

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

42 Semana internacional de cine de Valladolid

Autor/es:

Gascó, Daniel

Citar como:

Gascó, D. (1998). 42 Semana internacional de cine de Valladolid. Banda aparte. (9):153-155.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42267>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



42 SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID

Las crónicas ya lo han dicho: "brillante edición"; "balance mucho más positivo que el año pasado"; "pocas veces un festival se ha cerrado con tantas opciones para encabezar con todo merecimiento el cuadro de honor"; "una semana de gran cine"; "la semana que acabó ayer fue calificada como una de las mejores de esta década". Y fuimos testigos de ello, una excelente selección apenas truncada por compromisos regionales (la vallisoletana **Mamá es bobo** de Santiago Lorenzo), éticos (la inclusión de una muestra de cine neozelandés conlleva la "obligación" de incluir dentro de la sección oficial una película lamentable como **Saving Grace** de Costa Botes) o con viejos autores (**Niña nadie** de Andrzej Wajda). Pero consideramos que un festival constituye, a su vez, una excelente plataforma de debate donde se exponen diferentes formas de pensar el cine y se erige en un complemento esencial a la selección de filmes. Lo que exponemos a continuación son algunos valiosos testimonios que, bien a través de entrevistas, bien a través de ruedas de prensa, recogimos durante el festival. La selección de estos testimonios está desvinculada de la importancia que el palmarés pueda haber otorgado posteriormente a los filmes (baste señalar la ausencia del director Atom Egoyan, ganador de la espiga de oro por **Dulce porvenir**).

DOS CHICAS DE HOY (Mike Leigh, Br, 1997)

-Extracto de la rueda de prensa con la actriz Linda Steadman-

"En las películas de Mike Leigh cuando te presentas el primer día para un ensayo, en realidad no hay guión, ni siquiera hay personaje, no sabes si te va a tocar un papel grande o pequeño. El primer paso consiste en ir creando al personaje, tarea que lleva a cabo el actor o actriz con el director. Esa construcción viene inspirada por personas que uno conoce, gente de la que has oído hablar, personas que ves en la calle, en el metro, en el autobús. Finalmente, el personaje es un mosaico formado por un hilo de fragmentos de muy diversas personas que existen. Luego diseñamos el aspecto psicológico y la apariencia física derivada de esa realidad. Es una fase muy intensa que puede durar un mes. Una vez configurados individualmente cada personaje, el actor o actriz está preparado para encontrarse con los otros personajes del reparto. Se abre entonces la fase más compleja, en la cual los diversos personajes interactúan, dando paso a la improvisación. Esto puede durar tres meses y medio o cuatro meses durante todos los días desde las 9 de la mañana hasta medianoche. Todo supervisado por Mike Leigh que, en realidad, hace de espectador y decide qué aspectos de la improvisación van a constituir el centro de atención de la película. Así se crea el guión. Toda esa improvisación, importantísima en todo el proceso, nunca se produce delante de la cámara. Hasta el último minuto, hasta cuando se prepara la iluminación del *set*, hay improvisación. Pero, una vez se empieza a rodar, el diálogo queda fijado como en cual-

quier filme. Esto se traduce en un trabajo enorme donde no se sabe lo que uno o una va a terminar diciendo delante de la cámara. En resumidas cuentas, nadie ve una sola frase escrita, cada palabra que aparece en los diálogos se ha pronunciado previamente en esa fase de improvisación y Mike nunca pone o impone palabras en boca de los actores."

COSAS QUE DEJE EN LA HABANA

(M.G.Aragón, España, 1997)

-Extracto de la rueda de prensa de Manuel Gutiérrez Aragón-

"En España se ven pocas películas de emigrantes, al margen de que uno sólo tiene que pasearse por la calle Topete de Madrid y descubrir auténticas colonias de latinoamericanos. Igual que en una película de dentistas los personajes salen únicamente como dentistas, he procurado que los emigrantes de la película no fueran únicamente emigrantes, quería darles la oportunidad de que fueran personas como nosotros, con sus amores y desamores.

Los emigrantes tienen una cosa tremenda y es que nunca dejan de ser emigrantes, aunque esté legalizado y le digan que ya es español, nunca deja de tener temor, siempre existe el peligro de que les retiren los papeles, porque es una cosa discrecional de la Administración.

Para hacer la película tuve que pasar, junto a Senel Paz, todo un libro de alegatos y relatos terribles sobre los cubanos y latinoamericanos en España. Afortunadamente para todos he

festivales

realizado un filme testimonial, donde los personajes están tejidos con profundo rigor. Y para el personaje de Jorge Perugorria, quisieramos o no, salió un pícaro español que, como tantas figuras de nuestra literatura española, es un hombre que lucha contra la fatalidad, que intenta recuperar su dignidad.

Desde hace cien años, en España se sigue hablando de Cuba, Cuba nos influye, en general la música española tiene un gran deuda con Cuba, que es la isla de la música, pero que es muchas cosas más. Mi abuela era cubana (creo que en España todo el mundo tiene un pariente cubano) y en mi infancia la mítica Cuba tuvo mucha importancia. Pero mis antecedentes cubanos quedan bastante atrás y creo que hubiera hecho esta película aunque yo fuera sueco.”

ESPEJO

(Jafar Panahi, Irán, 1997)

-Extracto de una entrevista con Jafar Panahi-

Sinopsis: Una niña espera a su madre a la salida del colegio. Como no aparece decide encontrar por sus propios medios el camino de regreso a casa. Esta anécdota argumental, de tan mínima, se agota a mitad de metraje cuando de súbito, en un autobús, la niña se dirige al equipo de rodaje y dice: “No quiero mirar a cámara, no quiero actuar, no quiero hablar”. El realizador suplica: “Por favor, decídele que es la última toma”. El equipo de rodaje persigue a la niña por la ciudad.

“Tanto la primera como la segunda parte estaban pensadas de antemano. La diferencia es que en la segunda parte la cámara está más oculta, únicamente la niña sabía que la filmaban. Lo

que siempre pretendimos fue hacer dudar al espectador sobre la veracidad de lo que estaba contemplando, que se preguntara si aquello era real o no. Lo que era difícil y tuvimos que hacer continuamente era permanecer muy lejos de ella e intentar acercarme lo máximo posible con el teleobjetivo. El equipo de rodaje debía reducirse a tres personas metidos en un coche: yo, que hacía de director-conductor, el de sonido y el cámara. Por eso, la primera parte es técnicamente muy superior, con todo bien encuadrado y enfocado.

Lo que quería demostrar con mi película es que dista apenas un cabello entre la ficción y la realidad. Por eso la titulé **Espejo**, porque era una muestra de esa realidad al otro lado del espejo, un reflejo de esta realidad.

En un pase que hicimos en Corea disfruté en la rueda de prensa donde hubo una lucha de periodistas sobre si era real o no. Era muy gratificante comprobar cómo la mayoría pensaba que todo aquello era real. Y voy a confesar algo que nunca he dicho en ninguna parte hasta ahora: justo donde se inicia la segunda parte, cuando la niña se enfada, la hice una vez; me gustó y casi cambia mi forma de pensar, pero no del todo. Entonces, tuve que volver a crear esa situación, volver a filmarlo, hasta obtener algo más real que real, hasta que me dejara satisfecho. Pero normalmente intento no trabajarlo mucho, procuro que el actor se desenvuelva naturalmente en el personaje. Mis actores desconocen lo que va a ocurrir en el plano siguiente. De repente, llega el actor y digo: ‘vamos a rodar’.”

FUNNY GAMES

(Michael Haneke, Austria, 1997)

-Extracto de la rueda de prensa de Michael Haneke-

“La violencia es un tema que está presente en el 90% de las películas que se ruedan actualmente. No entiendo porqué se me cuestiona la razón por la que incluyo violencia en mis películas, cuando os deberíais preguntar vosotros porqué visionáis filmes donde la violencia aparece constantemente. Si en un típico producto bélico o histórico matan cien caballos porque son incapaces de correr más, porque no pueden continuar la lucha y esa película divierte, nadie dice nada al respecto, todo el mundo calla. Sin embargo, si alguien hubiera hecho una película en la cual se matasen caballos sin sentido, todo el mundo armaría revuelo.

El tema central de mi película es la manipulación del espectador. Todo filme manipula de una forma u otra al espectador y éste lo que quiere lograr es que el espectador se de cuenta de que es manipulado a través de unas imágenes en pantalla. En un *thriller* normal, aquello que no es justo se debe justificar, los espectadores sabemos que la justicia tiene que salir al paso y justificar el crimen cometido. Con mi filme, quiero que el espectador se de cuenta y se justifique.

Las estructuras del *thriller* señalan, por ejemplo, que nunca le puede ocurrir nada a un niño o a un animal y, sin embargo, permite todo tipo de horrores si finalmente la justicia sale ganando. En consecuencia, la verdad es totalmente diferente a lo que ocurre en la pantalla. Normalmente, la violencia nunca es entendida como lo que es, es decir, el sufrimiento de la víctima. En un *thriller* normal no se nos muestra a las víctimas

y no sentimos ningún sentimiento de culpa. Es como, por ejemplo, en **Apocalipsis now**, donde se disparaba indiscriminadamente a todo vietnamita que se pusiera por delante y nadie se molestó, quizás porque se refiera a un hecho que a lo mejor fue culpa del presidente de los Estados Unidos.

En mi película se muestra tanto lo real como la ficción y esto, junto a la violencia, consti-

tuye el núcleo central. Formulo la siguiente pregunta: ¿qué significaría esa violencia en lo real, esa violencia ficticia que cada día nos muestran los medios de comunicación? Y contesto con otra pregunta: ¿no es tan verdadera la violencia ficticia como la real? Vivimos en un mundo de imágenes y esas imágenes son tomadas como realidad.”

Daniel Gascó García

MADRIDIMAGEN '97

El pasado 4 de octubre se inauguró la semana **Madridimagen '97** en su segunda edición, organizada por la Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica.

Las actividades se centraron en seminarios, conferencias y proyecciones de películas que comentaban posteriormente los propios directores de fotografía de cada filme. Fueron los siguientes:

HAMLET

(Kenneth Branagh, Br. 1996)

-Director de fotografía:
Alex Thomson (BSC)-

Única película rodada en formato 65 mm. por voluntad del propio director, Kenneth Branagh, que admira profundamente la fotografía de Freddie Young en **Lawrence de Arabia**. Al ser un formato que no se utiliza normalmente, por su carestía, los laboratorios tardaban 48 horas en revelar cada opción y además se tenía que reducir en copias de 35mm. para que el visionado fuera posible en las salas de montaje, lo que alargaba más el proceso. El formato 65mm. tiene el inconveniente añadido de que sus objetivos son de distancia focal larga lo que supone una menor profundidad de campo, propiciando errores en el enfoque.

BLUE MONTAIN

(Thomas Tanner, Suiza, 1996)

-Director de fotografía:
Phillipe Cordey (BSC)-

Al ser un filme dramático, que trata la relación incestuosa entre un padre y una hija, y no se quería caer en la violencia, pero sí insinuar el drama en vez de ser explícitos con él, decidieron una imagen que sugiriera el miedo que sufre la protagonista, la soledad, la clandestinidad, pero sin perder naturalismo; la dirección de las luces siempre es la lógica, es decir, la luz proviene bien del exterior de ventanas reales, bien de lámparas que forman parte del decorado. Cordey es el único fotógrafo que lleva la cámara: *“La íntima e intrincada relación entre luz, movimiento y encuadre, solo pueden ser juzgados como un todo y, en mi opinión no deberían separarse”*.

14 TAGE LEBENSLANG

(Roland Suso Richter,
Alemania, 1996)

-Director de fotografía:
Martin Langer (BWK)-

Aunque confiesa admirar a Vittorio Storaro, Sven Kykvist y a Gordon Willis, para hacer **14 años de mi vida** se basó en Darius Khondji, operador del filme **Seven**

NOTAS:

1. Carlos F. Heredero. **Diario 16**. 2/11/97.
2. Félix Iglesias. **ABC**. 1/11/97.
3. Carlos F. Heredero. **Diario 16**. 1/11/97.
4. Ángel Fernández Santos. **El País**. 1/11/97.
5. Félix Iglesias. **ABC**. 2/11/97.

de David Fincher. El negativo fue manipulado, eliminando uno de los pasos en su revelado, el blanqueado, este proceso se llama **by-pass**.

La película fue rodada en Super 35, formato de reciente aparición, que el año pasado fue objeto de un seminario impartido por Henning Kristiansen (director de fotografía de **El festín de Babette**) en el marco de **Madridimagen '96**.

Durante toda la película trabajó en constante cooperación con los departamentos de arte, vestuario y maquillaje para conseguir la imagen monocromática deseada con negros oscuros.

THE GREATEST HEROES

(Thomas Vinterberg,
Danesa, 1996)

-Director de fotografía:
Anthony Dod Mantle (DFF)-

Película rodada en un 75% con Super 16mm. Eastman y un 25% con 35mm. Eastman, por problemas de presupuesto y de movilidad, al querer dar la mayor sensación de movilidad a los actores, dentro de las características de una película como esta, una *road movie*.

El tipo de luz y el sentimiento de la cámara acompañaba a la atmósfera que rodeaba a cada situación.