

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
ENTREVISTA CON YAFAR PANAHI

Autor/es:
Cèlia Benavent, Daniel Gascó

Citar como:
Cèlia Benavent, DG. (1999). ENTREVISTA CON YAFAR PANAHI. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42383>

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:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
ENTREVISTA CON YAFAR PANAHI

Autor/es:
Cèlia Benavent, Daniel Gascó

Citar como:
Cèlia Benavent, DG. (1999). ENTREVISTA CON YAFAR PANAHI. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42383>

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:



ENTREVISTA CON YAFAR PANAHI

Cèlia Benavent - Daniel Gascó

Reencuadres: CINE IRANI

Pregunta: Hemos leído estos días en varios diarios, contextualizando el cine iraní, cómo se utilizan niños en los rodajes para intentar esquivar la censura de Radfanjani. Me gustaría que explicara por qué eligió este tema y a esta actriz para protagonizarlo, y nos diga qué película le gustaría hacer si viviera en un país más aperturista.

Respuesta: Es una pregunta que no puedo contestar, pues siempre que he estado en otro país he pasado únicamente diez o quince días. El tema es algo que tiene que surgir de la sociedad en la que vives, fijarte bien en sus problemas, descubrirlos y realizar una película que aborde esos problemas.

P: Sé que ha sido ayudante de dirección de Abbas Kiarostami, me gustaría que hablase de la relación que le une a él y a su cine.

*R: Hasta el momento en que fui su ayudante en *A través de los olivos*, nunca había estado en contacto con él, ni siquiera le había visto, ni había hablado con él. Fue a partir de esta colaboración cuando le conocí, o sea, que no es tampoco tanto tiempo ni han pasado tantas cosas. Lo que sí es cierto es que desde que era un niño pequeño veía sus películas y me encantaban, porque ya era consciente de que eran películas muy limpias, muy inocentes, muy buenas. Yo ya estaba acostumbrado a su cine, porque Kiarostami era ya muy popular.*

P: Sin embargo, aunque vds. no han mantenido mucho contacto, ambos realizan un cine que reflexiona sobre los propios mecanismos del cine.

R: La existencia o no de una misma tendencia, de una misma escuela o movimiento no es algo que yo pueda decidir, es asunto de críticos o de gente que lo ve. En principio, cada director extrae de sí mismo lo que realmente piensa y luego el resto de la gente que lo ve es quien juzga los parecidos o diferencias en la obra de dos directores.

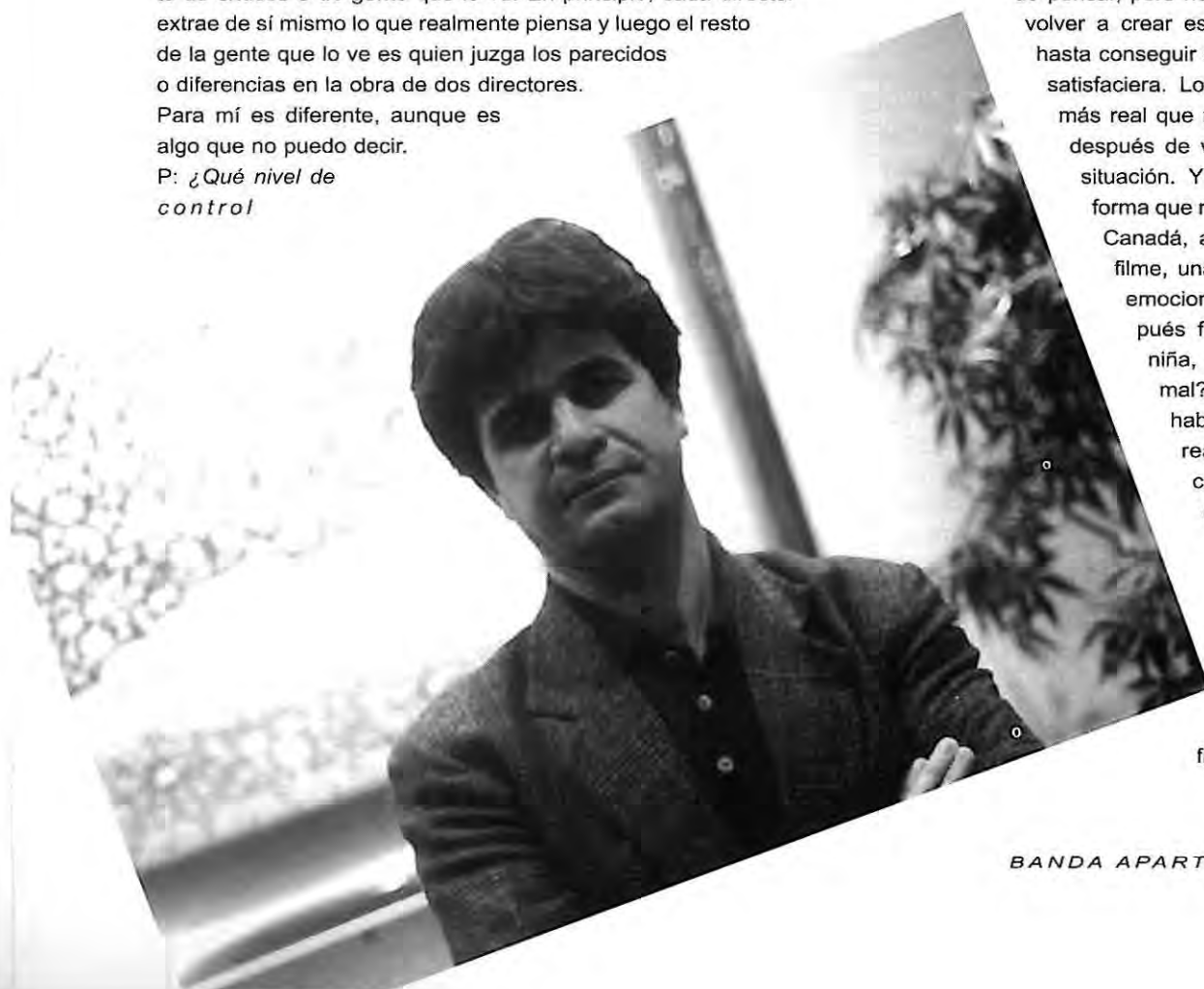
Para mí es diferente, aunque es algo que no puedo decir.

P: ¿Qué nivel de control

tiene sobre el entorno que rodea a la niña? ¿Qué grado de libertad ha dejado a la realidad para penetrar en el filme?; ¿utilizó mucho la cámara oculta?; ¿ha partido de un guión abierto o cerrado? Hablemos de su técnica de rodaje.

R: Tanto la primera parte como la segunda estaban pensadas de antemano, o sea, que sabía dónde tenían que ir, etc. La diferencia es que en la segunda parte la cámara está ya más oculta, donde la única que sabía que la estaban persiguiendo y la estaban filmando era la niña, el resto de la gente no lo sabía. Desde un principio lo que pretendimos fue que el espectador dudase si era cierto o no lo que veía, preguntarse qué pasará aquí, ¿es real o no? Lo cierto es que nadie, ni siquiera Mina (la niña), sabía que estaban actuando para una cámara. Mina sabía que la perseguíamos porque nos conoce, sabía que la filmábamos, pero no que estuviera actuando. Continuamente teníamos que situarnos lo más lejos posible de ella, aunque supiera que estábamos filmando porque si no sabría que estaba actuando y eso para nosotros era muy difícil. Con el teleobjetivo, siempre desde lejos, intentaba captarla a ella lo más cercana posible. Entonces, si os dais cuenta, la primera parte es técnicamente superior, todo enfocado, bien encuadrado; pero la segunda parte fue, en esas condiciones de trabajo, todo lo mejor que pudimos.

Nunca he dicho en ninguna parte lo que os voy a decir. Justo donde se inicia la segunda parte, cuando la niña se enfada, esta parte la hice una vez, me gustó y cambió mi forma de pensar, pero no del todo. Entonces, tuve que volver a crear esa situación, volver a filmarlo, hasta conseguir algo todavía más real, que me satisficiera. Lo que pretendía es que fuera más real que real. Entonces, por esta razón después de veinte días volvía a crear esa situación. Y creo haberlo logrado de tal forma que recuerdo, por ejemplo, cómo en Canadá, al finalizar una proyección del filme, una señora que venía muy, muy emocionada me dijo: "Oye, pero ¿después fuisteis a pedir disculpas a la niña, que estaba tan enfadada, tan mal?" Cuando precisamente lo que había visto ya no era un enfado real, pero parecía serlo. El cabreo de la niña ocurrió, pero el que filmamos luego era una realidad de la realidad. Y, en Corea, en la rueda de prensa, donde yo no quería revelar si era real o no, contemplé una auténtica lucha entre periodistas sobre la veracidad del filme y disfrutaba viendo cómo



realmente la mayoría pensaba que todo aquello era real.

P: El globo blanco era una obra mucho más controlada técnicamente. ¿Se sirvió en El espejo del mismo equipo o manejó otro que fuera más rápido?

R: Contaba con mucha menos gente en esta película, porque todos debíamos caber en un mismo coche con todo el equipo. Entonces era difícil, pero he utilizado las mismas personas. Yo era el conductor-director y dos personas más, el cámara y el de sonido. Eso era todo. Con un equipo mayor las cosas ya no hubieran sido reales, todo el mundo notaría que estábamos filmando, no hubiéramos podido trabajar con tanto disimulo.

P: Respecto a lo que nos ha confesado, eso de que tuvo que filmar dos veces la segunda parte del filme para obtener un producto más artístico, más real, me doy cuenta de que usted, como otros directores que han intentado captar la realidad, ha tenido que ceder y exigir finalmente una preparación para conseguir que la realidad penetrara dentro del filme.

R: Normalmente intento no trabajarlo mucho. Precisamente intento captar siempre esa primera vez, donde el personaje se desenvuelve naturalmente. Incluso interpretando, el actor nunca sabe plano a plano lo que va a suceder en el plano siguiente. De repente llego y digo: "vamos a rodar". Intentamos no repetir cada plano, pues una vez se repite se pierde esa realidad buscada. Cada plano que se hace es único para nosotros. Lo que ocurre es que en algunos planos algo sale mal, porque como intentamos captar la realidad, por ejemplo, algo sale desenfocado o no se tiene la imagen deseada. Entonces, esa escena en que la niña se mete en el taller del mecánico, la tuvimos que repetir trece veces en diferentes talleres para poder lograr lo que la primera vez ya había ocurrido. La primera toma no servía porque la cámara no estaba enfocada, provocamos trece situaciones distintas hasta volver a lograr ese fragmento de realidad que la primera vez había salido desenfocado. De hecho, la primera parte, hasta que Mina se enfada, la hicimos en catorce días, mientras que la segunda parte costó un mes, pero fue por ese detalle del taller.

P: Debe existir una diferencia fundamental entre su película y lo que la televisión emite, o sea, los "reality-shows". A mi entender, su película transmite una emoción. ¿Podría explicar qué emoción quería transmitir a través de esos mecanismos que intentan introducir la realidad dentro del filme?

R: Bueno, la reacción que normalmente esperamos es la misma, la que existe. Por ejemplo, en el taller, cada mecánico al que acudíamos, la gente que estaba allí decían que habían estado realmente muy preocupados porque no tenían ni idea de lo que estaba pasando, que aquello era parte de una película. Estaban ciertamente preocupados por resolver el problema de la niña y pensaban que no debían de exteriorizar esa preocupación para no inquietar más a la niña, intentaban de una manera relajada solucionar el problema. Y cuentan que la ansiedad era tal que cuando nosotros acabábamos en cada taller y nos acercábamos para decir: "Lo siento mucho, la niña no está realmente perdida, os pedimos disculpas pues simplemente se trata de una película", entonces respiraban y decían que en esos cuatro minutos lo habían pasado fatal. Desde



luego, no es lo mismo estar aquí que allí, donde debes resolver el problema de una niña y descubrir dónde está su casa, y, claro, se sienten bien una vez descubren que se trata de un filme.

P: ¿Podría definir qué es para usted la realidad y qué es la ficción?

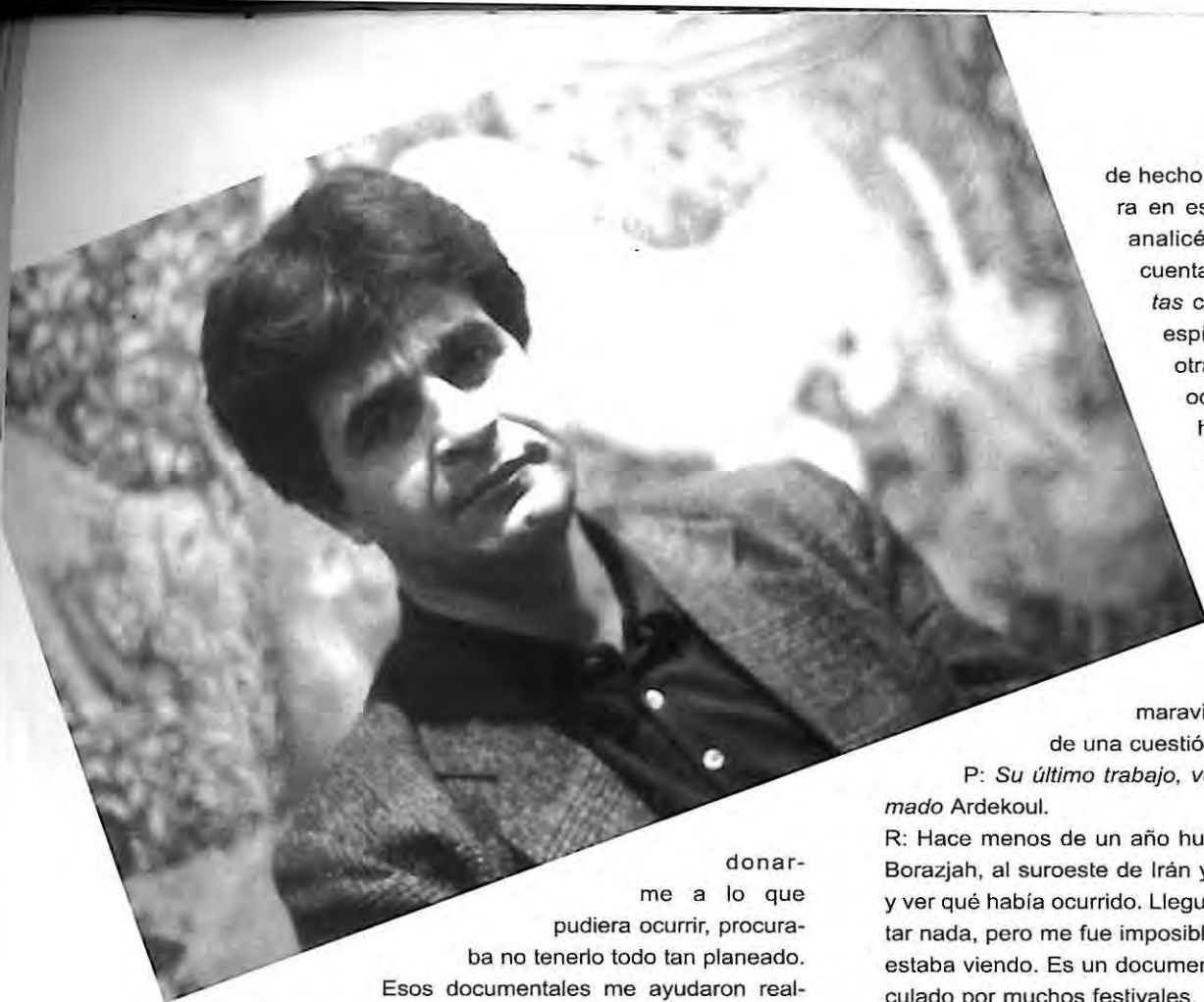
R: Para mí la diferencia entre la ficción y la realidad es de apenas un cabello, nada más. Precisamente es lo que quería demostrar con mi película, que no hay tanta diferencia entre la ficción y la realidad, y por eso titulé esta obra *El espejo*, porque era una muestra de esa realidad al otro lado del espejo, un reflejo de esta realidad. Lo bueno es que cuando un personaje se encuentra con gente real, gente que no está actuando, demuestra también su forma de ser pues intenta ser natural porque esas personas no tienen idea y son reales. Entonces, eso es lo que produce el efecto. Lo que intentamos que no ocurra es que la cámara se haga presente, que el foco se adentre en la realidad y la gente comience a ser diferente.

P: ¿Cree o intuye que se puede llegar más lejos en esa reflexión que hace entre realidad/ficción? ¿Le interesa seguir trabajando sobre este tema?

R: Me encanta mi época de estudiante, porque un estudiante está siempre experimentando y está llegando a cosas nuevas, nada es tajante para esa persona y espero ser siempre un estudiante. No tengo ni idea de si voy a seguir con estas cosas, a lo mejor experimento con otras mucho mejores.

P: Háblenos pues de sus inicios, de cómo ha llegado a hacer el cine que hace.

R: Antes de esto, hice películas más cortas donde quedaban patentes aquellos directores que me enamoraban: Buñuel, Truffaut, Hitchcock... Hubo una época en la que estaba impresionado con Hitchcock y, desde eso, es muy importante para mí el movimiento de la cámara. Una de las cosas que hice de estudiante fue colgar una cámara con una cuerda al techo y moverla continuamente. Cuando me senté para montarlo todo y ver qué sacaba de ello, acabé tirándolo todo a la basura, porque esa persona no era yo. Intenté también, cambiando la forma del *decoupage*, averiguar cómo podía acercarme a la realidad. En los documentales, no sólo en películas de ficción, traté de aban-



de hecho, basé mi trabajo de fin de carrera en esta película, que descompuse y analicé minuciosamente. Si te das cuenta y comparas *Ladrón de bicicletas* con *Cortina rasgada*, en uno hay espíritu, hay alma, mientras que la otra es una obra frívola. Y lo mismo ocurre con los dibujos animados hechos a mano o por ordenador, o la misma música. Cuando le das un violín a un violinista puedes oír su respiración, mientras que si das ese mismo violín a una máquina ya no existe ese aliento, dejas de escuchar esa respiración humana. Eso es maravilloso, que se trata sencillamente de una cuestión de gusto.

P: Su último trabajo, vemos que es un documental llamado *Ardekoul*.

R: Hace menos de un año hubo un terremoto en la región de Borazjah, al suroeste de Irán y sentí la necesidad de viajar allí y ver qué había ocurrido. Llegué sin la menor intención de retratar nada, pero me fue imposible no reaccionar ante todo lo que estaba viendo. Es un documental de 30 minutos que ya ha circulado por muchos festivales.

Esta entrevista fue realizada el 31 de noviembre de 1997, dentro del marco de la 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Ese día Yafar Panahi nos contó cómo *Canal+* le había hecho posar frente a un espejo y le había parecido falso, le agradecemos que se abriera y nos regalase una pequeña porción de su secreto.

Fotografías: © Célia Benavent, noviembre, 1997

donarme a lo que pudiera ocurrir, procuraba no tenerlo todo tan planeado. Esos documentales me ayudaron realmente en un aspecto para que yo sea así, a aceptar estar con la realidad y no a pensar la noche anterior qué iba a rodar. Todo aquel material previamente pensado resultaba inservible y acababa en la basura, puesto que se trataba de un documental.

P: ¿Lo aceptaba como una derrota o como una sorpresa y un descubrimiento continuo?

R: Intento convertirme en mi propio juez y me pregunto continuamente qué es mejor lo que he pensado o lo que está esperando aquí. No sé si habéis notado que en la película se traducían un montón de cosas que no estaban subtituladas, voces que se oían al fondo y no se correspondían con el encuadre del filme y que eran bastante importantes. Eran voces de cosas que habían ocurrido, que no eran importantes en la imagen del plano, pero que a mí me interesaban. La persona que subtituló le restó la gracia.

P: Existe una directora belga que como usted también trata la realidad, también saca la cámara a la calle y la oculta. Se llama Chantal Akerman realiza un tipo de reportaje que intenta ser muy cuadrado, por ejemplo, si decide que un travelling debe atravesar un determinado lugar ella lo rueda sea interesante o no. Se trata de una mirada más fría, más calculada. Su "reportaje" es, por el contrario, mucho más humano, que puede proporcionar un documento etnográfico más rico. ¿Qué le hizo optar por este método tan arbitrario que aplica?

R: Para mí es lo mismo, muy calculado. Empezar aquí y terminar allí. Cualquier persona que ve mis planes se encuentra con que está todo muy detallado, sé por dónde tiene que pasar esa persona. Si alguien robara mi plan de trabajo haría lo mismo que está en mi cabeza, porque está todo muy exacto, muy explicado. Y, desde luego, acepto como un gran maestro a Hitchcock, aunque tiene una película que me molesta particularmente y que considero una ficción, fuera de la realidad. Me refiero a la que hizo con Paul Newman, *Cortina rasgada*, que es una película donde todo es falso.

Viendo *Ladrón de bicicletas*, cuando ni siquiera era estudiante de cine, vi que me seducía esta forma de hacer cine y,

© Gilles Peress [fragmento]

