



TALLER DE APRECIACIÓN CINEMATOGRAFICA
La historia – La técnica – La estética

DOCUMENTO

La Realización

www.cinefilia.org.co

LA REALIZACIÓN

El papel del director engloba la dirección de actores, los encuadres, el registro del sonido, la dirección artística, la música, el montaje, los efectos especiales, el doblaje y las mezclas. Aunque se les pueda considerar tareas muy distintas, yo no las considero independientes; todas ellas se combinan más o menos bajo la batuta de la dirección.

Akira Kurosawa, *Autobiografía*
Fundamentos, Madrid, 1989

Muy a principios del siglo XX, y pese al extraordinario antecedente del muy cuidado cine del francés Georges Méliès, las películas de ficción se hacían como a la brava, y el ejemplo típico pueden ser las comedias de aquellos tiempos, que eran fruto, si no de una exclusiva improvisación, por lo menos sí de un gran desorden. Sin embargo, la figura del director ya tenía, por pura necesidad práctica, y con frecuencia de manera anónima, todos los atributos que más tarde se le han reconocido, hasta definir en ella al "autor", o mínimamente al responsable de una película en el conjunto de su ejecución.

Así pues, del mismo modo que Méliès, y pese a la diferente intensidad con que asumían su labor, los hermanos Haggard o Edwin Porter, tanto en documental como en ficción, definían, aún fuera inconscientemente, cuál sería el pulso y el tono de sus pequeños filmes. Pero fue finalizando la primera década del siglo XX cuando otro norteamericano, Thomas Harper Ince –el padre del Western–, comenzó a establecer, de manera más práctica, los parámetros metodológicos de la dirección de cine, haciendo un plan de tomas para sus películas, el cual, como dato curioso, dejaba en manos de otros...

El plan de tomas es una racionalización del proceso que ha de seguirse para filmar una historia en un orden tan adecuado a las condiciones de producción, como riguroso en cuanto a lo que se busca contar. Además, no sólo determina el cronograma y el carácter de los pasos que hay que seguir para hacer una película, sino que también cristaliza el pensamiento, la forma de ver y asumir la historia de quien lo concibe.

Así pues, son dos dimensiones las de la labor de un realizador. Por una parte, está la dimensión formal, disciplinar, del rodaje. Por otra, está la dimensión conceptual, cabalmente la esencial, de la creación. Jerry Lewis, el comediante norteamericano de los años sesenta, sostenía que el deber de un director era simplemente cumplir con el plan de rodaje y no excederse en el presupuesto, y David Mamet, dramaturgo, guionista e importante director de Estados Unidos, afirmaba que un cineasta debe encargarse nada más de tres cosas: elaborar un plan de tomas, velar porque el actor no se exceda en su interpretación, y mantener un buen ánimo en el equipo de rodaje.

Pero estas ideas, harto pragmáticas, y que tienden hacia lo elemental, son una especie de reacción a las tendencias que el cine moderno había tratado de imponer como una especie de deontología o preceptiva cinematográfica, según las concepciones muy afines de figuras como Rossellini, los directores de la Nueva Ola, o autores radicales como Bresson o Tarkovski, quienes veían en la honestidad y la ética los valores primordiales que debería cultivar un realizador. Hablaremos brevemente de estas dos facetas de la dirección de cine tratando de permanecer cerca de todo cuanto suponen la una para la otra, porque es inevitable que un trabajo serio mientras se dirige comporte a la vez una expresión, a veces involuntaria, del espíritu del director.

LA DIMENSIÓN PRÁCTICA

Una película no surge de la nada. Para apreciar un flujo de imágenes articuladas en una historia o en un discurso con sentido, se ha debido pasar por una serie de etapas muy laboriosas, y dispuestas ordenadamente. La cámara ha sido situada en diversos emplazamientos, con todas las complicaciones que esto supone para registrar tal o cual imagen. El material filmado se ha evaluado varias veces para seleccionar cuál es el mejor o el más apropiado dentro del tono general de la película, y para luego ubicarlo en la cadena del montaje, a veces con una gama de efectos, como el acompañamiento de música o algún efecto especial, todo lo cual demanda desvelos y sudores.

Pero antes tiene que haber surgido una idea, y ésta se ha plasmado, usualmente, en un guión. Igualmente, el escrito, los planes del guionista o del realizador, han de ser desglosados antes del rodaje para conseguir elementos de vestuario, locaciones adecuadas, escenografías, y también para “entrenar” a los actores en varios ensayos o, en el caso de un documental, para conocer mejor, en diversas reuniones o encuentros, a los personajes que serán filmados... Todo este trabajo previo al rodaje se conoce como preproducción.

A. LA PREPRODUCCIÓN

Esta etapa es posterior al sesudo trabajo del guión, o coincide con los últimos ajustes de éste. En ella participan el productor de campo y el diseñador de producción, quienes ayudados por varios asistentes esquematizan y ejecutan una serie de pasos y gastos imprescindibles si se quiere llegar al momento de rodaje con todo lo necesario. Se escogen los actores en un casting, se ensaya con ellos, se visitan y escogen los

lugares más convenientes para la filmación, que serán por lo general arrendados, se tramitan los permisos pertinentes para hacer uso de una vía pública o visitar un museo, o un colegio, se conforma el equipo técnico, se hacen pruebas de iluminación, de encuadres, se dan las puntadas finales al guión, se buscan fondos o recursos suplementarios o fundamentales para la producción, etc.

B. EL RODAJE O LA PRODUCCIÓN

Durante esta etapa, casi siempre la más intensa en la creación de una obra fílmica, los equipos técnico y administrativo de la película se congregan en torno a la fabricación de la misma. Se siguen tan fielmente como sea posible los lineamientos estipulados en la preproducción, y cada quien aporta al engranaje y acoplamiento del trabajo grupal. El director se encarga de definir los encuadres y el contenido de las tomas, sobre la marcha decide cuáles de ellas quedan bien, o cuáles hay que repetir más de lo usual y cuántas veces, trata con los actores el carácter de la situación por filmar, da las indicaciones requeridas al director de fotografía y al sonidista, así como al director de arte y, en suma, coordina el trabajo de todos, que están a sus órdenes.

El productor, por su parte, se encarga de mantener las piezas bien dispuestas, velando por que el director pueda hacer su trabajo cómodamente, y por que cada quien cuente con lo necesario para seguir sus indicaciones. Después del director y del productor, las personas más importantes en el rodaje son, en orden, el director de fotografía, el camarógrafo y el director de arte (aunque los actores son, casi, la materia prima, y por tanto, la médula de un rodaje). Los dos primeros se encargan de elaborar una imagen coherente con las intenciones del director, y así definen, prácticamente, todo cuanto se verá en la

pantalla. El director de arte, entre tanto, recrea y define la estética propia de los objetos y ambientes que aparecen en la imagen, algo que nunca es gratuito. Por su parte, los actores, un mundo aparte en el rodaje, encarnan ante la cámara las situaciones escritas en el guión, en una labor de la que puede decirse que, en verdad, es una ciencia.

Todos, divididos en departamentos específicos (el departamento de fotografía, el de sonido, el de arte, etc.), cuentan con un grupo de asistentetes, y su trabajo se armoniza con el de los demás, siendo cada uno indispensable para el buen resultado del producto final.

C. LA POSPRODUCCIÓN O EDICIÓN

Después de haber terminado el rodaje, el material filmado pasa por una serie de reelaboraciones que, en conjunto, reciben el nombre de posproducción, montaje o edición. El montajista es la persona que visualiza el material filmado y decide cómo y bajo qué criterios empalmar una imagen con otra, desde qué punto y hasta dónde, y por medio de qué tipo de corte (corte clásico, disolvencia, fundido), y también sugiere las formas de musicalización. El editor es quien ejecuta físicamente los conceptos del montajista, y al final dirige o supervisa la labor de mezcla y ecualización de audios, corrección de color, y es el responsable de la calidad técnica del corte final y del copiado de la última versión. En todo este proceso, de todas maneras, tanto el montajista como el editor son acompañados y orientados por el director, quien desde el guión y el rodaje sabe cuál es el sentido, la organización que deben tener el material filmado, el ritmo de la narración y la textura audiovisual de las imágenes.

D. DIFUSIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

Durante la etapa de posproducción, el productor permanece afinando los pasos previos al estreno de la película, sea cortometraje o largometraje. Se van elaborando el trailer y el afiche, y se empiezan a disponer las fechas de estreno para invitados especiales y para el público, las redes de distribución y la presencia del filme en los medios (ruedas de prensa, entrevistas, notas para televisión). Hasta hace poco, esta labor no se consideraba parte de la producción, aunque su práctica era usual, pero ahora se le toma por una etapa tan importante como las otras, y de hecho, definitiva para el destino de la cinta.

La figura del director es decisiva en cada uno de estos momentos, gracias a la mayor cercanía que por puro deber tiene él con la historia, y a la obvia interiorización que ha debido hacer de una perspectiva determinada para contarla en imágenes. El director pasa de ser una especie de coordinador de personal a ser el doliente del filme, y el representante, junto con el guionista y los actores, del espíritu propio de la obra, aunque de modo más notorio que en ellos, por haber determinado con su mirada y con su intención la factura final de la película. Por esto, por la responsabilidad que tiene en términos conceptuales, desde lo formal, el director no puede asumirse como un mero operario, o como un creador indiferente a lo que narra, y es natural ver en él a alguien que debe responder por las resonancias emotivas, intelectuales o espirituales de su creación.

EJEMPLOS: **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952), **La noche americana** (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973), **Rosas del desierto** (*Desert Roses*, Gabriella Cristiani, 1990)

LA DIMENSIÓN CONCEPTUAL

Actualmente cualquiera que no sea muy perezoso puede hacer cine. No es difícil aprender cómo se pega la cinta o cómo funciona la cámara... Pero la invitación que yo puedo hacer a los principiantes es que no separen su trabajo, sus películas, de la vida que viven... Que no hagan diferencia entre la película y su propia vida, porque un director es como cualquier otro artista: como un pintor, un poeta, un músico, y ya que es necesario que éste contribuya con su propia personalidad a la obra, es extraño ver directores que toman su trabajo como una posición especial que les ha dado el destino y simplemente explotan su profesión. Esto es: que viven de un modo, pero hacen películas sobre otra cosa. Me gustaría decir a los jóvenes cineastas que deben ser responsables moralmente de lo que hacen mientras dirigen... Eso es lo más importante de todo. Y en segundo lugar: que deben estar preparados para pensar que el cine es un arte muy serio y difícil, que requiere del sacrificio de uno mismo... Tú debes pertenecer a él, no él a ti... El cine usa tu vida, no al contrario... Pienso que eso es muy importante: tú debes sacrificararte a tu arte... Eso es lo que he estado pensando últimamente sobre mi profesión.

Andréi Tarkovski en su documental **Tiempo de viaje** (*Tempo di viaggio*, 1983)

En 1948, el número 144 de la revista *L'écran français* publicó un artículo que terminaría volviéndose histórico, uno de los textos más influyentes o, por lo menos, visionarios, en la historia del cine. Llevaba por título: "El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-estilógrafo", y su autor era el crítico y novelista Alexandre Astruc, que después sería también director de cine. Astruc afirmaba en su escrito que películas recientes por entonces permitían vislumbrar un horizonte para el cine que lo volvería del todo lo que, de modo latente, había sido desde siempre: la expresión individual de un autor, el cineasta.

Poco más de dos décadas atrás, promediando los años veinte, el productor se había convertido en amo y señor de las películas, cuando el joven talento empresarial de la Metro-Goldwyn-Mayer, Irving Thalberg, expulsó del plató al genial director Erich von Stroheim, célebre por sus costosas excentricidades. Astruc, sin embargo, hacía ver que ante películas como **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), **La regla del juego** (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) o **Las damas del Bosque de Bolonia** (*Les dames du Bois du Boulogne*, Robert Bresson, 1945), era imposible no sentir la presencia, la impronta de un artista que se diferenciaba de los demás directores, por más que estuvieran integrados en los mismos sistemas de producción.

El escrito de Astruc fue determinante para lo que luego se conoció como "la política del autor", o "la teoría del autor", ampliamente expuesta y promulgada por los críticos de la revista *Cahiers du cinéma*, que luego, como es bien sabido, se convertirían en los cineastas de la Nueva Ola Francesa y transformarían el cine para siempre, como referentes ineludibles, bien para ser emulados, bien para la contradicción de sus tesis. Entender al cineasta como un artista que goza de la misma autoridad creativa de un pintor, de un músico o, como más enfatizaba Astruc, de un escritor, fue una idea que quizás hubiera estado esperando el momento para ser expresada, pues si no se reveló como una verdad irrefutable, lo que sí consiguió fue hacer el énfasis necesario, y muy incómodo para algunos productores, e incluso repelente para algunos estudiosos, sobre la incidencia del director en la película, una incidencia que en algunos casos puede ser nula, pero cuya relatividad es la mejor demostración de su exactitud, pues en últimas un realizador con carácter siempre es un caso especial, alguien atípico, mientras que los mediocres hacen cintas mediocres.

Para los realizadores de la Nueva Ola, no sólo el cineasta debía girar hacia sí mismo y volcarse sobre sus intereses personales, sobre los asuntos que le fueran más cercanos, sino que espontáneamente, a veces sin darse cuenta o sin pensarlo mucho, hacía ese movimiento. Algunos cineastas de oficio, gente sin ninguna pretensión intelectual, como Howard Hawks o Alfred Hitchcock, eran de tal forma, para los críticos de *Cahiers...*, autores puros, pero también resultaba en cierto punto ineludible un acto de conciencia sobre el propio oficio, y situándose en el momento histórico contemporáneo para ellos, tal acto suponía perder la inocencia y asumir la dirección con total seriedad.

De ahí que surgiera, con la Nueva Ola, una especie de "moral cinematográfica", fundada en una forma de sinceridad puramente fílmica, lo cual tenía claros antecedentes en la obra y el pensamiento de Rossellini y de Visconti, en el Neorrealismo, o en el cine de Robert Bresson, y que contaba con manifestaciones afines en el trabajo de otros directores de esos tiempos, en latitudes diversas, como Glauber Rocha, en Brasil, o Andréi Tarkovski, en la Unión Soviética. Los debates se volvían álgidos: para Rossellini, por ejemplo, cualquier efectismo era señal de una postura maniquea, pero para Truffaut lo que contaba era qué se expresaba con ese efectismo...

El hecho central es que el cine como fenómeno físico, o sea como registro revelador del mundo, y como artificio lingüístico, o semántico, se prestaba a partir de entonces a consideraciones encendidas, muy severas, y el director entraba a participar en formas de pensamiento elevadas, polémicas, de acuerdo con un medio de expresión muy preciso, e infinitamente amplio en sus posibilidades. La narración, la concepción del tiempo, la contemplación del espacio, la forma de asumir los distintos elementos del discurso fílmico, como la edición, la

fotografía, la puesta en escena o las mismas disposiciones actorales, eran ya claramente discernibles como el reflejo de una mentalidad y de un espíritu individuales, con raíces profundas en la cultura de quien hacía la película, y que eran objeto de apropiaciones o interpretaciones suyas, ineludiblemente propias y dables al juicio, a la evaluación, al rechazo y la condena, o a la exaltación, a la estima.

Películas como **Gritos y susurros** (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1971), **El último tango en París** (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), **El espejo** (*Zerkalo*, Andréi Tarkovski, 1974), o en nuestro medio, **Rodrigo D – No futuro** (1989) o **La vendedora de rosas** (1998), son obras que no demuestran únicamente el alto impacto emocional, mental y, en una palabra, cultural, que puede tener el cine, sino que además prueban lo que un pensador tan profundo como Luis Alberto Álvarez exponía como argumento principal sobre la importancia del autor en el cine, es decir, del director: que en la pantalla, frente a un haz de luz contaminada en sombras vanas, uno puede ser partícipe de lo que sólo un alma reflexiva nos puede mostrar... Algunas de las observaciones más relevantes sobre el ser humano, algunas de las imágenes más bellas que uno pueda ver en la vida, algunos de los momentos más trascendentales en el viaje fugaz de nuestra convulsionada historia.

EJEMPLOS: Como poner a actuar pájaros (Erwin Göggel, Sergio Navarro y Víctor Gaviria, 1998-2004), **Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1962)

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Luis Alberto. *Páginas de cine. Volumen 3*. Universidad de Antioquia. Medellín. 1998

CHABROL, Claude, Jean-Luc Godard y otros. *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*. Paidós. Barcelona. 2006

DE BAECQUE, Antoine y Charles Tesson (comp.). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Paidós. Barcelona. 2004

BRESSON, Robert, Luis Buñuel, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jean Renoir. *La política de los autores. Entrevistas*. Paidós. Barcelona. 2003

FELDMAN, Simón. *El director de cine*. Gedisa. Barcelona. 1979

ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín y Homero Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid. 1989

TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF. 1993

WAKEMAN, John (ed.). *World Film Directors*. The H. W. Wilson Company. USA. 1987