

Claude Chabrol
con la colaboración de
François Guérif

Cómo se hace una película



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Comment faire un film*
Traducción: Carlos Barbáchano

Primera edición: 2004
Segunda edición: 2016

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Jack Robinson: Retrato del director de cine Claude Chabrol en los años 1970
© jack Robinson / Hutton Archive / Getty Images
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 2003, Éditions Payot & Rivages
© de la traducción: Carlos Barbáchano Gracia, 2004
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004, 2016
Calle Juan Ignacio Luca de Tena,
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-382-9
Depósito legal: M. 7.062-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Preámbulo
- 10 ¿Por qué hacer una película?
- 10 Existen dos clases de cineastas
- 14 La noción de puesta en escena
- 16 De la idea a la sinopsis
- 17 Un guión obedece a reglas precisas
- 18 Reflexión o sensación
- 20 El guión es un edificio
- 22 ¿Idea original o adaptación?
- 25 Los actores (1)
- 28 El productor
- 31 Para realizar mejores películas...
- 33 El problema del tiempo de rodaje
- 35 Los actores (2)
- 38 Los actores (3)
- 40 Los actores (4)
- 43 El rodaje
- 44 La puesta en escena
- 48 Los técnicos
- 49 Cámara y director de fotografía
- 52 El montaje
- 57 La script
- 58 El ayudante de dirección
- 62 Los eléctricos y los maquinistas
- 64 El atrezzista
- 65 Los decorados

70	El vestuario
72	El sonido
74	La utilización del Combo
76	El laboratorio
78	La música
81	Las mezclas
82	La explotación
83	La recepción del film
85	A modo de conclusión

Preámbulo

Podemos en cierta manera aprender algo de las películas de antes, analizarlas, pasar de la sensación al análisis, pero en absoluto se puede decir: «Así es como hay que proceder», porque cada uno tiene su modo de «hacer» una película. Así, pues quizá todo lo que vaya a decir no tenga ningún interés, al ser sólo válido para mí.

Mi método para hacer una película no es el mismo que el de otros realizadores. Todos los métodos son distintos. Cada uno de ellos puede ser excelente para el que lo aplica, y malo para los demás; por lo que no tiene sentido hablar de una escuela de cine.

¿Por qué hacer una película?

Una película cuesta mucho dinero. Podríamos en consecuencia preguntarnos primero *por qué* se hace una película, antes de decir *cómo* hacerla.

¿Por qué? Eso depende de las personas.

Hoy día el cine goza de un prestigio bastante chocante. Nuestros contemporáneos no quieren *hacer cine*, quieren *estar en el cine*, lo que no es exactamente igual. Quienes quieren «estar en el cine» no sienten la verdadera necesidad de hacer una película. No lo necesitan como el aire que respiran. Cuando empecé, y durante mucho tiempo, mis camaradas de la *Nouvelle Vague* y yo no podíamos hacer otra cosa. Sólo pensábamos en el cine. Ahora oigo decir: «Me gustaría tener un oficio creativo». Es terrible. Y el resultado no se hace esperar. Hay que saber además qué se quiere hacer.

Existen dos clases de cineastas

Podemos decir *grosso modo* que hay dos clases de cineastas: los narradores y los poetas.

Los narradores son los que quieren contar historias, no tienen en la cabeza una visión particular del mundo, no creen tener que transmitir mensa-

jes específicos sino que, por el contrario, quieren dar una forma especialmente atractiva a historias fabricadas por otros. Están finalmente casi obligados a interesarse sólo por la forma, y deben hacerlo de una manera muy profunda. Hasta un realizador que no tenga nada que decir, que no tenga el menor talento como guionista, del todo carente de imaginación, puede revelarse como un formidable cineasta en la medida en que tendrá el resorte de todos los parámetros, no solamente técnicos, que participan de la composición de una película.

Digo «no solamente técnicos», pues la palabra «técnico» siempre me ha divertido. Buenos técnicos, grandes técnicos del cine existen muy pocos, y no son los que uno cree.

Recuerdo que cineastas que habían rodado en Francia películas un tanto curiosas –pienso en gente como Ralph Habib o Gilles Grangier– eran considerados como hábiles técnicos. Lo que es erróneo. Las películas de Gilles Grangier, por ejemplo, estaban correctamente realizadas, pero lo que les daba valor era su visión de las cosas. Apenas hemos tenido grandes técnicos en Francia, hecha quizá la excepción de Julien Duvivier. Pero él también tenía una visión personal del mundo, muy pesimista. No realizaba películas sólo para lograr el mejor objeto de distracción

posible, como podían hacerlo cineastas como Richard Thorpe o Gordon Douglas, que hacían bien su trabajo no siendo técnicos extraordinarios. Sólo de Ernst Lubitsch puede decirse que era un técnico inigualable, pues su técnica le proporcionaba el tono. Una técnica muy particular, que excluía muchas cosas, pero que, en compensación, refinaba enormemente otras. Lubitsch triunfó exclusivamente por la manera en que lograba expresar, es decir por la forma, no una filosofía, sino un «toque», una disposición del espíritu.

Los poetas son los que tienen una *Weltanschauung* («visión del mundo»), como dicen nuestros vecinos de más allá del Rin, y tratan de expresarla. A veces esos «poetas» (uso esta palabra porque no encontré otra mejor) poseen igualmente aptitudes narrativas, lo que resulta formidable. Pero cuando un narrador acaba por tener una *Weltanschauung*, pasa obligatoriamente al lado de los poetas.

Podemos decir a priori que en el cine el poeta es más noble que el narrador. Pero al mismo tiempo las peores películas de la historia del cine están hechas por poetas, pues buena parte de los elementos expresivos –como la dramaturgia– se les suele escapar.

Y con frecuencia muchos de ellos son «poetas» didácticos (y ésta es la prueba de que el término

«poeta» no es el ideal), es decir que no tienen una visión del mundo sino ideas sobre las cosas, que no es lo mismo. Esas personas poseen un fuerte espíritu dialéctico y, al desarrollar sus ideas, explican de paso por qué el resto de las ideas no son buenas, lo que genera películas un tanto molestas, por su maniqueísmo y, simplemente, por su pesadez. Ésa es la razón por la que el público prefiere a menudo las películas de los narradores. Y, por supuesto, mejor ver una buena película narrativa que un film poético errado.

El poeta sólo crea para traducir su visión, que le parece la acertada y que es, a través de la aventura humana, el único medio de avanzar. Su problema es contrario al de los narradores. Entre los poetas se encuentran los «audaces», que privilegian generalmente la expresión vanguardista. Lo tedioso es que sus audacias no van siempre en la dirección de su visión del mundo. Han caído más o menos en la trampa de la forma que dan a su obra. En cierto modo Godard es traicionado por su forma. Es lo que le impide hacerse entender por un considerable número de espectadores.

Por el contrario, los poetas demasiado cautos quieren expresar bien su *Weltanschauung*, pero sin que ello les suponga excesivo esfuerzo. Si hace falta, son capaces de traicionarla con tal de asegurarse una audiencia. Se convierten en narradores.

Lo que no supone un paso negativo. Son los primeros en buscar un estilo eficaz, una dramaturgia sólida para compensar el hecho de que lo contado no corresponde exactamente a lo que se desea contar.

A mí me ha sucedido eso.

Y al transformaros en narrador para poder comer todos los días, podéis alguna vez llegar a reconocer una figura de vuestro propio mundo sin llegar a proponérselo. Es como reconocer una cara amiga entre la multitud: eso siempre gusta.

La noción de puesta en escena

¿Qué significa la idea de puesta en escena? La respuesta es muy difícil, pues entran en juego varios elementos. Hay necesariamente un elemento dramático que se relaciona con el teatro: en el cine sonoro es el guión, los diálogos y los intérpretes. Ese «teatro» está transformado al mismo tiempo por ciertas especificidades. Puede intervenir igualmente una noción pictórica, que no se da en el teatro –del mismo modo que podemos o no utilizar– y que puede aproximarse a la pintura.

El ritmo, desde luego, es importante. Existe una idea musical, asociada a los sonidos y a la palabra, pero no obligatoriamente, pues algunas pe-

lículas mudas tienen ritmo musical: hay música en las imágenes mudas.

Podemos ir todavía más lejos y evocar lo que llamaríamos «arquitectura de las cosas». Pues el film como objeto debe ser armonioso. El caso es que una película está compuesta por determinado número de secuencias. Es un poco como una casa: las diferentes habitaciones son las secuencias, y la casa la constituye el conjunto.

Todos esos elementos deben unirse de una u otra manera. En este sentido quiero decir que algunas películas necesitan ser más rítmicas que pictóricas, otras más plásticas que arquitectónicas; en todos los films habrá algo de cada una de esas características. Ninguna película carece de uno de esos elementos (de existir alguna, estaría en la inopia), o, si a veces carece de uno de ellos, nunca carecerá de dos a la vez. Algunos films, por ejemplo, no tienen ninguna calidad plástica; entonces deben compensar esa carencia con una intensidad dramática notable o con otra cosa.

Uno de los grandes secretos de la puesta en escena radica en saber lo que se va a hacer. Me fascina la gente que improvisa. Algunos improvisan incluso en los diálogos, aun cuando éstos formen parte de los elementos de los que podemos estar seguros. Me asombra transformar algo seguro en aleatorio dentro de un proceso donde predomina

el azar. Me parece que la idea consiste en intentar suprimir el azar. Pues bien, no del todo. Algunos se apañan muy bien con los imprevistos.

De la idea a la sinopsis

Una vez hechas las consideraciones previas, pasemos al nudo del asunto. Imaginémonos a un joven realizador que quiere rodar su primera película. Como muchos debutantes, puede ser tentado por un relato autobiográfico y contar algo que ha visto o vivido. Elegir un tema, como por ejemplo «las mujeres son unas cerdas». Imaginemos que lo escogiera. Piensa en ello, la idea se concreta, se dice: «Voy a hacer un policíaco duro sobre este preciso asunto». Hasta ese momento, no ha avanzado un milímetro.

Entonces piensa: «Para hacer ese policíaco necesito dos personajes principales: una guarra y un tipo que se deje pringar». Puede a continuación pensar en fabricar una historia, o bien darse cuenta de que en un libro ya existe una estupenda. Lo que no quiere decir que adquiera de inmediato los derechos sobre el libro, pues al principio no se cuenta con dinero. Con algo de suerte, indaga y descubre que puede tener una opción gratuita sobre esa novela durante cierto tiempo.

Se dice: «Me siento incapaz de escribir solo esta historia». Encuentra entonces un compañero con el que poder escribir el guión. Y antes, una sinopsis. Una sinopsis puede hacer avanzar las cosas si logra una decena de páginas que realmente establezcan la estructura de una historia. Una sinopsis puede asimismo hacer mucho daño e incluso arruinar la posibilidad de hacer una película si consiste en una falsa declaración de intenciones que se considera astuta.

Primera regla que es necesario tener en cuenta: jamás podrá montarse una película sobre una sinopsis. Para ello hace falta un guión.

Un guión obedece a reglas precisas

La escritura de un guión requiere reglas muy precisas. En una primera película, hay que evitar, cuando nos presentemos ante el productor al que se debe pedir dinero –una vez más, una película es cara–, que tenga la impresión de relacionarse con un aficionado que no sabe ni elaborar un guión.

El guión debe ser presentado, en la medida de lo posible, dividido en secuencias, como un guión profesional. Personalmente desaconsejaría las indicaciones técnicas, porque pueden ser falsas y ri-

dículas, y porque generalmente los productores son incapaces de visualizar una descripción técnica. Es, por tanto, inútil arriesgarse.

¿Cómo llevar a cabo el guión?

Hay que desarrollar una dramaturgia literaria o teatral, o una mezcla de ambas. Pero esa dramaturgia debe tener en cuenta, en la medida de lo posible, los elementos rítmicos y musicales que la película exige. Creo que enseguida hay que ejercitarse en planteamientos como éstos: «Ahora toca una escena muy lenta, tengo que forzar un tanto el ritmo»; o, al contrario: «Tengo que ir si hace falta hasta un punto muerto». A realizar el guión en términos rítmicos se aprende de verdad con el tiempo: es la relación existente entre la rítmica y la dramaturgia. Algunas escenas pueden parecer lentas pero son, dramáticamente, lo bastante fuertes como para parecer cadenciosas y, a la inversa, algunas escenas parecen rápidas pero carecen de ritmo.

Reflexión o sensación

Hay dos maneras de ver una película: como una obra de reflexión o como una obra de sensación.

Muchas películas no nos llevan a la reflexión y sólo buscan sensaciones. Hoy está de moda el

cine de sensaciones. Lo que hace que los directores se esfuercen menos y retrasen el momento en que se deben implicar en el film. Si debo rodar una escena donde, tras muchas vacilaciones, un hombre acaba por matar a su mujer porque ella no le ha engañado —estamos ante una situación bastante complicada—, entro en un cine reflexivo. Y la sensación que me cause el estrangulamiento de la mujer será mucho más fuerte según aumente la intensidad del proceso reflexivo llevado a cabo.

Por el contrario, hay películas en las que el director puede decirse: «La reflexión me trae sin cuidado, no me interesa el modo de tratar la escena, lo que me importa es la cantidad de cacharros que se destripen, los efectos; ya veré lo demás en el rodaje». Lo más curioso es que con frecuencia en el rodaje se nota que el realizador ha vuelto a postergar las cosas, diciéndose: «Rodaré la mayor cantidad de planos en todos los sentidos y desde todos los ángulos, y ya veré luego lo que hago en el montaje». Y cuando comienza a montar, lo hace con la mayor rapidez posible diciéndose que arreglará el sonido en las mezclas... Las películas hechas así son muy malas, pues carecen de una concepción previa. Ciertos realizadores se quedan en la mera sensación desde el principio hasta el fin de su película, pasando por su desarrollo.

La gente que hace las cosas «a todo meter» siempre me da risa. Uno va «a todo meter» cuando se está meando; no cuando hace una película.

Si hablamos de una película reflexiva, insisto en que es indispensable plantear lo que uno quiere hacer en el proceso de escritura del guión. En menor medida, si se quiere, también en el caso de que hagamos una película basada en las sensaciones. Que no quiere decir sensacional. Cuando se hace una película, se llega muy rápidamente a sentir la necesidad de controlar poco más o menos todo. Nos encontramos como Flaubert, que se decía al escribir *Madame Bovary*: «¿Cuánto tiempo es necesario para ir de la puerta a la ventana?», porque uno necesita saberlo para construir su edificio.

El guión es un edificio

Sí, el guión es un edificio cuya construcción avanza de secuencia en secuencia. Su dificultad radica en que es más fácil equilibrar bien el interior de una secuencia que un conjunto de ellas. Puede suceder que haya un determinado número de secuencias en las que internamente todo esté controlado. El equilibrio parece perfecto; pero, cuando se las reúne, el conjunto no funciona. Y lo que