo sólo para ti mismo. Y si realmente esto es lo que quieres hacer, ahora dispones de la tecnología para ello, con las cámaras y el montaje digital. No cuesta casi nada. Pero a partir del momento en que tratas con inversores y productores, hay lógicamente la expectativa de un público, y la pregunta es: «¿Cómo ves a ese público?». En mi caso lo percibo como un grupo de personas que comparten mi modo de ver el mundo. Acaso son imaginaciones, pero debo creer en ellas. Sin embargo, creo que el cine es el producto de la visión de una única persona. En verdad no es un arte colectivo. En fin, la elaboración concreta de hecho sí lo es. Y cuando contemplo la película terminada, siempre me sorprende la alquimia

de todos estos elementos discordantes que se combinan, y cómo las energías acumuladas de cada decisión individual tomada por los actores, por los técnicos o el montador, son capaces de superar la expectativa que tenía al principio del filme. Es, pues, un proceso colectivo, pero que debe sostenerse en una visión muy clara. Y a menudo esto no se aprecia en el guión. Del mismo modo, cuanto más dinero pidas, tendrás que rendir cuentas a más gente, habrá más perspectivas que colmar y más difícil será que emerja tu propia visión. Así pues, la primera cuestión que debe plantearse un cineasta es: «¿Cuál es la historia que tengo que contar?»; la segunda, aún más crucial, es: «¿Qué medios necesito para contarla?». A menudo creo que los realizadores piden mucho dinero, como si así pretendieran obtener la aprobación psicológica que necesitan. Pero al actuar así pueden disminuir sus posibilidades de hacer un trabajo personal.

Filmografía

Peep Show (1981), *Open House* (1982), *Next of Kin* (1984), *Family Viewing* (1987), *Speaking Parts* (1989), *El liquidador* (*The Adjuster*, 1991), *Montréal vu par* (segmento «En passant», 1992), *Calendar* (1993), *Exótica* (*Exotica*, 1994), *El dulce porvenir* (*The Sweet Hereafter*, 1997), *El viaje de Felicia* (*Felicia's Journey*, 1999), *Ararat* (*Ararat*, 2002), *Where the Truth Lies* (2005).

Patrice Leconte

1947, París

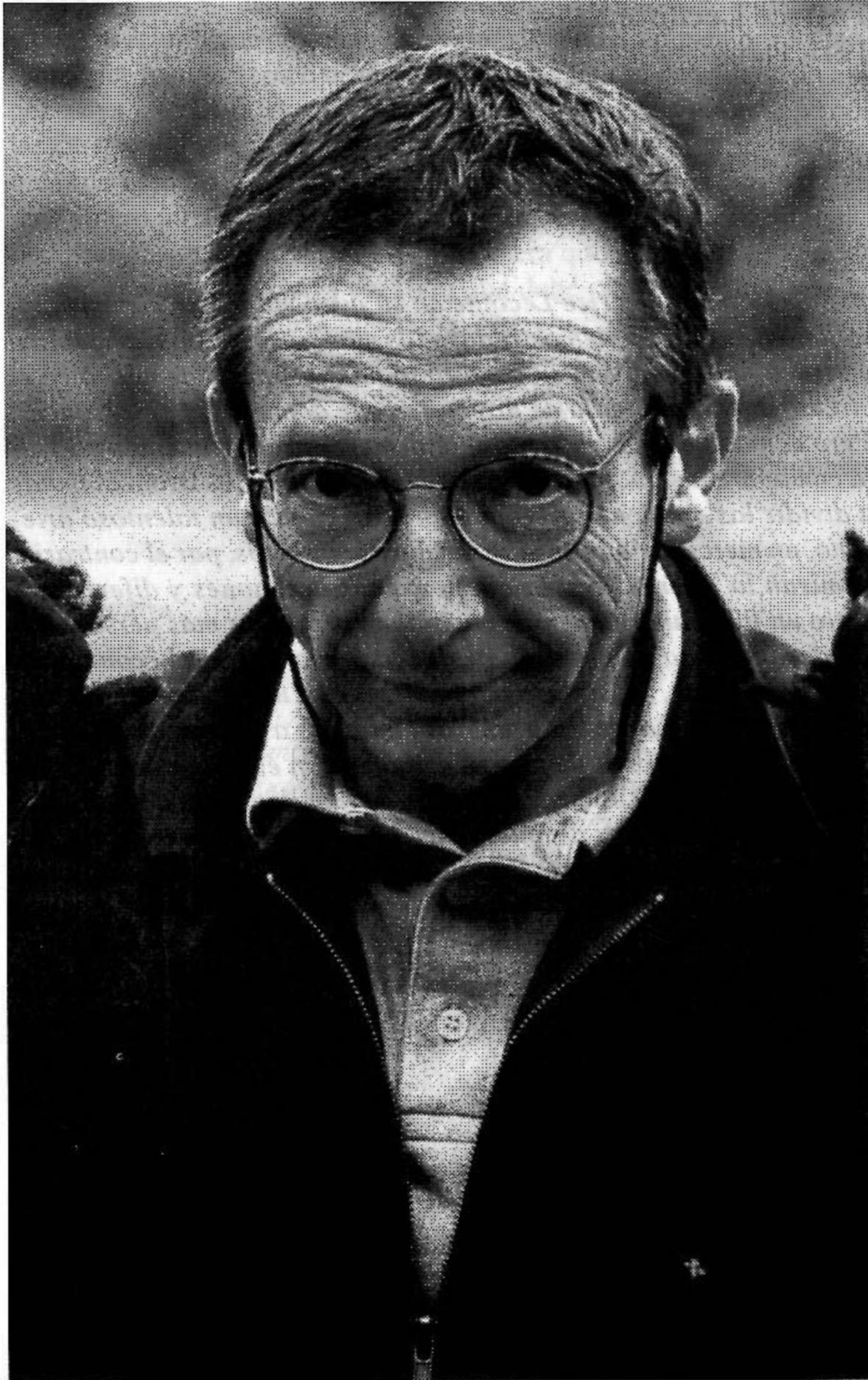
*¿Se estima a Patrice Leconte en su justo valor? Su maestría visual no necesita ser demostrada, y los numerosos éxitos, de público y crítica, que siembran su carrera lo han instalado de hecho en el círculo muy restringido de directores que dominan el cine francés. Pero el modo en que pasa indiferentemente de un tema a otro y trata con aparente igualdad filmes como *Ridicule* o *Les Bronzés tiende a dividir las opiniones. Algunos sólo ven en él a un talentoso artesano, un mercenario inspirado, mientras que otros, por el contrario, admiran la libertad con la que toma sus decisiones y diferencian entre un filme abiertamente comercial y proyectos más personales. Confesando una admiración profunda hacia Patrice Leconte después de *Tandem*, me sitúo, personalmente, en la segunda categoría. Por otra parte, fue de los primeros cineastas a los que quise entrevistar para Lecciones de cine, y contacté con él para este propósito en la época de *Ridicule*. Declinó con humildad, para finalmente aceptar algunos años después, tras un largo preámbulo acerca de su incapacidad para imaginarse como «profesor» de cualquier cosa...**

Clase magistral con Patrice Leconte

La etapa más importante de mi formación como cineasta fue el rodaje de mi primera película, *Les vécés étaient fermés de l'intérieur* (1975), en la que coleccioné todas las torpezas posibles e imaginables, especialmente en lo que respecta al trabajo con los actores. Tenía veintinueve años, salía de una escuela de cine que no me había enseñado gran cosa y nunca había puesto los pies en un plató de cine. Había realizado cortometrajes, pero el mundo del cortometraje no tiene nada que ver con la realidad del cine; trabajas con amigos, los retos financieros son mínimos, por lo tanto no hay presión, sólo el deseo de que salga bien, nada más. Nunca fui ayudante, no he visto cómo un director llevaba a buen puerto su película. Y esto ha sido una gran carencia porque si hubiera visto a un realizador trabajando habría podido decir: «Mira lo que hace, se equivoca... Mira, ahí acierta...». Así pues, recomiendo vivamente a todo futuro cineasta que trabaje en un plató al menos una vez para comprender la realidad de este oficio. Pero antes de eso, para aprender a expresarse con la imagen, para comprender lo que es un plano, el ritmo, la narración, etcétera, es necesario entrenarse rodando cortometrajes. Personalmente, he hecho muchos, más de una veintena. Y aún hoy me espanta ver que hay quien se lanza a un primer largometraje sin haber rodado un solo metro de película. Es absurdo. Y hay productores que se vuelven cómplices diciendo: «Le ponemos un buen equipo y funcionará». Esto me saca de quicio. Sobre todo ahora, cuando puede rodarse un filme por tres francos y sesenta céntimos con una pequeña cámara digital. No hace falta disponer del presupuesto de *Titanic* (*Titanic*, 1997) para expresarse. A veces encuentro a jóvenes que dicen: «Sí, pero con las pequeñas cámaras no se hace cine de verdad». Tal vez, pero siempre he creído que precisamente las limitaciones son el mejor motor para la creación. Y estas pequeñas cámaras permiten inventar una película con los medios de los que disponemos.

DEJAR DE ESCRIBIR PARA SER OBJETIVO

Le tengo mucho resentimiento a la Nouvelle Vague —que por otro lado admiro— porque ha elevado a un pedestal la noción de



cine de autor, como si sólo las películas de autor valieran algo. Me parece una lástima porque, debido a ello, siempre he escrito o co-escrito mis guiones. Hasta el día en que rodé *Ridicule. Nadie está a salvo* (Ridicule, 1995). Esta experiencia me abrió los ojos. En principio porque disponía de un verdadero punto de vista objetivo respecto al guión. Tenía distancia. Podía decir abiertamente: «Este guión es formidable». Y esto me daba alas para estar a la altura de lo que había leído. Ahora bien, no puedes hacer esto con tus propios guiones. No puedes decir: «Quiero estar a la altura de lo que he escrito». Sería una pretensión ridícula. Como resultado de ello, como estaba objetivamente seguro del guión, pude concentrarme más que nunca en el ejercicio de la puesta en escena, las relaciones con los actores, en resumen, aquello en que se basa la calidad de una película más allá de su guión. Con la distancia, considero que a la postre rodar lo que escribimos no es una idea tan buena.

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. Como 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 fulgurantes que me han llevado a decir: «¡Mierda, qué 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 vana. 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 escena debe expresar. Por lo tanto, te-

nemos 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 de 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* (Dancer in the Dark, 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 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 guión, 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 cómo esceni-

ficaré 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 tomo notas, apuntes un tanto apresurados que sólo yo puedo releer. Más tarde llegan los actores. Siempre he seguido el principio, que 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 un tiempo ganado. Una vez 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 escenas por rodar, no podemos permitirnos discutir el sentido de una escena.

ENCUADRAR PERMITE SER UNA MAYOR INTIMIDAD

A partir de *Tandem* (1987), encuadro mis películas, es decir, yo mismo manejo la cámara. Al hacerlo, cierro el ojo izquierdo y mantengo abierto el derecho, me pongo los auriculares para el sonido, y en cierto sentido es como si estuviera en el cine. Por otra parte, me sorprende que haya tan pocos directores en el mundo que encuadren sus filmes. Personalmente, siempre me gustó la idea de inscribir, en un rectángulo preciso, las imágenes que tenía en mente. Siempre me ha costado horrores delegar esa función. Un encuadre, una imagen, el ejercicio de la cámara es algo muy físico y sensual. Como se tra-

ta de tu película, puedes tomarte libertades de encuadre que un operador no se atrevería a intentar. Sin embargo, la ventaja que para mí no tiene precio es la relación cómplice que induce con los actores. No podría renunciar a eso. Ninguno de los actores con los que he trabajado me ha dicho: «No me gusta que operes la cámara». Al contrario, todos han sido sensibles al hecho de que quien les filma es quien dirige la película, y que no hay intermediario salvo la cámara, esa enorme máquina detrás de la cual, ciertamente, nos escondemos un poco. No estamos completamente expuestos cuando encuadramos, nos protege la cámara. Pero digamos que es una protección que permite una infinita intimidad con los actores. Desde que encuadro tengo la impresión de plantearme de manera más eficaz las preguntas adecuadas. Tengo la impresión de saber mejor lo que quiero y de poder conseguirlo por mis propios medios. Uno de los grandes principios que rigen mi encuadre —y aun mi puesta en escena— consiste en actuar como si no hubiera leído el guión. Esto me parece muy importante. Cuando eres actor o escenificas un filme, has leído el guión y, por tanto, sabes cómo termina. Ahora bien, la chica que interpreta a Juana de Arco debería actuar ignorando que será quemada, y los pasajeros del *Titanic* no tendrían que saber que el barco se hundirá. Algo semejante ocurre con el operador: idealmente, no debería saber lo que ocurrirá dentro de campo. Por ejemplo, si un actor se desmaya y el cámara sigue sus movimientos, es como decir: «Sabía que iba a desmayarse». En cambio, si el operador tarda en reaccionar, como si se dijera: «Mierda, ¿qué es lo que pasa?», esto imprime una verdad insólita al desmayo del actor.

EL VERBO HACER ES MI PREFERIDO

Hay toda una generación de jóvenes cineastas que a veces han recibido una brillante formación —en los cómics, videoclips o en publicidad—. Suelen ser personas con un sentido muy penetrante de la imagen, de la técnica pura, pero que se encuentran un tanto desamparados cuando tienen que trabajar con actores. Personalmente, me equivoqué completamente en mi primera película. En aquella época, apasionarme por la técnica me resultaba tranquilizador, prácticamente no me ocupaba de los actores. Sólo les dirigía la palabra para decirles: «Creo que en el plano anterior tenías el cuello subi-

do». Es penoso y me avergüenzo, pero bueno, fue hace treinta años. Evidentemente, los actores me pasaron factura y no volvió a pasar. Me di cuenta de hasta qué punto son personas frágiles, que hay que proteger y amar. Todos necesitamos que nos quieran, pero los actores más que los demás, porque se dedican a un trabajo muy arriesgado. Visto desde fuera, podría creerse que son vagos a los que buscamos para que pronuncien un fragmento de texto antes de volver a su caravana a leer las revistas de la semana mientras comen galletas. Pero apenas imaginamos el peligro que para ellos constituye el rodaje de cada plano; permanecer solos en la luz con un equipo que les observa y un director que les dice: «¡Venga, te toca, y sé formidable!». Y tienen que serlo en cada toma. Si a estas personas, que se ponen en peligro, no se las rodea de un mínimo de amor y confianza, no pueden ofrecer gran cosa. Los actores necesitan sentir que ante ellos hay un tipo atento, paladeando su trabajo. Y desde el primer encuentro. En su origen, el sentido del *casting* estriba en nuestro deseo de filmar a un actor. Si no existe un impulso positivo hacia un actor, no merece la pena. Yo no puedo trabajar con actores que no me gustan. En principio, estoy obligado a que me gusten las personas que contrato. Más tarde, en lo que concierne a la dirección de actores propiamente dicha, creo que no hay una necesidad sistemática de expresar con palabras aquello que queremos. Conservo recuerdos indescriptibles de relaciones con actores, en las que bastaba una mirada para que se estableciera la comunicación y saber lo que teníamos que decirnos. Siempre he desconfiado un tanto de los directores que explican, que hablan demasiado. Desconfío de la psicología. El verbo hacer es mi preferido. Al hacer las cosas es cuando nos damos cuenta de si las hacemos bien. Si algo no está bien, lo decimos y se corrige. Pero lo mejor es actuar. Por otra parte, soy más bien riguroso en el respeto al texto. Si algo está bien escrito, merece la pena respetarlo. En *Ridicule. Nadie está a salvo*, el diálogo se respetó punto por punto. Me gusta que los actores se sepan el texto de carrerilla. No siempre es así. Un actor sólo puede ser bueno cuando se libera de los problemas de memoria. Estoy convencido de ello. Nunca he visto a los actores dar lo mejor de sí mismos cuando se atascan con el texto. Porque piensan más en el texto que en abandonarse a la interpretación y al personaje.

RECONOCER EL FILME QUE HABÍAMOS IMAGINADO

El montaje se basa fundamentalmente en la confianza. Y la calidad de mis películas debe mucho a Joëlle Hache, que es una montadora genial. Sin ella estoy perdido. En realidad, ella es la tercera fuerza creadora de la película, después del guionista, que ocupa el primer puesto, y yo mismo, en el segundo. Nunca le facilito mis notas de rodaje, porque es a ella a quien le compete concebir la escena en función del material del que dispone y de mi selección, que a veces cuestiona diciendo: «Has elegido la toma 2, pero en la 1 hay algo que me ha gustado». Y como tiene opiniones muy pertinentes sobre los actores y la calidad de la interpretación, confío en ella. Más tarde me dice: «Bien, puedo mostrarte la escena 12, creo que no ha quedado mal del todo». Me la muestra, y con frecuencia la abrazo y le digo: «No toques una imagen, es magnífico». O bien: «Está muy bien, pero creo que aún se puede mejorar», y le hago sugerencias. Avanzamos así hasta que toda la película está montada. Me cuesta mucho distanciarme cuando está acabada. Tiendo a decir que un filme es un logro o un fracaso en función de si se acerca a lo que tenías en mente al principio o a lo que se te ha escapado. Por desgracia, he realizado películas que han creado una fosa enorme entre la idea y el resultado. Y luego otras cuyo resultado se acerca bastante a mi idea original. A veces ha sido mejor de lo que imaginaba, gracias a los actores, la luz o el montaje. Así es como podemos juzgar si un filme ha sido un éxito o un fracaso. Y lo terrible es que, cuando nos equivocamos, no nos damos cuenta en el rodaje. Pero luego, durante el montaje, empezamos a decirnos: «No es tan terrible esta película». De hecho, no nos lo decimos, nos escondemos detrás del pajarito y pensamos que al final saldrá bien. Pero hay una lucecita roja en el fondo de tu cabeza que no deja de alertarte. Y cuando la película se estrena y es un fracaso, la lucecita roja te lo recuerda. Y te dices: «Sí, es cierto, pero no quise hacerle caso». Sin embargo, de todos modos no habrías podido hacer nada para escapar al naufragio. Una cosa importante para mí es que el montaje se realice paralelamente al rodaje. Es muy útil, porque si una escena falla se puede volver a rodar, mientras que si montas después es imposible reunir a todo el mundo para repetir una escena. Estas cosas pasan. A veces nos equivocamos. Durante el rodaje de mis primeras películas llegué a darme cuenta de que estaba a punto de equivocarme.

me, pero no me atreví a decirlo y cambiarlo todo. Temía que todos me echaran la bronca. Por eso ponía parches, siendo consciente de que no era la mejor solución. Sin embargo, al cabo de algunas películas maduré y tuve el morro de decir, sencillamente: «No, perdón, disculpadme, he metido la pata, vamos a hacerlo de otra manera». Y en la actualidad tengo el aplomo, la serenidad de decir al productor y a los actores: «He estropeado la escena que filmamos anteayer, hay que repetirla». Todo el mundo lo respeta. Y nadie se ha negado nunca a repetir una escena fallida para corregirla.

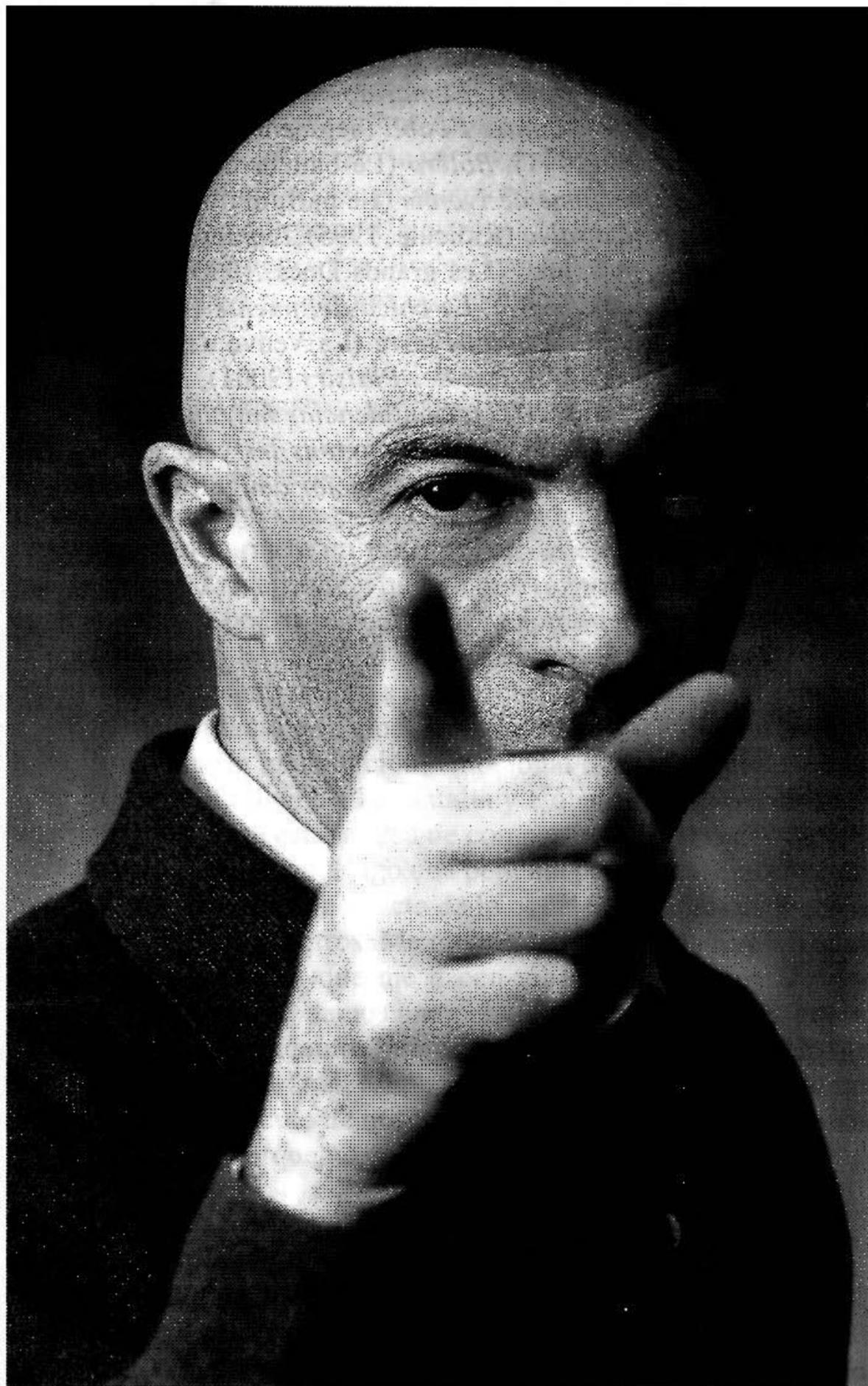
HACER CINE ES HACERSE EL INTERESANTE

En mi opinión, el cine es más un medio de expresión que de exploración. No hago cine para analizar nada, por ejemplo. No hago cine para explorarme a mí mismo. Pero es cierto que hay secretos que siento poderosamente y que no quiero guardarme. Para mí, hacer una película podría resumirse así: expresar cosas que no tendría la oportunidad o la suerte de expresar si no hiciera cine. Y cuando hablo de secretos me refiero a cosas cotidianas, sencillas, humanas, que pertenecen tanto a la emoción como a la comedia. Se trata de hacer funcionar la imaginación, emocional o dramática, y conseguir que un día llegue a la pantalla y embelese a las personas en una sala. En la base está la idea de compartir. Pero al rodar una película sólo pienso en mí. Hago una película para que me guste a mí, para que sea la expresión exacta de lo que deseo expresar. Y con la pretensión de gustar a otros. Me gusta no estar solo para reír o emocionarme de las cosas que me hacen vibrar, me hacen reír o me emocionan. Cuando rodamos una película, nos hacemos los interesantes, porque pretendemos interesar a otros con el espectáculo que ofrecemos, que es el de nuestra imaginación, y por lo tanto, forzosamente, el espectáculo de nosotros mismos. Un filme no es anodino. Y si lo es, es porque no debimos rodarlo.

Filmografía

Les vécés étaient fermés de l'intérieur (1975), *Les Bronzés* (1978), *Les Bronzés font du ski* (1979), *Viens chez moi, j'habite chez une co-*

pine (1981), *Ma femme s'appelle reviens* (1981), *Circulez y'a rien à voir* (1983), *Golpe de especialistas* (*Les Spécialistes*, 1985), *Tandem* (1987), *Monsieur Hire* (1989), *El marido de la peluquera* (*Le Mari de la coiffeuse*, 1990), *Contre l'oubli* (segmento «Pour Alexandre Goldovitch, URSS» (1991), *Bolero* (*Le batteur du boléro*, 1992), *Tango* (1992), *El perfume de Yvonne* (*Le parfum d'Yvonne*, 1993), *Ridicule. Nadie está a salvo* (*Ridicule*, 1995), *Lumière et compagnie* (1996), *Cómicos en apuros* (*Les grands Ducs*, 1996), *Uno de dos* (*Une chance sur deux*, 1997), *La chica del puente* (*La fille sur le pont*, 1998), *La viuda de Saint-Pierre* (*La Veuve de Saint-Pierre*, 1999), *Félix et Lola* (2000), *Rue des Plaisirs* (2001), *El hombre del tren* (*L'homme du train*, 2002), *Confidencias muy íntimas* (*Confidences trop intimes*, 2003), *Dogora ouvrons les yeux* (2004), *Les Bronzés 3 amis pour la vie* (2006), *Mi mejor amigo* (*Mon meilleur ami*, 2006).



Jacques Audiard

1952, París

Si algo se le puede reprochar a Jacques Audiard es hacerse desear demasiado: cuatro filmes en once años es realmente poco. Especialmente cuando los filmes en cuestión son de tal calidad. Una trayectoria intachable ha acompañado hasta aquí a este realizador imprevisible, cuya impresionante destreza visual barre todas las ideas preconcebidas sobre los guionistas (y, a fortiori, hijo de guionista) convertidos en directores. Nos conocimos para esta entrevista cuando se estrenaba De latir mi corazón se ha parado, que vino a recompensar su talento ya consagrado con un verdadero éxito público. Más bien reservado y discreto (aunque algo me dice que no es así en el estudio), Jacques Audiard no estaba precisamente cómodo con la idea de hacer de profesor de cine, pero, como muchos de sus compañeros igualmente reticentes, resultó que tenía más cosas que decir de las que pensaba. Esta entrevista se realizó en colaboración con Thomas Baurez y nos ha servido, en cierto sentido, de relevo, ya que es él quien a partir de ese momento continúa la serie Leçons de cinéma para Studio Magazine.

Clase magistral con Jacques Audiard

Para mí el cine siempre ha sido algo natural. Sencillamente porque soy hijo de mi padre [Michel Audiard, dialoguista, guionista y director] y lo he visto trabajar. La escritura de un filme no era una actividad remota y angustiosa. Había un efecto de proximidad, casi excesivo. Era algo sano, pero al mismo tiempo implicaba una suerte de devaluación del cine, porque ante todo lo veía como un oficio. No me gustaba todo lo que hacía mi padre, sobre todo como realizador. Sin embargo, no lo rechazaba; sabía que lo que escribía correspondía a momentos precisos de su vida. Mis gustos de cinéfilo se inclinaban más hacia el cine independiente americano de los años setenta y ochenta, los filmes experimentales. Por ejemplo, recuerdo la impresión que experimenté al ver *Le Joli Mai* (1963), de Chris Marker, y su manera completamente innovadora de enfrentar el mundo. Frecuentaba, como otros muchos, las salas de arte y ensayo. Mi relación con la imagen viene de ahí y de los filmes en super-8 rodados en la post-adolescencia, un formato completamente obsoleto en la actualidad. Pero es la escritura la que me inspiró en primer lugar. Me incliné, lógicamente, hacia los estudios literarios, como la filología. Luego estudié montaje durante seis años, antes de dedicarme al teatro y, por último, convertirme en guionista a mi vez. He colaborado en muchos largometrajes: *Saxo* (Saxo, 1987), *Baxter* (1989)... En su mayor parte eran adaptaciones de novelas cuyos derechos adquiría. Incluso monté, junto a unos amigos, una productora cuyo objetivo consistía en «fabricar» guiones. No funcionó muy bien. Nos dimos cuenta de que un guión no es un filme. Pasa por las manos de un productor y un director, que lo desarrollan de acuerdo a sus deseos. Esto me relegó a un sentimiento de hastío, de melancolía. Era necesario que acompañara mi historia hasta el final, y por lo tanto tenía que convertirme en director.

BUSCAR UNA ESPECIFICIDAD CINEMATOGRAFICA

Al escribir un guión hay que tratar de encontrar su aspecto cinematográfico. En otras palabras, determinar lo que no pertenece al orden del teatro, de la novela... y no hacer lo que Hitchcock llamaba «tarjetas postales filmadas». ¿Qué es lo que hará que el paso a la

puesta en escena no constituya un valor añadido? Cuando Alain Le Henry y yo adaptamos la novela negra *Triángulo* [de Ken Follett], que se convertiría en *Regarde les hommes tomber* (1994), recuerdo cómo nos atascamos porque la novela era muy lineal. Para conferirle una especificidad cinematográfica, decidí superponer todas las partes y tratarlas en pie de igualdad, así como mezclar la temporalidad. Gracias a ello logramos ese aspecto particular, casi fragmentario, donde la acción se proyecta en un movimiento incesante. Carece de introducción y de conclusión. De un guión a otro cambia el dispositivo empleado. En *Un héroe muy discreto* (Un héros très discret, 1996), por ejemplo, las falsas entrevistas, metáforas que sugieren la mentira del protagonista, rompen el aspecto puramente novelesco. En *Lee mis labios* (Sur mes lèvres, 2001), la sordera de la heroína ejerce una influencia directa en la puesta en escena, porque ésta refleja su percepción del mundo. El trabajo del guión consiste en aportar formas para crear lo visual. Debe ser lo suficientemente sólido para que en el momento del rodaje yo pueda deslizar mis propios intersticios. Es una base sobre la que trabajo. Es necesario que prácticamente pueda olvidarme, deshacerme de él, si no me convierto en un prisionero. Por supuesto, hay guiones que son más resistentes que otros. El de *Lee mis labios* era muy preciso; era difícil reajustarlo. En el caso de *De latir mi corazón se ha parado*, quise invertirlo todo, tener más libertad, más azar... En cierto sentido, lo escribimos contra el precedente. Sin embargo, tenía otras obligaciones que gestionar. El filme está, en efecto, articulado desde un punto de vista único. Todo se centra en el personaje de Romain Duris. Me di cuenta de que se trataba de una particularidad onerosa y cansina y que, al mismo tiempo, abría un campo infinito de posibilidades. Hasta ahora siempre he escrito los guiones de los filmes que he dirigido. Estoy un poco cansado, porque al cabo de cierto tiempo uno ya se conoce y sabe dónde va, está encerrado en su propio universo, en sus melancolías. Me gustaría exiliarme, que me exiliaran. Explorar otros territorios, preguntarme, al leer un guión: «¿Cómo voy a dejar mi impronta personal en esta historia? ¿Cómo me deslizaré en ella?».

La realización de mi primer largometraje [*Regarde les hommes tomber*] no fue una revolución desde el punto de vista técnico. Ya había trabajado con la cámara, aunque pasaba del formato super-8 al 35 mm. Además, el tiempo que había pasado en las salas de mon-

taje había agudizado mi mirada como director. El principal problema que tenía que abordar era la relación con la gente, hacerme comprender en el plano afectivo. Fue algo penoso. Saber dónde situar la cámara no plantea ninguna dificultad porque no hay conflicto humano. A partir del momento en el que alguien te dice: «No, no ensayamos con esta luz», todo se vuelve insoportable. Al mismo tiempo, no podía valerme de una experiencia considerable. Aprendí en la catástrofe. Y créame, en este caso se aprende rápido.

SER LÚCIDO 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 puede 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. (*Risas.*) La ausencia de medios también puede volver 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, evito hablar de mis películas anteriores. Esto implica una autocrítica que me parece excesiva. Además, desconfío de mi capacidad para despreciar. Cuando rueda, un director es la persona más frágil. Se desnuda ante su equipo. Por eso hay que protegerse al máximo.

DEJARSE SORPRENDER

Si el director se expone, el actor lo hace aún más. Está literalmente en pelotas. Debe poder determinar hasta dónde está dispuesto a ir contigo. En el teatro, una vez que se alza el telón, se lanza y nadie puede pararlo; en el cine, es constantemente observado por el director. Así pues, ambos tienen que aceptar compartir la incomodidad que provoca esta desnudez. No pueden guardar distancias. Por ejemplo, los momentos en que, después de una escena crítica, tu actor —que acaba de dar todo lo que tiene— te mira, son extremadamente bellos. Esa absoluta confianza de uno hacia el otro me llena de entusiasmo. Para lograr cierta frescura, procuro que la preparación sea flexible. Se trata de un momento peligroso. Es importante dejarse sorprender, y eso no se controla. Hay que evitar el desgaste. Por eso evito ensayar con el texto del filme, porque un guión no es *Hamlet*, se herrumbra. Así pues, escribo escenas que en cierto sentido son extrapolaciones del trabajo original. En el rodaje dispongo de dos materiales: el guión y un documento en el que he anotado fragmentos de diálogo, situaciones muy esquemáticas. Una vez en el decorado y con la luz adecuada, decido qué elementos utilizar. Esto engendra vida. Comparo este modo de trabajar con el de los brujos africanos. El director es un manipulador. Ante todo, lo que me interesa es el movimiento. Por eso mis guiones no son psicológicos sino que tratan de crear situaciones. Las indicaciones que imparto a mi intérprete son muy sencillas. Se trata de determinar las ubicaciones, disponer de una palabra exacta en la que apoyarse... Si tienen preguntas sobre el personaje, trato de responderles, pero no salgo al paso. La elección de un actor no condiciona mi escritura, porque se hace después. Tampoco hago pruebas. Si me fijo en alguno es por una razón determinada. Creo que cuestionar esa elección supone plantearse la coherencia de la empresa en su conjunto. En *De latir...* quise trabajar con Romain Duris. Me parecía que tenía mucho encanto, mucha plasticidad. Es un actor al que hemos visto crecer en la pantalla. Me parece que ahora atraviesa un momento vital interesante, en el que abandona la post-adolescencia para convertirse en un hombre. Es lo que le ocurre a Tom, su personaje en el filme. Me interesaba esa relación, así como en el resto del *casting*. Gilles Cohen no es actor, pero me encanta su personalidad, su voz, su físico, su sentido del humor. Durante los preparativos, observo si

los miembros del grupo que he formado pueden coexistir e interpretar conjuntamente.

OFRECER LA PROPIA PERCEPCIÓN DE LO REAL

La frescura que busco con los intérpretes también debe guiar la puesta en escena. Si la división en escenas es excesivamente rígida, se pierde una parte de inocencia. Sobre todo, no hay que marcar en exceso las cosas. Sin embargo, realizo un trabajo previo con mi director de fotografía, porque hay que partir de una base, pero nada de que decidimos entonces tendrá forzosamente lugar en el rodaje. Tenemos que lograr que todo sea previsible y exactamente lo contrario: algo muy difícil de conseguir. Es buena señal que en un rodaje te sorprenda el giro que adoptan ciertas situaciones. Tengo que ser capaz de seguir a mi intérprete si emprende caminos inesperados. Cuando llego a un decorado primero trabajo con mis actores; administro sus movimientos, el *timing*; el lugar de la cámara se impone por sí mismo. Recorro mucho a la cámara en mano para conservar la flexibilidad. Los raíles me parecen una incongruencia, porque todo me parece inmutable, fijado. Realizo montajes sistemáticamente, como si rodara un plano secuencia. Esto no quiere decir que el montaje definitivo será así. Ruedo planos de corte, insertos. Debes tener la flexibilidad que exiges a los demás. Cuando te atascas porque no sabes cómo resolver un problema técnico o tienes la sensación de que algo no funciona, no hay que enfadarse ni insistir. Al cabo de dos tomas, pruebas otra cosa. He estropeado escenas que hemos tenido que repetir. No sabía dónde iba. En ese caso, doy palos de ciego. No me importa: son momentos de pánico, pero no es el fin del mundo. Lo importante es concentrarte en tu objetivo; los problemas se resolverán por sí mismos. Si no te concentras, el tiempo se te escapa entre los dedos, y se pierde el día entero.

Al contrario que *Lee mis labios*, que era una máquina pesada de manejar, quería que en *De latir...* la acción transcurriera en decorados naturales. No quería plantearme nada sobre la luz, la posición de la cámara... Intenté concentrarme, hasta donde era posible, en la interpretación, en lo que se interpretaba. No me planteaba cuestiones formales en el sentido estético del término. Hablo a la ligera, pero creo que Stéphane Fontaine, mi director de fotografía, ha teni-

do que sufrir. Me interesa dar a descubrir lo real a través de lo que voy a mostrar, a través de las tomas. Puede encontrarse una unidad formal inconsciente en mi trabajo, como los planos apretados, cámara en mano, con una imagen nítida y fluctuante. Mi puesta en escena es muy teatral, porque privilegio el fuera de campo. Lo que sucede más allá del campo existe y, paradójicamente, contribuye a lo que ocurre en el centro.

HACER FILMES PROPIOS PARA LOS DEMÁS

Todas tus intenciones, dramáticas o técnicas, se te revelan en el montaje. También en este estadio debes cuestionarte incansablemente. Si le pregunta a Juliette Welfling, mi montadora, cuáles son nuestras relaciones, seguramente le dirá que soy reaccionario, que tardo meses en aceptar sus propuestas. Esta prudencia es normal, porque es difícil aceptar que lo que has escrito y filmado mude en otra cosa. Finalmente siempre aparecen los mismos problemas, esto es, cómo evitar los desequilibrios entre los personajes, cómo no exponer los nudos dramáticos con excesiva prontitud. Volvemos al principio, al primer día, cuando, junto al guionista, pensasteis en la historia que queráis contar. Entretanto, se han sucedido diferentes etapas: la escritura, el rodaje... Y el montaje hace una drástica selección de todo eso. Es emocionante. A veces es cierto que querrías cortarte las manos, porque lo que ves te parece insoportable. Hay gente que se prohíbe ir al casino; yo prefiero prohibirme ir a la sala de montaje. Mi relación con las películas terminadas es un tanto extraña. De un modo general, no quiero volver a verlas, no me interesa. Cuando finalizas el proceso de elaboración de un filme, lo tienes tan presente que pierde su sustancia. Quizá las veré por casualidad en televisión, y la miraré como si fuera otro quien las hubiera hecho. (*Risas.*) Es difícil saber por qué hacemos películas. Es duro racionalizarlo. Como decía Serge Daney [célebre crítico]: «El cine es algo colectivo». Se entra en él por dos puertas. La grande, la más popular, por la que entran la mayoría, y la pequeña, reservada a cosas más selectas. Esta doble entrada es necesaria. Si eliminas una, no hay intercambio posible, y deja de haber cine.

Filmografía

Regarde les hommes tomber (1994), *Un héroe muy discreto* (Un héros très discret, 1996), *Lee mis labios* (Sur mes lèvres, 2001), *De latir mi corazón se ha parado* (De battre mon cœur s'est arrêté, 2005).

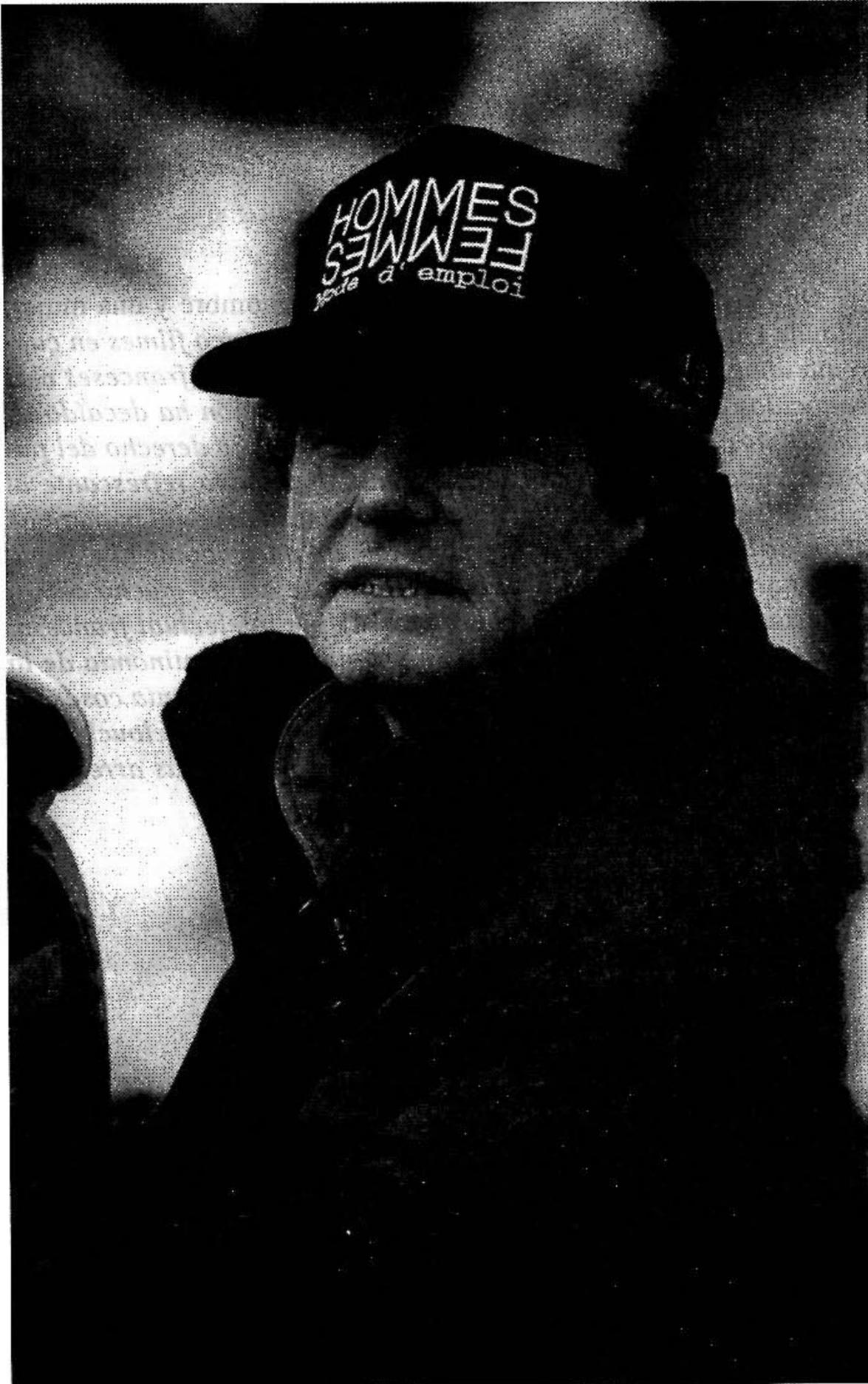
Claude Lelouch

1937, París

Desde su Palma de Oro en 1966 con Un hombre y una mujer, Claude Lelouch ha realizado más de treinta y cinco filmes en cuarenta años, convirtiéndose en uno de los directores franceses más conocidos en el extranjero. Aunque su inspiración ha decaído en los últimos años, durante mucho tiempo fue el ojo derecho del público francés, imponiéndose como una alternativa refrescante al naturalismo de la Nouvelle Vague, gracias a su original manera de abordar la narración y su increíble talento para captar la esencia de la naturaleza humana. Claude Lelouch se alegró mucho de hacer esta entrevista. Despreciado por la élite intelectual francesa, para quien el éxito comercial es forzosamente la antinomia de la calidad artística, le encantó mostrar que él también tenía cosas interesantes que decir sobre el cine. De hecho, Claude Lelouch tenía tantas cosas que contar que me pregunté cómo me las arreglaría para introducirlas en una sola entrevista...

Clase magistral con Claude Lelouch

— Mi destino ha estado siempre ligado al cine. El día de mi nacimiento mi padre compró una pequeña cámara Kodak para filmar el acontecimiento, y por lo tanto es probable que lo primero que viera al venir al mundo fuera una cámara. Algunos años más tarde, durante la ocupación, mi madre me escondía en las salas de cine. Me confiaba a una acomodadora por la mañana y me recogía a la noche, con lo cual veía cinco o seis veces la misma película. No hace falta decir que pronto el cine se convirtió en algo muy familiar. Pero durante mucho tiempo no fue más que una distracción. Y más tarde, un día, me di cuenta de que no encontraba la película que me apetecía ver, y que la única manera de poder verla era haciéndola yo mismo. Así es como me convertí en cineasta. Sin embargo, al principio no tenía la ambición de contar historias, escribir diálogos o dirigir a los actores. Tan sólo quería coger una cámara y recorrer el mundo filmando lo que veía. Y más tarde el destino me hizo vivir dos experiencias decisivas. La primera fue que realicé un reportaje en los estudios de Moscú en el momento en que Kalamazov rodaba *Cuando pasan las cigüeñas* (Letiat Jouravly, 1957). Una vez en el plató del filme comprendí que se podía utilizar la cámara para permitir que el espectador se convirtiera en actor y viviera la película al mismo tiempo que sus intérpretes. A partir de ese momento quise escribir con la cámara. Por eso la cámara es tan importante en mi trabajo, hasta el punto de irritar a algunos. La otra experiencia fundadora la viví cuando cumplí mi servicio militar en el cine del ejército. Un día me pidieron que rodara un filme sobre el vuelo de helicópteros en una montaña por la noche, en la que el actor principal era un coronel del ejército del aire... ¡que actuaba increíblemente mal! Me di cuenta de la magnitud del desastre desde la primera toma. Lancé una mirada desesperada al resto del equipo, e inmediatamente comprendí que tenía que apañármelas solo. Yo era el director y se esperaba que dirigiera a aquel señor para que de pronto lo hiciera mejor. Ahora bien, nunca me había enfrentado a un actor, por malo que fuera, y como además era coronel y yo un soldado raso, era como si me dirigiera a Julia Roberts. Enseguida advertí que era mejor apartarlo del plató, que todo el folclore cinematográfico era un elemento negativo. Lo llevé fuera y descubrí que si le hacía ensayar su texto fuera del plató, lo hacía bien. Descubrí que la cámara le atemoriza-



ba. Entonces volví con él al plató y fingí que continuábamos los ensayos, pero le pedí a mi cámara que rodara a escondidas. Y así es como lo hicimos. Todavía hoy le doy las gracias a aquel actor por ser tan malo. Si aquel día hubiera dispuesto de Gabin, no habría aprendido nada. De hecho, tuve la suerte de los autodidactas, que consiste en aprender cuando realmente lo necesitan. Lo dramático de las escuelas de cine es que lo que en ellas se aprende no obedece a una necesidad inmediata, y por lo tanto, a menudo no sirven para nada.

FILMAR LA PIEL DE GALLINA

Mi película preferida es la vida. Desde que soy cineasta, mi obsesión es capturar la vida con mi cámara. No pretendo hacer reír o llorar —otros lo hacen mejor que yo—, lo que me interesa es que a los espectadores se les ponga la piel de gallina al mostrarles algo que exhale un perfume a verdad y que haga que, por un momento, no se sientan en el cine; se sumergen en la vida misma, y lo que les cuento les concierne directamente. Les aterra o les alegra. Estos momentos de piel de gallina es lo más devastador y hermoso que tiene el cine. Pero para alcanzarlos hay que superar la inteligencia del espectador y dirigirse directamente a su inconsciente. Porque el inconsciente sabe cosas que la inteligencia ignora o rechaza. Por lo tanto, hay que encontrar un medio de cortocircuitar la razón, la lógica y los a priori, encontrando una verdad emocional tan poderosa que lo arrase todo a su paso. El cine, tal como lo concibo, es un trabajo de exploración, de búsqueda. Cuando emprendo un proyecto hay una película sobre el papel, es decir, el guión. Sin embargo, al final será un filme diferente. En todo caso la cuestión es saber si será algo mejor o algo peor que el proyecto inicial. A veces escucho que algunos directores dicen: «Es exactamente lo que estaba en el guión». Y bien, en mi opinión han fracasado, porque esto significa que cualquiera habría podido hacer esa película. Un buen director es alguien que sublima un guión, que vuelve irrisorio lo que está escrito. En parte por esa razón jamás adapto novelas o guiones escritos por otros. A los autores les enfurecería el resultado final. Sé que sería incapaz de respetar el texto. Si embargo, admiro a cineastas como Alain Resnais, que son capaces de una increíble precisión en

la adaptación. En mi evolución personal es todo lo contrario. Pasa por la imprecisión o, más exactamente, por la búsqueda. Pasa por el azar, por la sorpresa. Cuando siento que el filme me supera, que la vida coge las riendas, es cuando soy más feliz. Ahora, claro, hay veces en las que no estoy inspirado, y en ese caso siempre puedo filmar el guión. Pero creo que el cine merece algo más.

LA GRAMÁTICA CAMBIA CADA DIEZ 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 sino 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* (Un homme et une femme, 1966), 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 sé 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. O al menos en plano-contraplano, pero con dos cámaras, para respetar la unidad temporal. Además, rodar un plano-contraplano con una sola cámara es una horrible traición para el actor que está fuera de campo. Si observa mis últimos filmes

advertirá que tampoco hago planos medios. Sólo utilizo 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.

ESPERO MILAGROS EN EL RODAJE

Al realizar un filme, el proyecto atraviesa cuatro fases principales: en primer lugar está el filme soñado, el que tengo en mente. Después, el guión, es decir, la materialización del filme en papel, con palabras. Y aquí, generalmente, el sueño sufre un golpe brutal. Hay una pérdida terrible. Después viene el rodaje, donde es posible recuperar el sueño de partida. Y por último el montaje, es decir, lo que queda cuando lo hemos cortado todo, lo que hará que nos aplaudan o nos silben. La fase más importante, por supuesto, es el rodaje, porque ahí es donde pueden producirse los milagros. Ahí es donde capturamos los famosos aromas de la verdad. Además, soy un hombre que vive en el presente. Y el rodaje es el presente. Así que cuando llego al plató por la mañana, espero que ocurran milagros. Espero estar en forma y que todos lo estén. Y evidentemente, mi principal preocupación son los actores, porque son ellos los que están en primera línea, son ellos los que reciben la metralla. Además, y esto es importante para mí, hay que aprovechar al máximo la naturalidad de la gente. Por ejemplo, cuando elegí a Patricia Kaas lo hice por esa melancolía que hay en ella y que corresponde a un sentimiento de melancolía que necesito para la película. En teoría, sólo necesito que saque lo que hay dentro de ella. Pero, en realidad, no lo conseguiré si no confía en mí. Una vez más, una película es como un campo de batalla. Y si el actor siente que las órdenes que se le dan no son las correctas, se quedará en su trinchera. Mantendrá una posición de defensa en lugar de ingresar en la vida. Y actuará mal. La base consiste en querer a los actores, y mantener con ellos una relación amistosa. Al director le corresponde adaptarse a cada actor, y no al revés. Cuando trabajo con Bernard Tapie, no lo hago de la misma forma que con Fabrice Lucchini. Son dos métodos de inter-

pretación diferentes. Mi papel consiste en que el actor se sienta a gusto. Por ello, en cuanto llego al lugar de rodaje, lo primero que hago es informarme sobre el estado de ánimo de los actores. Sé que me costará mucho luchar contra un estado de ánimo abatido, y por otra parte no me apetece luchar contra eso, porque significaría enfrentarse con la verdad. Así pues, adapto mi puesta en escena y a veces reescribo los diálogos en función de su buen o mal humor. Siempre en la óptica de preservar la verdad, ensayo muy poco, porque ensayar puede matar la emoción. O lo hago separadamente con cada actor, ofreciéndole la réplica yo mismo. ¡Como tengo mucho menos carisma que su compañero de reparto, estoy seguro de que la magia no se producirá accidentalmente! Pero si no es así, ensayo muy poco, o ruedo los ensayos. Consumo una gran cantidad de película, sobre todo porque ruedo con muchas cámaras. Pero tengo la ventaja de ser mi propio productor, y en mis películas el director siempre pone de rodillas al productor, salvo en las pocas ocasiones en que advierto que estoy a punto de concederme un capricho. Porque no hay capricho inocente: cuando me concedo uno, normalmente es una forma burda de intentar ocultarme que realmente no sé lo que hago.

PROVOCAR AL ACTOR

A veces se ha dicho que no escribo guiones, lo que, evidentemente, es falso. En cambio, sí es cierto que no entrego el guión a los actores, o en todo caso, sólo les proporciono una parte. Les doy lo que denomino «las figuras impuestas». Pero hay otro aspecto, las figuras libres, que en mi opinión son más importantes. Dirigir a un actor no quiere decir nada. No se le dice a un actor: «Abre la puerta así, camina de esta manera, coge el teléfono con esa mano». Esto no conduce a ninguna parte. En mi caso no se dirige al actor, se le provoca. Es como un toro: hay que llevarlo a la corrida y luego provocarlo para que se defienda. Una vez que me granjeo la confianza de los actores, mi trabajo consiste en hacerles olvidar que son actores, y que vuelvan a ser seres humanos. Para ello hay que sumirlos en un estado de inseguridad, porque así es como ocurre en la vida. En la vida nadie conoce el guión. Nadie puede prever lo que ocurrirá. Parto del principio de que los actores —por eso me gustan— son per-

sonas frágiles. Un mal actor, por el contrario, normalmente está convencido de su talento, y está muy seguro de sí mismo. Pero los grandes actores se sienten continuamente desestabilizados por la vida, y por eso necesitan un papel, para refugiarse en él como si de un escudo se tratara. Así pues, todo mi trabajo como director consiste en introducir al actor en la inseguridad, que es fotogénica. Al abordar una escena determinada, mi manera de proceder consiste en rodar las figuras impuestas, es decir, lo que está escrito en el guión. Sé por experiencia que las cinco o seis primeras réplicas no servirán. No se lo digo al actor, pero sé que acabarán en la basura porque no empezará a sonar bien sino a partir de la quinta réplica, cuando el actor entre en calor. Así pues, interpreta la escena que ha sido escrita, y cuando termina, no corto. Dejo que la cámara siga rodando. En ese momento, el actor se convierte en ser humano, porque se ha liberado de las figuras impuestas. Sabe que ha hecho su trabajo, y por lo tanto no está nervioso. Olvida su técnica, y entonces puedo llevarlo hacia las figuras libres. Le susurro réplicas que repite o, si no le gustan, puede modificar. Le dejo terminar la escena con su impulso personal. También parto del principio de que el actor que recibe una información es más importante que quien la da. Imagine una escena en la que se anuncia una muerte a alguien: quien da la información ya está curado de espanto. En quien la recibe descansa la fuerza de la emoción, porque está virgen. Si quiero que una actriz lllore en una escena, quiero que lllore realmente. No quiero decirle: «Mira, al final de esta escena tienes que llorar...». No sé hacer eso. En mi última película logré que Patricia Kaas se ruborizara. Y esto es imposible de conseguir de otra manera. No podemos hacer que una actriz se ruborice por encargo. Por supuesto, esta práctica es peligrosa. Implica una precisión temible. Y para ser honesto, en muchas ocasiones estos finales de escena acaban en la papelera. Pero cuando están logrados, son, incontestablemente, los mejores momentos de la película.

QUEDA TODO POR APRENDER

Evidentemente, el objetivo último de todo cineasta es alcanzar el filme perfecto. Creo que, en efecto, un día habrá un filme tan perfecto que en dos horas cambiará la vida de quienes vayan a verlo.

Cuando era joven iba a ver a John Wayne al cine, y el efecto era tan poderoso que caminaba como John Wayne durante veinte minutos. Es la fuerza del cine. Por ahora sólo la tenemos presente de un modo parcial, porque sólo conseguimos películas más o menos logradas, en las que unimos los vagones como podemos. ¡Pero imagine el impacto de las películas el día en que se domine perfectamente la escritura cinematográfica! Claro que aún estamos lejos de ello. El cine sólo tiene cien años. Con cien años, la literatura no era nada. Como director realizo, ante todo, un trabajo de investigación. Por esa razón ruedo tanto, para llevar pronto a la práctica lo que he aprendido en el filme anterior. Esta evolución es un tanto personal y, en cierto sentido, hago las películas para mí. Pero nunca olvido que ante todo he sido espectador, y que ese espectador fue quien me infundió el deseo de hacer cine. Lo terrible es hacer películas para uno cuando se está a años luz del público. Yo tengo la impresión de estar bastante cerca del público. Me considero incluso uno de sus representantes. Así pues, me permito hacer películas para mí porque sé que nunca traicionaré al público.

Filmografía

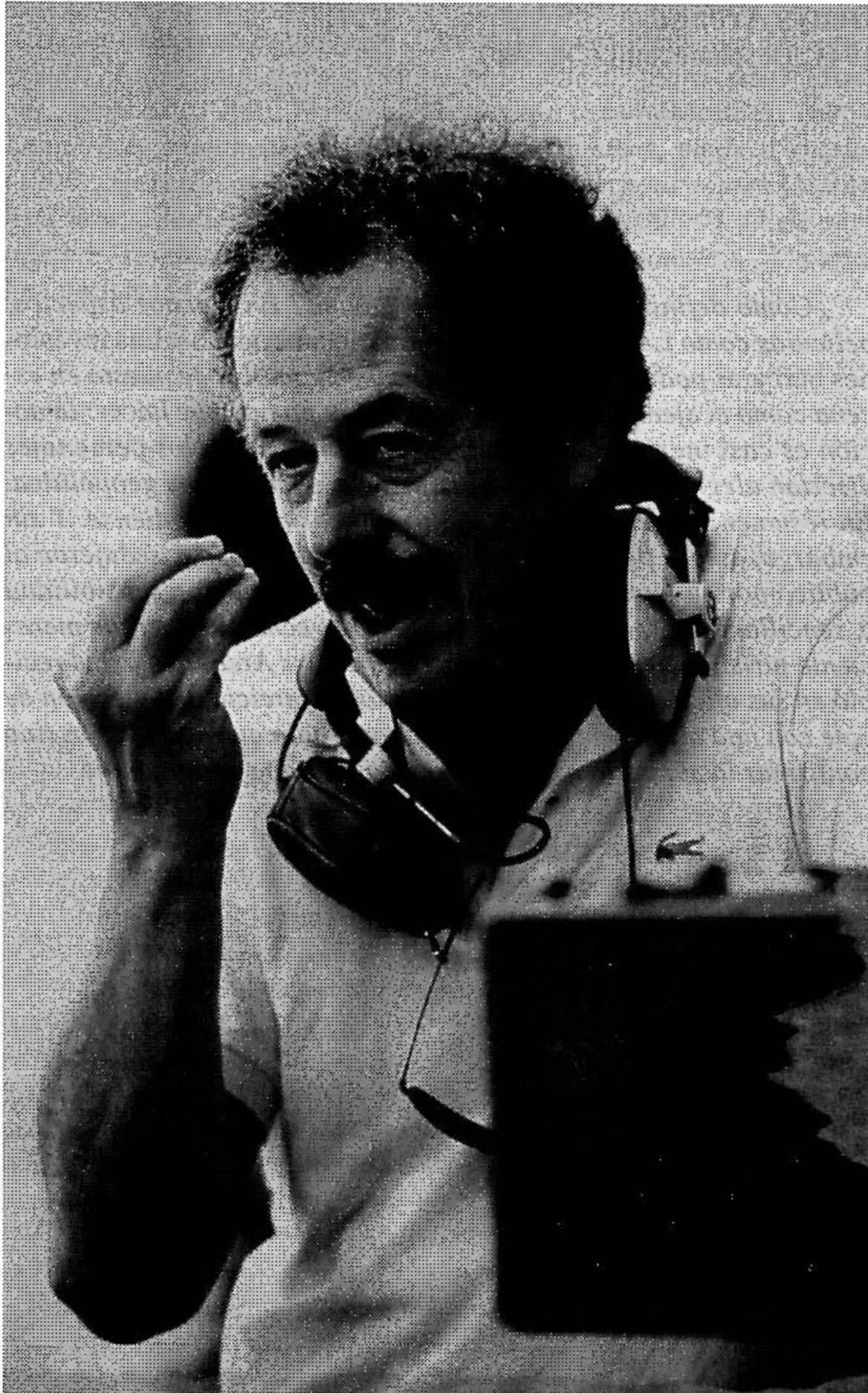
En amor siempre hay peligro (L'amour avec des si, 1962), *Una chica y los fusiles* (Une fille et des fusils, 1964), *La femme spectacle* (1964), ...*Pour un maillot jaune* (1965), *Les grands moments* (1965), *Un hombre y una mujer* (Un homme et une femme, 1966), *Loin du Vietnam* (1967), *Vivir para vivir* (Vivre pour vivre, 1967), *Del amor y de la infidelidad* (Un homme qui me plaît, 1969), *La vie, l'amour, la mort* (1969), *El canalla* (Le voyou, 1970), *Smic smac smoc* (Smic smac smoc, 1971), *La aventura es la aventura* (L'aventure, c'est l'aventure, 1972), *Una dama y un bribón* (La bonne année, 1973), *Toda una vida* (Toute une vie, 1974), *Mariage* (1974), *El gato, el ratón, el amor y el miedo* (Le chat et la souris, 1975), *Le bon et les méchants* (1976), *Si empezara otra vez* (Si c'était à refaire, 1976), *Otro hombre, otra mujer* (Un autre homme, une autre chance, 1977), *Robert et Robert* (1978), *Por nosotros dos* (À nous deux, 1979), *Los unos y los otros* (Les uns et les autres, 1981), *Édith et Marcel* (1983), *Viva la vie!* (1984), *Partir, revenir* (1985), *Attention bandits!* (1986), *Un hombre y una mujer, segunda parte*

(Un homme et une femme, 20 ans déjà, 1986), *El imperio del león* (Itinéraire d'un enfant gâté, 1988), *Il y a des jours... et des lunes* (1990), *La belle histoire* (1992), *Todo esto... ¿para esto?* (Tout ça... pour ça!, 1993), *Testigo de excepción* (Les misérables, 1995), *Lumière et compagnie* (1996), *Hombres, femmes, mode d'emploi* (1996), *Hasards on coïncidences* (1998), *Une pour toutes* (1999), *And now... ladies and gentlemen...* (2002), *11'09" 01 11 de septembre* (fragmento «France», 2002), *Le genre humain* — 1ª parte: Les parisiens (2004), *Le courage d'aimer* (2005).

Denys Arcand

1941, Deschambault (Quebec)

¿Cómo definir el cine de Denys Arcand? En muchos aspectos, películas como La decadencia del imperio americano y Las invasiones bárbaras podrían citarse en todos los manuales de puesta en escena como el ejemplo prototípico de lo que no hay que hacer: la acción es casi inexistente, el diálogo omnipresente, y los personajes disertan alegremente de filosofía, historia, sociología y geopolítica. En resumen, la pesadilla de todo productor hollywoodiense. Y sin embargo, ambas películas tuvieron un éxito inmenso, y sedujeron al público por su humanidad, su refinamiento, su humor, sensibilidad y, sencillamente, por su inteligencia. Aprovechando un viaje meramente turístico a Canadá, contacté con Denys Arcand, que me recibió en sus oficinas de Montreal y aceptó el ejercicio de la lección de cine con una mezcla de seriedad y autoparodia que no hicieron sino confirmar la simpatía que a priori me inspiraba el personaje.



Clase magistral con Denys Arcand

Cuando era joven adoraba el cine y sentía una admiración especial por los grandes cineastas extranjeros. Sin embargo, en Canadá, en los años sesenta, no se hacía ninguna película. Por lo tanto, parecía extremadamente arriesgada la decisión de hacer cine. Estudié historia y por una serie de circunstancias azarosas la Oficina Nacional de Cine me contrató para hacer documentales sobre la historia de Canadá. En ese momento descubrí un amor incondicional por la práctica del cine. No me sentí investido de una misión, no quería «decir algo a la humanidad», pero me enamoré del oficio en su práctica cotidiana. Sin embargo, no era muy excitante; tan sólo tenía que rodar pequeños filmes en museos, planos muy sencillos —un drakkar en el museo vikingo de Copenhague, por ejemplo—. Pero en cada ocasión esto me obligaba a plantearme cuestiones básicas, a saber: «¿Dónde colocar la cámara? ¿Cómo filmar el plano? ¿En picado? ¿En contrapicado?». Como trabajo era muy humilde, pero me enseñó el manejo de la cámara, los objetivos, el montaje. Es una escuela excelente. Y uno no arriesga nada, porque son pocos los que ven estas películas. Así pues, me dediqué tranquilamente a esta labor durante cuatro o cinco años, con gran alegría. Y luego ocurrieron dos cosas muy importantes. Para empezar, un cineasta que sabía que a mí me encantaba escribir y me gustaba mucho el teatro, me pidió que le escribiera un largometraje. ¡Aquí veis el estado de indigencia en que se encontraba este país! Escribí, entonces, un guión, inventándome muchas cosas, porque nunca había tenido uno entre las manos. Fue retocado por otras personas, pero supuso mi primer aprendizaje de la escritura dramática. Además, simultáneamente, emprendí una serie de grandes documentales sociales. Procedo de familia de marineros, y por lo tanto apolítica, pero eran más o menos marxistas, y decidí hacer un documental sobre la clase obrera, que no conocía en absoluto. Realicé un filme de tres horas sobre los obreros del sector textil, y aprendí lo que era un gran documental en el que se filma a la gente mientras son entrevistadas, se las deja hablar y se escucha lo que dicen. Ambas experiencias completaron mi formación como cineasta. Y más tarde, un productor me dijo un día: «¿Por qué no escribes y ruedas un largometraje?». Y le respondí: «Sí, ¿por qué no?». En realidad la propuesta vino de fuera, nunca se me habría ocurrido a mí. Así pues, escribí el guión con

un amigo, lo rodamos y salió bien. Mi primer descubrimiento en esta película fue el placer de trabajar con actores. Era una dicha extraordinaria haber escrito algo solo en la oficina y ver cómo de repente los actores lo interpretaban, como saltimbanquis geniales que aportan matices insospechados a tu texto. El otro descubrimiento fue que no sabía nada, que aún tenía que aprenderlo todo. Hay dos maneras de hacer una primera película: utilizar todos los recursos —*travellings*, *zooms*, contrapicados, etc.— o, por el contrario, prescindir de ellos. Y eso fue lo que hice. Me dije: «Si no conozco la gramática del cine, mejor no probar nada». Dispuse planos fijos de diez minutos, con los actores entrando y saliendo de campo. Recuerdo que Alain Tanner vio la película en Cannes y me dijo: «¡Es terrible! ¡Pero aprenderás a hacer cine, nunca volverás a hacer algo así!». Y así, efectivamente, poco a poco, con cada película, he empezado a aprender mi oficio.

ESCRIBIR UNO MISMO, O ECHAR AL GUIONISTA A LA CALLE

En mi opinión, un cineasta es alguien que lo hace todo. Es Bergman, Fellini, Antonioni, Woody Allen. Lo que me interesa en una película es escuchar la voz de alguien, la voz única e irremplazable de un artista. A veces estas personas tienen colaboradores, pero sabemos que el proyecto es suyo. Hay quien ha logrado una obra personal sin haber escrito realmente, como por ejemplo Hitchcock, que encargaba la escritura de sus guiones, pero con parámetros muy precisos. Personalmente, en ocasiones no he escrito mis guiones, pero siempre lo he vivido con un ligero malestar. Una vez realicé un largometraje en el que deposité toda mi fe, *La verdadera naturaleza del amor* (*Love & Human Remains*, 1993), a partir de una obra de un joven autor que se llama Brad Fraser. Me gustaba mucho la obra. Pero, frente al autor, me di cuenta de que no éramos la misma persona y que no teníamos la misma visión del proyecto. Y no pude apropiarme de su texto, porque respeto mucho a quien escribe. Por lo tanto, tuve que pactar ciertas cosas, y al final no me gusta esa película porque esos acuerdos se aprecian en la pantalla. Creo que los directores que logran un buen resultado al delegar en otros la escritura del guión son aquellos que no respetan tanto al guionista. Cogen el guión y expulsan al guionista, del que no quieren volver a sa-

ber nada más. En Hollywood, muchos tienen esa actitud. Yo no soy capaz de hacerlo. En *Stardom* (2000) trabajé el guión en colaboración. Al final hubo roces, así que le dije: «Mira, hombre, será mejor que te vayas». Se sintió fatal. Quería quedarse. Y yo también me sentí mal. Por eso prefiero escribir mis propias cosas. Así no hay conflicto.

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 cortarla 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* (*Full Metal Jacket*, 1987), vi una escena de enterramiento 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 ése, 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 es mi instrumento favorito. *Las invasiones bárbaras* (*Les Invasions barbares*, 2003) 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 raíles. 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 cómo 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 dispuesto 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* (Jésus de Montréal, 1989), 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.

A CADA ACTOR SE LO DIRIGE DE UNA FORMA DISTINTA

El secreto para trabajar con los actores consiste en quererlos. Si no los quieres, tienes un problema. Sin embargo, hay directores que no gustan de los actores y los utilizan como elementos gráficos. Hitchcock era un poco así: en su caso el actor es un objeto que desplaza de la izquierda a la derecha de la pantalla, como un robot. En mi juventud yo formaba parte de talleres de teatro. Me encantaba interpretar y, felizmente, muy pronto advertí que no tenía talento. Pero me gustaba la vida de actor. Y no sólo el trabajo. Me gustaba todo: ir a comer después del espectáculo, beber con los demás actores, acostarse a las cuatro de la mañana, discutir, padecer depresiones y terribles crisis emocionales, todo lo que tiene relación con el oficio. Así que me siento muy próximo a los actores. Además, he practicado mucho deporte, y en el deporte se dispone de un preparador, un entrenador. Me parece que el trabajo de preparador es muy parecido al de director de cine. Tiene que componer un equipo, elegir buenos jugadores, y luego no salta al terreno de juego, se queda en la retaguardia ofreciendo consejos que mejoren el juego. Desde este punto de vista, diría que no existe una sola manera de dirigir a los actores. Todo depende de ellos. Hay actores puramente instintivos que no desean que les dirijas la palabra. Cuando empecé a trabajar con Rémi Girard, una vez que tuvo mi guión lo invité a cenar, y la conversación sobre la película apenas duró dos minutos. Le pregunté: «¿Has leído mi guión? Sí. ¿Tienes alguna pregunta que hacerme? No». ¡Y listo! Estaba preparado para actuar. En cambio, he trabajado con una actriz que me hacía cientos de preguntas sobre el guión, del estilo: «¿Qué he comido antes de esta escena? ¿He dormido bien? La escena dice que es por la mañana, pero quiero saber si he dormido». Cosas para las que no siempre tenía respuesta, pero las inventaba para ella. Esto va de un extremo al otro. Hay actores muy inteligentes y hay que dirigirse a su inteligencia. Con las mujeres a menudo se trata de un asunto de seducción. Tienes que lograr que se abandonen. En ciertos casos, como el de Bergman, por ejemplo, y otros muchos cineastas, esto quiere decir enamorarse verdaderamente de la actriz y mantener una relación con ella. Suele decirse que lo más difícil es elegir buenos actores. Me gustaría tener ese problema. Desgraciadamente, la comunidad de actores es relativamente pequeña en Canadá. Así pues, no tengo tantas opciones.

Normalmente, en la franja de edad que busco, hay tres actores, uno de los cuales suele estar ocupado en el teatro. Quedan dos, y he de hacer la mejor elección posible. Si albergo alguna duda, escojo al mejor actor en lugar de quedarme con el que se acerca más al personaje. Porque podemos hacerlo todo con un buen actor. Incluso fuera de Canadá, las opciones son limitadas. Cuando realicé *Stardom* (2000), por ejemplo, descubrí que es muy difícil encontrar a una joven hermosa que actúe bien. Para esta película necesitaba a una joven de dieciocho años que interpretara a una modelo internacional. Busqué en Montreal, Toronto, Vancouver, ¡nadie! O son muy bellas y actúan fatal o actúan muy bien pero no son lo bastante bellas como para resultar creíbles como portada de *Vogue*. Me dije: «Vale, iré a Nueva York». Telefoneé a una de mis amigas, que es directora de *casting* allí. Me preguntó: «¿Qué buscas?». Le dije: «Dieciocho años que interprete bien y sea muy bella». Me dijo: «No vengas, no hay nada». Entonces decidí ir a Hollywood, pensando que allí habría a espuertas. ¡Pues bien, no! Fui a Hollywood y realicé un *casting* de una semana; no había nadie. Alguien me dijo allí: «Ya sabes, si le dan 10 millones de dólares a Cameron Díaz no es por nada». Y creo que tenía razón.

CADA UNA DE MIS PELÍCULAS SE ME IMPONE

Finalmente, creo que hacemos las películas que podemos, no las que queremos. Mis películas se me imponen. Empiezo con ideas un poco vagas, fragmentarias, escenas, cosas así. Las anoto. Tarda seis meses o un año, y de repente hay una especie de magma medio coherente, y me digo: «Bien, la película va por ahí». Entonces empiezo a trabajar escena por escena, tranquilamente. Intento encontrar una estructura. Me bato con ella durante un año y por fin tengo un guión. En el rodaje los actores modifican las cosas. Y sólo al final, cuando veo la película terminada, comprendo lo que he querido decir. Nunca durante el proceso. Hago mis películas tanto para el público como para mí mismo. Tienen que ser para los dos. Al público no se le conoce, nunca se le conocerá. En Hollywood hay supuestos especialistas que meten la pata nueve de cada diez veces. El público es imprevisible. Pero podemos coincidir con él y hacemos películas para nosotros mismos, es decir, fiándonos, ante todo, de

nuestro criterio personal y esperando que corresponda al del público. Y a veces nos equivocamos. Me encantó *Stardom*, y sin embargo fue un fracaso total. A la gente le gustó mi filme anterior y el siguiente, pero ése no. No obstante, soy el mismo, y creo hacer las películas de la misma manera. Es un misterio. Pero también esto es excitante y nos hace avanzar.

Filmografía

Seul ou avec d'autres (1962), *Samuel de Champlain: Québec 1603* (1964), *Champlain* (1964), *La route de l'ouest* (1965), *Les montréalistes* (1965), *Volleyball* (1966), *Parcs Atlantiques* (1967), *La maudite galette* (1972), *Québec: duplessis et après...* (1972), *Réjeanne Padovani* (1973), *Gina* (1975), *On est au coton* (1976), *Le confort et l'indifférence* (1982), *Le crime d'Ovide Plouffe* (1984), *El declive del imperio americano* (Le déclin de l'empire américain, 1986), *Jesús de Montreal* (Jésus de Montréal, 1989), *Montréal vu par...* fragmento «Vue dzoomilleurs» (1991), *La verdadera naturaleza del amor* (Love & Human Remains, 1993), *Joyeux calvaire* (1996), *Stardom* (2000), *Las invasiones bárbaras* (Les Invasions barbares, 2003).



Michael Mann
1943, Chicago (Illinois)

Michael Mann necesitó mucho tiempo para convertirse en un cineasta reconocido. Hasta principios de los años noventa, la gente veía en él, fundamentalmente, a un realizador de serie B, con una gran capacidad para crear ambientes. Y aunque pueda parecer sorprendente que finalmente cosechara el éxito con una película como El último mohicano, sin duda se debe a que este gran proyecto novelesco le permitió demostrar hasta qué punto era un gran narrador de historias. Lo que a continuación confirmó con Heat y El dilema, que sin duda alguna se sitúan entre los filmes más impresionantes de estos últimos diez años. Nos conocimos para esta entrevista cuando Michael Mann estaba en París por el estreno de Alí. Hasta ese momento había conocido a directores que eran o bien pragmáticos o bien analíticos. Pero Michael es de los pocos que entra en ambas categorías. Y quizá a ello se deba su rasgo diferencial.

Clase magistral con Michael Mann

No tuve elección. Un día el cine me atrapó y me dijo: «Te dedicarás a esto». Era joven y me interesaban muchas cosas, la astronomía, la geografía, la historia, la política y la literatura. La música me afectaba poderosamente, podía fantasear, proyectarme y extrapolar. Y creo que éste es el tipo de disposición anímica que debes tener si deseas hacer películas. Me absorbía el mundo circundante y buscaba un medio para restituirlo según un modo personal. Entonces fui a una escuela de cine, donde tuve la suerte de poder hacer mal cine experimental. Tenía lo que creía eran ideas revolucionarias y estaba dispuesto a aplicarlas hasta el final. La mayoría de ellas fracasaron lamentablemente, por supuesto. Pero así es como aprendí, gracias a la libertad que tuve de expresarme en un lugar en el que no había sanciones o penalizaciones. Los estudios académicos deberían aportar eso: la posibilidad de experimentar. Cuanto antes puedas experimentar —y más profundamente—, tanto mejor, porque hay cosas que los jóvenes cineastas necesitan sacar de su cauce. Recuerdo haber visto algunos de mis filmes y haber pensado: «Hm... es muy interesante el uso de la luz... pero el contenido es completamente inútil. ¡Qué pretensión juvenil creer que podría convertirme en un cineasta simbolista!». Sin duda me ahorré años de sufrimiento gracias a unas pocas semanas en las que pude ensayar todo tipo de cosas. En una situación más académica, juzgado por criterios rigurosos, probablemente no habría aprendido tanto, porque me habría intimidado y disuadido de ir hasta el final.

CINE VISUAL VERSUS TEATRO FILMADO

Mi primer acercamiento al cine era muy poético. Con la arrogancia de la juventud, hacía declaraciones del tipo: «El cine padece el exceso de palabras». Estaba influido por Dziga Vertov y todos esos cineastas puramente visuales. Y hay que estarlo. No imaginamos cómo el cine, en tanto forma narrativa, puede afectar a la gente si no se dispone de una sólida base clásica. Y los clásicos están en el cine ruso. Si quieres comprender mediante qué mecanismo el cine afecta emocional e intelectualmente a las personas, tienes que ver a Eisenstein, porque trabajaba en la época del cine mudo. Es una

experiencia decisiva, ya que más tarde el cine ha oscilado entre un enfoque puramente visual y un enfoque más regresivo, que fundamentalmente no es otro que el del teatro filmado. Cuando empecé a hacer películas, me inspiraba en el trabajo de grandes cineastas como Pabst, Murnau, Eisenstein, y algunos franceses de la Nouvelle Vague, Resnais en particular. Y rápidamente tomé conciencia de que los responsables de Hollywood eran retrógrados. Había películas no convencionales, que eran iconoclastas en su concepto, o ejemplificaban una anomalía. Películas que rompían los códigos genéricos como *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), *Bullit* (*Bullit*, 1968) o los filmes de Peckinpah. Pero la mayor parte de la producción hollywoodiense era teatro filmado disimulado bajo la destreza técnica. Y en televisión era aún peor. El enfoque estilístico que descubrí en ella podía resumirse así: «Anestesiémonos completamente y seamos lo más planos posible en nuestras elecciones a la hora de situar la cámara». No se procuraba implicar al espectador en modo alguno. Mientras lograras un cuadro equilibrado y de buen gusto, todo lo que se te pedía era no molestar. ¡La ausencia de molestia en el espectador se convirtió en el objetivo último! Así pues, mi modo de hacer películas significó, en muchos sentidos, una rebelión contra eso.

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 dividen el apartamento. En primer lugar tienes que decidir desde qué punto quieres filmar 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 cómo 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 esa

fase, la intuición debe tomar las riendas. Por eso nunca utilizo *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 adónde voy. No pretendo descubrir de qué habla la escena. Lo sé desde hace meses. Sé, a través de un firme análisis, cómo 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 invento nada, ejecuto. 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 guión. Sólo lo soy en el seguimiento de la historia. Por lo tanto, lo 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.

UN ANTROPÓLOGO DE LOS PERSONAJES DEL FILME

Para dirigir a los actores has de saber cómo hablarles. Si conduces un Ferrari y notas que algo no va bien, no puedes ir al mecánico y decirle que tiembla. No sabrá a qué se debe. Con los actores pasa algo parecido. Tienes que hablarles en un lenguaje que comprendan, lo que quiere decir que debes entender lo que pasa por la mente de los actores cuando interpretan. Incluso debes hacer una parte de su

trabajo. Personalmente, creo que mi responsabilidad consiste en conducirlos hacia el personaje, canalizarlos, proporcionarles toda la información que necesitan. Realizan un trabajo extremadamente duro. Es muy difícil. Exige un gran valor desde el punto de vista emocional. Por lo tanto, es mi responsabilidad apoyarlos y darles cuanto necesiten. A veces me veo como una especie de antropólogo de los personajes, al servicio de los actores. Explicarles su *background* y personalidad es trabajo mío. También es tarea mía saber qué información hay que ofrecer, porque algunos datos pueden perturbar y conducir a los actores en una mala dirección. No quiero que tengan información inútil. Quiero que conozcan tan sólo lo que les ayude a construir la identidad del personaje, lo que redunde en beneficio de la acción. Hay que seleccionar, pues, lo que decimos a los actores, lo que evidentemente significa que tenemos que saber lo que queremos, aunque nos sintamos torpes al explicarlo y tengamos la impresión de no salir del paso. Debes saber lo que quieres y tener una estrategia para conseguirlo. Si tienes dificultad para explicar algo a los actores, una manera de comunicarte puede consistir en mostrarles las pruebas. Como norma general, lo desaconsejo. Dejar que un actor vea las pruebas puede tener un efecto catastrófico si no le gusta lo que ve. No obstante, a veces, si crees que ha hecho algo especialmente bien, puede ser una buena idea mostrárselo, porque la impresión puede ser tan poderosa que no sean necesarias las palabras. Por ejemplo, cuando trabajaba con Will Smith en *Ali* (Ali, 2001), le mostré las pruebas de una escena en la que a mi juicio había capturado la esencia del personaje. Esto lo motivó enormemente. Por lo tanto, lo hago de vez en cuando, pero siempre de manera positiva, nunca para criticar. Otra cosa muy importante es hallar la distancia adecuada para observar a tu actor. A los actores les gusta que estés lo más cerca posible de ellos cuando interpretan. Necesitan sentir que interpretan para ti, no sólo para la cámara. Si constantemente te escondes tras el monitor de vídeo, perderán su motivación. Pero lo cierto es que tú también necesitas distancia. Hay que alejarse un tanto. A veces he seguido a los actores a muy corta distancia y me ha parecido genial; sólo en las pruebas advertí que no funcionaba. En realidad se trata de encontrar el equilibrio entre estar muy cerca y estar muy lejos. Evidentemente, lo ideal es manejar la cámara uno mismo, cosa que hago a veces, porque esto permite situarnos a la distancia precisa. Pero no siempre es posible.

LOS EGOS SON BIENVENIDOS

Como el cine es un arte colectivo, es importante rodearte de buenas personas. Ahora bien, escoger buenos técnicos es tan difícil como escoger buenos actores. Cuando escoges a un director de fotografía, por ejemplo, en general enseguida sabes si utiliza sus conocimientos para hacer algo elegante o si, por el contrario, tiene una verdadera visión artística, si aporta un plus que permite elevar el nivel del conjunto. Hay técnicos pasivos y otros que son verdaderos artistas, y hay que ser capaz de distinguirlos observando su trabajo. Pero lo que personalmente busco en primer lugar son personas muy seguras de sí mismas. No quiero neuróticos. Quiero gente con un ego fuerte. Entonces podemos trabajar juntos, pues no se sentirán intimidados ni amenazados, ni estarán a la defensiva. Serán artísticamente honestos. No tengo ningún problema con alguien que me dice: «Michael, dime cómo lo ves, porque en esto ando perdido». Me gusta. Lo que no quiero es que alguien que se encuentra perdido y no quiere reconocerlo, ensaye algo sabiendo que no va a funcionar y se ponga a la defensiva cuando le pregunte por qué lo ha hecho. Es una pesadilla y una pérdida de tiempo.

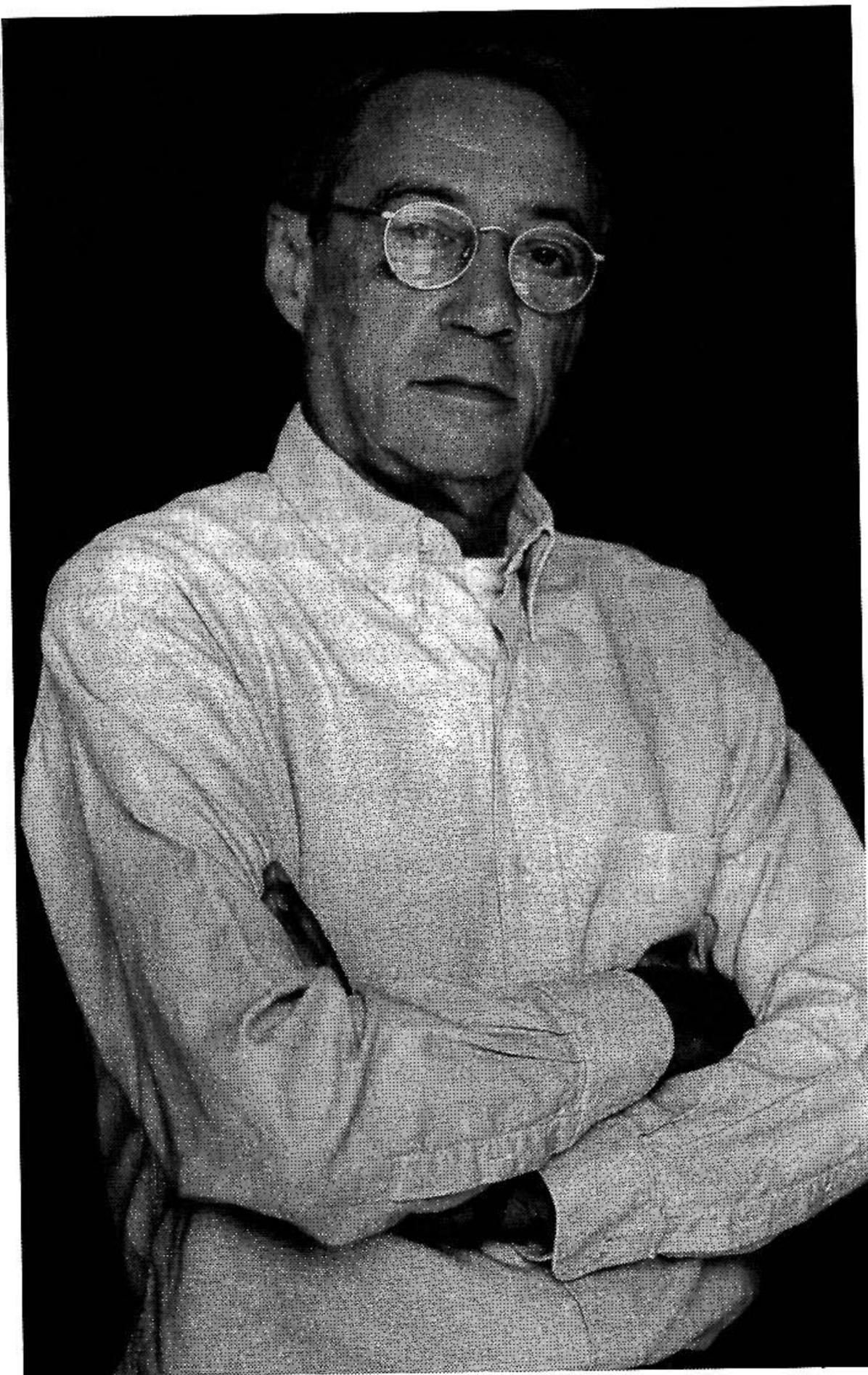
UN MODO DE EXPRESIÓN PLÁSTICA

Hago películas para mí. Sé perfectamente que la gente tiene que ver la película, que tienen que emocionarse con ella, y nunca emprenderé un filme como un monólogo interior al que no pueda acceder nadie salvo yo mismo. Pero para hacer bien una película tengo que hacerla para mí. Tiene que ser personal. Debo ser su autor. Sin duda ésa es la razón por la que siempre he sentido la necesidad de implicarme en la escritura de mis filmes. Por otra parte, los directores siempre escriben, aunque no se sienten físicamente delante del teclado. Mi amigo Ridley Scott, por ejemplo, jamás escribe una línea. Pero está ahí, con los autores, durante todo el proceso de escritura, y les dice: «Así es como tiene que ser, ahora hazlo». Y les hará reescribirlo todo hasta que quede como él quiere. Esto es así porque tiene una idea precisa de lo que tiene que haber en el guión, aunque no lo escriba él mismo. Y creo que la mayoría de los cineastas artísticamente responsables adoptan esta postura. Quienes

no comprenden hasta qué punto un director es un autor no saben nada de puesta en escena. Puedo alterar el sentido de una escena sólo con la iluminación. Puedo rodar una escena que quiere decir algo, y a continuación introducir un fragmento de música que le atribuirá un sentido completamente distinto. Una vez hemos advertido hasta qué punto el cine es un medio de expresión plástica y hasta qué punto podemos cambiar el contenido con medios puramente cinematográficos, parece evidente que los directores, de hecho, escriben sus propias películas.

Filmografía

Ladrón (Thief-Violent Street, 1981), *The Keep* (1983), *Hunter* (Manhunter, 1986), *El último mohicano* (The Last of The Mohicans, 1992), *Heat* (Heat, 1995), *El dilema* (The Insider, 1999), *Alí* (Ali, 2001), *Colateral* (Collatéral, 2004).



André Téchiné

1943, Valence d'Agen (Francia)

Como Truffaut, Godard y Rohmer, André Téchiné ha trabajado como crítico en Cahiers du cinéma antes de lanzarse a la realización. Aclamado por la crítica, a menudo recompensado en los festivales (ha recibido dos veces el premio a la puesta en escena del Festival de Cannes), durante largo tiempo ha sido, sin embargo, un director confidencial. Irónicamente, conoció el éxito con Los juncos salvajes, un telefilme estrenado en salas. De naturaleza tímida, Téchiné hace películas que a menudo tratan sobre la violencia física y psicológica, y se ha impuesto como un maestro del arte de la elipsis. Nos conocimos en Cannes con ocasión de la selección de Fugitivos. Le costó mucho conceder esta entrevista, pero, contrariamente a lo que pensaba, resultó que tenía mucho que decir acerca del trabajo de cineasta.

Clase magistral con André Téchiné

Cuando empecé a ir al cine, era incapaz de distinguir entre una buena y una mala película. El cine me subyugaba de tal modo, y de una manera tan incondicional, que no hacía juicios de valor. Haber visto y amado todas esas películas me infundió el deseo de tomar el relevo y filmar a mi vez. Algo se transmitía, un deseo, un deseo de cine, que ha sido el motor, tanto para lo bueno como para lo malo, de mi actividad. Sólo más tarde, en una segunda etapa, empecé a realizar juicios estéticos sobre las películas. Incluso recuerdo el primer filme que me disgustó. Me marcó mucho. Era una película de Cayatte titulada *Justicia cumplida* (*Justice est faite*, 1950). Sé que a partir de ese momento comprendí que en el cine también podía haber decepciones. En aquella época vivía en provincias y leía *Cahiers du cinéma*, que para mí tenía el valor de un evangelio. Consideraba todo lo que leía en ella como la única y absoluta verdad sobre el cine, e indudablemente fue lo más importante en mi primer acercamiento a la puesta en escena. Más tarde estudié en París y empecé a mantener apasionadas conversaciones con otros cinéfilos. En la época había un debate sobre cine que no existe hoy. Era un debate sobre el papel y el poder del séptimo arte. Yo creía en un poder de revelación del cine como medio para mostrar «el secreto tras la puerta». Pero no creo que ese tipo de debate interese al público actual, ni siquiera a los cineastas. Algo más tarde empecé a frecuentar a un grupo de actores, entre los que se encontraban Bulle Ogier, Pierre Clementi, Jean-Pierre Kalfon... Me fascinaron enseguida. Me intrigaba la personalidad de los actores, y su contacto comenzó a introducir una dimensión más física, mucho más carnal en mi visión del cine, que me permitió, creo, evolucionar y salir de ese ambiente un tanto teórico en el que estaba inmerso hasta entonces.

FILMAR ME ES MÁS FÁCIL QUE ESCRIBIR

En el hecho de hacer películas me gusta el aspecto colectivo, incluso diría un poco militar del proceso. En una película estamos obligados a seguir un plan de trabajo, tenemos que avanzar, no tenemos opción. No veo al escritor como un soldado o un deportista sino como monje aislado. Sin embargo, rodar un filme pronto se

convierte en un *sprint*, en una carrera contra el reloj. El dispositivo necesario para elaborar un filme crea una presión que a la vez es un motor. Por el contrario, si me enfrento a una página en blanco, estoy perdido. La escritura es una actividad solitaria que exige una valentía y una disciplina que no tengo. Además, aunque tengo todo tipo de ideas acerca de la trama y los personajes de una película, soy incapaz de redactar yo solo el guión. Necesito un compañero de escritura. Necesito un acompañante para ejercer un espíritu crítico y aportarme contradicción. Prefiero trabajar con alguien que se muestre en desacuerdo en lugar de con alguien sumiso. El desacuerdo me estimula y me impide volver a caer en la trampa de mi primera película, que escribí solo y resultó demasiado hermética.

OTORGAR SU PROPIA EXISTENCIA A CADA ESCENA

Emprendo cada película como quien emprende un viaje, y necesito la duración de ese viaje, de todas sus peripecias, para que el filme exista, porque lo que me interesa, durante el rodaje, es dejarme sorprender por lo que va a acontecer, y estar lo más abierto posible al presente. Cuando ruedo una escena, por ejemplo, nunca pienso en la siguiente o en la anterior. Ruedo cada escena como si se tratara de un cortometraje completamente independiente y autónomo. Actúo como si cada escena tuviera un valor por sí misma, independientemente de la dinámica del guión y de la dramaturgia de conjunto. Esto es bastante evidente en una película como *Lejos* (*Loin*, 2001), pero incluso en *Fugitivos* (*Les Égarés*, 2003), que es una de las películas más lineales que he filmado, quería que las escenas reflejaran la mayor novedad posible, como los héroes del filme. Cuando empiezo una película soy incapaz de anticipar. No puedo saber a qué se parecerá; eso querría decir que el filme es la mera ilustración de un guión, y ésta no es, en absoluto, la idea que tengo del cine. Cuando ruedo un filme, cuestiono permanentemente todo lo que ha sido establecido con anterioridad. Trabajo mucho mis guiones, pero al mismo tiempo —y por esta razón siempre me he negado a su publicación—, nunca tienen un valor definitivo. Redacto muchas cosas en el último momento, y no me da ningún miedo maltratar el guión. Por el contrario, tengo la impresión de que la puesta en escena se desarrolla adecuadamente cuando maltrata el guión para hacer emer-

ger la materia viva, lo que no quiere decir que no existan los problemas de guión. Por supuesto que existen, pero en un rodaje la cámara no filma el guión, filma los cuerpos y los espacios.

EL PLANO SECUENCIA COMO HERRAMIENTA

Tanto si 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 Nouvelle Vague. 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, todo 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, encuentran su espacio de libertad. Ejecuto una escenificación muy precisa, aun en lo que atañe a los gestos y miradas. Una vez hecho esto me planteo dónde 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 interpre-

tación del 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 entretenernos 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 librarme de ello empecé a rodar con dos cámaras. Así obtengo dos planos secuencia 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.

CREAR EL ENCUENTRO ENTRE EL ACTOR Y EL PAPEL

Al realizar el *casting* para una película, intento provocar el encuentro entre el actor y el personaje. Y este encuentro es, forzosamente, un cortocircuito, porque sinceramente creo que no existe un actor ideal para un papel determinado. Por ejemplo, cuando elegí a Marthe Villalonga para interpretar a la madre de Catherine Deneuve y Daniel Auteuil en *Mi estación preferida* (*Ma Saison préférée*, 1993), fue a contrapelo. A priori era incluso una aberración total. Pero precisamente el desafío era interesante porque superaba las reglas más elementales de la verosimilitud. Era un extraño desfase. Y además no estaba seguro de mí mismo. Pero había trabajado con Marthe Villalonga en *Les Innocents* (1987) y advertí la diversidad de su registro. Encontré en ella una fuerza trágica inexplorada y quise llevarla en esa dirección. Por lo tanto, pueden darse aberraciones de *casting* que doten de alas a la película. Sin embargo, hay que estar atento, porque en un filme podemos equivocarnos en muchas cosas, pero no en este encuentro entre el papel y el actor. Ahora bien, un actor tiene sus límites, su talento no es infinito. Hay actores que siempre hacen lo mismo. Actores o actrices que, en su

interpretación, sólo pretenden destacar. También hay actores en exceso prisioneros de su propia técnica, prisioneros de su oficio. Por ello tiendo a quedarme con actores que trascienden el oficio o que, por el contrario, tienen tan poca experiencia que poseen la gracia de los principiantes. En lo que respecta a la dirección de actores propiamente dicha, lo menos que puedo decir, en mi caso, es que no siempre comprendo los secretos. Cuando empecé a trabajar con actores estaba muy a la defensiva, porque era algo que desconocía. La primera película en la que me relajé, y en la que supe mirarlos mejor y acercarme a ellos, fue *Hôtel des Amériques* (1981). Antes, mi sistema de defensa consistía en bloquearlos, en impedir que sobreactuaran, evitando a cualquier precio que fueran naturalistas, porque en aquel tiempo mantenía una lucha encarnizada contra el naturalismo del cine francés. En cualquier caso, inventé toda una visión de la interpretación de los actores con un control rígido que me permitía dominarlos. Y a continuación, con *Hôtel des Amériques*, algo se desbloqueó, lo que indudablemente guarda relación con mi encuentro con Catherine Deneuve y la complicidad que logré establecer con ella. Desde ese momento procuro no someter a los actores. Evidentemente, les impongo una escenificación en el plató, pero dentro de ella les dejo completamente libres en su interpretación, aunque tenga que corregirlos después. Y les concedo el tiempo necesario para olvidar el rigor y encontrar por sí mismos su espacio de libertad, porque sólo cuando encuentran su propio impulso podrá prender la chispa o la revelación que todos esperamos con la cámara.

EL MONTAJE COMO RESURRECCIÓN DEL GUIÓN

En el montaje me tomo las mayores libertades posibles. Es el momento en que vuelvo a unir los fragmentos del guión, tras haberlo olvidado completamente durante el rodaje. Al ver mis películas acabadas siempre me sorprende el resultado. Y no siempre es satisfactorio. En *Alice y Martin* (*Alice et Martin*, 1998), por ejemplo, no encontré la manera adecuada de contar la historia. Es una cuestión de narración, y por lo tanto de guión y montaje, pues ambos son simétricos. En esta película, mi método de rodaje, que consiste en interesarme en cada escena como una unidad independiente, hizo que perdiera el hilo del relato. Demasiadas digresiones. Así que me en-

contré con un filme en el que los efectos de discontinuidad y ruptura, que funcionaban en *Los ladrones* (*Les Voleurs*, 1996), no servían aquí. Claro que como ruedo muchos planos secuencia, tenemos el derecho a imaginar un montaje bastante sencillo. Esto fue así durante un tiempo. Sin embargo, en *Hôtel des Amériques*, un equipo de televisión hizo un reportaje en el plató y filmaron una escena desde un eje distinto al adoptado por mi cámara. Ese eje alternativo me pareció molesto, pero la idea hizo su camino y, a partir de *Mi estación preferida*, me dediqué a experimentar con esta idea de segundo eje, de doble punto de vista. La idea era rodar con dos cámaras, la primera con un punto de vista esencial, y la otra, indeterminado. El problema de este doble punto de vista es que hizo que el montaje fuera mucho más complejo y más largo, porque desde el momento en que para una misma escena disponemos de dos planos secuencia, escoger toma mucho tiempo y es muy difícil y arbitrario. Pero es estimulante.

NECESITO AL PÚBLICO

Mi primer filme, *Paulina s'en va* (1970), no encontró distribuidor. Con él tomé conciencia de que lo que me interesaba a mí no necesariamente interesaba a los demás, y que a partir de ese momento tenía que construir, a través de mis películas, un puente entre el público y mi trabajo. No concibo realizar un filme exclusivamente para mí, aun cuando mi deseo de cineasta se encuentra en el origen de cada uno de ellos. Digamos que en la escritura y el rodaje hago la película para mí. Y en el montaje se opera una inflexión. Ahí es cuando empiezo a hacer el filme para el público. No para una clientela especializada sino para un público indiferenciado. En la sala de montaje, necesito ese compañero imaginario que es el público porque es el destinatario del filme que está a punto de culminarse.

Filmografía

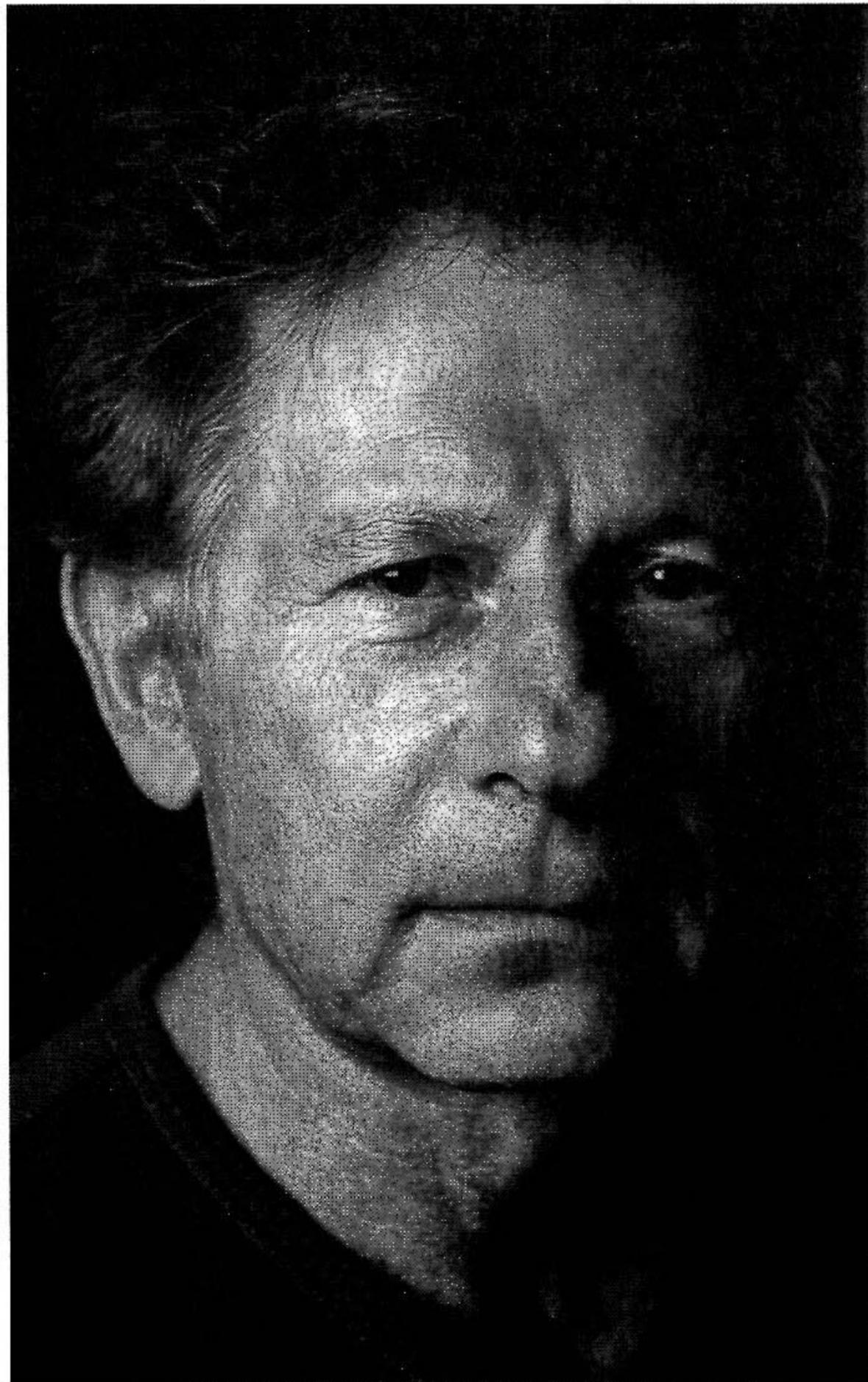
Pauline s'en va (1970), *Recuerdos de nuestra Francia* (*Souvenirs d'en France*, 1975), *Barocco* (1976), *Les soeurs Brontë* (1979), *Hôtel des Amériques* (1981), *La matiouette ou l'arrière-pays*

(1983), *Rendez-vous* (1985), *El lugar del crimen* (Le lieu du crime, 1986), *Les Innocents* (1987), *En la boca no* (J'embrasse pas, 1991), *Mi estación preferida* (Ma Saison préférée, 1993), *Los juncos salvajes* (Les roseaux sauvages, 1994), *Los ladrones* (Les Voleurs, 1996), *Alice y Martin* (Alice et Martin, 1998), *Lejos* (Loin, 2001), *Fugitivos* (Les Égarés, 2003), *Otros tiempos* (Les temps qui changent, 2004).

Roman Polanski

1933, París

No he conocido a Roman Polanski. Esta lección de cine fue realizada por Jean-Pierre Lavoignat, el director de la redacción de Studio, en la época del estreno de El pianista en las salas parisinas, cuando yo mismo estaba mental, física, moral y materialmente absorbido por el montaje de mi propia película. Lo lamento profundamente, porque Roman Polanski es, ciertamente, uno de los cineastas más fascinantes que quepa estudiar. La inteligencia y precisión de su puesta en escena son una fuente inagotable de inspiración —o de inhibición— para todo cineasta principiante. Y pese a la influencia no siempre positiva que haya podido ejercer su caótica vida privada en la elección de sus filmes en los años ochenta y noventa, su regreso a un cine más clásico, con El pianista, ha sido la ocasión de demostrar que no ha perdido nada de su increíble habilidad.



Clase magistral con Roman Polanski

Me han pedido muchas veces que imparta cursos en diferentes escuelas de cine, en Estados Unidos, en Polonia y en París, en la Femis. Pero nunca he tenido una clase de larga duración, más bien he impartido una suerte de conferencias. No era un buen maestro, porque sencillamente intentaba compartir con los alumnos ciertas cosas que he aprendido a lo largo de mi carrera, y a menudo tenía la impresión... ¡de que no entendían de qué hablaba!

Guardo un recuerdo magnífico de la escuela de cine en Lodz, en Polonia. Ingresé en ella en 1955, a los veintidós años. Los estudios eran de cinco años. Había muchos cursos que te podías saltar sin problema, pero otros eran obligatorios, bajo pena de expulsión. Lo más importante era la fotografía. Los dos primeros años estaban en efecto dedicados, para su enseñanza práctica, a la fotografía. Es la primera lección importante que aprendí: el cine es una larga serie de fotografías que desfilan al ritmo de veinticuatro imágenes por segundo. Lo que vemos en la pantalla no es sino una foto seguida de otra foto, etcétera. No es la realidad. Nunca hay que olvidarlo. Junto a esto, lo mejor de aquella escuela, y de lo que representó para mí, fueron las proyecciones y debates. Estábamos en pleno período comunista, pero aquella escuela era un lugar privilegiado, sin duda gracias a una frase de Lenin que estaba grabada en una placa de mármol en el recibidor: «Entre todas las artes, la más importante, para nosotros, es el cine». Debido a ello nos permitían muchas cosas. La escuela mantenía una relación directa con la cinemateca, y también con el Centro Nacional de Cine polaco, que recibía todas las películas de Occidente. Compraban poco, pero veían mucho. Y enviaban a la escuela todo lo que veían. Durante todo el día se sucedían las proyecciones y las salas estaban abarrotadas. De vez en cuando entraba un profesor y decía: «¡Los del curso de fotografía de tercero, vamos, fuera!». Salían y entraban otros. En el centro de este antiguo palacio de un empresario textil había una escalera de madera —todavía existe—, en cuyos escalones nos sentábamos siempre, durante horas, para discutir lo que habíamos visto, lo que íbamos a ver... Estas proyecciones y debates fueron un elemento esencial de mi formación.

Se aprende mucho de cine viendo películas, pero no se aprende lo esencial. No se puede aprender una lengua escuchándola solamente. En cierto momento hay que repetir las palabras que oímos.

En el cine ocurre algo parecido, hay un momento en el que es necesario lanzarse al agua.

ENCONTRAR UN TEMA ES COMO HALLAR A ALGUIEN A QUIEN AMAMOS
LO SUFICIENTE COMO PARA CASARNOS

Soy de los cineastas que buscan los temas cueste lo que cueste, en lugar de esperar que vengan a ellos. Incluso busco desesperadamente, de un modo permanente, y por suerte a veces tengo la suerte... de que vengan a mí. Nunca sabemos cuándo vamos a encontrar un tema, es difícil describir lo que estamos buscando. Intente describir el tipo de amor que busca para casarse. El tema de una película es algo así: no se trata de pasar una noche, sino de encontrar a alguien a quien amemos lo suficiente como para casarnos. Soy más o menos consciente de lo que busco, pero no consigo acotarlo necesariamente. Como dice un proverbio polaco: «Escucho las campanas, pero no sé en qué iglesia suenan». Para *El pianista* (The Pianist, 2002), por ejemplo, busqué durante muchos años un tema cinematográfico para rodar en Polonia. Quería volver a filmar allí después de casi cuarenta años de haber realizado mi primer filme, *El cuchillo en el agua* (Nóż w Wodzie, 1962). Rodar en Polonia quería forzosamente decir hacer una película sobre mi infancia, sobre la guerra o la inmediata posguerra. Es lo que me interesa y era lo que más me importaba, porque son los años que han dejado los mayores recuerdos en mí. Al mismo tiempo, no quería hacer una película autobiográfica; eso no me interesaba en absoluto. Quería un filme en el que poder utilizar mi experiencia. Rechacé *La lista de Schindler* (Schindler's List, 1993), que me propuso Spielberg, justamente porque tocaba mi pasado muy de cerca. Se desarrolla en el gueto de Cracovia, en el que viví, y atañe a personas que he conocido, algunas de las cuales aún viven, como uno de mis amigos fotógrafos, Richard Horowitz, que vive en Nueva York. No quería alterar los recuerdos que conservo de calles y lugares... Lógicamente, una película los habría cambiado, deformado. Quiero conservarlos intactos, tal como están en mi memoria. Cuando tuve conocimiento del libro de Wladyslaw Szpilman, *El pianista*, cuya acción transcurre en Varsovia, supe que había encontrado mi tema. Podía recurrir a mi experiencia sin tener que mutilar mis recuerdos...

UN GUIÓN NO ES UNA NOVELA, SÓLO UN MANUAL DE INSTRUCCIONES

Si escribo todos mis filmes, o si participo activamente en su escritura, no es tanto para apropiarme de la película cuanto por razones puramente técnicas. El trabajo con el guión es ya una parte de la puesta en escena. Un guión no es un libro, no es una novela. Es una especie de manual de instrucciones. No existe un modo ideal de trabajar con un guionista. Depende del tema y de la personalidad del guionista. Ocurre como con los actores; se les contrata en función del papel y, a continuación, hay que saber adaptarse a métodos de trabajo muy diferentes. Por supuesto, cuando se trabaja regularmente con el mismo guionista, como yo he hecho con Gérard Brach [han coescrito diez películas, véase *Studio n° 5*], todo es mucho más sencillo. Gérard y yo empezamos prácticamente juntos. Evidentemente, yo tenía la experiencia de una escuela de cine, de muchos cortometrajes y un largo, y por lo tanto sabía cómo habérmelas con un guionista principiante, pero al cabo de una o dos películas estábamos al mismo nivel. Trabajábamos de manera estafalaria. Hablábamos, bebíamos un poco, nos poníamos a trabajar, él escribía algunas páginas, me las leía, yo escuchaba, interpretaba un poco a los personajes, volvíamos a trabajar, a veces él reescribía el texto diez o veinte veces. Éste era nuestro método: ¡no teníamos método! Hace bastante tiempo que no trabajamos juntos; desde que ruedo mis películas en inglés, como ocurre con las últimas, es más sencillo trabajar directamente con escritores ingleses o anglosajones.

UN PRINCIPIO INCOMPRENDIDO EN HOLLYWOOD

Con Robert Towne, en *Chinatown* (Chinatown, 1974), no fue tan sencillo. Sin embargo, éramos amigos. Cosa que seguimos siendo. ¡Lo hemos sido antes y después, pero no durante! Había trabajado largo tiempo en el guión, que estaba acabado cuando me dispuse a iniciar los preparativos, pero no se podía rodar en ese estado. ¡Había escrito doscientas páginas, es decir, cuatro o cinco horas de película! La construcción era excesivamente libre, había demasiados personajes, era necesario reducir aquello y aportar algo de rigor y disciplina, pero Robert defendía cada palabra del diálogo. ¡Nos peleábamos a diario! Además, aquel verano hacía un calor excep-

cional. Yo tenía una oficina en las colinas de Hollywood, donde me asfixiaba. Robert tenía un perro enorme que se echaba a mis pies y fumaba una pipa de un olor muy desagradable. (*Risas.*) Era lo que pasaba, estábamos en desacuerdo en dos puntos fundamentales. Uno: él no quería que el detective [Jack Nicholson] se acostara con Evelyn [Faye Dunaway], cuando para mí era importantísimo. En el cine negro de la gran época, en la que transcurre la película, no se sabe si las mujeres se acuestan por amor, por placer, por interés o por decepción. Yo creía que añadía suspense. Dos: él no quería que Evelyn muriera al final. En mi opinión, no teníamos que jugar a justicieros en un filme sobre la corrupción y la injusticia. Recuerdo cuánto lloré al final de *Of Mice and Men* (1939), de Lewis Milestone, y hasta qué punto la película me dejó un recuerdo imborrable. Si hubiera habido *happy end*, si Lenny no hubiera sido asesinada, sin duda habría olvidado la película... Tenía catorce o quince años y comprendía aquello. ¡No sabía que los adultos de Hollywood no entendían ese principio!

Para *El pianista* quería a un guionista cuyo trabajo y talento pudiera medir y que gozara de cierta notoriedad. Tenía que ser alguien que conociera bien este período. Pensé en Ronald Harwood, cuyo trabajo sigo desde *La sombra del actor* (*The Dresser*, 1984). Había visto su obra, *À torts et à raisons*, de la que Istvan Szabo hizo una película [*Taking Sides* (2002)], sobre aquel período. Había escrito otros guiones sobre temas parecidos. Pero así como no fue agradable trabajar con Robert Towne, fue un inmenso placer hacerlo con Ronald Harwood. Cada momento de nuestro trabajo constituyó una verdadera y gran satisfacción. Y con mucho humor. Sin duda necesitábamos una especie de defensa. En efecto, a mí me costaba más escribir un guión sobre esta historia que estar en el plató para rodar la película. En el rodaje, la gente va disfrazada, el equipo nos rodea, trabajamos con artificios, las pistolas son falsas... mientras que para escribir el guión hay que sumergirse en la época, mirar los documentos, todo el material existente... Era doloroso.

SENTIMOS CUÁNDO HA LLEGADO EL FINAL DEL TRABAJO CON EL GUIÓN

Lo más difícil en la construcción del guión de *El pianista* venía del hecho de que en el libro no hay escenas que puedan rodarse tal

cual. No hay historia propiamente dicha; así pues, teníamos que construir una, sin alejarnos del libro. Por ejemplo, cuando Wladyslaw Szpilman escribe: «Los alemanes eran crueles», ¿cómo rodar eso? Había que mostrarlos ejecutando crueldades, era necesario describir una situación específica y susceptible de ser filmada. Hay algunas en el libro, por supuesto, pero no las suficientes como para establecer una progresión. Ahora bien, en mi opinión la progresión era fundamental. Quería expresar una concepción que la gente no tiene cuando piensan en aquella época. Constantemente escucho: «Pero ¿por qué no se rebelaron los judíos?». Esto a mí, que he vivido ese período, me parece absurdo. Porque así es como sucedió todo: en principio no se creía que Polonia perdería la guerra; más tarde, cuando los alemanes entraron, se creyó que se podría sobrevivir; luego se prohibió por decreto que los judíos se sentaran en los bancos públicos o pasearan por los parques; luego dijeron que los judíos tenían que llevar brazaletes con la estrella de David; luego que todos los judíos tenían que reagruparse en un único barrio; y a continuación lo amurallaron... No hubo UN momento decisivo. Tampoco había muchas posibilidades de reaccionar y organizarse... Cuando los alemanes llegaron a Francia en 1940, ¿por qué los franceses no se rebelaron de inmediato? Es lo mismo. En cada etapa de este engranaje, la gente decía: «Pasaré, pasará, no puede ser peor...». ¡Y bien, fue peor, y peor, y peor, y finalmente la mayoría fueron exterminados! Esta sensación de progresión era fundamental en nuestro guión. Se lo expliqué a Ronnie y trabajamos en este sentido.

Sentimos cuándo ha llegado el final del trabajo con el guión. Del mismo modo que sabemos cuándo no tenemos hambre o sueño. Lo releemos y advertimos que quedan pequeños retoques por aquí y por allá, y los hacemos. Pero un guión nunca está completamente terminado. Durante los días de ensayo con los actores se hacen ajustes y mejoras. En *El pianista* no hubo muchas...

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

A veces me preguntan qué es lo que quiero de los actores. Me dan ganas de responder simplemente: «¡Que actúen bien!». Prefiero no hablar mucho con ellos en el momento del rodaje. Pero algu-

nos lo necesitan... Algunos necesitan eso que se llama «motivación». Cuando era joven les decía que su motivación era su sueldo; eso es lo que le dije a Faye Dunaway en *Chinatown*, y no le sentó muy bien. Ahora ya no puedo decirlo...

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 encargaras 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, encargarse del 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 qué 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 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* (*The Fearless Vampire Killers*, 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, qué desastre! ¡El cineasta que había en mí lo encontraba insoportable, y el actor estaba completamente 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 horteras. 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! (*Risas.*) Más seriamente, en esta película, más que en ninguna otra, decidimos, aun 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* (*Rosemary's baby*, 1968). 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 vídeo, y normalmente decía: «No, no vale, es demasiado cinematográfico, olvídemoslo». 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 cincuenta, 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*.

Filmografía

El cuchillo en el agua (Nóż w Wodzie, 1962), *Ssaki* (1962), *Las más famosas estafas del mundo* (Les plus belles escroqueries du monde, 1964), *Repulsión* (Repulsion, 1965), *Callejón sin salida* (Cul-de-sac, 1966), *El baile de los vampiros* (The Fearless Vampire Killers, 1967), *La semilla del diablo* (Rosemary's baby, 1968), *Macbeth* (Macbeth, 1971), *What?* (1972), *Chinatown* (Chinatown, 1974), *El quimérico inquilino* (Le locataire, 1976), *Tess* (Tess, 1979), *Piratas* (Pirates, 1986), *Frenético* (Frantic, 1988), *Lunas de hiel* (Bitter Moon, 1992), *La muerte y la doncella* (Death and The Maiden, 1994), *La novena puerta* (The Ninth Gate, 1999), *El pianista* (The Pianist, 2002), *Oliver Twist* (Oliver Twist, 2005).

Claire Denis

1948, París

Claire Denis no se siente muy a gusto con las palabras, lo que sin duda explica su enorme talento para la imagen. En la época en que nos conocimos para esta entrevista, acababa de dirigir Vendredi soir, un filme en el que apenas hay tres réplicas, y cuya historia está contada de forma enteramente visual. Este tipo de audacia artística es la razón por la que, aunque ninguna de sus películas ha sido un verdadero éxito público, Claire Denis ocupa un lugar importante en el paisaje cinematográfico francés. Hay algo increíblemente intuitivo en el modo en que emplea la cámara. Tan intuitivo que a veces le cuesta explicarse de un modo concreto, y deja las frases inacabadas o súbitamente regresa al tema anterior, y tarda tanto en responder a cada pregunta que de pronto descubrí que me había quedado sin cinta de casete, con lo que tuve que interrumpir la entrevista para comprar otras...



Clase magistral con Claire Denis

Descubrí el cine muy tarde. Al haberme criado en África, veía películas cuando venía de vacaciones a París, pero fue con el videoclub del instituto, años después, cuando realmente tomé conciencia de lo que era el cine. Y creo poder decir que los asuntos más importantes de la vida, como el amor o el sexo, los descubrí primero en el cine. Sin embargo, necesité mucho tiempo para plantearme rodar yo misma. Por recuperar una expresión utilizada por un personaje de *Beau travail* (1999), durante mucho tiempo me sentí «incapacitada para la vida civil». No conseguía emprender ninguna profesión. Me sentía demasiado nómada para eso. Sentía que Francia no era mi lugar. De hecho, sólo me sentía en mi lugar como espectadora. Y cuando me inscribí en el IDHEC fue porque había oído decir que algunos cineastas daban conferencias, y me apetecía escucharles hablar de sus películas. Contra toda expectativa, me admitieron. Fui allí convencida de que no tenía nada que hacer. Me uní a un grupo de estudiantes marginales, con los que hacía pequeños filmes de ciencia ficción a partir de novelas de Philip K. Dick o Cortázar. Lo hacíamos por rebeldía. Nos negábamos a trabajar en el realismo porque no queríamos dar la impresión de admirar a la Nouvelle Vague, cuando, evidentemente, era así. En aquel momento realmente tenía la impresión de perder mi tiempo en el IDHEC. Pero con la distancia, me doy cuenta de hasta qué punto me hizo bien, porque me obligó a enfrentarme a los demás, a definir lo que quería y lo que no, y a expresar lo que me gustaba y lo que no. Después del IDHEC, me convertí en ayudante de ciertos cineastas (Wenders, Rivette, Jarmusch...). Y ahí encontré personas que finalmente me empujaron a hacer películas. Pero cuando digo «empujaron» lo digo literalmente, es decir, como se empuja a alguien fuera del avión en su primer salto en paracaídas. Tardé mucho tiempo en hacer mi primer filme. Entre la escritura y el visto bueno financiero transcurrieron cuatro años, hasta el punto de que el día que me dijeron que habían aprobado el presupuesto y que había que empezar a rodar, tuve un momento de duda. Había esperado tanto tiempo que temía haber desgastado el deseo de hacer aquella película. Al final, lo que me salvó fue que durante cuatro años imaginé a ciertos actores, y en el último momento, son otros los que actuaron en el filme. Eso me permitió afrontarlo de manera renovada y soslayando el desgaste.

Pero confieso que durante el rodaje a veces temía abrir el guión, porque lo había leído, releído, estudiado y desmenuzado tanto, que casi me entraban náuseas. Así que trataba de olvidarlo, y realizar el desglose en escenas de memoria. Me pasé todo el rodaje diciéndome: «Es el primero y el último. ¡Después de éste lo dejo!», lo que era esencialmente una manera de liberarme de la angustia, de concentrarme en la puesta en escena, de sumergirme completamente en el trabajo sin pensar en una eventual carrera. Una vez acabado el filme, me sorprendió comprobar hasta qué punto me apetecía hacer un segundo, no porque me hubiera gustado realizar el primero; por el contrario, debido a todo lo que no había logrado hacer bien. En ese momento comprendí que cada filme se nutre de las frustraciones del anterior, y por eso, finalmente, el segundo filme se hace más urgente, más necesario, y por lo tanto más evidente que el primero. Otro tanto ocurre con el tercero, y así sucesivamente.

CUANDO ESCRIBO YA ESTOY FILMANDO

Puede parecer extraño, pero lo primero que necesito determinar cuando abordo la escritura de un guión es la economía en la que se sitúa el filme. Necesito referencias, delimitar un perímetro en el que trabajar. Sé que la mayoría de la gente trabaja de manera opuesta y prefieren escribir libremente, como si la realidad económica no existiera, aunque luego haya que hacer sacrificios. En mi caso, si no tengo una idea precisa de la economía del filme, no logro escribir ni la primera línea. Por ejemplo, en *Vendredi soir* (2002), si por un solo instante hubiera concebido la posibilidad de disponer de los medios para recrear *El gran atasco* (Ingorgo, 1979), de Commencini, con trescientos coches, es evidente que no habría escrito la misma película, en absoluto. Respecto a ese período de escritura, prefiero compartirlo con un co-guionista. Soy una persona naturalmente pesimista y angustiada, y el hecho de trabajar con alguien me permite ser un poco más viva. Esto me desinhibe mucho y me hace distanciarme de un trabajo que, si no es así, pronto puede transformarse en una batalla con uno mismo. Escribir con un co-autor me hace más feliz. Creo que incluso me vuelve más inteligente. En cambio, nunca he contemplado la posibilidad de adaptar un guión completamente escrito por otro. Cuando escribo, o cuando escribo en cola-

boración, y aunque no lo parezca, ya estoy filmando. Va mucho más allá de «ver» las imágenes; creo que estoy a punto de elegir la distancia focal, delimitar el tamaño de los planos. Así pues, estoy delimitando lo que constituirá la puesta en escena. Y esto, lógicamente, es imposible con un guión ya escrito. En el hecho de escribir también me interesa plantearme desafíos, escribiendo cosas que se encuentran en el límite de lo que puede expresarse con imágenes. Por ejemplo, en el libro que sirve de base a *Vendredi soir*, Emmanuelle Bernheim insiste mucho en la presencia del hombre en el coche. Habla de su olor, de lo que irradia, etcétera. Todas estas cosas son a priori intraducibles en imágenes, pero a pesar de todo hay que expresarlas. Y en mis guiones escribo cosas que hacen que durante el rodaje a veces me encuentre en el límite de lo que sé hacer. Evidentemente, eso es lo excitante. No hay que dominar el guión hasta el punto de sojuzgarlo. Hay que dejar una parte de riesgo, una parte sin resolver. Esta parte sin resolver nos obliga a superarnos; gracias a ella seguimos creyendo en el filme aun en los peores momentos. Sin embargo, creo que estos retos deben aparecer en el guión, no en el rodaje. En el rodaje prefiero disponer de tiempo para disfrutar de la compañía de los actores. Así pues, prefiero asumir los riesgos antes, para estar más serena después.

CADA PLANO IMPONE SU VALOR

No creo en una gramática del cine. Creo que hay una herencia que, curiosamente, es más pesada que en literatura. Quizá porque es más reciente, no lo sé. Pero tengo la impresión de que así como un escritor del presente puede liberarse fácilmente del peso de la tradición literaria, es imposible hacer un *travelling* sin remitirse a otros *travellings* de la historia del cine. En todo caso, no concibo en absoluto la puesta en escena como un lenguaje con reglas y una sintaxis. Por ejemplo, si la escena que voy a rodar involucra a dos personas sentadas en un bar, no existe un modo perfecto de construir la escena, por ejemplo, un plano general para situar el lugar, y a continuación planos medios de los actores. Si fuera así no tendría ningún sentido. Sería completamente empobrecedor. Creo que cada plano tiene un valor propio, que se impone y no puede ser de otro modo. Así pues, hay que confiar en el instinto y obligarse a rodar de

cierta manera, sin pretender cubrir la escena desde otros ejes. Si no, es como negarse a sí mismo. Por supuesto, mentiría si dijera que, en el montaje, a veces no me tiro de los pelos y maldigo no haber cubierto la escena. Sin embargo, al final, creo que no puedo actuar de otra manera. Una escena no se construye matemáticamente, es más bien una búsqueda armónica y temporal. Y en mi opinión buena parte de la puesta en escena está implícita en el guión, aunque sólo sea por las palabras escogidas para describir la acción. Por el contrario, puedo descubrir un decorado tan poderoso que vuelva inútil el guión y me dicte el desglose de planos de la escena. O un actor puede abrigar una intuición formidable que en el último momento lo cuestione todo. Evidentemente, para tranquilizar a los productores y calmar mis propias angustias, estoy obligada a adelantar un mínimo de consideraciones prácticas, y mostrar que he reflexionado un poco en la manera en que voy a confeccionar las escenas. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones se trata de falsas consideraciones, porque en realidad todo se juega en el plató.

MIS IDEAS DE CINE SON MUSICALES

Hace un momento he dicho que cada plano imponía su propio valor, y debo añadir que también impone su propia duración. Y no sólo en el montaje. También es importante durante el rodaje, e incluso en la escritura del guión. Sin duda esto es más importante en mi caso, porque la música desempeña un gran papel en mi puesta en escena. Quiero decir que, en mi opinión, las ideas cinematográficas siempre vienen acompañadas de música, que llega a ser tan importante que a veces necesito hacérsela escuchar a mis actores o a mi directora de fotografía, Agnès Godard, para que comprendan lo que intento hacer, lo que quiero expresar. Esto puede ayudar a determinar el ritmo de un *travelling*, como en *Beau travail* (1999), donde Agnès y yo escuchábamos una canción de Neil Young, *Sleep With Angels*, mientras rodábamos la escena de la marcha de los legionarios en el desierto. Y en *Vendredi soir* encontré un fragmento de Jeff Mills que en mi opinión se correspondía con la atmósfera del filme, y que originó la idea de todos esos planos de los techos de París en los créditos de apertura. Para mí hay algo musical en la concepción de un plano, lo que hace que el ritmo y la duración sean

factores primordiales. Me siento mal cuando, en el cine, veo a un actor hacer algo maravilloso en un plano, y de repente — ¡hala! — se pasa a un ángulo distinto, que aniquila la intensidad de la emoción. Ésta es otra de las razones por las que me prohíbo «cubrirme» en exceso: para no sentir, en el montaje, la tentación de introducir planos que parasiten el espíritu de la escena. Al mismo tiempo, también soy consciente de que la emoción creada por un actor en una escena puede ser tan poderosa que necesitemos cortar con algo como una puerta abierta, una ventana o un fragmento de cielo, para ampliar el espacio de lo que acabamos de sentir. A veces ruedo breves insertos de esa naturaleza. Pero en este caso no se trata de cobertura, es más bien lo que llamaría un eco.

LA COLABORACIÓN EN LUGAR DEL CONFLICTO

Cuando escribo un filme, casi siempre pienso en los actores que lo interpretarán. El caso más extremo es, sin duda, *Trouble Every Day* (2001), porque considero que, de un modo totalmente implícito, Béatrice Dalle y Vincent Gallo me habían pedido esta película; era una especie de petición silenciosa. Por el contrario, a veces los personajes nacen huérfanos, es decir, sin haber sido concebidos para un actor determinado, pero esto es raro en mí. Porque para trabajar con actores, necesito haber pensado mucho en ellos. Necesito estar enamorada de ellos, y no en el sentido figurado del término. Necesito fantasear con ellos. Además, el modo en que miro a un actor en un plató es el mismo con el que en mi adolescencia miraba a los actores cuando iba al cine. Hay una forma de admiración. Entonces, lógicamente, la etapa más importante del trabajo de dirección de actores consiste en superar la intimidación y el apuro, porque es un poco indecente mostrar a los actores hasta qué punto hemos fantaseado con ellos, hasta qué punto los hemos imaginado haciendo una u otra cosa, pronunciando tal réplica. Con Valérie Lemercier y Vincent Lindon, en *Vendredi soir*, a veces me molestaba tener que explicarles todo lo que había imaginado para ellos. Temía haberme embarcado en un delirio personal, haberles preparado un territorio que no les convenía. Temía que se resistieran. También es difícil crear intimidad con los actores en un plató, rodeados de gente. En una época intenté hacer salir al equipo cuando trabajaba con

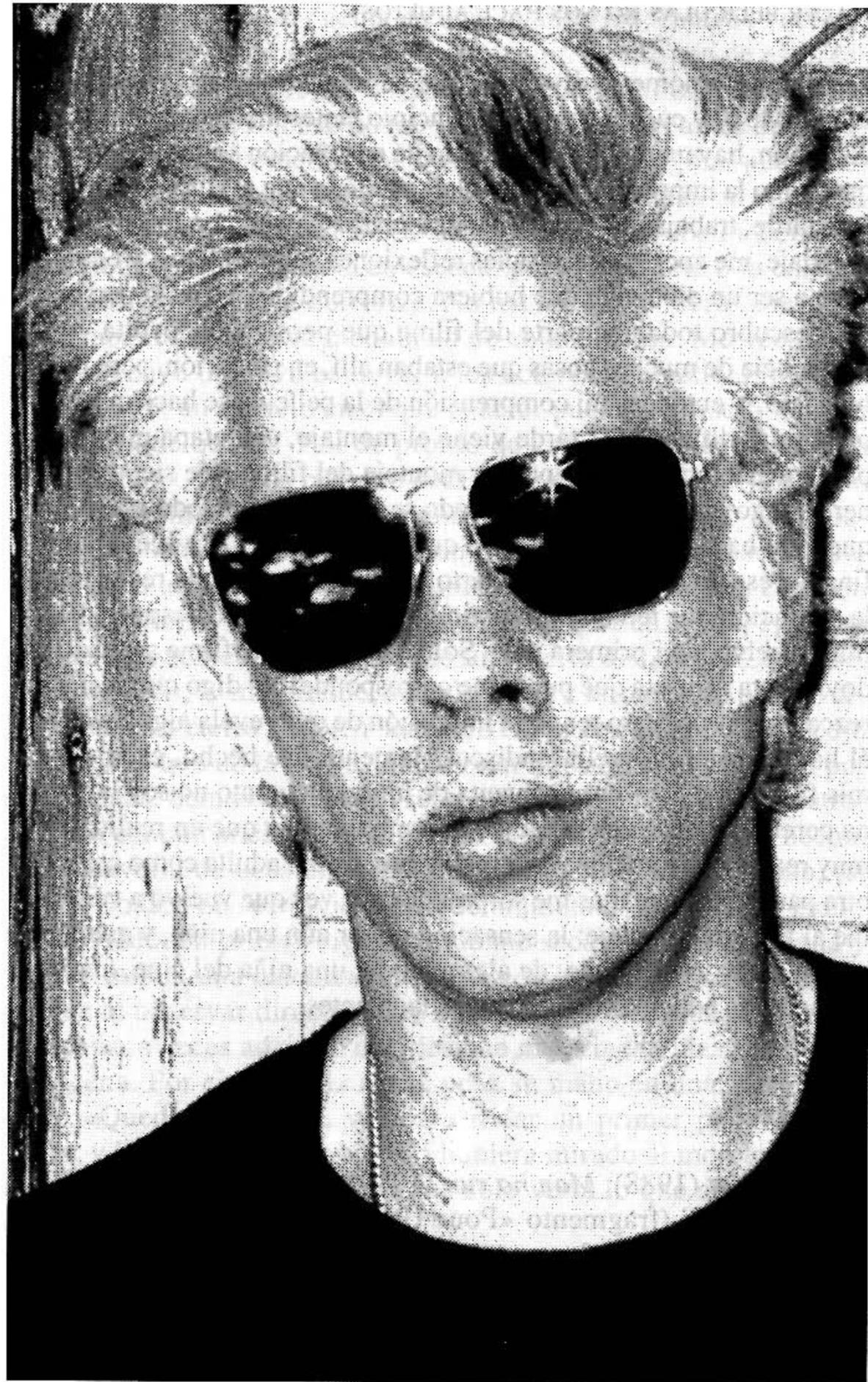
los actores. Pero me di cuenta de que, cuando los técnicos volvían, la sensación de incomodidad era aún mayor. Al margen de esto, espero de los actores que me sorprendan yendo aún más lejos de lo que he imaginado. Por eso no me gustan los ensayos antes del rodaje. Siempre temo perder lo que de espontáneo y original pueda sobrevenir. Para evitarlo sólo ensayo cosas que no están en el guión. Después, en el rodaje, diría que un cineasta tiene dos maneras de existir a través de su puesta en escena: por el conflicto o la colaboración. El conflicto me horroriza. No me hace más fuerte, me debilita. Trabajo mejor en la modalidad de colaboración. Me veo como un barco cuyo objetivo es llevar a los actores al muelle. Propongo un encuadre, un espacio en el que el actor puede sentirse libre para probar lo que quiera. Y si de pronto quiere salir del encuadre, no hay problema. Por esa razón le pedí a Agnès Godard que llevara la cámara al hombro, porque así como es importante definir el encuadre de la puesta en escena, también lo es saber acompañar íntimamente a los actores. En *Vendredi soir*, ésta era, además, la cuestión principal: ¿cómo lograr intimidad sin convertirse en *voyeur*? ¿Cómo permanecer con ellos conservando una cierta distancia? Creo que, en mi opinión, lo importante, cuando filmo a un actor, es preservarle siempre un cierto pudor. Y aun si lo filmo de cerca, nunca escojo un eje en el que dé la impresión de estar clavado al muro, sino, por el contrario, hemos de tener la sensación de que puede hacer retroceder la cámara si él lo desea. Ruedo muy pocas tomas. De hecho, en la mayoría de ocasiones me contentaría con una por plano, ¡si Agnès Godard no se volviera loca de inquietud! Y no utilizo monitor de vídeo, en primer lugar porque me saca fuera de la escena y porque instala una distancia excesiva con lo que filmo. Y también porque al observar directamente a los actores mientras interpretan la escena, a veces advierto detalles que me brindan ideas de puesta en escena. Por ejemplo, la actriz posa su mano en una mesa y me digo: «Queda muy bien, vamos a rodar un primer plano de esa mano, y luego...». Ahora bien, si hubiera mirado al monitor no me habría dado cuenta de eso, porque sólo vería lo que abarca el encuadre.

HACER PELÍCULAS NO NOS HACE ADULTOS

Hay un fenómeno divertido que se repite con cada película que ruedo. Me doy cuenta de que al principio, antes incluso de la escritura del guión, hay un magnífico período de ensoñación solitaria durante la que tengo la impresión de saber claramente lo que el filme significa. Y más tarde, trabajando con el o la guionista, y luego con los actores en el rodaje, me aportan sus propias reflexiones sobre el tema, y entonces paso a ser un dibujante que hubiera comprendido qué es la perspectiva: descubro toda una parte del filme que permanecía oculta. Tomo conciencia de muchas cosas que estaban allí, en gestación, pero no había visto. Y entonces mi comprensión de la película se hace más compleja, más difusa. Más tarde viene el montaje, una etapa muy difícil para mí. Siempre odio el primer montaje del filme. Me siento prisionera, tengo la impresión de que todo se ha dicho, que todo está hecho, que todo ha sido fijado, mientras que antes todo era posible. Y sólo al final de esa dolorosa etapa advierto, de pronto, que estoy recuperando la sensación que tenía al principio de la película, que después del camino vuelvo a mi primera idea. Sólo cuando veo el filme acabado me doy cuenta de hasta qué punto me corresponde. No digo que se me parezca, no es eso. Pero tengo la impresión de que revela algo de mí. En él ha quedado mi huella, indiscutiblemente. De hecho, cada uno de mis filmes me hace darme cuenta de hasta qué punto no soy la persona cerebral y analítica que creo ser; me muestra que en realidad soy muy reactiva y emocional, y, finalmente, no tan adulta como creo. Por otra parte, es lo que más me sorprende cada vez que vuelvo a ver el filme al final del montaje: la sensación de ser aún una niña, y que al hacer películas sigo siendo, de algún modo, una niña del cine, una niña de todas las películas que se han rodado antes.

Filmografía

Chocolat (1988), *Man no run* (1989), *S'en fout la mort* (1990), *Contre l'oubli* (fragmento «Pour Ushari Ahmed Mahmoud, Soudan», 1991), *Keep it for yourself* (1991), *Boom-Boom* (1994), *J'ai pas sommeil* (1994), *Nénette et Boni* (1996), *Beau travail* (1999), *Trouble Every Day* (2001), *Vendredi soir* (2002), *L'intrus* (2004), *Vers Mathilde* (2005).



Jim Jarmusch
1953, Akron (Ohio)

Si Nueva York es la cuna incuestionable del cine independiente americano, Jim Jarmusch es el realizador más emblemático, porque contrariamente a los hermanos Coen, a Spike Lee o incluso Woody Allen, que en uno u otro momento han cortejado a los grandes estudios hollywoodienses, Jarmusch siempre se ha resistido a esa tentación. Es verdad que desde su primera película, Permanent Vacation, ha sabido imponer su método casi surrealista de narración, en el que la linealidad temporal a menudo se lleva al extremo, encontrando un tono tan particular que difícilmente se imaginaría al servicio de otra cosa que no fuera un filme personal. Veintiún años después de Extraños en el paraíso, que ganó en el Festival de Cannes por sorpresa y lo catapultó a la escena internacional, Jarmusch acaba de ver nuevamente recompensado su blasón recibiendo el premio del jurado por Flores rotas. Después de esta consagración, Thomas Baurez acudió a su casa de Nueva York para entrevistarlo.

Clase magistral con Jim Jarmusch

A menudo me han pedido impartir cursos de cine, pero nunca me ha interesado ese tipo de cosas. Cuando era estudiante comprendí que no había reglas definidas, sino tantas reglas como cineastas. Por lo tanto, no me veo diciendo a los alumnos qué hay que hacer, dónde poner la cámara... Sería ridículo. En la Universidad de Columbia y en la Tisch School of the Arts, en Nueva York, tuve algunos profesores interesantes, pero la mayoría no eran buenos. Había que hacer una selección, y a veces desaprender lo que me habían enseñado, para no equivocarse el camino. Quien realmente me enseñó fue Nicholas Ray. Tuve la suerte de trabajar a su lado en *Relámpago sobre agua* (*Lightning Over Water*, 1980), co-dirigida por Wim Wenders, en la que fui ayudante. Observé su método de trabajo, el modo en que hablaba con su equipo. Ahí aprendí que el cine no se enseña, se vive. Lo importante es encontrar el propio camino, para hacer películas personales. Evidentemente, se aprende mucho viendo las obras de los otros. Intentas analizarlas y así comprender cómo se han hecho. ¿Qué hace que una secuencia funcione y otra no? ¿Por qué algunos cineastas se encuentran más a gusto con los primeros planos, y otros, por el contrario, prefieren los planos generales? Tomemos a Buster Keaton. Su puesta en escena era mínima. Normalmente recurría a encuadres muy amplios, en los que su personaje parecía minúsculo. Era un modo de expresar la fragilidad, la sencillez. Muy notable. Claro que un profesor puede hacerte ver este aspecto, pero no lo necesitas para comprenderlo. Es más provechoso aprender por uno mismo. Se trata de una educación activa que implica un compromiso personal, una evolución intelectual por tu parte.

SENTIR CURIOSIDAD POR TODO

Me convertí en cinéfilo a la edad de veinte años. Antes me atiborré de serie Z, filmes de horror... Crecí en Akron, un pueblo de Ohio, y las opciones eran limitadas. Sólo cuando llegué a Nueva York me di cuenta de que existía un número infinito de géneros, de estilos de películas procedentes del mundo entero. De repente se me habría un universo inmenso. La música, el dibujo, la fotografía y la

pintura también me interesaban mucho. Recuerdo lo que me dijo Ray: «Ten curiosidad por todo, contempla lo que te hace feliz y trata de comprender por qué». Un artista debe tener los sentidos en alerta.

El deseo de ser cineasta no llegó de la noche a la mañana. Primero quise ser escritor, luego músico —tocaba en un grupo de rock antes de realizar mi primera película, *Permanent Vacation* (1980)—. He de confesar que tras esa experiencia pensé en dejarlo. Montar un filme exige tanto tiempo y dinero que me pareció un tanto aborrecible, tanto más cuanto que mi universo no era comercial. Me preguntaba por el sentido de todo aquello. Pero me dieron la oportunidad de repetir dos años más tarde, con *Extraños en el paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984). Y el placer que me reportó hacerla me confirmó en la idea de que mi vocación era la de cineasta. Entonces abandoné definitivamente la música para dedicarme a la realización.

EL ACTOR EN EL CENTRO DEL PROCESO DE CREACIÓN

Lo más importante es el trabajo con los actores, que condicionará tu modo de filmar. Por esa razón escribo siempre los guiones de mis filmes, y no imagino que pueda ser de otra manera. Una historia parte de los personajes. Una vez que los he delimitado, empiezo a imaginar situaciones, enredos a partir de los cuales podrán evolucionar... Si no lo tengo claro en mi mente, pierdo pie. Por ejemplo, el intérprete principal de *Permanent Vacation* no era un actor profesional. Por lo tanto, no interpretaba realmente; hablaba y se movía como en la vida real. Yo tenía que resolver este dilema: ¿debo corregirlo en la imagen, por ejemplo acelerando la velocidad, o por el contrario, respetar la indolencia de su modo de caminar y sus expresiones? Me acercaba a la esencia misma del trabajo de cineasta, saber encontrar la alquimia perfecta entre lo que se quiere decir y el modo de representarlo. Tus intenciones determinan el modo de aprehender una secuencia... Por eso me niego a hacer *story-boards*. El valor de mi encuadre, el lugar de mi cámara dependerá del movimiento de mis actores. Antes de rodar una secuencia, regulo, junto a mi director de fotografía, la luz que quiero obtener, en función de la atmósfera que deseo, luego dirijo a mis actores y a continua-

ción pienso en la manera ideal de filmarlos. Cuando digo «ideal», no quiero decir que sólo exista una única puesta en escena; esto depende del estilo de cada cual. Lo importante es tener uno, por supuesto.

No hay un método particular para dirigir a un actor o actriz, porque cada uno de ellos posee una personalidad que hay que acotar. Durante la preparación de *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*, 1955), Nicholas Ray hizo un viaje en coche con James Dean desde California a Nueva York. De esta manera pudo comprender cómo era, cuáles eran sus reacciones, su lógica... Evidentemente, esto le llevó tiempo, pero sin ese trabajo el filme no sería lo que es.

Flores rotas (*Broken Flowers*, 2005) fue escrita para Bill Murray. Sabía de antemano hasta dónde podría ir con él, y sobre todo cómo hacerlo. Bill puede expresar muchas cosas con un simple gesto facial o una mueca. Como no podía ser de otra manera, esta característica influyó en mi escritura. En el plató, es muy relajado y aborda sus papeles de la misma manera, dejando una buena parte al instinto. No te hace muchas preguntas. Con Sharon Stone y Jessica Lange fue diferente. Necesitaban conocer muchos detalles y comprender bien las intenciones de la secuencia. Así que me adapté a ellas. Sin embargo, no es necesario responder siempre a las exigencias de los actores. Hay que poder sorprenderlos. Todo depende de lo que quieras conseguir de ellos. No pido a mis intérpretes que sepan el diálogo de memoria, ni que conozcan con precisión los movimientos que tienen que hacer. Interpretar es reaccionar, así que si premeditas sus emociones, obtienes algo soso y sin vida. De un modo general, no trabajo contra los actores, sino con ellos. Alfred Hitchcock o Henri-Georges Clouzot eran conocidos por su autoridad e intransigencia. Necesitaban ese clima eléctrico para crear. Formaba parte de su personalidad y, lógicamente, de la de sus películas. Esto no forma parte de mi naturaleza, y no voy a cambiar, si no perdería mi estilo.

CADA SECUENCIA ES UN FILME EN SÍ MISMO

Nicholas Ray (siento volver siempre a él, pero ha sido muy importante para mí) concebía cada secuencia como un filme en sí mismo. «Un largometraje», decía, «está conformado por muchas histo-

rias. Cuando ruedas una secuencia debes olvidarte de todo lo que pasa antes y después». Hace poco he vuelto a ver muchos de sus filmes, especialmente *They Live by Night* (1948). Es una representación perfecta de este discurso. Cada escena es un filme en sí mismo, y el conjunto forma un todo coherente, porque era como un joyero que ensarta muchas perlas diferentes para obtener un magnífico collar. Quizá esto explica por qué muchos de mis largometrajes están divididos en *sketches*. Fassbinder también trabajaba así, y de manera aún más fragmentaria, porque ciertas secuencias se componen de una multitud de historias. Por ejemplo, parte de un plano muy general para acercarse a una persona en concreto, antes de alejarse de nuevo en otra dirección. Recuerdo una secuencia en la película *Todos nos llamamos Alí* (*Angst Essen seele auf*, 1973) donde muchas personas comen sentados a una mesa. Fassbinder utiliza principalmente planos de conjunto, y de pronto encuadra, desde muy cerca, el rostro de uno de los protagonistas. Así, lo aísla de la escena. Enseguida percibimos sus emociones, es decir, su repulsión hacia la comida y los hombres que le rodean. Es la ruptura que crea el malestar.

EL SONIDO ES LA RESPIRACIÓN DEL FILME

Concedo mucha importancia al sonido. Representa el 50 % del filme. Así pues, no dejo nada al azar y no soporto ninguna aproximación. Durante el montaje discuto con mi técnico de sonido y mi mezclador acerca del ambiente que quiero obtener para cada secuencia. En función de la atmósfera que quieras conseguir, el sonido influirá en la comprensión del conjunto. Incluso —y sobre todo— en un filme de Bresson, donde la atmósfera es tranquila. Cada sonido revestirá mayor importancia en razón de su escasez. Basta con repasar la secuencia del café en *Pickpocket* (1959), donde Bresson suprime voluntariamente el ruido ambiental para aislar aún más a su protagonista.

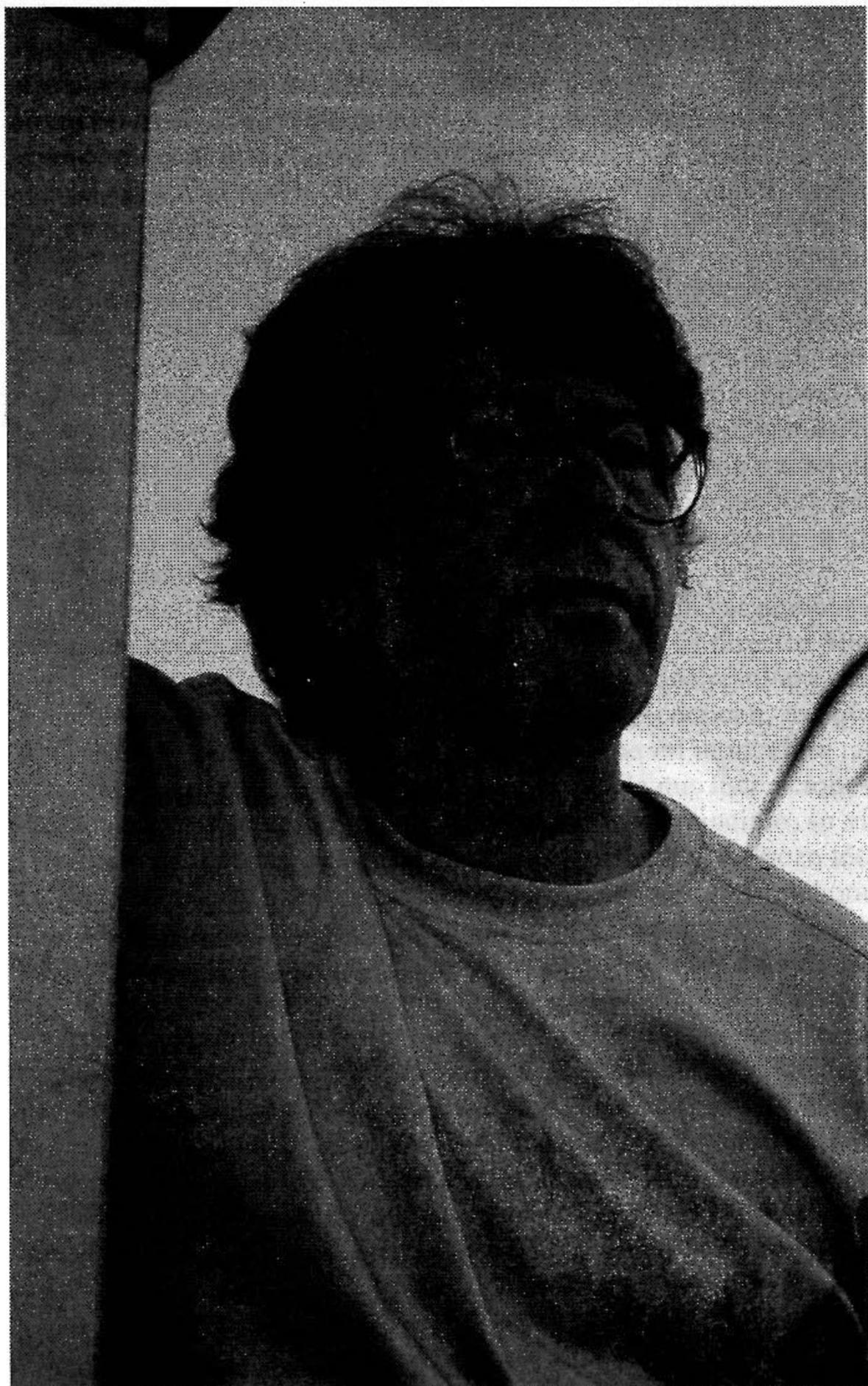
Mi exigencia en materia de sonido es tan grande que a veces vuelvo loco a mi equipo. Si quiero el sonido de una moto, buscaré el más apropiado según el tipo de vehículo, ¡y no se trata de que me ofrezcan un motor de Harley si quiero uno de Yamaha! (*Risas.*) Durante la noche toco la guitarra y trato de encontrar los acordes de los

sonidos escuchados durante el día. Puede ser el de un pájaro, un coche, un camión. El otro día paseaba solo por el bosque. Había un silencio casi absoluto, y podía distinguir el ruido de los insectos, de las hojas. Si prestas atención, puede adquirir la misma intensidad que una autopista. Basta con poner el oído y escuchar. Lo mismo ocurre con una película: tienes que poder verla con los ojos cerrados para sumirte en su musicalidad. Cuando trabajé con Neil Young en la banda sonora de *Dead Man* (Dead Man, 1995), buscamos transcribir la atmósfera con una simple melodía. Al principio había contratado a un bajista y un batería para que tocaran con él. Tras algunos ensayos nos pareció que bastaba con una sola guitarra. Los escasos acordes que compuso constituyen la respiración misma de la película. Sin ellos estaría desnuda. De manera general, la música y todos los sonidos que utilizas no deben subrayar una emoción, sino acompañarla, hacerla palpable. Es una alquimia que hay que encontrar y que también depende de la luz, del montaje y de la interpretación de los actores.

Hacer un largometraje requiere la destreza de muchas personas. Cada uno aporta sus ideas y, al final, le toca decidir al director. Hay que dejar a un lado el ego y pensar siempre en lo que resultará más beneficioso para el conjunto. Les conozco, me conocen, así que siempre vamos al grano. En el montaje dejo que mi montadora me ofrezca su versión, y luego trabajamos a partir de mis indicaciones. Sin embargo, es necesario que ella me ofrezca, en principio, su visión. Esto me permite distanciarme. Las limitaciones, ya sean técnicas o financieras, ejercen una inevitable incidencia en la elaboración de un filme. Soy consciente del potencial comercial de mis largometrajes, y sé que no necesito un presupuesto muy importante. Prefiero trabajar con estructuras independientes. No me veo exiliándome a Hollywood para realizar un *blockbuster*. No rechazo ese tipo de cosas, pero están muy alejadas de mi trabajo. Volvemos a lo que decía al principio: todo es cuestión de estilo. El mío es el que es, te puede gustar o lo puedes detestar, pero es el mío. Lo más duro, una vez acabado el trabajo, es aceptar que no podemos volver a él. Paul Valéry decía en sustancia: «No acabamos un poema, lo abandonamos». Ésta es la suerte de todo cineasta ante su película.

Filmografía

Permanent Vacation (1980), *Extraños en el paraíso* (Stranger than Paradise, 1984), *Bajo el peso de la ley* (Down by Law, 1986), *Mystery Train* (Mystery Train, 1989), *Noche en la tierra* (Night on Herat, 1991), *Dead Man* (Dead Man, 1995), *Year of the Horse* (documental) (Year of the Horse, 1997), *Ghost dog, el camino del samurai* (Ghost Dog, the Way of the Samourai, 1999), *Café y cigarrillos* (Coffee and Cigarettes, 2003), *Flores rotas* (Broken Flowers, 2005).



Claude Miller

1942, París

A menudo se ha considerado a Claude Miller el heredero de François Truffaut. Además, Miller, que empezó siendo ayudante de Truffaut (y también de Godard, Bresson y Demy), realizó en 1988 La pequeña ladrona, a partir de un guión que Truffaut dejó inconcluso a su muerte. Sea como fuere, desde el momento en que Claude Miller empezó a hacer películas, a finales de los años setenta, ha cosechado un éxito tras otro, hasta el triunfo de Garde à vue, verdadera proeza cinematográfica a puerta cerrada. En la siguiente década, sin embargo, Claude Miller parece haber estado buscando algo sin encontrarlo. Pero en 2001, Betty Fisher marcó su regreso a la primera línea. Esta entrevista tuvo lugar con ocasión del estreno de esta película. No conocía a Miller, y me gustó mucho el humor con el que hablaba de su oficio, tratando de parecer desengañado cuando era evidente que se moría de ganas de lanzarse a otro proyecto.

Clase magistral con Claude Miller

Aprendí cine de dos maneras. En primer lugar viendo películas, cosa que hice desde muy joven. Conservo un recuerdo muy vivo de *Pinocho* (Pinocchio, 1940), una película de la que puedo decir que, aunque sólo tenía cuatro años, dio nacimiento a mi vocación de cineasta. A continuación vi cientos y cientos de películas, y conocí el cine apreciando el trabajo de ciertos directores y embriagándome, poco a poco, con el deseo de formar parte de esa lista de nombres que reverenciaba. Diría que ésta fue la primera etapa de mi aprendizaje. La segunda etapa consistió, evidentemente, en *hacer* filmes. Y en este sentido aún hoy sigo aprendiendo. En cambio, no creo que ser ayudante constituya un excelente método de aprendizaje del cine. Trabajé diez años como ayudante porque era una manera de ocupar el tiempo antes de poder hacer mi primera película, de ganarme la vida en el trabajo que me gustaba. Pero ser ayudante es un trabajo de... jefe de estación, digamos. No tiene nada que ver con ninguna virtud artística. Se puede ser un excelente ayudante y un mal cineasta, o al contrario. Te enseña a gestionar un plató, es cierto. Pero jamás te enseñará a hacer una película.

VAMPIRIZO A TODO EL MUNDO

Es fundamental escribir mis propios guiones. En mi opinión, los cineastas que filman el guión de otro hacen un trabajo de artesanos; fabrican un traje a medida, siguiendo siempre el deseo y la morfología de su cliente, mientras que alguien responsable de su guión y puesta en escena es un artista en el sentido completo de la palabra. Por su cuenta y riesgo, por supuesto. ¡Y por cuenta y riesgo del espectador! Semejante discurso «de autor» puede parecer extraño por mi parte, pues la mayoría de mis guiones son adaptaciones de novelas. Pero creo sinceramente que esas adaptaciones son tan personales como mis guiones originales, porque a fin de cuentas son una manera de vampirizar un tema y llevarlo hacia algo que me corresponde íntimamente. Si esos libros me gustaron es porque en el fondo armonizan con lo que pienso, con lo que soy. Y no tengo ningún escrúpulo a la hora de apropiármelos. Lo digo con humor, pero sin ningún cinismo. Es una paradoja de la que soy consciente: creo

enormemente en la importancia del trabajo colectivo en el cine, y al mismo tiempo, me declaro el autor definitivo de mis filmes. Vampirizo a todo el mundo: a los autores de novela, a los técnicos, a los actores... ¡Les chupo la sangre para que ofrezcan lo mejor de su talento, y luego yo sólo tengo que firmar la película! (*Risas.*) Bromas aparte, diría que, evidentemente, lo que hace que una película sea *mi* película es que sólo yo sé dónde voy. Y, sin embargo, lo sé intuitivamente, no es algo que pueda explicar de forma clara. Es divertido, porque una vez que se estrena el filme, los periodistas me preguntan: «¿Qué ha querido decir al hacer eso?». Y la verdad es que no he querido decir nada en absoluto. Al contrario. Mis filmes son cuestionamientos, no afirmaciones. Por ejemplo, en el caso de *Betty Fisher* (2001), algo me perturbó en la novela, y realicé el filme para tratar de comprender qué era. La película es la búsqueda de esa respuesta. Por lo tanto, para mí cada filme es una exploración. Es una forma de buscarme a mí mismo en relación con ciertos temas, y a fin de cuentas, esa exploración crea una forma de expresión. Pero eso funciona en este sentido, no en otro.

HAY QUE REINVENTARLO TODO

Evidentemente, existe una cierta gramática del cine, en la que aprendemos que un contrapicado produce un efecto, que un *travelling* produce otro, etcétera. Sin embargo, me parece muy peligroso ceñirse a estas reglas. Incluso diría que si es útil conocerlas es sólo para intentar transgredirlas a continuación, reinventarlas y demostrar que podemos hacer lo contrario y llegar al mismo resultado. Por ejemplo, durante mucho tiempo mi generación reivindicó un principio de control absoluto, con la necesidad de disponer de un punto de vista único en cada escena. Yo me fui alejando progresivamente de esta manera de pensar. Y después de algunas películas empecé a rodar con dos o tres cámaras simultáneamente. Así pues, creo que es posible, e incluso útil, tener muchos puntos de vista en una escena. Es en el montaje cuando organizo las cosas, con vistas a un cierto relato, una cierta emoción. Esta manera de trabajar me conviene más, porque permite adquirir el control en la etapa del montaje, que es un contexto de trabajo relativamente cómodo, más que el rodaje, que normalmente no es más que una obra gigantesca. Por supuesto, la

experiencia del vídeo digital en *La Chambre des magiciennes* (2000) me influyó poderosamente en este sentido. Sentí tal libertad de expresión en el rodaje de esta película, con esas cámaras minúsculas, que no podía volver a la pesada estructura del 35 mm sin cambiar determinadas cosas. El vídeo digital es una verdadera revolución técnica, pero también una revolución económica. Sin embargo, no se trata de hacer desaparecer el 35 mm, evidentemente. Creo que el vídeo digital abrirá puertas, para empezar a muchos jóvenes cineastas que dispondrán de un acceso más fácil al largometraje, pero también a cineastas más asentados, que quizá no se atrevían a probar ciertas cosas por una especie de autocensura económica. Ya escucho las quejas de algunas almas tristes. Dicen: «¡Jesús, nos van a inundar con películas pésimas!». Pero lo que más les inquieta, evidentemente, es la pérdida de poder, porque la técnica del 35 mm es tan compleja que otorga un verdadero poder a quienes la dominan. Ahora bien, se trata de un poder falso. Y creo que el acto de filmar, de contar una historia en imágenes, es mucho más natural de lo que se pretende.

LA CÁMARA VIENE DESPUÉS DE LOS ACTORES

Cuando hoy se habla de «puesta en escena», tendemos a referirnos especialmente a lo que concierne a la cámara, y el modo en que la cámara filma las cosas. Sin embargo, para mí la puesta en escena es ante todo la ubicación y la interpretación de los actores en un decorado determinado. La cámara viene después. Y la fusión de ambos es lo que origina el cine. Cuando digo que la cámara viene después, no estoy siendo del todo exacto: desde un punto de vista cronológico, pienso en ello antes, es decir, que al llegar al plató para rodar una escena, ya he hecho trabajo «de oficina», en el que he ideado una planificación de la escena, con ciertos tamaños de plano, desplazamientos de la cámara, etcétera. Sin embargo, estas previsiones las guardo para mí. Empiezo a trabajar la escena con los actores, sin imponerles nada en absoluto, sin proporcionarles indicación sobre su posición. Y a continuación atiendo a lo que ellos me proponen. Si me gusta, cambio lo que tenía previsto. Si no me satisface, o si los veo desamparados o pidiendo que los guíen, saco mis notas e imparto instrucciones. Al final, la escena es una mezcla

de todo ello, y sólo en ese momento interviene la cámara. O más exactamente, las cámaras, porque, como ya expliqué antes, suelo trabajar con al menos dos. Mi manera de organizarme a este respecto consiste en que hay una cámara que dirijo yo mismo, es decir, explico al operador cómo quiero que filme. Durante ese tiempo, el operador de la otra cámara espera. Observa dónde se sitúa la primera cámara y en función de ello elige otra opción, que me propone. Así obtengo dos puntos de vista muy distintos: uno que yo he elegido, que es el fruto de mi reflexión y mi voluntad, y otro algo más aleatorio, más sorprendente. Al final me doy cuenta de que utilizo muchos planos de esta segunda cámara. Quizá tantos como de la primera.

SI LA TÉCNICA ES VISIBLE, HE FRACASADO

Cuando empecé, mi actitud era muy inflexible, ya sea respecto al texto (del que me negaba a cambiar una sola línea en el plató), la dirección de actores o las decisiones de realización. Evidentemente, se trataba de miedo, miedo a que se me escapara algo o mi autoridad fuera cuestionada por mis actores o colaboradores. Digamos que fue un error de juventud. En la actualidad soy menos reticente a probar todo tipo de cosas, a adaptarme e incluso a mostrarme oportunista ante la realidad. De hecho, me preparo meticulosamente con antelación, de modo que pueda desprenderme de todo en el último momento sin la menor inquietud. Lo fundamental, evidentemente, es mantener un rumbo coherente con la idea general del filme. De todos modos, nunca he tenido ideas muy rígidas en cuanto a la técnica. Recuerdo que en cierto momento me negué a utilizar objetivos por debajo de los 40 mm, pero fue debido a la mala pata de mis inicios, cuando utilicé focales cortas sin pensar en ello, y me encontré con personajes que parecían perdidos en la imagen. En el tipo de cine que realizo, en el que trato historias más bien intimistas, la focal larga permite una mejor presencia de los actores. Resalta los rostros en relación con el decorado, que se difumina. Siempre he sentido predilección por el uso de la focal larga en lugar de la corta. Sin embargo, la técnica no me obnubila. O más bien sí: le doy una gran importancia al hecho de que sea invisible. Necesito avanzar, escondido. Puedo recurrir a cualquier cosa, un *travelling*, un

movimiento de zoom, una panorámica, etcétera, siempre y cuando sea invisible, porque si el espectador es consciente, aunque sólo sea por un segundo, del modo en que estoy filmando, significa que no sigue la historia, que ha desconectado. Y si ha desconectado, yo he fracasado.

CON LOS ACTORES HAY UN COMPROMISO AFECTIVO

La dirección de actores se adquiere, sencillamente, con el aprendizaje de la vida. Me tonta hablar de educación, pero sería un tanto pretencioso por mi parte. No, es una cuestión de relación humana. Pero así como la técnica ha podido acomplejarme durante mucho tiempo, siempre me he sentido completamente a gusto con los actores. Sin duda porque al final me parece más excitante compartir una emoción con una persona que con una cámara. Por eso me gusta tanto el vídeo digital. Porque en el fondo, la cámara me importa poco. Si dispongo de un buen operador, me alegra delegar en él esa tarea. Sin embargo, en el trabajo de dirección de actores hay algo que claramente tiene que ver con la relación amistosa o amorosa. Algo profundamente afectivo y que me nutre enormemente. Todo parte de lo que convenimos en llamar seducción. Un actor o actriz me seducen, y se crea una especie de compromiso afectivo. Me digo que podríamos trabajar juntos, que saldrá algo interesante, etcétera. Así pues, en realidad no elijo a los actores en función de los papeles. O los elijo justamente porque son lo opuesto a un papel. Es el caso de Nicole Garcia en *Betty Fisher*: la escogí porque me parecía más impactante una mujer que, a priori, no inspirara miedo para un papel que diera miedo. Una verdadera voluntad de *anti-casting*. Al margen de ello, tras mi deseo inicial de trabajar con un actor, le toca a él, una vez leído el guión, aceptar o no participar en la película. Exploramos juntos ese deseo. Planteo muchas preguntas al actor acerca de lo que le gusta y no le gusta del proyecto. Y de esa discusión empieza a nacer una relación de trabajo. La mayor parte del tiempo hablamos muy poco del personaje. Más bien se trata de observaciones generales y asociaciones de ideas que emergen de diferentes conversaciones sobre el texto. Creo que así aprendo mucho más sobre el actor, y que él conoce mejor mis intenciones que si impartiera una dilatada charla sobre la psicología de su personaje.

Contrariamente a lo que pueda pensarse, no soy un director impositivo. De hecho, me gusta explorar. Acepto perfectamente que un personaje pueda cambiar con relación a mi imaginario como guionista. Y dejo la puerta abierta a esos cambios, porque de no ser así sería como tratar de introducir un pie demasiado grande en un zapato muy pequeño. Se crea una sensación de malestar que se traduce en la pantalla.

BUSCO MI VERDAD

En estos últimos años he empezado a operar un giro en mi método cinematográfico. Empezó en *L'Accompagnatrice* (1992), que me ha parecido, y aún me parece, un poco forzada, un poco fría. En ese momento advertí que mi trayectoria había consistido en tratar de demostrar siempre, tanto a los demás como a mí mismo, que sabía hacer «cine», y que esto me arrastraba a una especie de artificialidad y no necesariamente a las películas que tenía que hacer para sentirme bien conmigo mismo. Así pues, a partir de *Esa sonrisa* (Sourire, 1994), una película que se puede rechazar perfectamente, empecé a buscar una especie de verdad en lo que hacía, no necesariamente la verdad del realismo, sino una verdad personal. En pocas palabras, empiezo a filmar lo que *quiero* filmar, y no lo que creo que *debo* filmar. Cada vez que realizo una película, la hago en mayor medida para mí. Quiero explorar algo, y me entrego a ello con toda irresponsabilidad comercial. Sin embargo, como he visto muchos filmes, y como creo ser buen público, siempre me pongo un tanto en el lugar del espectador. Pero lo hago como Hitchcock, es decir, pretendo manipularlo, acorralarlo, volverlo prisionero de mi película. Por lo tanto, siempre tengo en cuenta al público, pero no para complacerlo necesariamente.

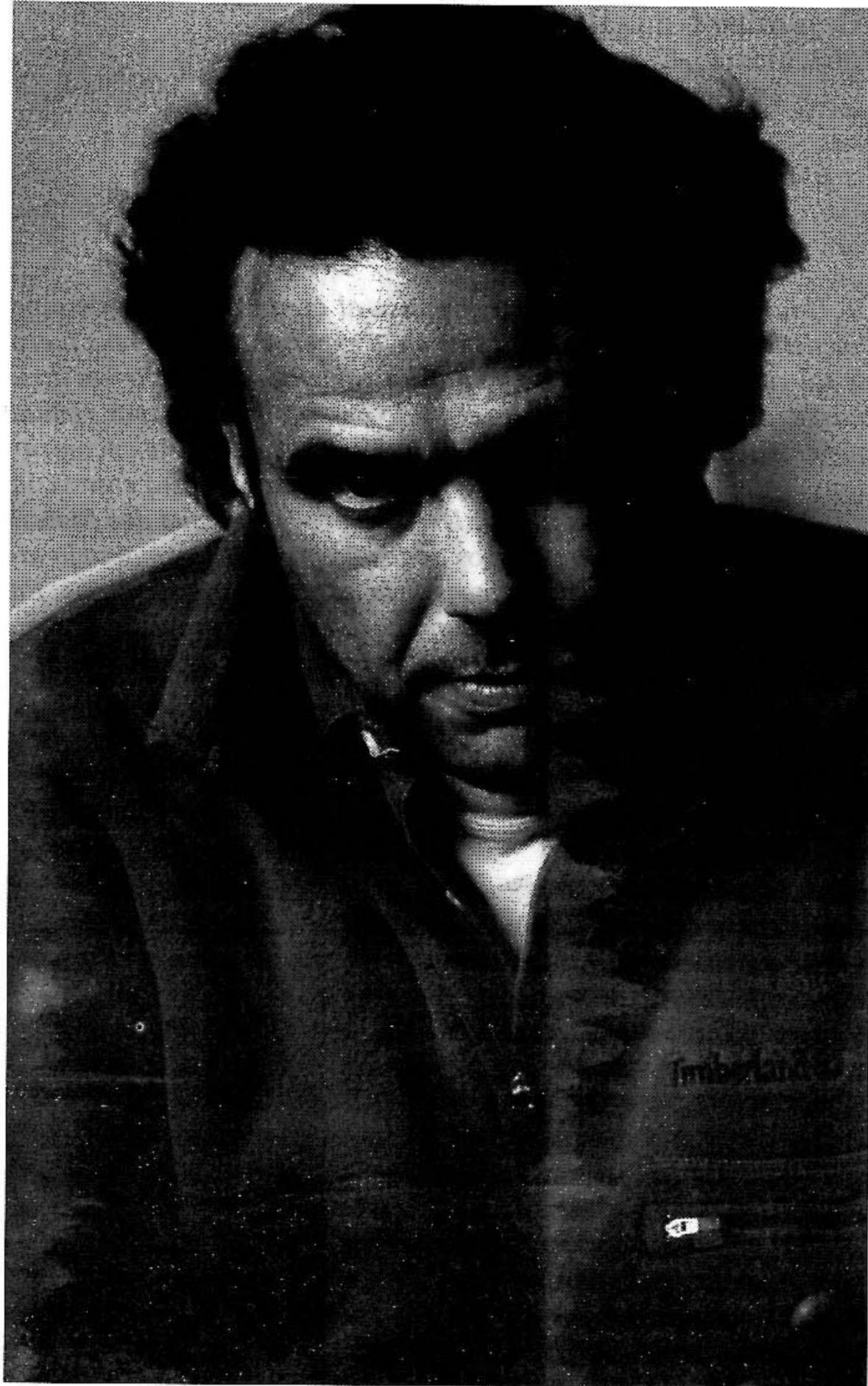
Filmografía

La question ordinaire (1969), *Camille* (1971), *La mejor manera de andar* (La meilleure façon de marcher, 1976), *Dis-lui que je l'aime* (1977), *Garde à vue* (1981), *Mortelle randonnée* (1983), *L'effrontée* (1985), *La pequeña ladrona* (La petite voleuse, 1988), *L'Ac-*

compagnatrice (1992), *Esa sonrisa* (Sourire, 1994), *Les enfants de lumière* (1995), *La classe de neige* (1998), *La Chambre des magiciennes* (2000), *Betty Fisher et autres histoires* (2001), *La petite Lili* (2003).

Alejandro González Iñárritu
1963, México, D. F.

Una de las reglas que me propuse al crear Lecciones de cine consistía en seleccionar cineastas cuya experiencia y carrera fuera de tal riqueza, cuantitativa y cualitativamente, que pudieran atribuirse, de forma indiscutible, el título de «profesores», por virtual que éste sea. Por esta razón puede parecer sorprendente encontrar aquí a Alejandro González Iñárritu, que al realizar esta entrevista sólo había dirigido dos filmes. Desde luego, ¡pero qué dos filmes! Para ser honesto, Amores perros es de una intensidad y maestría tales que esta primera película me habría bastado para decidirme. En una época en la que el cine más innovador parece provenir de Asia o América del sur, Iñárritu aparece como la punta de lanza de esta nueva generación. Instalado en Los Ángeles, donde prepara su próximo filme (que produce él mismo, para conservar su independencia), el cineasta mexicano me recibió cordialmente en su casa, y me habló durante tres horas con la fogosidad y determinación de un joven conquistador.



Clase magistral con Alejandro González Iñárritu

De niño tenía mucha imaginación. Siempre estaba inventando historias. Miraba lo que pasaba en la calle y lo reinventaba. Observaba la vida, creaba otros niveles de realidad sólo para mí. Más tarde, con veinte años, consagré este potencial al servicio de una emisión diaria de radio en la que contaba historias o ponía música. La emisión duraba tres horas, y mantener la atención de la audiencia durante tanto tiempo fue una experiencia muy instructiva. Me enseñó mucho. La realidad es que el sonido, que representa aproximadamente el 50 % de un filme, a veces es más importante que la imagen, porque la imagen es concreta materialmente y, por lo tanto, forzosamente limitada, mientras que el sonido es del todo subjetivo e infinito, lo que vuelve la experiencia más interesante. Si introducimos los diálogos en la ecuación, podemos decir que una película se basa en el sonido en un 70 %. Pero a pesar de todo, tras cinco años haciendo radio, estaba impaciente por abordar el 30 % restante. Quería la experiencia completa. Deseaba contar historias con imágenes. Por suerte, un amigo mío que trabajaba en una cadena de televisión me propuso escribir viñetas de un minuto para consolidar la imagen pública ante los espectadores. Como era un nuevo concepto, logré que me permitieran dejar volar mi imaginación, y creé viñetas completamente absurdas, extrañas, rápidas y eficaces. La gente se sorprendió mucho y fue un gran éxito. Pero pronto sufrí una decepción porque no me gustaba el modo en que se ejecutaban mis guiones. Así que acabé rodándolos yo mismo. En dos palabras, aprendí a filmar... filmando. Ya había estado en plató y observado cómo se hacían las cosas. Sin pensar que fuera fácil, creía poder confiar en mi instinto para conseguirlo. Enseguida me encontré escribiendo, produciendo, dirigiendo y montando yo mismo. Trabajaba dieciocho horas al día. Fue mejor que cualquier escuela de cine. Aprendía aun cuando fallaba o intentaba algo que no me gustaba. Así pues, cuando finalmente decidí pasarme al largometraje, ya estaba preparado.

SÉ LO QUE NO QUIERO

Sería estúpido decir que hago películas sólo para mí. Pero tampoco puedo decir que las hago sólo para el público. Creo que lo que

ocurre es que hago las películas que me gustan, pero siempre con la esperanza de que al público también le gustarán, de que compartiré mi felicidad con él. Pienso siempre en el público y haría cualquier cosa para conmoverlo, pero nunca hasta el punto de traicionar mi idea del filme. Jamás iría contra mis propios sentimientos con el objetivo de conseguir un espectador más. Quiero que al público le guste la película, pero yo tengo que ser el primero en amarla. Creo que si se sigue esta estrategia es más fácil saber lo que se desea y confiar en el propio instinto cuando hay que tomar decisiones. Lo más importante, para mí, es establecer lo que no quiero. Una vez logrado, he realizado la mayor parte del trabajo. Sólo me queda encontrar un equilibrio entre lo que quiero hacer y lo que puedo hacer, que no es en absoluto la misma cosa. Durante todo el proceso de elaboración del filme, tengo una idea muy abstracta y a la vez muy poderosa de cómo debe ser. Es como si conociera el ADN del filme pero no supiera cómo va a evolucionar. Esta sensación se extiende a cada etapa de la elaboración de la película, incluida la sala de montaje, donde continúo redescubriendo la obra. Sin embargo, concedo una gran confianza a mi instinto. A veces incluso da un poco de miedo. Por ejemplo, durante el rodaje de *Amores perros* (Amores perros, 2000), decidí que los combates de perros se celebraran en una piscina vacía a la que se accedería por un túnel sombrío, porque había imaginado un plano con la cámara al hombro siguiendo al personaje que se lanza a su último combate a través de un túnel oscuro. Evidentemente, no teníamos presupuesto para construir algo así. Por lo tanto, buscamos por todas partes una casa con una piscina con un túnel de acceso. Conforme se acercaba el rodaje, la gente empezaba a angustiarse, pensando que no la encontraríamos, y todo el mundo intentó convencerme para pensar en otro modo de rodar aquello. Pero insistí en mi determinación, y en el último momento encontramos la localización perfecta. En general diría que el 90 % de mis ideas acaban funcionando. Y cuando veo el filme acabado, no me llevo grandes sorpresas. Al ver terminada mi primera película tuve la sensación de haber conseguido exactamente lo que tenía en mente. Estaba contento, pero no sorprendido. Lo que en cambio ignoraba era si le interesaría a alguien más aparte de mí. La verdadera sorpresa fue el éxito del filme, el impacto que tuvo en la gente a través del mundo.

ALIGERAR LA CARGA EMOCIONAL

Aunque sepa exactamente cómo quiero la película, no puedo hacerla solo. Hacer películas es, ante todo, un arte colectivo. Por ejemplo, aunque me considero el autor absoluto de mis películas, en realidad no escribo el guión. Trabajo con un guionista (Guillermo Arriaga), pero me implico mucho en el proceso de escritura, desde los primeros elementos del concepto hasta la última versión del guión. Trabajo en estrecha colaboración con Guillermo. Le digo con mucha exactitud lo que quiero encontrar en el guión. No todos los cineastas se implican así. Algunos son lo que llamo «artesanos». Cogen el guión ya escrito y su trabajo consiste en transformarlo en imágenes, a veces con un talento increíble. Lo bueno de no escribir uno mismo es que te proporciona flexibilidad en el rodaje. Y redundo en que el conjunto de la experiencia sea más llevadero. Cuanto más te enfrentas a cosas personales, más doloroso es realizar la película. Pedir a otro que escriba el guión me alivia de buena parte de la carga emocional. Lo mismo ocurre con el montaje: monté *Amores perros* yo mismo y fue muy duro. Pasé siete meses en casa tratando de construir algo coherente con lo que había rodado, sin nadie con quien hablar. Evidentemente, de esta manera aprendí mucho sobre el montaje. Una de las cosas más importantes que he aprendido es que a veces es necesario escribir y rodar escenas que no se incluirán en el filme, pero que te ofrecen una mejor comprensión de los personajes. En todo caso, cuando hice *21 gramos* (21 grams, 2002) me alivió disponer de un montador (Stephen Mirrione) que comprendía el material y tenía un verdadero punto de vista con el que confrontar mis ideas. A menudo me sorprendió sugiriéndome cosas que funcionaron mejor que lo que yo había pensado. Y cuando no funcionaban, pues bien, lo bueno del montaje digital es que todos los errores se pueden borrar pulsando un botón.

NO CREO EN LA OBJETIVIDAD

Cuando llego al decorado por la mañana, lo primero que hago es poner a punto los desplazamientos de los actores. No sé por qué, pero en ese aspecto mis ideas son muy firmes. Desde la etapa de la escritura tengo una visión muy clara de cómo quiero que los actores

se desplacen en una escena determinada y lo suelo describir a Guillermo para que lo refleje lo más exactamente posible en el guión. Es un proceso muy intuitivo, y cuando he decidido algo es difícil que alguien me haga cambiar de opinión. Al mismo tiempo, no quiero que los actores tengan la sensación de que pretendo controlarlos, así que siempre dejo una puerta abierta a la discusión. Para ser honesto, el 95 % de las veces mi intuición es acertada. Pero si las cosas no salen como había imaginado, entonces trabajo con los actores hasta que se encuentren cómodos. Creo que es muy importante empezar el trabajo con ellos, porque un actor puede molestarse fácilmente si piensa que le pides que se quede en un sitio sólo porque queda bien en la imagen o debido a la iluminación. Una vez que los actores se encuentran a gusto en su lugar, abandonan el plató, y me dispongo a decidir, junto a Rodrigo Prieta, el director de fotografía, dónde colocaremos la cámara. Hace quince años que Rodrigo y yo trabajamos juntos. Nos conocemos tan bien que casi no necesitamos palabras para comunicarnos. De todos modos, la mayor parte de las decisiones importantes respecto a la luz o la cámara se han tomado antes del rodaje. En *21 gramos*, por ejemplo, decidimos dar a cada personaje su propio color. Naomi era blanca y amarilla, Benicio verde y amarillo, y Sean azul, porque esos colores parecían corresponder, emocionalmente, a la historia que cada uno de esos personajes tenía que vivir. La idea era que los colores cambiaran de intensidad a medida que el filme avanza, para seguir la evolución de las intrigas. Otro tanto con los movimientos de cámara. Los utilizamos para materializar la amplitud emocional de la historia. Decidimos empezar con una cámara muy fija, y poco a poco, a medida que las escenas eran más angustiosas, los movimientos de cámara pasaron a ser más dramáticos. En términos de ubicación de la cámara, no creo en la objetividad. No me gustan las películas en las que el director crea una distancia entre la cámara y su tema. De hecho, creo que la tarea del cineasta consiste en imponer un punto de vista en la película. Tampoco diría que hay una gramática de la realización. Creo que cada cineasta inventa su propia gramática para crear emoción. Cuando abordo una escena, la disecciono, elemento a elemento, línea a línea, y la pregunta a la que trato de responder es siempre la misma: «¿De qué habla esta escena?». Una vez he respondido a esta pregunta —tarea siempre difícil— la cámara encuentra su lugar. En otras palabras, exploro la escena y su-

bordino la cámara al objetivo de esa escena. Toda esta reflexión tiene lugar previamente, por supuesto. La anoto en fichas. Dispongo de una ficha que resume todas las cosas importantes que debo recordar para cada escena: de qué trata, qué quieren los personajes, cómo han llegado hasta allí, etcétera. Puede parecer idiota consignar esas indicaciones, pero una vez en el plató hay tantos problemas por resolver que fácilmente puedes distraerte y olvidar lo más evidente y esencial. Personalmente, tengo un verdadero problema de concentración, y esas fichas me han salvado la vida muchas veces.

LAS SORPRESAS SON BIENVENIDAS, A VECES

Puede pensar que soy duro de mollera, lo que a veces es cierto, pero estoy dispuesto a ir muy lejos para conseguir lo que quiero. Y si esto quiere decir hacer setenta tomas de un mismo plano antes de estar satisfecho, las hago. De hecho, creo que hay dos tipos de cineastas: los que realizan las setenta tomas porque no saben lo que quieren, y los que las realizan porque saben lo que quieren y no abandonarán hasta conseguirlo. Confieso haber pertenecido a la primera categoría, por un tiempo. Fue terrible. Cuando era más joven, a menudo era presa de la duda. Pero pensar implica, lógicamente, dudar. Hoy pertenezco más bien a la segunda categoría. Sin embargo, estoy abierto a las sorpresas. Y si el director de fotografía o los actores vienen con una idea mejor que la mía, normalmente soy capaz de reconocerla y adaptarme. Por otra parte, si creo en una preparación en profundidad es precisamente porque así se logra la libertad necesaria para hacer cambios. A veces me obligo incluso a explorar diferentes opciones en el último momento, como una especie de prueba, una experiencia. Pero la razón por la que estoy tranquilo es porque soy consciente de disponer de una solución de repliegue que funciona. Y además, sé por experiencia que aunque todo parezca ir bien en el plató, la cosa puede cambiar en la sala de montaje. Puede faltar una pieza del rompecabezas. Por eso intento rodar siempre más material del que había previsto en un principio. Normalmente ruedo con una cámara, pero a veces utilizo dos. No por un prurito de eficacia (la mayoría de directores usan dos cámaras para ir más rápido), sino porque a veces la escena es tan intensa que temo que el actor no sea capaz de mantener la emoción el tiempo suficiente, y así trato de capturarla tal cual es.

DOS TIPOS DE ACTOR

El *casting* es sin duda una de las responsabilidades más importantes del realizador, porque si haces un buen *casting* has hecho el 80 % del trabajo. Conozco a gente que escribe los guiones pensando en ciertos actores. Personalmente no me gusta hacer eso, porque puedes acabar adoptando muchas decisiones en función de ese actor en concreto, y si al final no aparece en la película, es muy duro imaginar a otro actor en el papel, y te encuentras atrapado. Otro peligro consiste en que si el actor para el que escribes es una estrella con una fuerte personalidad, se sienta tentado a inmiscuirse en el proceso y, conscientemente o no, manipular la historia en beneficio de su papel. Por lo tanto, cuando escribo mi única preocupación es la historia. Sin embargo, siempre me hago una idea abstracta de cómo debe ser físicamente el actor. A continuación llega el momento de elegir, muy delicado porque siempre hay buenas razones para escoger a la persona no adecuada, y muchas malas razones para dudar del actor que nos conviene. En el *casting* de *21 gramos*, no estaba seguro de Sean Penn para el papel de Paul. Sabía que Paul debía ser un personaje bueno y amable, alguien por quien se sintiera empatía. Y la mayor parte de los personajes interpretados por Sean Penn eran lo contrario. Así que me preguntaba si le iba el papel. Dudé largo tiempo, y me sentía culpable por dudar así. No dejaba de decirme: «Es Sean Penn, uno de los mejores actores del mundo, ¿y dudas?». No podía evitarlo, no estaba seguro. Entonces pasé un tiempo con él para conocerlo mejor. Hay algo que he aprendido: la diferencia entre un gran actor y un actor realmente extraordinario está en la vida interior. Hay muchos actores con talento, pero los verdaderamente excepcionales tienen una poderosa vida interior. Tienen un alma. Por eso creo que hay que pasar un tiempo con ellos, para saber qué tienen dentro. Y un día que paseaba con Sean, lo vi hacer algo que inmediatamente me convenció de que era la persona adecuada para el papel. Una vez tomada la decisión, intento adaptarme a las necesidades de cada actor. Alguien como Benicio, por ejemplo, necesita hablar mucho para crear su personaje. Empecé a trabajar con él seis meses antes del rodaje, un día a la semana. Quería conocer todas mis ideas sobre su personaje y compartir las que se le ocurrían. Llegué incluso a reescribir escenas después de nuestras conversaciones. Así que asumí toda la información que había

reunido, la maduró y creó algo personal. Sean, por el contrario, construye desde el interior. No le gusta que se hable mucho del personaje. Tan sólo hice tres sesiones de lectura con él. Es lo que le conviene. Pero yo no dejaría que un actor construyera su personaje completamente solo. Sería atribuirle una excesiva responsabilidad. Además, me parece importante mostrar a los actores que he reflexionado y que pueden sentirse seguros con lo que les pido. Lo peor que puede pasar es que un actor perciba que estás menos preparado que él. Entonces dejará de confiar en ti, y no puedes llevar a buen puerto el trabajo si un actor no confía en ti. Los ensayos son algo delicado. No puedes ensayar mucho porque los actores pueden perder la espontaneidad que necesitan para insuflar vida al guión, una vez en el plató. Sin embargo, necesito ensayar algunas escenas, a fin de comprobar si lo que tengo en mente va a funcionar concretamente. Los ensayos también permiten que los actores se tomen su tiempo para experimentar y probar cosas que jamás podrían intentar en el plató, donde cada segundo cuenta. Por último, diría que dirigir a los actores consiste en hacerles comprender el objetivo emocional de su personaje en la escena. Pero tienes que ser claro y preciso. La elección del vocabulario es fundamental. Muchos cineastas dan la impresión de conocer mal el mundo de las emociones; utilizan adjetivos en su lugar. Dicen cosas como «quiero que seas sexy» a sus actores. Sin embargo, sexy puede querer decir muchas cosas. Para un actor es muy difícil transformar en actos este tipo de adjetivos.

DIME CUÁNTO HAS GASTADO Y TE DIRÉ LO QUE VALES

Oriundo de un país pobre, crecí con un fuerte sentido de lo que cuesta todo, y cuando realizo un filme mantengo la disciplina de ahorrar el mayor dinero posible. Detesto a la gente que malgasta el dinero por cuestiones de ego o poder. Creo que el aspecto económico dice mucho de un cineasta. Y en la mayoría de ocasiones, un filme no debería juzgarse por lo que ha recaudado, sino por lo que ha costado. No tengo nada contra una filme de 150 millones de dólares, si es lo que realmente cuesta. Pero acostumbro a pensar que cuanto más dinero inviertes en una película, peor es. De hecho, ésta es una de las lecciones más importantes que aprendí cuando estu-

diaba interpretación con Ludwig Margulies, uno de los más grandes profesores de teatro. Yo tenía que montar una pequeña obra para la clase y me angustiaba la idea de que no le gustara a Ludwig, así que le pedí a uno de mis amigos, un director artístico, que me ayudara a crear un hermoso decorado. Tras la representación, Ludwig, que era polaco y respetaba los valores de Europa del Este, empezó felicitándome por el trabajo, y a continuación me regañó por el dinero gastado en el decorado. Y tenía razón. No había gastado el dinero para que la obra fuera mejor; lo había hecho por miedo, porque creía que así podría desviar la atención de los espectadores y evitar que les disgustara la obra. Nunca volví a cometer ese error.

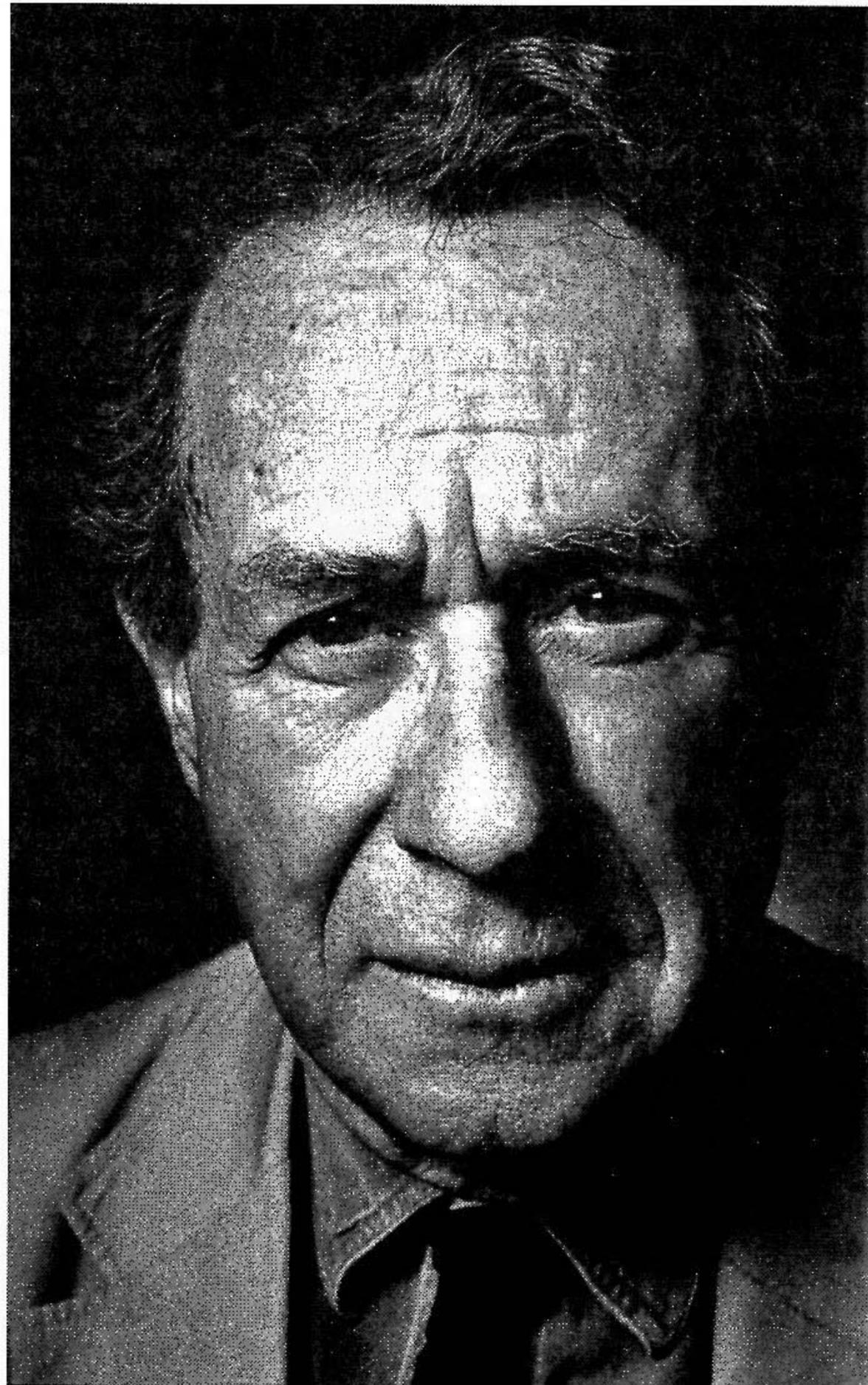
Filmografía

Amores perros (Amores perros, 2000), *11'09"01 11 de septiembre* (11'09"01 September 11, fragmento «México», 2002), *21 gramos* (21 Grams, 2003), *Babel* (Babel, 2006).

Arthur Penn

1922, Filadelfia

La industria del cine americano está sembrada de contradicciones, y Arthur Penn es la prueba de ello. En cualquier otro lugar, un hombre que ha realizado obras maestras como Bonnie y Clyde, Pequeño gran hombre o La jauría humana aún sería solicitado por los productores deseosos de aprovechar su talento y experiencia. Pero en Hollywood sólo vales lo que ha recaudado tu última película, y tras algunos fracasos comerciales a principios de los años ochenta, Arthur Penn desapareció repentinamente del paisaje. Nos conocimos para esta entrevista en 1997 cuando Inside, una película realizada para la televisión americana, se estrenaba en salas en Francia. Esperaba encontrarme a un hombre amargado, desilusionado y lleno de rencor. Pero al contrario, Arthur Penn era cortés, afable y tan apasionado por su trabajo como probablemente lo era cuarenta años antes.



Clase magistral con Arthur Penn

Las cosas ocurrieron muy rápido para mí. Después de la guerra dejé el ejército y me contrataron en televisión como regidor —la persona que dirige el plató de un estudio de televisión—. Más tarde, un poco al azar, alguien en la cadena escuchó que yo era bueno y me propusieron realizar una obra para la televisión. Así que de pronto me encontré con tres actores —uno de ellos era Brando— que tenía que dirigir, pero yo no sabía absolutamente nada del tema. Por suerte, uno de los actores también era realizador. Así que llegué a un acuerdo con él: yo me ocupaba de todo el aspecto visual y él dirigiría a los actores. Y eso es lo que hice. Me senté y observé cómo lo hacía, escuché qué les decía a los actores. Y poco a poco empecé a comprender que todo se basa en la confianza. Si confías en los actores, y aún más importante, si ellos sienten que pueden confiar en ti, harán un trabajo formidable. Aprender a confiar en un actor es quizá lo más difícil para un cineasta. Suele ser más tentador confiar en la *script*, en el productor o el cámara. Pero en una película nadie asume tantos riesgos como los actores. Por eso hay que confiar en ellos, porque siempre encontrarán el modo de que funcione. Por el contrario, si no estás a gusto con ellos y empiezas a parasitar su trabajo, te pondrás contra ellos y al final tu película pagará las consecuencias. La mayor parte de los jóvenes directores temen a los actores. Muchos han acudido a mí preguntándome: «¿Qué les dice para que hagan lo que quiere?». Y yo les respondo: «No les digo nada. Espero a que me hagan preguntas. Y sólo lo hacen cuando se encuentran en una situación que requiere que yo los ayude». Cuando esto ocurre, sé que estoy en el buen camino. Porque cuando un actor tiene preguntas es porque realmente ha entrado en su personaje. Así pues, el cineasta debe ser paciente y esperar ese momento, porque siempre llega. Lo hará antes cuanto mejor sea el actor. Con Brando ocurría incluso antes de que llegara al plató.

SON LOS ACTORES LOS QUE TE DICEN DÓNDE PONER LA CÁMARA

He enseñado realización en algunas ocasiones, y observo que la mayor laguna de los estudiantes de cine aparece siempre en el momento de trabajar con los actores. Lo que más me sorprendía era

que parecían no saber cómo se comporta la gente. Nada parecía natural. Finalmente comprendí que lo hacían todo al revés. Instalaban la cámara en primer lugar y pedían a sus actores que interpretaran dentro de los márgenes de ese encuadre preestablecido. Así pues, he pasado mucho tiempo explicándoles mi modo de trabajar, es decir, lo opuesto de lo que ellos hacían. En mi opinión, el modo en que la gente se comporta me dice dónde debo poner la cámara. Primero dejo que los actores se adueñen del espacio, observo cómo se mueven, y entonces sé cómo fotografiarlos. Una de las escenas de las que estoy más orgulloso como realizador es la muerte de Gene Hackman en *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967). Recuerdo que aquel día llegamos al decorado y Gene me preguntó cómo quería hacer la escena. Le dije: «¿Has visto una corrida de toros? ¿Recuerdas lo que hace el toro en su agonía?». Gene se limitó a asentir, y no hablamos más. A partir de ese momento todo lo que tuve que hacer fue verlo interpretar, y eso me bastó para saber dónde colocar la cámara. Por lo tanto, esto es lo que hice con mis estudiantes: les pedí que vinieran con una escena filmada y trajeran consigo a sus actores. Miramos la escena tal como la habían rodado y entonces cogí una cámara de vídeo y dije: «Volvamos a rodarla ahora, pero sin decir a los actores lo que deben hacer, sólo siguiéndolos con la cámara». Por supuesto, el resultado era increíblemente mejor. Sin duda es lo más difícil de enseñar porque los estudiantes suelen pensar que un director debe dirigir, que debe decir qué hacer a todo el mundo. En mi opinión, no funciona así. Lo que hace que una escena sea buena es que todo en ella parezca real, creíble y auténtico. Y creo que todo esto se debe principalmente a los actores. Por eso no creo en los *story-boards*. Sé que muchos cineastas los utilizan, pero creo que esta manera de trabajar carece de la vitalidad necesaria para construir escenas enérgicas.

UN FILME NO ES UNA OBRA DE TEATRO

El cine tiene la misma gramática que las otras formas de dramaturgia: hay una progresión de la acción, conflicto, rupturas, etcétera. Pero el modo en que el cine la muestra es único. En una obra, la gente dice lo que tiene en la cabeza, y entiendes lo que piensan a través de los diálogos. En una película, alguien puede decir algo mientras la

imagen te muestra otra cosa muy diferente. Por consiguiente, la clave para hacer películas es la imaginación. Un cineasta trabaja encontrando el equivalente físico de un pensamiento interior. Transforma una experiencia intelectual en acción. Creo que lo más importante que he aprendido al hacer películas es a no fotografiarlas como si se tratara de obras de teatro, porque la imagen es mucho más elocuente que las palabras y porque en un filme es el punto de vista lo que cuenta. En el teatro, te sientas tranquilamente y observas. Y si algo te interesa, tal vez te inclinarás hacia delante para ver mejor. Pero a eso se reduce tu participación. Sin embargo, la película te puede absorber completamente, pues la cámara te dice sin cesar: «¡Mira esto! ¡Mira aquello!». Y eso es lo que hace un director: dirige los ojos del público hacia lo que quiere que se concentre. La mitad de este proceso se efectúa en el rodaje y la otra mitad en la sala de montaje. El modo de rodar imprime un punto de vista al filme, y la manera de montar imprime un ritmo. Pero ambos están estrechamente ligados, y por eso creo que es importante, en el rodaje, prever bastantes ángulos, cubrirse suficientemente y disponer de la duración necesaria para poder optimizar en el montaje lo que hacen los actores. No se trata sólo de rodar la escena, sino de poder decir: «Espera, quiero que esta escena sea mucho más rápida de lo que la hemos rodado». El problema es que, por razones presupuestarias, nunca ruedas un filme en el orden cronológico de las secuencias. Por consiguiente, en la segunda semana puedes rodar una escena del final de la película y gustarte mucho en ese momento. Pero cuando la montas junto al resto, adviertes que necesitas algo más intenso, más majestuoso, para acabar la película. Por lo tanto, hay que disponer de material suficiente para trabajar, ya que aunque seas el mejor de los montadores, si no tienes con qué trabajar no podrás hacer la película. Creo que ésta ha sido una de las lecciones que más me ha costado aprender, porque, como vengo del teatro, pensaba: «No hay problema, sé cómo hacer que una escena funcione». Sin embargo, la verdad es que no lo sabes. No puedes saberlo. No antes de que se monte el filme.

LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA DEBEN TENER ALGÚN MOTIVO

Así como creo esencial que el cineasta ofrezca un punto de vista en su película, también creo que la cámara debe permanecer tan

neutra como sea posible y que no debe, por ejemplo, desplazarse sin que la historia lo requiera. Siempre es tentador hacer un *travelling*, porque hace más «cinematográfica» la película. Pero si no hay una razón de peso para hacerlo, si no puedes justificarlo objetivamente, creo que es algo artificial y que estropea el filme. Por esta razón, una de las cosas que no me gustan en modo alguno es el zoom. Cuando en una película veo un zoom de avance es como si percibiera claramente la mano del cineasta entrando en el plano. Claro que hay casos en los que puedes utilizar un zoom por razones estrictamente prácticas. Por ejemplo, al final de *El restaurante de Alicia* (*Alice's Restaurant*, 1969), quería dar al espectador la sensación de alejarse del personaje y, al mismo tiempo, quería que tuviera el mismo tamaño en el encuadre. Así que realicé un *travelling* de retroceso a la vez que un zoom de avance, y así logré el efecto que buscaba. En cambio, en *Bonnie y Clyde* realicé un zoom en el plano de una pistola apuntada en la cabeza de un personaje, y ni siquiera hoy puedo ver ese plano sin mortificarme y preguntarme por qué hice eso.

SI DIRIGES, NO ESCRIBAS

Creo que los directores deberían dedicarse exclusivamente a dirigir. Muchos realizadores escriben su propio guión y me parece que a menudo es más por vanidad que por una necesidad real de ser el autor. Cuando *Cahiers du cinéma* habló de la «política de los autores» en los años sesenta, escribían sobre gente como Howard Hawks, John Ford o Alfred Hitchcock, directores que trabajaban para los estudios, que no escribían sus guiones y que no eran capaces de montar ellos mismos, pero que sabían conferir un toque personal inmediatamente identificable a sus películas. Y creo que es maravilloso encontrar la misma mano en todos los filmes de John Ford, ya se trate de un *western* o un filme irlandés. Descubrieron que había una continuidad en el trabajo, y eso a pesar de que sus películas fueran escritas por guionistas. Eran los autores de las películas, no de los guiones. No tenía nada que ver con la escritura del guión. Dicho esto, también es cierto que hay gente que escribe sus propios guiones y hacen un trabajo formidable al realizarlos. Pero son escasos, y creo que en la actualidad demasiada gente incurre en

esta práctica. Una de las razones por las que creo que no es una buena idea escribir el propio guión —hablo desde la experiencia, porque yo mismo lo he hecho a veces— es que conoces tan bien el material que cuando llega el momento de rodar es casi como si ya hubieras hecho la película. Tienes la impresión de trabajar con un material viejo, pierdes la frescura necesaria para hacer una película excitante, y también te falta la distancia necesaria. En la mayoría de ocasiones estás tan enamorado de lo que has escrito que no eres capaz de hacer los cambios necesarios para que el filme sea más original. Así pues, creo que un director no debería escribir, lo que no quiere decir que no pueda contribuir al guión, a su manera. A veces sientes que, aunque el guión sea bueno, está un poco sobrecargado, y que hará falta una limpieza, pero que sólo la cámara puede hacerla. Hawks es el ejemplo perfecto de ello. En sus filmes se puede ver cómo toma una situación muy simple y la hace estallar para hacerla verdadera. Por lo tanto, creo que los guionistas deben escribir, los directores deben realizar, y que ambos pueden atribuirse el título de autores de un filme.

EN LA DUDA, DI LA VERDAD

En mi opinión, el momento más duro en la elaboración de una película es la financiación. La gente sólo quiere escuchar una cosa: «Será una película fantástica, tu dinero está seguro conmigo y vas a ganar diez veces tu inversión». Sinceramente, ¿quién se cree eso? En cualquier caso, yo no me lo creo. No tengo manera de saber si una película será buena, en cualquier caso no antes de haberla hecho. Y ni siquiera en ese caso sé cómo reaccionará la gente. Nadie lo sabe. Al acabar *Bonnie y Clyde* lo mostré al jefe de la Warner Bros, que me dijo que era la peor película que había visto nunca. En este oficio, nadie sabe nada realmente. Por eso debes apoyarte en tu instinto lo más posible. ¿Quiere esto decir que tienes que hacer la película para ti, sin pensar en el público? No. Hay que pensar en las dos cosas. Realizas una película porque te anima una íntima convicción y una pasión especial por un tema. Pero si no lo haces de modo que la gente puede comprenderla y sumergirse emocionalmente en ella, entonces creo que has hecho sólo la mitad del trabajo. Y si sólo piensas en el público, también te limitas a hacer la mi-

tad del trabajo. De un modo similar, no puedes ser ni muy inflexible y excesivamente abierto a las ideas durante el proceso de elaboración del filme. Es un modo de expresión basado en la colaboración, y una de las cosas más difíciles para un realizador es saber cuándo escuchar los consejos y cuándo tomar sus propias decisiones. Hacer una película es una empresa tan gigantesca que fácilmente podemos tropezar e intimidarnos. En la mayoría de ocasiones suele ocurrir cuando tienes la suerte de trabajar con actores como Jack Nicholson o Marlon Brando, a quienes les gusta contribuir y hacer sugerencias. Sin embargo, algunas de sus ideas son brillantes, pero otras muy malas, porque ven las cosas desde el interior de su personaje. A veces no se enteran de nada. Evidentemente, es difícil tener el aplomo suficiente para no dejarse intimidar por Brando y ser capaz de decirle que se equivoca. Pero creo que si eres sincero con tus actores y les hablas libremente, te respetarán y harán mejor su trabajo. Y te sentirás aliviado de haber dicho lo que sientes en lugar de intentar esconderlo porque te ha intimidado. Como decía Mark Twain: «En la duda, di la verdad». Creo que es una maravillosa línea de conducta para un director.

Filmografía

El zurdo (The Left Handed Gun, 1958), *El milagro de Anna Sullivan* (The Miracle Worker, 1962), *Acosado* (Mickey One, 1965), *La jauría humana* (The Chase, 1966), *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967), *El restaurante de Alicia* (Alice's Restaurant, 1969), *Pequeño gran hombre* (Little Big Man, 1970), *La noche se mueve* (Night Moves, 1975), *Missouri* (The Missouri Breaks, 1976), *Georgia* (Four Friends, 1981), *Agente doble en Berlín* (Target, 1985), *Muerte en el invierno* (Dead of Winter, 1987), *Penn & Teller Get Killed* (1989), *Lumière and Company* (1996).

Créditos de las fotografías

Fotos de Roman Polanski, Atom Egoyan, Arthur Penn: © Jérôme de Perlinghi/Corbis Outline. Foto de Jean-Jacques Annaud: © Antoine Le Grand/Corbis Outline. Foto de Steven Soderbergh: © Jean-François Robert/Corbis Outline. Foto de Michael Mann: © Michèle Laurita/Corbis Outline. Foto de Milos Forman: © Jesse Frohman/Corbis Outline. Foto de André Téchiné: © Roberto Frankenberg/Corbis Outline. Foto de Bertrand Blier: © Arnault Joubin/Corbis Outline. Foto de Alejandro González Iñárritu: © Jack Chuck/Corbis Outline. Foto de Jacques Audiard: © Nicolas Guerin/Azimuts/Corbis. Foto de Claude Miller: © Vincent Lignier/Corbis Outline. Foto de Jim Jarmusch: © Bac Films. Foto de Claire Denis: © F. Huguier/DR. Foto de Mathieu Kassovitz: © J-F Robert/Studio. Foto de Claude Chabrol: © L. Roux/Studio. Foto de Patrice Leconte: © C. Cabrol/Ciné B/DR. Foto de Denis Arcand: © DR. Foto de Claude Lelouch: © Roberto Frankenberg.

Más lecciones de cine

Tras el éxito del primer volumen, *Lecciones de cine*, la presente recopilación ofrece una nueva serie de entrevistas con algunos de los más grandes cineastas contemporáneos: Forman, Polanski, Soderbergh, Jarmusch, Téchiné, Egoyan y muchos otros... Una ocasión única para que expliquen, de manera clara y con la ayuda de ejemplos precisos, sus métodos de trabajo en todas las etapas de la creación: elección del tema, escritura, desglose en escenas, dirección de actores, ensayos, organización del rodaje, entre otros aspectos de su oficio.

Estas apasionantes entrevistas permiten comprender de qué modo sensibilidades tan diferentes conducen a obras tan diversas y, lejos de ofrecer «recetas» preconcebidas y supuestamente universales, nos proporcionan numerosos «secretos de elaboración» de «grandes cocineros».

ISBN 978-950-12-7501-8



9 789501 275018

www.paidos.com
www.paidosargentina.com.ar