José Luis Borau

«La imagen cinematográfica» (I)

Del 11 de febrero al 6 de marzo, el director de cine y académico José Luis Borau **impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La imagen cinematográfica». El «Aula abierta» –integrada por ocho sesiones– consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Necesidad de la imagen»; «La imagen cinematográfica»; «Análisis de la imagen cinematográfica»; «Situación y acción de la imagen cinematográfica»; «La invención de la imagen cinematográfica»; «Preparación de la imagen cinematográfica»; «La realización de la imagen cinematográfica» (I); y «La realización de la imagen cinematográfica» (II).**
A continuación se ofrece un resumen de las tres primeras intervenciones. Próximamente se dará el de las restantes.

Ha de aclararse de entrada que el propósito principal del curso no es la formación cinematográfica en un sentido profesional o crítico, lo cual exigiría condiciones de tiempo y dedicación muy por encima de las posibilidades reales del mismo, sino la conveniencia de que el público no especializado, el espectador fiel pero ajeno al proceso de creación o invención, disponga del bagaje imprescindible para disfrutar mejor de cuanto se le ofrece desde la pantalla.

En otras palabras, hay que aprender a *mirar* una película, y no contentarse con *verla*, de la misma manera que, en el terreno musical, existe una gran diferencia entre *escuchar* una composición o simplemente *oirla*.

Antes de hablar de la imagen cinematográfica en particular, habremos de referirnos al concepto de imagen en general. Y señalar que, a nuestrio juicio, la imagen es tan consustancial a la condición humana que sin ella no podríamos comprender cuanto nos rodea ni actuar en consecuencia.

Si aceptamos la definición genial de Quevedo, según la cual *yo soy un fuí*, queriendo expresar de tal manera que el hombre no tiene presente, que el presente es una convención porque se compone de momentos *idos ya* conforme la mente los digería, llegaremos a la conclusión de que *todo* en nuestra existencia es pasado, puro recuerdo, y por tanto, sólo una imagen de lo que hemos dado en llamar realidad.

Los recuerdos inmediatos al instante vivido conservan su definición, y parecen indiscutibles, casi no reconocemos su condición imaginaria. Los lejanos se nutren, en cambio, de las imágenes que pudimos rescatar tras el cruel y continuado embate del tiempo, y constituyen los restos del naufragio, como quien dice.

Sobre unos y otros, tanto recientes como remotos, construimos nuestra experiencia vital, la cual genera a su vez un sistema de ideas que son la base del conocimiento y de la reflexión. Bien se

puede decir por tanto que cuanto sabemos se origina, en definitiva, en el amasijo de imágenes que fuimos capaces de retener.

Los recuerdos, los sueños y las imágenes atesoradas a lo largo del tiempo, millones de *fuís* en definitiva, componen la argamasa de nuestra alma, fabrican nuestro último refugio de identidad, el recóndito e indivisible *cuarto de atrás*.

Cuando las imágenes empalidecen o se confunden entre sí, pierden fuerza y claridad hasta fundir en negro, es que ha llegado el momento final.

La imagen cinematográfica

El Cine prefabrica millones de imágenes, nos las sirve digeridas ya y sustituye, en consecuencia, buena parte del proceso cognoscitivo. De ahí la inmediata aceptación que tuvo desde el primer día, la inmediata entrega del espectador a una pantalla que le permitía ampliar el horizonte de las experiencias vitales sin apenas esfuerzo ni riesgo por su parte. Con sentarse y aguardar a que se iluminara aquel rectángulo, bastaba.

Otras imágenes menos objetivas, personales e íntimas, las de los sueños, también son servidas en bandeja de plata –en lienzo de plata, como se decía antaño– por el Cine. Investigaciones hechas en los Estados Unidos –¿dónde si no?– parecen llevar a la conclusión de que quienes acuden con frecuencia a las salas cinematográficas o consumen el sucedáneo televisivo, sueñan más que el resto de los mortales y, sobre todo, lo hacen con mayor facilidad. La pantalla, cualquiera que sea su formato, les proporciona fórmulas –primeros planos, panorámicas, *travellings*– desconocidos para los soñadores digamos convencionales, quienes han de improvisar el lenguaje del subconsciente, reinventándolo cada noche o poco menos, a costa de esfuerzos considerables.

Claro que no todo el monte es orégano. De entrada, hemos de aclarar que un plano, y menos aún su formato, distan de constituir automáticamente, por definición, una imagen cinematográfica. Sólo en contadas ocasiones, y gracias al arte de quien ha sabido realizarlo o a un golpe de la fortuna, en el que no conviene confiar, llegará a serlo a todos los efectos. Habitualmente, un plano sólo es una toma de la cámara, y sanseacabó.

Para que esa impresión automática del material virgen llegue a constituir una imagen habrá de reunir diferentes elementos expresivos, caracterizadores, cuya conjunción obedezca a un propósito determinado y resuma, interprete o arañe en los hechos que pretende reflejar. Por sí sola, la cámara permite presenciar una acción al haberla reproducido físicamente, pero ello no basta para que llegue a ofrecernos una imagen del hecho en cuestión.

¿Cuáles son algunas de las cualidades que ha de reunir, en consecuencia, un plano cinematográfico para alcanzar el valor de imagen?

En primer lugar, una imagen implica la abreviatura de algo, el resumen, lo que queda en la memoria una vez extinguida la experiencia real, su significación a fin de cuentas. Esa necesidad de quintaesenciar los acontecimientos, constriñendo el tiempo y el espacio en que ocurrieron, la determina. Ha de ser, por tanto, *breve* y *densa*, contener elementos que sugieran y describan personajes, situaciones o acciones interesantes por alguna razón.

No se trata de reproducir automáticamente la realidad, de volver a vivirla por procedimientos mecánicos, algo imposible si bien se mira, sino de interpretar aquélla, de comentar y evocar las circunstancias y los acontecimientos que comprenden su condición argumental. Ha de ser *ordenada*, ocupando el lugar debido dentro de la trama general; *oportuna* porque no debe anticiparse ni quedar rezagada con relación al ritmo de la narración, y *ha de responder* al conocimiento previo que del tema en juego pueda disponer el espectador, sin dejar de cumplir por ello con las leyes de la *intriga*, claro está.

José Luis Borau (Zaragoza, 1929). Licenciado en Derecho, se graduó en la Escuela Oficial de Cinematografía (1960), de la cual fue profesor de Guión. Con su propia empresa, «El imán», produjo, escribió y realizó *Hay que matar a B* (1973) y *Furtivos* (1975), que obtuvo la Concha de Oro de San Sebastián. Otros títulos son *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Tata mía* (1986) y *Niño Nadie* (1997). *Leo* (2000), su última realización, obtuvo el «Goya» al Mejor Director del Año. Además ha producido y escrito películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) –mencionada para un «oscar» a la Mejor Película de Habla Extranjera– o *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), premiada en Berlín. Su adaptación, con Carmen Martín Gaite, de los cuentos de Elena Fortún –la serie *Celia* (1992)–, le valió la Medalla de Oro del Festival de Nueva York. Premio Nacional de Cinematografía (2002). Presidió la Academia del Cine Español (1994-98), dirigiendo su *Diccionario del Cine Español 1896-1996*, y ha publicado diversos libros. Fundador de la Semana de Cine Experimental de Madrid, y director de las «Ediciones del imán», es también académico de número de las Reales de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, y San Fernando, de Madrid.

Intriga que, recordémoslo, debe conformar cualquier ficción por muy realista que ésta sea y por muy alejada que se encuentre de los patrones policiacos al uso. No cabe hablar de lo que ya se sabe, sino de lo que, pese a sus apariencias habituales, visto desde un ángulo distinto, puede ofrecerse como nuevo al espectador.

La imagen ha de ser *entonada* también. Ha de cumplir con el género en el que se encuadra la película, mantenerse fiel al tono inicial de la fábula, sin traspasar –sin traicionar diríamos nosotros–, los linderos marcados para la misma. No cabe una imagen de comedia en un drama, o viceversa, aunque sí pueda ser ambivalente en más de una ocasión. Recuerden el caso de Chaplin, de Stroheim o, sin ir tan lejos, *El verdugo*, de nuestro admirado Berlanga.

La imagen cinematográfica se compone de dos elementos, el puramente visual y el sonoro. A donde no llegue la capacidad descriptiva del primero, habrá de llegar el segundo, comprendiendo éste no sólo el diálogo sino la música y los ruidos también. La imagen será *armónica* cuando ambos elementos ocupen la proporción adecuada en cada momento, en cada plano, siempre con subordinación de la banda sonora al contenido visual, prioritario en el cine, y por supuesto, sin que los dos coincidan en su propósito, lo cual daría lugar a una redundancia insufrible. En otras palabras, no podemos recibir información oral de lo que ya nos ha entrado por los ojos. Sólo lo que éstos no puedan deducir por sí mismos justificará el complemento sonoro.

La imagen ha de ser *funcional*, ha de corresponder a la finalidad dramática de una secuencia o de un plano, y al sentido total de la narración. Y, finalmente, ha de ser *definitoria* de los caracteres, de su idiosincracia, de las acciones que ejecutan o de aquellas en que se ven envueltos.

Por lo que se refiere a su *riqueza*, las imágenes deben contener más de lo que ofrecen a simple vista, y resistir no sólo el análisis posterior sino una segunda y aun una tercera revisión. Así como la parte importante, y peligrosa, de un *iceberg* es la que subyace, una imagen

cinematográfica ofrecerá mayor interés cuando se intuya que esconde bastante más de lo que ofrece, y responde a unos propósitos muy por encima, o muy por debajo, de los estrictamente argumentales. La auténtica obra de arte vence siempre a quien la disfruta justo por escapar a cualquier análisis definitivo. Cuando llegamos a comprenderla, a valorarla en todas sus dimensiones, hemos dado con la arqueología. El mérito seguirá existiendo, pero la emoción artística se habrá esfumado.

Orson Welles

No olvidemos, para terminar, que si la película es una sucesión de imágenes, toda ella, a su vez, debe constituir una imagen global del asunto elegido, del mundo que refleja, de la lucha –no hay historia sin lucha– que recoge. Y las imágenes parciales –los planos, si han sido afortunados– deberán integrarse, contribuir a esa imagen total del film que lo resume.

El guión

Todos sabemos que una película contiene un guión, incluso las de carácter documental. Un guión, en la mayoría de los casos previo a la realización de la película, o posterior a la misma si se ha tratado de ordenar y combinar el material impresionado con arreglo a una idea, a una intención, surgidas durante el periodo de su montaje.

No suele saberse, en cambio, lo que implica verdaderamente ese guión. Ni siquiera algunos profesionales guardan una perspectiva ajustada a su naturaleza, aun cuando muchos de ellos, por mero instinto de escritores o de cineastas, acierten con la consecución.

¿Qué es un guión? No es, como suele creerse, el desarrollo de un argumento o de un relato, casi siempre de condición literaria, sin más. En las aulas de escuelas e institutos donde se impartían los cursos correspondientes, uno solía repetir que el guión viene a constituir la preparación literaria del rodaje. El rodaje de una película debe prepararse desde muy distintos puntos de vista; no cabe emprender la realización de la misma por las buenas, sin atenerse a un calendario, a un plan, a unos contratos con los técnicos o los actores. Debe haber, en consecuencia, una preparación financiera, fotográfica, interpretativa, etc.

Y también se precisa una preparación literaria, argumental o como queramos llamarla. Pero, cuidado, el guión no se limita a describir, a explicar en términos cinematográficos, las idas y venidas de una serie de personajes con sus correspondientes diálogos. No es un relato a secas, sino bastante más. Es la descripción de una película que todavía no existe.

El guión describe las imágenes que tendrá la película o, al menos, los componentes imprescindibles que habrán de conformar sus imágenes. La historia, el relato, existen con anterioridad, bien porque se trate de la adaptación de una obra ajena, bien porque el propio guionista haya trenzado y compuesto la suya particular. Tanto en un caso como en otro, habrá tenido que reducirla a imágenes cuya descripción *avant le film* constituye precisamente su trabajo. De ahí que un guión siempre sea la versión cinematográfica, no simplemente una exposición argumental, y de que todo guionista resulte a fín de cuentas un adaptador, trabaje siguiendo los pasos marcados por un Tolstoi, un Galdós, o los de su cosecha particular.

Como decimos, no basta con disponer de esa historia, propia o ajena. El guión es, *además y sobre todo*, la descripción de su forma visual. El guio-

«El verdugo», de Luis G. Berlanga (1963).

nista ha debido concebir, ordenar y encadenar unas imágenes que traduzcan a términos cinematográficos la narración elegida, para describirlas después. Él es el único espectador que ha tenido la película en cuestión hasta el momento, y tiene obligación de contárnosla a quienes vengamos después: el director, los productores, los actores, el maquillador y hasta el encargado de la iluminación. Sólo el guionista sabe cómo *luce*, o *podría lucir* esa película si de él dependiera. Y mientras no comience el *rodaje* propiamente dicho, su guión será en sí mismo la película.

A contrario sensu, cuando las imágenes del guionista se limiten a reproducir fielmente un texto anterior, conocido o no, habrá cometido un pecado de ilustración. Sus imágenes no tendrán valor sustantivo sino subordinado, algo que el espectador no perdonará a la larga por instinto. Nada de cuanto ocurra en la pantalla debe remitirnos fuera de ella para una mejor comprensión o un mayor deleite. Todo ha de empezar y acabar dentro de aquel recuadro mágico.

El espectador debe albergar la sensación *virginal* de que presencia algo por primera vez. Si una película pudiera trasponer fielmente un texto anterior –objetivo difícil de alcanzar por otra parte, dados los condicionamientos de tiempo y economía imperantes en la expresión cinematográfica–, hasta el mayor enamorado de la obra original rechazaría que cuanto ocurriera en la pantalla no fuera *porque sí*, sino por obedecer a algo ajeno a la misma y previo a la proyección.

Algunos autores suelen creer que la forma literaria inventada por ellos es la mejor posible del relato, y hasta discuten el derecho que tiene un guionista de inspirarse en sus creaciones novelescas o teatrales para desarrollar las imágenes de un film, pese a que el productor correspondiente comprara en su día los derechos de la obra. Hablan con frecuencia de *traición* o *bastardía*, y hubo quien, como don Jacinto Benavente, opinó que los adaptadores pagaban por los desperfectos cometidos.

Sin embargo, nosotros estamos a punto de afirmar que tales traiciones o desperfectos no sólo son obligados sino en principio recomendables, habida cuenta de que el relato literario surje en un campo diferente y casi antípoda en ocasiones al nuestro. En aquél las cosas se comentan a través de la prosa o del verso, y en el cinematográfico, simplemente *se ven*. □

José Luis Borau

«La imagen cinematográfica» (II)

Del 11 de febrero al 6 de marzo pasados, el director de cine y académico José Luis Borau **impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La imagen cinematográfica». El «Aula abierta» –integrada por ocho sesiones– consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Necesidad de la imagen»; «La imagen cinematográfica»; «Análisis de la imagen cinematográfica»; «Situación y acción de la imagen cinematográfica»; «La invención de la imagen cinematográfica»; «Preparación de la imagen cinematográfica»; «La realización de la imagen cinematográfica» (I); y «La realización de la imagen cinematográfica» (II).**
En el número anterior de este *Boletín Informativo* se ofreció un resumen de las tres primeras intervenciones. A continuación se da el de las tres siguientes.

Situación y acción

La situación principal en que se encuentran los personajes y la acción en que forzosamente ha de desembocar tal situación constituyen la razón de ser de cualquier relato, y en particular del relato cinematográfico. La situación contiene el tema de la película, aquello de lo que va a tratar, mientras que la descripción de la acción forma el desarrollo de la misma, lo que ocurrirá ante nuestros ojos.

En principio, el interés de una película radica en el atractivo de su situación inicial. Una situación prometedora permite suponer –y exigirá– que lo que va a seguirse de ella resulte interesante. Una vez planteada la película, es decir, una vez que descubrimos cuál es su conflicto principal, y de lo que tratará, por tanto, su desarrollo, comienza la acción propiamente dicha, justo aquello por lo cual nos disponemos a contemplar el film. Porque al cine –y esto es muy importante saberlo– no vamos para conocer una situación, por muy atractiva que ésta pueda parecernos, sino para presenciar su desarrollo, es decir la acción consiguiente. Y será la calidad de la acción, su carácter imprevisto, las sucesivas circunstancias a que dé lugar, la diversión o la emoción que nos procure, lo que valorará definitivamente la obra realizada.

La acción es consustancial a la expresión cinematográfica, y en consecuencia, aquello que demandamos en primer lugar. Dicho de una manera burda, el cine es el medio idóneo para reflejar cuanto se mueve. Vamos a ver una película para asistir a *lo que pasa* en ella, no para enterarnos *de qué trata*. Claro que el concepto acción puede entenderse de muy distinta forma, no sólo en un sentido físico. Y la evolución moral de un personaje, por ejemplo, su comportamiento, su cambio de actitud, deben considerarse igualmente acción con independencia de que ejecute tales o cuales ejercicios. Hay películas donde pasan muchas cosas en apariencia, y no ocurre nada en realidad. Todo ha cambiado, como diría Lampedusa, para seguir igual.

Bien mirado, la fascinación que la imagen cinematográfica ejerce en el hombre actual cabe atribuirla en buena

José Luis Borau (Zaragoza, 1929). Licenciado en Derecho, se graduó en la Escuela Oficial de Cinematografía (1960), de la cual fue profesor de Guión. Con su propia empresa, «El imán», produjo, escribió y realizó *Hay que matar a B* (1973) y *Furtivos* (1975), que obtuvo la Concha de Oro de San Sebastián. Otros títulos son *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Tata mía* (1986) y *Niño Nadie* (1997). *Leo* (2000), su última realización, obtuvo el «Goya» al Mejor Director del Año. Además ha producido y escrito películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) –mencionada para un «oscar» a la Mejor Película de Habla Extranjera– o *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), premiada en Berlín. Su adaptación, con Carmen Martín Gaite, de los cuentos de Elena Fortún –la serie *Celia* (1992)–, le valió la Medalla de Oro del Festival de Nueva York. Premio Nacional de Cinematografía (2002). Presidió la Academia del Cine Español (1994-98), dirigiendo su *Diccionario del Cine Español 1896-1996*, y ha publicado diversos libros. Fundador de la Semana de Cine Experimental de Madrid, y director de las «Ediciones del imán», es también académico de número de las Reales de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, y San Fernando, de Madrid.

medida justo a sus dificultades para moverse en la vida moderna, concebida según parámetros de obligada inactividad física, donde –manifestaciones deportivas aparte– apenas puede resolverse nada por una acción directa e individual. Vamos al cine para ver cómo pasan cosas que a nosotros no nos pasarán nunca, a sentir emociones que nunca compartiremos con los personajes de la pantalla, sean aquellas de carácter heroico o sentimental.

El cine documental es siempre, por naturaleza, la descripción de una situación, bien sea ésta la de la vivienda en la Inglaterra de los años treinta, el subdesarrollo de las Hurdes o la actividad sexual de los pingüinos antárticos. Situación, si bien se mira, convencional a su vez, ya que viene definida a costa de casos generales y datos estadísticos, un tanto suspendida en el tiempo y el espacio, como cualquier estudio científico, donde si se da paso a pequeñas acciones secundarias, éstas van dedicadas exclusivamente a servir de ejemplos concretos o reveladores del conflicto que se trata de exponer.

Muy cercano en apariencia al cine documental, el movimiento neorrealista –de gran importancia en la historia del Cine porque vino a suponer algo así como un bofetón a los caminos trillados, convencionales, del cine comercial anterior, y su consiguiente falta de verdad, tanto física como moral–, se afanó en describir una sociedad, la de la segunda postguerra europea, reflejando fielmente sus circunstancias geográficas y personales, a la vez que insuflaba conciencia ética y, en algunos casos, política también a las historias representadas.

Sin embargo, su condición de testimonio útil, imprescindible, asfixió a la larga la inventiva de los primeros y mejores representantes neorrealistas –un Rosellini, un De Sica, un De Santis–, obligándoles a profundizar en el documento, algo extremadamente difícil a partir de cierto punto, o a elegir la libertad creativa, aflojando el corsé del naturalismo a ultranza. Algunos derivaron hacia la comedia, y otros reinterpretaron la

historia italiana, en teoría, desde ángulos muy cercanos a los postulados del neorrealismo.

La invención de la imagen cinematográfica

La sucesión de imágenes inventadas para un film, componen la visualización de su historia. Todo lo que sea importante en ésta deberá *verse*, aludan o no a ello los personajes. Y lo que no aparezca en sus imágenes no formará parte de la película por mucho que nos empeñemos en lo contrario.

Otra cuestión será la carga moral o social de la narración, que podrá desprenderse del conjunto visual sin que el espectador llegue a medir su verdadero calado momento a momento, y puede constituir la parte oculta del *iceberg* al que ya hemos aludido. Pero el guionista sí habrá debido de prever, a la hora de tejer sus imágenes, ese común denominador de la invención, el acento reflexivo o ideológico que permita alcanzar tamaña dimensión.

En el proceso de invención y posterior descripción de las imágenes, el guionista habrá de controlar el efecto *total* que, en su día, producirán las mismas. Suele decirse, y es bastante cierto, que una imagen vale mil palabras, lo cual en términos creativos significa que una imagen habla en varios niveles a la vez. Mientras los personajes principales en cada plano hacen esto o lo otro y dicen lo de más allá, suele haber otros en segundo término que no dialogan o no se mueven, pero que viven igualmente. La luz, los decorados, y no digamos ya la música, también están allí, y de esa conjunción de factores o elementos, se deducirá a la fuerza un nuevo sentido o se completará el que ofrecen los primeros términos. Nuevo sentido que debe redondear la impresión general, nunca contradecirla o desvirtuarla.

Por lo tanto, no sólo aceptamos un incidente porque resulte, además de lógico, inesperado, sino también y en buena parte, porque encaja con el fondo de las imágenes correspondientes. En las buenas películas se diría que los personajes no los ha puesto nadie ante la cámara, sino que salen del paisaje contra el cual se recortan, son consecuencia y producto del mundo y del espíritu percibido tras ellos.

Cuando hablamos de personajes representativos, queremos decir casi siempre que corresponden a ese fondo, al país y al tiempo descritos. Si escapan a tal circunstancia, por el contrario, traicionan su condición y fuerzan nuestra credibilidad. A no ser que la lucha contra la circunstancia constituya precisamente el tema de la película, lo cual la situará irremediablemente en el terreno de la épica, por mucho que los personajes carezcan de cualquier afán heroico.

El guionista, a la hora de concretar en imágenes su historia, deberá anticiparse al espectador y evitarle todo lo superfluo, las repeticiones, la información innecesaria. En la vida común, la gente nos damos la mano, nos deseamos buenos días, abrimos y cerramos puertas, entramos y subimos. En una película, en cambio, los personajes harán esas cosas cuando resulte preciso para que parezcan educados o para explicar las limitaciones de una acción física, nunca sólo por razones de realismo.

El espectador se cansará de ver acciones repetidas por muy habituales que sean en la vida de todos nosotros y en la de él mismo también. Es preciso recordar que todo cuanto ocurre en la pantalla, todo absolutamente, adquiere un sentido particular para el espectador, y la prolijidad en el detalle de la acción puede lastrar su interés hasta hundirle en el aburrimiento.

La imagen cinematográfica *ha de ir al grano*, no sólo en cuanto a la acción física sino a los diálogos también. Recordemos que la imagen está compuesta por dos elementos, el visual y el sonoro, y ambos pueden caer en la redundancia, tanto por separado

como en su conjunción.

Los lugares en que transcurre la acción nos hablarán, queramos o no, de aspectos complementarios de la acción principal. La teñirán de optimismo o de desesperanza, de incertidumbre o de fatalismo. Freud nos aseguró que, cuando soñamos, independientemente del *argumento* de nuestro sueño y de los personajes que aparezcan en él, el ámbito del sueño seremos nosotros mismos por lo regular.

Las imágenes de una película siempre conforman un sueño, por muy real que sea el contenido de la historia, y ese sueño deberá servirlo el guionista prestando atención particular a todos sus componentes, porque todos ellos nos hablarán a la vez.

Preparación de la imagen

Una vez *inventadas* las imágenes, cuando ya sabemos los elementos que las componen, tanto argumentales como temáticos, y hasta qué es lo que se va a ver a lo largo de su desarrollo, aparece otra cuestión decisiva, cómo *se guisan* esos elementos, qué *sabor* han de ofrecer. O, para dejarnos de comparaciones gastronómicas, cuál va a ser el *tono*, el *acento* con el que, válganos la redundancia, habrá de aparecer *acentuado* cuanto ofrezcamos en la pantalla.

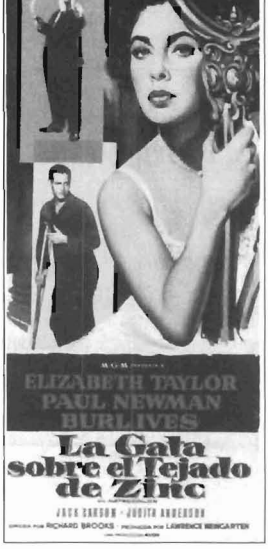
De entrada, y simplificando la cuestión, ¿esa película va a pertenecer a un género determinado o pretendemos expresarnos con voz personal, particular, sin adscribirnos a fórmulas preestablecidas? ¿Queremos, en definitiva, hacer lo que ha dado en llamarse un *film de autor*?

Se nos puede contestar que el guión marca inicialmente las lindes, y que en él ha de quedar establecido con toda claridad si hemos decidido rodar una comedia, dentro de los géneros mayores, o un *thriller*, dentro de los menores; que las situaciones, las acciones, los personajes y, sobre todo, los diálogos inventados anticipan ya el sentido y hasta la forma posterior que tendrán después las imágenes.

Esto es sólo una verdad relativa, porque si bien es cierto que no podemos contradecir abiertamente la obra escrita –léase *guión*–, sí podemos matizar aquélla barriendo para casa, es decir, para *nuestra* casa, y acercando la obra definitiva –léase *film*– hacia posturas más personales. En realidad, no sólo podríamos sino que deberíamos intentar esto último, a efectos de alcanzar un mínimo de sinceridad y riqueza.

Dicho de otra forma: ni en la película más obediente con un género conviene seguir al cien por cien el patrón ya cortado con anterioridad. El espectador más fiel al *western* o al musical, por poner otros dos ejemplos de género menor y mayor, respectivamente, espera ver cumplidas en esa película las leyes determinantes del que sea su favorito pero, a la vez y en muchos casos, sin ni siquiera ser consciente de ello, espera algo distinto también. De lo contrario, tendrá la sensación, muy cierta por otra parte, de que nuestra película *está vista ya*. Dicho de otra forma, un género sólo se cumple a rajatabla cuando, al menos en algún sentido, nos desviamos de él.

Tal factor digamos adjetivo se convierte en esencial cuando el autor de un *film* aspira a hablarnos con voz propia, aplicando a la historia una fórmula, un



color de cristal propios y de nadie más, a través del cual aparezcan combinados preferencias íntimas, conocimientos culturales, reflexiones ideológicas o morales, y por supuesto, el sentido del humor o del drama que determinan, incluso de forma automática, su comportamiento creativo.

El realizador, por tanto, ha de estudiar previamente las imágenes que planea, ha de *prepararlas*. ¿En qué medida esta secuencia, este plano, coinciden o se separan del ángulo desde el cual se supone que estamos contando nuestra historia? ¿Abundan en él o lo traicionan, al contradecirlo? Lo que celebramos en otras películas de otros realizadores ¿cabe siquiera en la nuestra? Una imagen determinada ¿trabajará a favor o en contra del tema y nuestra manera particular de entenderlo?

El realizador ha de contar con que a la hora del rodaje, que es la hora de la verdad, la hora de la lidia, elementos que nunca se han conjugado previamente –acciones, diálogos, actores, decorados, vestuario, iluminación y, en su momento, la música– aparecerán en un fotograma de la película, no sólo ya mezclados sino revueltos también (al contrario de lo que suele gustarnos en la vida real).

Antes que nada, la imagen ha de ofrecer un estilo conjunto, una armonía indisoluble, y para ello habrán de *casar* los factores que la componen. Porque bien puede ocurrir que aun siendo esos factores o elementos de primera categoría por separado, reunidos no encajen, no se complementen, parezcan lo que son, piezas distintas cada una de su padre y de su madre.

Hablando al menos en teoría, en una buena película no debe de verse más que la película. Los distintos valores que la conforman sólo pueden aparecer por separado a la hora de estudiar las imágenes por quienes tengan obligación de hacerlo. Pero para el espectador, digamos corriente y moliente, ni los actores deberían destacar por su singularidad, ni la fotografía habría de robar la atención del plano, ni la música escucharse como en un concierto. Los actores tienen la obligación de emocionarnos o de divertirnos, por supuesto; la fotografía debe subrayar el misterio, la poesía o la belleza de los lugares, y la música ayudarnos a sentir las emociones que propone la historia, pero nada más. Que ya es bastante.

Y el director ha de cuidar el *guiso*, estar atento a la proporción –mesura o desmesura– de los ingredientes, a los sabores que se ayudan o complementan y a los que se anulan o repugnan entre sí. El director tiene que *ver* la película cuando aún no está hecha y detectar posibles efectos no deseados. Ha de repasarla, imaginándola con elementos concretos, reales –los ya citados–; no como el guionista, que la repasaba idealmente, partiendo de elementos imaginarios, en buena medida a su capricho, por mucho que a veces conociera a alguno de los actores que la habría de interpretar o los lugares donde transcurriría su acción.

¿Cómo sonarán estos diálogos –ha de preguntarse el director– puestos en boca de Fulanito o de Menganita? ¿Lo que se ve al fondo de la escena en ese momento no se ha visto ya demasiadas veces? ¿Cómo puedo hacer, si he de volver a mostrar esto y aquello, que conserve alguna novedad, que desarrolle la idea anterior, que la complete al menos?

Aún no ha pisado el plató, aún no ha dado ninguna orden, aún no ha puesto en pie acción alguna ante la cámara, y ya tiene que estar comprobando el resultado final. A ese esfuerzo de imaginación, de prudencia, de cálculo, de malicia, si quieren, solemos llamarle la preparación de una imagen. □

José Luis Borau

«La imagen cinematográfica» (y III)

Con esta última entrega, finaliza el resumen del «Aula abierta» que del 11 de febrero al 6 de marzo pasados impartió en la Fundación Juan March el director de cine y académico José Luis Borau **bajo el título «La imagen cinematográfica», y de cuyo contenido hemos ido informando en los dos números anteriores de este *Boletín Informativo*.**
Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Necesidad de la imagen»; «La imagen cinematográfica»; «Análisis de la imagen cinematográfica»; «Situación y acción de la imagen cinematográfica»; «La invención de la imagen cinematográfica»; «Preparación de la imagen cinematográfica»; «La realización de la imagen cinematográfica» (I); y «La realización de la imagen cinematográfica» (II).

Los elementos visuales que cuentan en una película son la luz –la fotografía–, los decorados y el vestuario. Al principio el cine se rodaba con luz natural, en exteriores y por eso los estudios se instalaron en Hollywood, en California, porque allí había más horas de luz natural. Cuando la electricidad entra en el cine se prescinde de la luz natural y ésta se dispone en el fotograma según las necesidades: con la luz se juega, se construye, se subraya algún aspecto. La luz artificial en el cine siempre es voluntaria, debido a alguna razón particular. La gran escuela de la luz nace en Centroeuropa. Los grandes operadores norteamericanos aprendieron de los grandes operadores europeos que emigraron allí. En España se dio una circunstancia curiosa y es que vinieron, en los años treinta, huyendo de Hitler, varios directores de fotografía, y algunos se quedaron aquí y se dio el caso de que muchas de esas películas de la época, en cierto sentido bastante primitivas y deficientes, estaban muy bien desde el punto vista visual. La posibilidad de disponer de mucha luz en los grandes estudios americanos permitió grandes experimentos ya dentro de la escuela americana. Se hacían películas en las que «todo estaba a foco», es lo que se llamaba la «profundidad de campo», todo estaba iluminado. Fue un logro artístico notable. La invención de nuevos aparatos y la utilización del nuevo celuloide cambian por completo las posibilidades de la luz y de la fotografía.

Lo segundo que se ve en un fotograma es el lugar donde ocurren los acontecimientos. El lugar puede ser natural –un bosque, una playa– o un interior. Los decorados hablan indirectamente, sin que el espectador se de cuenta de ello. Una película real tiene que encontrar su ámbito idóneo; ese ámbito, a su vez, se construye de dos formas: con el decorado en sí mismo y con la luz, y decorado y luz se deben complementar. Puede darse el caso de que un decorado elegido en bocetos –cuando los decorados se construían– que es del gusto del director, al exponerlo a la luz no funciona, no es lo que aquél quiere; de ahí la importancia que tiene la luz. Los de-

corados –que, por supuesto, tienen que valer por sí mismos– no serían nada sin la luz. La luz les da volumen, realidad. En una película es muy difícil alternar decorados naturales con decorados construidos o de estudio. Hay géneros que se apoyan mejor en un tipo de decorados que en otros. Los decorados de una película histórica son más difíciles que los de una película normal por conceptos que tenemos pre-establecidos: si utilizamos la catedral de Burgos no conseguiremos dar la idea de cómo era la catedral hace 400 años y daremos la imagen de cómo es hoy, con su antigüedad, que no es la que tenía hace cuatro o cinco siglos, por más que disimulemos la luz eléctrica y los altavoces. Se ha tardado mucho, por otro lado, en llegar a que los decorados sirvieran a la historia de la película. Antes se buscaba una unanimidad de época, inflexible (si se hacía una película de los años veinte, los decorados, por fuerza, tenían que ser *art decó*), pero no eran decorados reales. Los lugares reales están llenos de contrastes, de contradicciones y aquella unanimidad de decorados falseaban esa realidad. Esta falacia contribuía a que nos distanciáramos de la historia.

Lo tercero que se ve en una película es el vestuario y con éste ocurre tres cuartas partes de lo que ya he dicho respecto a los decorados. Con una salvedad importante: en el cine salen unos personajes y se supone que éstos se han vestido ellos mismos con arreglo a su gusto, a su condición social, etc. Nos los creemos más si no advertimos la mano del responsable del vestuario. Antes se iba al teatro a ver cómo vestían las grandes actrices, y eso entonces se trasladó al cine: se decía qué bien viste fulanita en tal película. Esto ya no ocurre de la misma forma en el cine de hoy. El vestuario no sorprende tanto y los personajes deben dar idea de que se han vestido ellos mismos. Antes los actores exigían que los trajes fueran nuevos y todos, fuera cual fuese la circunstancia, iban «de nuevo». Luego se pensó que había que avejentarlos, pero no lo hacían bien, no te lo acababas de creer del todo. Ahora se utilizan normalmente trajes usados, comprados en el Rastro, resultan reales, convincentes. Cuando se necesita ir a una época anterior se echa mano –en vestuario, y también en decorados– de la pintura, de los ejemplos pictóricos que nos han llegado. En el cine, por otro lado, siguiendo aquel lema célebre de «la arruga es bella», no hay cosa más convincente en cine que una actriz se levante y se vea que se ha arrugado su vestido de seda. Las imperfecciones, las incongruencias históricas, las contradicciones tanto en decorados como en vestuario enriquecen una película.

La interpretación y los actores

Los actores encarnan los personajes de las películas. El personaje es el sujeto de la acción. Hay que distinguir entre el actor de cine y el actor de teatro. Los dos actúan, pero la forma y criterios para hacerlo son radicalmente distintos. En el cine el actor fundamentalmente ha de ser físicamente creíble e interesante por algún aspecto. En teatro, si el actor tiene una voz bonita, una dicción perfecta y actúa bien, podemos llegar a creer que Julieta, por ejemplo, que en la obra de Shakespeare tiene 16 años, en la escena la interprete una mujer incluso de 40. El teatro en este sentido es mucho más convencional, porque en él importa sobre todo el texto, así como en la ópera lo principal es la música y la voz.

Al actor de cine le cuesta mucho más trabajo variar su aspecto físico. De hecho, trabaja con su físico, que él ante todo debe conocer mejor que nadie, empezando por la voz. Tiene que sacar partido a lo que es y tiene, a la forma de sonreír, de mirar, de caminar. En el cine los actores no tienen que proyectar la voz, la cámara está muy próxima y además hay un micró-

fono que registra cualquier leve matiz vocal. La voz del actor de cine ha de ser real, no se le exige una pronunciación y dicción perfectas como en el teatro.

En el cine americano, cuando las películas son de corte histórico o bíblico, se utilizan actores británicos, para no presentar actores con acentos de Texas o Arkansas, por poner un ejemplo. El doblaje ha acabado con esas dificultades. En el cine español de los años 30 o 40, las películas que tenían tanto éxito en México, las de Sarita Montiel, Marisol o Joselito, no se doblaban al acento mexicano, pero sí otras más intelectuales, que gustaban menos, como *Muerte de un ciclista*, de Bardem. Algunos doblajes imperfectos han constituido, a su vez, una forma de hablar en el cine. En los primeros años 30 en Hollywood, cuando aún no existía el doblaje, se descubrió que el público no quería leer subtítulos y se hacían distintas versiones originales en varios idiomas, con actores de diversas nacionalidades. Las versiones españolas eran las que tuvieron más éxito en Europa. Las primeras películas sonoras de El Gordo y el Flaco gustaron mucho en España, hasta el punto de que Stan Laurel y Oliver Hardy las doblaron en español con acento americano.

Los actores tienen que aprender a hablar con criterios cinematográficos. Pueden ser de dos clases: profesionales y naturales. Hay quienes sólo actuando con naturalidad hacen bien papeles de tipo realista. Pero lo normal es que los actores sean profesionales. Éstos vienen de dos campos: los que proceden del teatro o los que se hacen con el cine. Los profesionales del teatro llegaban al cine con un criterio falso. Hay una tendencia, muy extendida todavía hoy, a pensar que solamente los actores de teatro merecen el nombre de actores. El actor de teatro es el dueño de la escena en el momento de la representación. Hace las pausas que le marcan o que él considera que hay que hacer, se mueve como quiere. El actor de teatro se siente bien con el calor del público, la relación con él es directa. Esto no lo puede tener el actor de cine. Al llegar el cine sonoro se descubrió lo que lo que algunos actores hacían era distinto; pasaban cosas y la cámara parecía adivinar sus reacciones. Un actor o actriz de cine, su cuerpo y su aspecto, tienen que ser un tema en sí mismo.

Hay actores de escuela. En los años 50 y 60 cobró mucha fama el Actor's Studio de Nueva York, que era una astuta adaptación del método que Stanislawsky creó en Rusia a comienzos del siglo XX. Los Strasberg trataron de imponer el «método», según el cual un actor debe conocer al máximo de la historia y del personaje. Este método dio grandes actores como Paul Newman o Marlon Brando. Yo creo que el actor que está demasiado preocupado por conocer el sentido de la obra, es un actor abrumado de información.

En cine es decisivo para el actor contrastar lo que ha hecho con lo que luego se ve en realidad en pantalla. Hay actores que sólo leen el diálogo (no la parte de la acción) y tienden a hacer el gesto que corresponde al texto (por ejemplo, ponen cara triste antes de decir el texto), lo cual contradice una de las leyes del cine, que es no adelantar acontecimientos. El gesto siempre tiene que añadir algo a las palabras. Hay actores, hay estrellas y actores-estrella.

Los actores no dependen de sí mismos, sino de los otros actores, además del director, naturalmente. Es importante lograr esa relación trabada, esa interrelación entre los personajes, estar pensando con arreglo a lo que están diciendo los demás. Y además el actor tiene que mantener el tono de la escena, no sólo ser fiel a su oponente en el plano y en la escena, sino ser fiel al tono de la escena. El actor es una pieza dentro de la película, y ésta tiene un tono de drama, melodrama, de comedia, etc. Siempre suele tender a actuar de una manera realista, a pare-

cer natural. En la vida las personas no somos naturales. Creemos que lo somos, pero no es verdad. Estamos llenos de vacilaciones. Muchas veces ese afán de naturalidad es perjudicial, porque impide ser fiel a los demás actores y al tono de la película. El actor español de cine, hasta los años 60, o no sabía nada o venía del teatro, con el lastre tan nefasto que dejó el teatro decimonónico español. Excepción eran los actores secundarios, que son quienes salvaron el cine español de esa época. Tenían la gran ventaja de llevar a sus espaldas muchos años de profesión y de vida bohemia; y llegaban al cine con una experiencia vital que no tenían las grandes figuras.

Hoy en día el actor está muy preparado. En principio, los actores de cine españoles son buenos. A veces son las historias las que no están a su altura. En mi opinión tienen un problema: ese afán de naturalidad que les impide hablar bien. Algunos hablan tan mal que no se les entiende. El actor, en definitiva, lo primero que tiene que aprender es a conocerse exhaustivamente. Lograr que nos creamos su personaje. A veces los actores se cargan los personajes y a veces ocurre al contrario. A veces se va a ver no lo que pasa en la película, sino a ver al actor.

El director

Suele compararse al director de una película con el director de una orquesta, pero es una comparación, a mi juicio, falaz y peligrosa. En la música, como en el teatro, lo que cuenta, más que la versión, es la misma obra y autor (Beethoven, Calderón). El director de cine no está interpretando una obra ajena, está haciendo su película, es el autor de la obra. Si realmente el director de cine –mejor sería llamarle realizador– fuera un director como el de orquesta, habría que encontrar el verdadero autor de una película. ¿Es el guionista? No, tampoco éste es el autor de una película. El guionista describe una película que sólo él se ha inventado y lo hace para el director. El guión no es la obra.

El director es el que hace el milagro de realizar una imagen cinematográfica. El director no puede rodar un guión tal como está, porque en el guión el tiempo y el espacio no se cumplen como en la realidad. Los movimientos de los actores implican el paso de un tiempo y este tiempo puede ser bueno o malo. Se puede producir un silencio. En el cine todo lo que pasa en una imagen significa algo, para bien o para mal. Lo primero que tiene que hacer el director es visualizar esa imagen y saber cómo esa imagen puede dar la impresión que se busca. Saber qué es lo que sobra y lo que falta. El que controla el sentido de la imagen, su oportunidad y sus contenidos es el director, aunque sea a partir de un guión. El director se siente Dios en el rodaje. Él decide y está controlando la imagen constantemente.

El montaje es esencial en la película. Se trata de cortar, ordenar y pegar las imágenes. Es la última ocasión para corregir errores. Y es una oportunidad para dar mayor expresividad a la película. Montar una película implica no solamente elegir los momentos buenos y corregir los defectos, sino procurar que el sentido de la narración se cumpla paso a paso.

El director debe saber cómo se va a montar la película. La invención de la película no se produce solamente a la hora de encontrar una historia, de escribirla en forma de relato, ni tampoco de hacer el guión. La invención de una imagen cinematográfica sale en el plató. Esto no se da ni en el teatro ni en la literatura. Se da, en cambio, en la pintura.

Para «saborear» imágenes, hay que saber lo que hay detrás de una imagen cinematográfica; por qué se ve eso y no otra cosa. Las películas no solamente se miran, se ven. Una imagen puede hablarnos de muchas cosas a la vez, cuando está bien conseguida. □