

PLANO CORTO

REVISTA DE LOS NUEVOS REALIZADORES • TRIMESTRAL Nº 8

Alex de la Iglesia



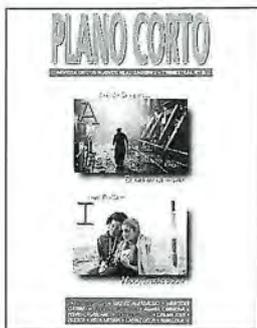
EL DIA DE LA BESTIA

Icía Bollaín



HOLA, ¿ESTÁS SOLA?

• ENTREVISTAS • MIGUEL ALBADALEJO • MERCEDES
GASPAR • NUEVOS ROSTROS • AMARA CARMONA •
PEDRO CASABLANC • EXTERIORES EN • CINEMA JOVE •
HUESCA • VILLA MEDINA • L'ALFAS DEL PI • PEÑISCOLA •



Portada: Miguel Angel Córdoba
Foto sup.: Pipo Fernández
Foto inf.: Daniel Martínez



P. N. R.

Revista PLANO CORTO

Número 8. Año 1995

Edita:

Plataforma de Nuevos Realizadores y

Técnicos Audiovisuales

Presidente de la P.N.R.:

César Martínez

Revista Plano Corto:

C/ Nuñez de Arce 11, bajo izq.

28012 Madrid. Telf.: 532 44 24

Director:

Juan Vicente Córdoba

Consejo de Redacción:

V. Justo Navarro

César Martínez

Jaime Llorente

Manane Rodríguez

Colaboradores en este nº:

David Gordon

Miguel Ángel Sánchez

Kepa Sojo

Floreal Pelcato

Ignacio Oliva

Pedro Garhel

Concha Eraszábal

Fernanda Arnal

Jordi Jové (Cataluña)

Miguel Olid (Andalucía)

Andrés Martorell (País Vasco)

Fotografía:

Ángel Loza

Publicidad:

Miguel Ángel Córdoba

Distribución:

Mariano Tourné

Diseño y maquetación:

Producciones G.

Impresión:

Imprenta de la Comunidad de Madrid

PLANO CORTO es una revista abierta a todas las

opiniones, pero no necesariamente se identifica con

las de sus colaboradores y entrevistados

Depósito Legal: M. 11.189-1993

ISSBN: 1133 - 827X



Entrevista
Alex de la Iglesia (Pág. 6)



Entrevista
Icíar Bollaín (Pág. 14)



A contraplano
Adiós a Kieslowski (Pág. 23)



A contraplano
Las cineastas transformadoras de
imágenes (Pág. 26)

- 5 • Editorial
- 6 • Entrevista
Alex de la Iglesia
- 10 • Exteriores en
Festivales de Huesca,
L'Alfàs del Pi, Peñíscola,
Cinema Jove y Medina
- 14 • Entrevista
Icíar Bollaín
- 19 • Entrevistas
Miguel Albadalejo y
Mercedes Gaspar
- 23 • A Contraplano
Adiós a Kieslowski
- 26 • A Contraplano
Las cineastas transformadoras
de imágenes
- 29 • A Contraplano
Are you dead, mister?
- 32 • A Contraplano
Lo nuevo y lo viejo
- 34 • A Contraplano
El cine en los países del Este
- 37 • Nuevos Rostros
Amara Carmona y
Pedro Casablanc
- 41 • Foto-Fija
El fumador de pipa
- 42 • Óperas Primas
Entre rojas / Salto al vacío
- 44 • Vídeo
ABIERTO, un proyecto
con futuro
- 45 • Clásicos y Heterodójos
Miguel Ángel R. Peinado
- 47 • En Corto
*Intrusos III / El buga y la tortuga
Luismi*
- 49 • Insertos
- 50 • Panorámica
Andalucía /Cataluña
País Vasco
- 52 • En Teoría
- 53 • Agenda

CON el ejemplar que tenéis en las manos se cumplen dos años desde la aparición de PLANO CORTO. Han sido ocho números sacados adelante con el esfuerzo desinteresado de todos nuestros colaboradores, a contrapelo, por amor al cine, llegando casi por casualidad a la entrega trimestral, para cubrir un espacio editorial inexistente en este país, ese que habla de los Nuevos Realizadores y la Producción Independiente, y donde el cortometraje tiene voz propia.

Una voz que necesita de vuestras opiniones (¡escribid, escribid, malditos!) para seguir siendo una publicación viva. Porque no debemos conformarnos sólo con que la revista tenga muy buena aceptación y sus primeros números estén agotados, con que la maquetación haya cambiado a partir de este número, ni con intentar mantenernos fieles en lo posible a las secciones y el contenido, sino que se hace necesario que desde la lectura de estas páginas os impliquéis, aportando vuestras ideas y reflexiones.

Todos sabéis que el objetivo prioritario de la PNR es difundir y promocionar el cine de los nuevos realizadores, hasta ahora PLANO CORTO ha ido cumpliendo esta función casi en solitario, esperamos que pronto podamos confirmar otros proyectos presentados, que de concretarse, se sumarían a impulsar nuestros objetivos.

El próximo número de la revista será un especial monográfico sobre cincuenta directores de cortometrajes.

Esperamos que con el trabajo, el entusiasmo y las ideas de todos, PLANO CORTO pueda seguir difundiendo vuestras y vuestras ideas sobre lo que más nos gusta: EL CINE.



Alex

DE LA IGLESIA



Tuve la ocasión de entrevistar a Alex de la Iglesia en una pausa del rodaje de *Acción mutante*. Tres años después, a punto de terminar su segunda película, *El día de la bestia*, Alex me recibió de nuevo, esta vez en su apartamento de la Plaza de España. Hablamos durante una hora, y al finalizar la entrevista tuve la sensación de que Alex, por debajo de su bien afilado sentido del humor, se había mostrado enormemente sincero sobre los problemas inherentes al oficio de dirigir películas, el tipo de cine que le gusta, su relación con los productores y su posición dentro de la industria. Esta fue nuestra conversación.

Texto: Miguel Ángel Sánchez

Fotos: Pipo Fernández

En aquella entrevista me decías que *Acción Mutante* era puro entretenimiento, cine de evasión. ¿Está *El día de la bestia* dentro de esa línea?

Sí, no he cambiado en mi forma de ver las cosas. Me parece que es lo más importante en el cine, ofrecer entretenimiento. Tampoco es idea mía, creo que se le ha ocurrido ya a mucha gente (Risas). Lo cual no quiere decir que hagamos películas vacías. Creo que el contenido más importante es precisamente ese, entretener.

Encuentro que en tu cine hay cierto parentesco con el comic. De hecho, no es casual que tú dibujes y seas un gran aficionado al comic. ¿Qué piensas de ello?

Quizá en los planteamientos de *Acción Mutante* había una clara relación estética con el comic, la influencia de una serie de autores "hard-boiled" que nos influyeron a la hora de diseñar los personajes y hacer la historia. Es posible que el comic me interese también como un medio de expresión en el que prima la

“Igual es que el tipo de cine que yo quiero hacer no es posible en este país. Se necesita mucho más dinero, mucho más esfuerzo, y una industria especializada, que no existe tampoco. Lo que hay en este país es artesanía, no industria”

imagen con respecto al contenido. Sin embargo, no creo que el hecho de que me guste el comic me condicione a contar historias específicas. También me gusta mucho el género fantástico, y creo que en mis películas hay más similitudes con el género fantástico que con el comic.

¿Te interesa el cine de Raimi?

Sí, claro, me gusta mucho Raimi. Pero sus películas tampoco son una referencia, algo que me obsesione. Simplemente son películas de gente que está haciendo cosas parecidas a las que yo quiero hacer. Además, me da miedo que se me encasille siempre dentro del gore, género fantástico, Raimi... y parece que todo el mundo se empeña en asociarme a ello. En realidad, el cine que más me interesa es el de Michael Curtiz o John Ford.

¿Nunca te has sentido tentado por hacer un cine de tipo más realista? Un cine más centrado en los sentimientos, que profundice más en los problemas reales de la gente.

Sin duda. Lo que pasa es que ahora me cuesta mucho tomarme nada en serio, ¿sabes?, me creo a muy pocos directores que intenten tomarse en serio sus historias. Por eso me cuesta mucho imaginarme a mí mismo contando una historia realista, o que profundice más en los personajes. Es una forma de ver la vida.

Entonces el único hueco que me queda es la comedia, el reirme precisamente de la gente que se toma las cosas en serio. Eso es lo que me apetece. Por eso me río, o juego con los géneros.

Pero igual algún día hago ese tipo de cine, con una historia muy sólida.

Las películas que haces requieren grandes presupuestos para lo que está acostumbrado el cine español. ¿No crees que esto te hace depender más de las decisiones de un productor, y que de este modo las presiones son mayores que si rodaras películas de bajo presupuesto?

Sí. La primera consecuencia de esto es que yo no me puedo producir las películas que hago. Necesito un productor. Pero tampoco es cierto que mis películas



Santiago Segura, Armando De Razza y Alex Angulo

tengan tanto presupuesto. Hay muchas películas que se han hecho últimamente en España, como *Tirano Banderas*, por ejemplo, que son más caras que *El día de la bestia*. Cualquier película de Almodóvar vale el doble que una mía, cuando a mi parecer, visualmente, son mucho menos ambiciosas.

Lo que sucede entonces, lo que sucedió en *Acción Mutante*, es que tienes que quemar a un equipo, “matar” prácticamente a un grupo de sesenta personas para que trabaje el triple en la mitad del tiempo que sería necesario. Y en *El día de la bestia* me ha pasado algo parecido. Hemos trabajado en unas condiciones terribles, rodando por la noche, a bajo cero, en fin, cosas brutales. Y todo para que después, acostumbrado el público como está al nivel de producción del cine americano, esas cosas no se aprecien. Lo más que consigues es quedar medianamente digno, que las cosas funcionen.

Igual es que el tipo de cine que yo quiero hacer no es posible en este país. Se necesita mucho más dinero, mucho más esfuerzo, y una industria especializada, que no existe tampoco. Lo que hay en este país es artesanía, no industria.

¿No te da rabia que un productor se aproveche de toda esa energía y de toda

esa ilusión, invirtiendo mucho menos de lo que debería?

Sí, esa es la pura verdad. Yo lo sé y él lo sabe. Él sabe que se está aprovechando de mis ganas y de forma de hacer y yo sé que él me está dando una oportunidad que no daría a todo el mundo. De alguna forma es un pacto. Los dos sabemos a que estamos jugando, y en ese sentido el pacto es justo. Tú estás dando tu energía brutal para convencer a alguien de algo que él sabe que no se puede hacer. Pero tú le dices “mira, esto se puede rodar, porque yo sé como rodarlo y me voy a morir si no sale como yo quiero”. Entonces él confía en tí, te da los medios suficientes para que tú puedas llegar a hacerlo, y tú a cambio le vendes el alma.

Aún con la poca experiencia que tengo me he dado cuenta de que si quieres conseguir cinco, siempre tienes que ir a por diez. Luego, cuando la realidad va parando el proceso pierdes muchas de las cosas que querías, pero al menos vas viendo material digno.

Hablando concretamente de *El día de la bestia*. ¿Qué ingredientes tenía esta historia que no tuviera *Quiero tener un millón de amigos*, también un guión tuyo y de Jorge Guerricaechevarría que había recibido una beca del Ministerio?

“Planificar es colocar al espectador en el mejor sitio en el momento adecuado. Allí donde realmente tiene que estar para entender mejor lo que está pasando. Es la misma historia la que te pide donde debes colocar la cámara”



Santiago Segura



Armando De Razza

Habíamos empezado a trabajar en *Quiero tener un millón de amigos*, pero es una comedia de acción muy cara y muy difícil de rodar, por eso paramos y empezamos a dar vueltas a otras ideas que teníamos de antemano. Entre ellas estaba la de un cura muy mayor que averigua que el fin del mundo está cerca y tiene que convencer a los demás de que hay que impedirlo. Una historia de pequeño hombrecillo en la gran ciudad. Así se fue conformando *El día de la bestia*, que era menos compleja técnicamente, pero más atractiva desde el punto de vista de guión. Luego, cuando empezamos a trabajar en ello se volvió a convertir en un proyecto demente (Risas).

¿Qué es lo que te hace engancharte con una idea y no con otra?

R - Normalmente es el espíritu de la película. En el caso de *El día de la bestia* era la idea base “Lovecraftiana” del anciano armado dispuesto a impedir la llegada de los antiguos a la tierra. Esa era la idea base de la película.

Pero también, a veces, el punto de partida es una secuencia, y en este caso era una secuencia en el edificio de Callao, con los personajes de “tripi”, en pleno viaje, escapando de una casa a otra, por que creen que son perseguidos por el demonio. Entonces bajan por la “S” de “Schweppes” y por ahí escapan. Esta imagen me atraía mucho.

Una vez decidida la idea ¿cuál es el proceso de creación de guión? ¿Te sorprende mucho el resultado final al compararlo con lo que tenías pensado al principio?

Cuando empiezas a escribir tienes una idea básica de lo que quieres contar. Luego, cuando ya tienes una primera versión del guión, lees los personajes por separado, ves como están construidas las secuencias, y te das cuenta de que el guión te va pidiendo una serie de acciones que nunca habías pensado, y vas descubriendo partes que no encajan con otras. En tu idea inicial quieres meterlo todo, pero después hay cosas que sobran. En el caso de *El día de la bestia*, por ejemplo, había una parte importantísima en el guión que finalmente no ha entrado en la historia, una parte centrada en el personaje del cura, que tenía un pasado ancestral vasco, con una abuela bruja, y un sueño en el que recordaba un aquelarre. Finalmente vamos a dejar todo eso para otra película (Risas).

¿Crees que en tus películas hay una visión paródica de Euskadi?

Sí, es posible. Por un lado es que no me veo a mí mismo contando cosas que me sean ajenas. Por otro lado, como te decía antes, si no encuentro ese entorno paródico me cuesta mucho crearme una historia. Creo que de alguna manera tengo muy presente todo lo que he vivi-

do, pero siempre desde un punto de vista paródico, o cínico si quieres.

Una de las cosas que más me gusta de tu cine es la fuerza que se desprende de la imagen. ¿Qué es lo que consideras prioritario a la hora de planificar?

Planificar es colocar al espectador en el mejor sitio en el momento adecuado. Allí donde realmente tiene que estar para entender mejor lo que está pasando. Es la misma historia la que te pide donde debes colocar la cámara. Lo que pasa es que luego también hay una apuesta estética. El sacar el mayor efecto de la imagen. Algo que en este país no se ha tenido demasiado en cuenta.

Creo que en ese sentido, hay pocos directores que realmente te hagan ver cosas nuevas en la pantalla. Quizá Raimi, del que hablábamos antes, es actualmente el más interesante, no tanto por las historias que cuenta, sino por la manera de contarlas, por el partido que le saca a la imagen.

¿No te preocupa que la espectacularidad de determinados planos saque al espectador de la historia? ¿Que se note demasiado la mano del director?

Sin duda. Es la eterna contradicción, que siempre he sentido a la hora de ver películas. ¿Qué es mejor? El estilo limpio de Curtiz o de Hawks, donde es imposible ver la mano del director, donde aunque quieras, nunca puedes ver como está hecha la película, porque los diálogos son

“Mi máximo objetivo es el ofrecer espectáculo, entretenimiento, el cine que más me apetece hacer es el cine de acción. A veces la acción es violencia”

tan trepidantes y está tan bien contada que siempre terminas enganchándote otra vez con la historia, o el estilo de Hitchcock, donde se ve claramente que hay alguien detrás colocándote, pero es que te coloca tan bien que te da igual.

Sí, existe ese peligro de distanciamiento con respecto a la historia, aunque yo creo que es un riesgo que se puede tomar en determinados momentos.

Quizá el tipo de historias que te planteas te permite más ese estilo que una historia de corte más realista.

Claro. Por ejemplo, es normal que Welles terminase sólo haciendo Shakespeare, ¿no?; porque de alguna manera es lo único que podía estar a la altura de sus imágenes. Las únicas historias que podía contar sin que resultasen disonantes.

Tanto en *Mirindas* como en *Acción mutante* y ahora en *El día de la bestia* hay grandes dosis de violencia. ¿Te resulta particularmente atractivo planificar secuencias de acción?

Sin duda, y además, es algo que aquí no se suele hacer. Un plano resulta mucho más atractivo de ver cuando está en movimiento, porque el movimiento es la propia esencia del cine. Por eso, cuanto más movimiento hay en la imagen esta resulta más espectacular, más atractiva. Y como mi máximo objetivo es el de ofrecer espectáculo, entretenimiento, el cine que más me apetece hacer es el cine de acción. A veces la acción es violencia.

Esto no quiere decir que algún día no contemos una historia de amor, pero yo creo que para eso hay que ser muy bueno.

¿Qué simboliza el demonio de *El día de la bestia*? ¿Dónde crees que están los infiernos de nuestro tiempo?

El demonio es un poco como la noche de Madrid, el absurdo de los tipos que pueblan esa noche, que el cura se encuentra de una manera brusca y terrible. No hay más que darse una vuelta por la Gran Vía a las tres de la mañana para ver al demonio en todas partes.

La música “trans-metal” recorre la



Alex de la Iglesia

película de principio a fin. ¿Es cierto que este tipo de música tiene que ver con sectas satánicas?

Sí aprovechamos un poco esa historia, ¿no?. Pero vamos, yo creo que con el demonio tiene bastante más que ver Diango que cualquier otro tipo de música (Risas).

Scorsese-De Niro, Vicente Aranda-Victoria Abril; ¿Alex de la Iglesia-Alex Angulo?

Hombre, con Alex hay una gran complicidad y si que me gustaría seguir trabajando con él. Por otro lado se adapta perfectamente al tipo de historias que a mí me gustan contar, de hombre pequeñito metido en algo mucho más grande que él.

Tengo entendido que te han ofrecido hacer *Perdita Durango*. ¿Qué es lo

que te ha atraído del guión? ¿Te propones adaptarlo a tu propia manera de ver las cosas?

Sí, el guión es de David Trueba, y me imagino que empezaremos a rodar a primeros de año. Es la primera vez que no hago una idea mía, y de entrada me parece una apuesta muy fuerte, pero igual es eso por lo que he aceptado. El guión me ha gustado mucho. Me atrae lo enloquecido de la historia, y sus posibilidades de realización, pero sobre todo me gusta el argumento: una puta y un brujo santero que secuestran a dos chavales para comérselos, y así asustar a la población en la que viven y seguir con sus negocios de narcotráfico. En este momento estoy intentando hacerlo mío, respetando en lo posible la novela. ■

XXIII FESTIVAL DE CINE DE HUESCA

Texto: Fernanda Arnal

PALMARES

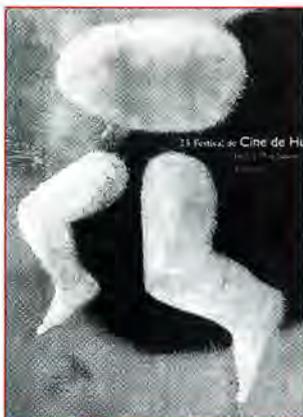
Premio en metálico (quinientas mil pesetas) y el Danzante de Oro para *Crucero*, del canadiense Ramiro Puerta.

Otro medio millón de pesetas y el "Cacho Pallero" (premio al mejor corto iberoamericano) se lo llevó el cubano Benito Zambrano.

El Danzante de Plata en sus tres modalidades; argumental, animación y documental fue respectivamente para la irlandesa Alison Toomey *Where the heart remains*, el francés *Pedro*, de Igor León, y por último, plata para Méjico con *El abuelo Cheno*, de Juan Carlos Pérez Rulfo.

El bronce se le otorgó a *Le pendule de madame Foucault*, de Jean Marc Vervoort (Bélgica).

Mención especial del jurado para el yugoslavo *No sé cómo ni dónde ni cuándo*, de Zelimir Guardiol. Otro premio especial: el Francisco García de Paso que lo recibió encantado Issa Serge Coelo, director de *Une taxi para Aouzon*. Y por último, el "Jinete Ibérico" (premio al mejor cortometraje español), acabó en manos de Mercedes Gaspar por *El sueño de Adán*.



EN esta 23 Edición del Festival se han seleccionado 74 cortos de los que solamente nueve han quedado finalistas. Una selección en la que vimos de todo: desde bocetos que pueden ser el primer paso para una obra genial y que podríamos enclavar en eso que se llama cine experimental, hasta auténticos clásicos con sus homenajes a los maestros del cine.

De la muestra de cine europeo, *Justino, un asesino de la tercera edad*, fue la favorita del público. Cabe mencionar que la taquilla del estreno de la película *La hija del puma* fue a parar a manos de Rigoberta Menchú. Se homenajeó a Ripstein mostrando su trayectoria a través de títulos como *Principio y fin*, *La reina de la noche*, *El castillo de la pureza* y *La mujer del puerto*. Se acercó Paco Rabal a recoger su Danzante de Oro por toda una vida dedicada al cine y, lo

más importante para nosotros, se celebró la 25 Conferencia Internacional del Cortometraje, una entidad dedicada a promocionar la distribución de cortos. Francisco Avizanda expuso las ventajas del "pitching", es decir, el cortometrajista expone su idea al productor y si a éste le interesa, permite al director empezar a trabajar en el guión sabiendo que la película se rodará. Seguiremos con los problemas de distribución y exhibición pero de ahora en adelante nos podremos remitir a un manual: "¿Cómo vender sus cortometrajes?" y ofertarlo a muchos más entes, organismos, salas de exhibición y televisiones. También se trató el tema de los nuevos medios informáticos; cómo entrar en la red informática de Internet y desde allí difundir los cortometrajes. Se habló sobre la necesidad de establecer un código ético para abordar los problemas de los derechos de autor y de propiedad intelectual. La próxima Conferencia se celebrará durante el Festival de Cine de Kiev, en Ucrania. ■

VII FESTIVAL DE CINE L'ALFÁS DEL PI

Texto: David Gordon



PALMARÉS

1º Premio y Faro de Plata: *Hotel Oasis*, de Juan Calvo.

2º Premio: *Sólo amor*, de José Javier Rodríguez.

3º Premio: *Adiós Toby, adiós*, de Ramón Barea

Mejor director: Ramón Barea por *Adiós Toby, adiós*.

Mejor guión: Samy Brunett por *Ombres et lumieres*.

Mejor actor: Andy Dick por *Hotel Oasis*.

Mejor actriz: Mónica Sánchez e Isabel Ordaz por *Sólo amor*.

EN pleno verano y con mucho calor se celebró durante el mes de Julio, el séptimo Festival de Cine de L'Alfás del Pi. Gran cantidad de cortometrajes y un buen número de actores, actrices y directores de los mismos se acercaron a este lindo marco.

Piscinita y playita y por la noche cine, ya que no había ninguna otra actividad paralela. El nivel de cortos era bastante decente, y aunque faltó, incomprensiblemente, alguno que otro, no fue ni mucho menos como Cinemajove, una auténtica y escandalosa vergüenza. Eso sí, no faltaron los famosos de turno que dieron color a las noches del festival, nota esta en la que inciden sobremana los señores dirigentes del Festival, en claro detrimento de los auténticos prota-

gonistas del festival: los cortos. Difícilmente esto cambiará en los festivales con cortometrajes a competición, aunque es de justicia decir que el trato de este año ha sido realmente superior al del año pasado. Si siguen así, igual se acercan al estupendo, amigable y cordial trato que, como dice Kepa Sojo (léanlo), dispensan los directores del Festival de Cine de Medina del Campo a sus invitados y con un presupuesto muy, pero que muy inferior.

La vida sigue... ■

VII FESTIVAL DE CINE DE COMEDIA DE PEÑÍSCOLA

Texto: David Gordon

EL pasado mes de Junio se dieron cita en el bonito pueblo de Peñíscola, una importante cantidad de famosos. También se dieron cita en él una pequeña comitiva de cortometrajistas. Dichos miembros del pequeño formato fueron invitados a un hotel la mar de majo hasta el jueves, y... ¿porqué sólo hasta el jueves?. Fácil, el jueves llegaban los famosillos. De ahí la ya famosa leyenda, convertida en moneda de curso legal, acuñada en el festival:

- ¿Tú famoso o puto cortometrajista?
- Yo puto cortometrajista...

¡Pues hala! ¡A galeras! y todos a una oscura pensión regentada por el señor Al Capone, (mote por su mala hostia y comportamiento mafiosete, aunque con cariño).

Afortunadamente los ocho representantes de los ocho cortos a concurso se lo tomaron bien; una extraña química hizo que José Antonio Quirós (*Chasco*), Miguel Milena (*El beso perfecto*), Santiago Segura (*El Purificador*), Norberto Ramos (*Luismi*), Arantxa Vela (*Intrusos III*), Eufemia Román (*Par Dual*) y el Jordi (*La Conversión*), junto con el que suscribe, David Gordon (*Pipas*), no vayan a olvidar fácilmente aquellos días.

Hasta el año que viene, cortometrajistas. ■



PALMARÉS

Premio Samuel Bronston al cortometraje: *El beso perfecto*, de Miguel Milena. Dotado con 2 millones de pesetas destinado a la producción de otro cortometraje.

Premio del público y de la crítica: *El hombre deseado*, de Sönke Wortmann.

Mejor actriz: Penélope Cruz por *Todo es mentira*.

Mejor actor: Carlos Lucas por *Justino, un asesino de la tercera edad*.

Mejor guión: La Cuadrilla por *Justino, un asesino de la tercera edad*.

Mejor director: Fernando Fernán Gómez por *7.000 días juntos*.

Premio Galabuch: *El porqué de las cosas*, de Ventura Pons.

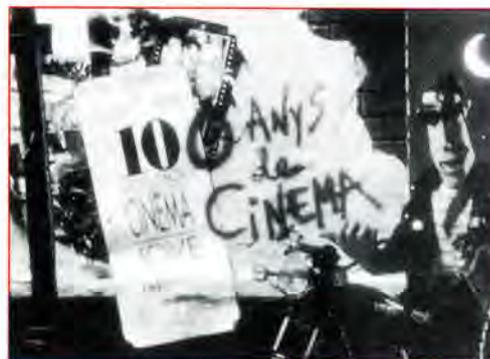
X FESTIVAL INTERNACIONAL CINEMA JOVE

Texto: David Gordon

DURANTE los días 26 de junio al 2 de julio se celebró en Valencia esta nueva edición donde se presentaron a concurso 18 largometrajes y más de 170 obras, entre cortos y vídeos. Entre otros eventos se conmemoró el primer siglo del cine con el primer Centenario del Cine Francés, se hizo una retrospectiva histórica del cortometraje titulada Los 100 años más cortos de nuestra vida y se homenajeó al realizador americano Bud Boetticher y a la actriz Ariadna Gil.

También se abrió la II Muestra del corto donde se presentó la Asociación Profesional de Nuevas Productoras, ANP, formada por productoras independientes españolas, entre las cuales están Producciones La Iguana, Travis Films, José María Lara P.C., Aventura Producciones, Civic Producciones, Dexiderius P.A., Samarkanda cine-video y Muac Films.

La calidad de los cortometrajes presentados a concurso fue muy baja, el mismo jurado hizo mención de este hecho al nombrar los premiados, ello parece explicable dada la singular selección hecha por el festival que no había incluido a concurso ni siquiera cortos premiados o al menos seleccionados en otros festivales. Aún así, hay que destacar el cortometraje de Javier Fesser, *El secdeleto de la topleta*, que logró conectar con el público por su buen humor. ■



PALMARÉS

1º Premio (dotado con un millón de pesetas): *El secdeleto de la topleta*, de Javier Fesser.

2º Premio y 500.000 ptas.: ex-aequo, *Le pendule de Madame Foucault* y *Awayday*.

Mención especial Mejor interpretación: *Parlez-moi d'amour*.

Mención especial Mejor fotografía: *Si llegas o es regreso*.

Mención especial Mejor guión: *Awayday*.

Mención Especial Mejor banda sonora: *Universal appliance co*.

VIII SEMANA DE CINE VILLA DE MEDINA

Texto: Kepa Sojo

LA sobria ciudad castellana de Medina del Campo celebró entre el 5 y el 13 de Mayo de 1995, la octava edición de su semana de cine. Al igual que sucede con la SEMINCI, pero a menor escala, la repetición de una fórmula segura, ha dado de nuevo sus frutos positivos en el certamen medinense. De nuevo, PLANO CORTO no podía perderse el evento.

La asistencia de destacados personajes del cine nacional como Tito Valverde, Luís Ciges, Juan Antonio Bardem o Azucena Rodríguez, hace que poco a poco Medina del Campo reúna a más personalidades del mundo del cine español.

La programación siguió el esquema de ediciones anteriores: tres proyecciones diarias compuestas de un cortometraje a concurso seguido de un largometraje. Dentro de los largos se proyectaron algunas de las películas más destacadas de la temporada divididas en diversas secciones: Sección Oficial: *Quemado por el Sol, Exótica, Farinelli...*, Platos Fuertes: *Pulp Fiction, Ladybird, Ladybird...*, Clásicos de Madrugada: *El Hombre que Mató a Liberty Valance*, Homenaje a Murnau: *Amanecer*, Opus 1: *Before The Rain, Justino...*, Estreno en España: *La Promesa, Area de Servicio...* y Regreso a la Historia: *La Reina Margot...* En general, la respuesta del público fue excepcional, sobre todo en las sesiones nocturnas.

En esta edición se quiso tener constancia de la efemérides del centenario del cine, como se dejó notar en la ceremonia de clausura. El ambiente que se respiró fue estupendo y el trato dispensado por la organización a los directores, actores, periodistas y demás invitados fue excelente una vez más. Sería interesante que se dieran una vuelta por Medina del Campo los organizadores del insípido festival de Bilbao, por poner un ejemplo que conozco de cerca, y de ese modo averiguarían como con un presupuesto menor pero con un gran derroche de energía y entusiasmo se puede realizar un certamen en el que la promoción de los cortos de los nuevos realizadores españoles es el principal objetivo, aparte del de mostrar al público de la villa vallisoletana algunas de las películas nacionales e internacionales más destacadas del momento. ■



PALMARÉS

Roel de Plata al Mejor Corto: *Aquel Ritmillo*, de Javier Fesser.

Mejor Montaje: Fidel Collados por *Evilio, el purificador*, de Santiago Segura.

Mejor Guión: *Mejor no hables*, de Pedro Paz.

Mejor Música: Chris Salmassy por *Hotel Oasis*, de Juan Calvo.

Mejor Fotografía: Javier Aguirresarobe por *Aquel Ritmillo*, de Javier Fesser.

Mejor Interpretación: Luís Ciges, por *Aquel Ritmillo*, de Javier Fesser, y Monica Sánchez por *Sólo Amor*, de J.J. Rodríguez Melcón.

Premio Especial del Jurado: *Hotel Oasis*, de Juan Calvo.



USA LA CABEZA

Si tienes entre 14 y 26 años el CARNET JOVEN pone a tu alcance más servicios, descuentos en compras, viajes, espectáculos y un montón de ventajas en toda España y la mayor parte de Europa.

CONSIGUELO EN: Dirección General de Juventud (c/ Alcalá, 31)
Oficinas de Caja Madrid • Centros de Información Juvenil de los Ayuntamientos.

El Carnet de las Mil Ideas



Comunidad de Madrid
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Juventud



Icíar

BOLLAÍN



Con una larga carrera plagada de éxitos y premios, trabajando a las órdenes de Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Felipe Vega, José Luis Cuerda y Ken Loach, entre otros, la actriz Icía Bollaín debutó como directora con un par de cortos, uno de los cuales, *Los amigos del muerto*, cosechó varios premios. Ahora ha dado el salto al largometraje con una comedia realista con tintes románticos.

Texto: Miguel Olid
Fotos: Daniel Martínez

Protagonizada por Candela Peña, Silke y Alex Angulo, *Hola, ¿estás sola?* se ha rodado en Torremolinos (Málaga) y Madrid este verano. Su "opera prima" está coproducida por Fernando Colomo y La Iguana, productora de la que forma parte Icía Bollaín y cuenta con un presupuesto superior a los 100 millones de pesetas.

Después de una dura jornada de

rodaje en una playa de la Costa del Sol pudimos hablar con Icía, que se mostró como siempre, simpática y espontánea, haciendo gala de una de las sonrisas más sinceras del cine español.

Icía, ¿cómo fue la génesis del proyecto?

Parte de una historia que escribí hace seis años. Era como una novelilla corta

que presenté, en forma de escaleta, a las ayudas de guión del Ministerio de Cultura y me concedieron una. Más tarde, cuando escribí una segunda versión, surgió el interés de una productora que me propuso reescribirla con Julio Medem. Cuando el proyecto con esta productora no cuajó, rehice el guión por quinta vez, y se lo presenté a Fernando



Candela Peña, Iciar Bollain y Silke.

Colomo, que decidió coproducir la película.

¿Hay elementos autobiográficos en la historia?

Hay algunas cosas que me han pasado, pero no es demasiado autobiográfica. Lo más cercano a mí es el punto de vista de los personajes por su edad, los 20 años, la misma que tenía cuando escribí la historia. Con esa edad no le ves problema a nada, tiras para adelante con total tranquilidad. Es una sensación como de tener alas en los pies, de vámonos y ya veremos qué pasa. Es lo único autobiográfico porque así era yo con 20 años pero, en el resto de lo que ocurre, no demasiado.

¿Desde el primer momento decidiste ambientar la historia en Andalucía?

Sí, siempre.

¿Por qué?

Supongo que porque cuando sales de Madrid, así, a la aventura, casi siempre irás para Andalucía, no lo sé. En el casting que hicimos a las actrices les preguntábamos que adónde se irían si se fueran por ahí de viaje a buscarse la vida y la inmensa mayoría decía que hacia el sur. El norte es más duro, mientras que en el sur hay más playas, más sol...

Este es, en parte, otro elemento autobiográfico. Cuando he cogido carretera y montaña, he tendido a ir hacia el sur. Allí puedes dormir en una playa si no tienes dinero y en el norte, no.

¿Por qué has titulado tu película *Hola, ¿estás sola?*

Es una frase muy hortera que he oído muchas veces y que en la película ha ido cambiando de posición a lo largo de este tiempo. Hemos buscado más títulos, porque éste suscita pasiones. A algunos les entusiasma y a otros no les gusta nada. A mí me parecía que había que encontrar

“A mí me parecía que había que encontrar un título que resumiera un poco el espíritu de ellas y esta frase tan macarra siempre me ha hecho gracia”

un título que no dijera nada concreto pero que resumiera un poco el espíritu de ellas y esta frase tan macarra siempre me ha hecho gracia.

¿Cómo fue la incorporación de Julio Medem al proyecto?

Fue una sugerencia de la productora que se interesó inicialmente por el proyecto. A mí me extrañó, porque esta historia no tiene nada que ver con él y, efectivamente, lo primero que me dijo cuando nos pusimos a hablar es que la historia no tenía nada que ver con él, ni por diálogos, ni por los personajes ni por la historia. Sin embargo, le gustaba mucho. Así que hemos hecho un trabajo muy curioso, porque yo tiendo mucho a sintetizar y a comprimir, mientras que Julio tiene muy buen ojo para ver las posibilidades del guión a desarrollar. Por ejemplo, el personaje del ruso estaba, en principio, mucho menos tiempo en la película. Fue Julio el que me dijo que ese personaje era muy bueno. Me animaba constantemente a desarrollar los personajes. Al margen de esto, la estructura y los diálogos han sido míos, porque Julio dijo que ahí ni entraba, ni sabía cómo hacerlo.

Ha sido una colaboración muy buena, porque él tiene, además, una mirada muy limpia ya que sus películas no tienen nada que ver con esta historia.

El azar ha querido que la sombra de Julio Medem llegue al casting mediante Silke.

Sí, aunque Julio no tuvo nada que ver con la elección de Silke. Después de ver muchísimas chicas durante tres meses, cuando la vi, me “flipó”. Me pareció que era la “Niña”, la actriz ideal para este personaje. Ya estaba un poco desesperada, incluso me decían que lo hiciera yo, pero me parecía excesivo asumir dos roles en mi primera película.

¿Qué buscabas en este personaje que no encontrabas en las demás y que Silke tiene?

Es un personaje que no lo veo plano. A la “Niña” la veo muy seca de actitud, muy durilla, aunque luego, cuando la conoces, ves que no lo es tanto. Es ingenua y al mismo tiempo reflexiva. A veces me daban ganas de hacer como un “Frankenstein” de niña, coger de tal actriz la ingenuidad, de ésta otra la dureza... pero al final, a Silke, que no se acercaba físicamente al personaje, porque es muy larga, le vi muchos matices que no encontraba juntos en ninguna chica. Creo que Silke da perfectamente lo que buscaba: puede ser terriblemente ingenua, tierna o seca, dura y borde.

¿Y con respecto a Candela Peña y a Alex Angulo?



Candela Peña, Silke y Arcadi Levin



De izq. a der.: Alex Angulo (Pepe), Arcadi Levin (Olaf), Elena Irureta (Marilo), Silke (Niña) y Candela Peña (Trini).

“Lo que intento es hacer una película muy realista y para conseguirlo lo mejor es que sean ellas mismas las que aporten cosas a las escenas”

Quienes han leído el guión y conocen un poco a Candela Peña están convencidos de que lo he escrito para ella, pero la verdad es que la conocí después de tenerlo escrito. Desde que la vi en *Días contados* me dije “ésta va a ser mi ‘Trini’”. Cuando le hice la prueba, me lo confirmó plenamente, porque a Candela el personaje le sienta como un guante.

En cuanto al personaje de Pepe, estaba pensado desde hacía tiempo para Alex:

Angulo. En la primera novelita que escribí no figuraba así, pero después lo cambié para hacerlo a su medida. Alex Angulo siempre fue “Pepe”, porque tiene mucha personalidad. Algunos que han leído el guión ven al personaje algo ridículo, pero yo nunca lo he visto así. Me parece un personaje muy humano, lo que pasa es que tiene una pinta un poco absurda y al mismo tiempo muy tierna.

Resulta significativo que ninguno de

los actores de *Hola, ¿estás sola?* hayan sido compañeros tuyos en otras películas, ¿por qué?

La razón es sencilla. Son sólo cinco personajes. Hay cinco protagonistas y luego muchos secundarios. De los protagonistas, las dos niñas son bastantes jovencitas, y no he trabajado con chicas tan jóvenes o con las que he trabajado cuando tenía 20 años tienen ahora, como yo, 27-28 años. Por ejemplo, Cristina Marcos, en quien pensé, es estupenda, y me habría encantado trabajar con ella, pero se ha ido de edad. En cuanto a Alex, nunca he coincidido con él como actor, pero sí trabajó en el corto que dirigí, *Los amigos del muerto*.

Basándote en tu experiencia como actriz, ¿qué errores y defectos de los directores con los que has trabajado has evitado en el trato con los actores de tu película?

A veces lo he pasado muy mal diciendo textos, porque hay directores a los que les gusta que los diálogos se digan con las comas y los puntos, sin cambiar una letra. Esto te encasilla mucho y te encorseta. Por eso una de las cosas que les he dicho a todos es que el texto es para jugar con él, no para seguirlo al pie de la letra. Lo fundamental es que el texto lo hagan propio.

Según me han comentado Silke y Candela Peña, les has dado mucha libertad a la hora de trabajar.

Sí, se debe al tipo de película que hemos hecho. Lo que intento es hacer una película muy realista y para conseguirlo lo mejor es que sean ellas mismas las que aporten cosas a las escenas. Ellas han metido todas las “morcillas” del mundo, y está bien que lo hagan porque eso les obliga a pensar qué “morcilla” metería su personaje. Creo que es el camino más directo para que sean responsables de su texto y de sus movimientos.

Si se obliga a un actor a decir un texto tal cual está en un guión y a repetirlo una y otra vez exactamente igual es muy difícil que quede fresco. Antes que imponerles nada, prefiero que se hagan un poco responsables de sus personajes y de que aporten ideas y se comporten siempre como lo harían sus personajes.

De todas maneras hay cosas que hay que marcarles siempre sobre la base del guión.

“Dirigir lo que se dice dirigir, es algo que me ha ido entrando poquito a poco. Desde hace mucho tiempo me apetecía meterme en todo el proceso de hacer una película porque los actores sólo están en una fase muy concreta”

Viendo un poco el rodaje y cómo diriges me hace recordar el cine independiente americano y algunos cineastas europeos, como Ken Loach o Stephen Frears en *Café irlandés*.

Sí, *Café irlandés* ha sido mi modelo para hablar de la fotografía con Teo Escamilla y del guión con Julio Medem.

Lo que sí ha sido fabuloso, por millones de razones, fue hacer *Tierra y Libertad*. A la hora de rodar con un equipo reducido, en super 16mm., cámara en mano, en escenarios naturales..., voy mucho más convencida porque he visto a un señor, Ken Loach, que lo ha hecho. Ya no es que haya visto su cine, sino que he podido ver el modelo y sé que funciona. He estado en el rodaje, viendo cómo lo hace y luego he visto el resultado. Para mí, eso es fantástico.

Como director de tu primera película estás un poco “acojonadillo” y no es fácil imponerse y decir quiero rodar así porque en abstracto lo has pensado. ¿Con qué autoridad moral impones hacer algo de tal manera? Sin embargo, ahora me siento con autoridad moral porque lo he visto hacer. Esto no quiere decir que lo vaya a hacer como él, pero sí me hacer sentir firme en la creencia de que es posible rodar de una manera distinta.

¿Por qué has rodado en super-16 mm.?

Creo que el super-16 mm. no es sólo un tipo de película, sino que supone un modo diferente de rodaje. Se emplea una cámara más pequeña, un equipo más reducido que posibilita una forma de rodar más ligera. Se puede hacer cámara en mano muy fácilmente y rodar en decorados muy pequeños, en habitaciones estrechas.

¿Cómo fue la incorporación de Fernando Colomo al proyecto?

Podía haber acudido directamente a él, porque lo conozco, pero fue a través de Mariano Barroso, que acababa de rodar *Mi hermano del alma*. Cuando le dejé el guión me propuso que se lo llevara

a Colomo porque pensaba que le iba y que le podía gustar, por ser una película sencilla y barata. Estaba muy animado trabajando con gente diferente y joven. Él mismo llamó a Colomo y le recomendó que se leyera mi guión.

¿Te ha ayudado a sacar este proyecto adelante la excelente acogida que tuvo tu corto, *Los amigos del muerto*?

Creo que no. Le pasé el guión a Colomo junto con el corto, para que pudiera ver algo mío, pero sólo como referencia. Para una película lo básico es el guión. Si al productor le gusta, lo ve viable y se fía de ti, el corto sirve para que vea que ya has hecho algunas cosillas. En cuanto a los premios, creo que sólo nos enteramos los que estamos en el mundo del cortometraje.

¿Tiene algo que ver tu corto con *Hola, ¿estás sola?*

Nada, ni estética ni argumentalmente. “Los amigos del muerto” me lo tomé como un ejercicio personal, para saber si yo sabía contar una historia plano a plano. Era, en cierta medida, comprobar si sabía narrar en cine y dirigir actores. También me interesaba el humor, porque quería saber si algo que a mí me hacía gracia podía hacer reír a los demás.

¿Desde cuando tenías intención de dirigir?

Dirigir, lo que es dirigir, es algo que me ha ido entrando poquito a poco. Desde hace mucho tiempo me apetecía meterme en todo el proceso de hacer una película porque los actores sólo están en una fase muy concreta, el rodaje, y las películas se empiezan mucho antes y se terminan mucho después. La curiosidad de seguir el hilo completo de una película me viene de antes de interesarme por la dirección. Por eso formé parte, como socia, de la productora La Iguana cuando se creó. Con los documentales y cortos que hicimos fui entrando y saliendo en trabajos distintos. Fui ayudante de dirección, colaboré en guiones... Escribir también me ha gustado siempre.

Dirigí un corto después de que mis socios, Santiago de Leániz y Gonzalo Tapia hubieran dirigido los suyos y “me tocara el turno”. Por eso, llegar a la dirección ha sido algo paulatino. En cualquier caso, paralelamente a este proceso, venía escribiendo desde hace seis años el largometraje.

El hecho de que tu primer largometraje este coproducido por La Iguana te hará sentirte más segura y tranquila.

Aunque la producción está bien, siempre te da seguridad, porque te sientes más arropada. Tienes mayor autoridad moral a la hora de pedir cosas. Por ejemplo, el equipo, en el que he hecho mucho hincapié al formarlo. Al estar detrás La Iguana podía opinar de una forma más contundente con respecto a quién del equipo venía o no. Si el director va solo, con el guión debajo del brazo, a lo peor, dependiendo del talante del productor, puede recibir muchas imposiciones.

Como coproductora me siento con autoridad moral para decir esto sí y esto no, porque también está involucrada tu productora y también tienes cosas que decir. Además junto a mí, están los socios de La Iguana, y en concreto el productor ejecutivo, Santiago de Leániz, que hacía conmigo un frente común. ■

kinova 

**POSTPRODUCCION
CINEMATOGRAFICA**

- Montaje y Sonorización en 35 mm y 16 mm
- Proyección Interlock en 16 mm - S - 16 mm
- Animación y Títulos - 16 - S - 16 - 35 mm
- Corte de Negativo - 16 - S - 16 - 35 mm

Lagasca 119
5º dcha

28006 MADRID
Telf.: 561 55 93

CINEMA ALBADALEJO

Miguel Albaladejo ha dirigido tres cortos: *Cenizas a las cenizas* (1993), *La vida siempre es corta* (1993) y *Sangre ciega* (1994); y tiene un proyecto de cuarto bastante avanzado. No le agobia pasar al largo antes o después, lo que le interesa es rodar, hacer películas y sin limitación de géneros; hasta cuando está rodando como auxiliar en un largo y hay un decorado y una

cámara paradas, las ganas de aprovecharlo pueden con la desidia. Nacido en Pilar de la Horadada (Alicante), su padre tenía la sala de cine del pueblo y él ha mamado pantalla desde que abrió los ojos. Más tarde se fue a Madrid donde hizo Imagen y Sonido y empezó a trabajar en esta profesión de la que vive desde hace ya algunos años.

Miguel

ALBADALEJO



Texto: Jaime Llorente

¿Después de tres cortos, crees que hay alguna evolución, que vas hacia algún sitio en concreto?

Yo voy en muchas direcciones, los sitios donde parece que vas acaban siendo circunstanciales, bien por las subvenciones que te dan, o por los proyectos que llegan a salir adelante... ahora tengo varios proyectos, uno de comedia, pero el corto que vamos a hacer ahora, producido por Belén Bernuy, es un sueño en una playa, así que... me han dicho, y es verdad, que no tienen nada que ver mis tres cortos y eso me gusta, poder hacer cosas muy distintas; me gustan muchos tipos de cine, no tengo uno definido, me gusta hacer cosas que no tengan nada que ver.

Así que vas a hacer el cuarto corto, ¿quieres seguir haciendo cortos?

Voy a hacer otro corto porque mis proyectos son de cortos, también escribo guiones para largos, aunque todavía no he conseguido vender ninguno, pero

tengo muchos tratamientos e ideas. Lo que está yendo bien son los cortos, es con lo que estamos consiguiendo subvenciones, es eso lo que sale, lo que podemos realmente rodar después, así que cortos, todos los del mundo. La verdad es que les estoy cogiendo cariño porque antes les tenía manía, más que nada porque todas las ideas que se me ocurrían eran para largos, estaba obsesionado con los largos, pero a base de meterte, le he cogido el tranquilo y tengo bastantes ideas para más cortos. Lo ideal para mí sería hacer películas sencillas todos los años, trabajar en esto, sin intentar que los proyectos cada vez sean más grandes o los repartos más espectaculares.

Es decir, crees que el corto es un formato de película tan perfectamente respetable como cualquiera y con entidad propia.

Por su puesto, incluso hay cortos que están mejor que muchos largos.

En tu primer corto, *Cenizas a las cenizas*, te enfrentas a dos actrices consagradas como son Amparo Soler Leal y Encarna Paso. ¿Cómo fue aquello, cómo las conseguiste y cómo fue el trabajo con ellas?

Yo no me atrevía a tirar tan alto, pero tuvimos muchos problemas para conseguir actrices de esa edad para este corto y le mandé el guión a Amparo que, cuando se lo leyó, llamó enseguida diciendo que le apetecía, que le parecía muy divertido y, además, tenía fechas libres. Al decir ella que sí, Encarna se animó también y en quince días estábamos rodando. Trabajando con ellas noté que me imponían bastante respeto, fue estupendo pero me tenían un poco asustado. Ellas fueron muy generosas y sabían que se apuntaban a un corto con todo lo que ello conlleva. Pudimos ensayar antes del rodaje y respondían a todo lo que yo les pedía, lo que pasa es que yo no pedí más porque



Sangre ciega

“A mí me gustaría ser como Jacques Tati y hacer humor blanco pero soy incapaz, los chistes inocentes, solo de paradoja visual a mí no me salen, si me sale algo de humor siempre tiene algo de veneno”

en ese momento no sabía que se podían pedir más cosas a un actor, cosas que ellas me hubieran dado sin duda alguna.

Es decir, que los actores “con nombre” también se enrollan con los cortos...

Yo creo que sí, siempre animo a la gente a que lo intenten con quien de verdad quieren. Jamás hubiera pensado que alguien como ellas dos me dijeran a mí que sí, pero no solo te lo dicen, sino que luego lo facilitan todo mucho; por eso no hay que tener miedo, si te dicen que sí porque les apetece el proyecto, creo que hasta se lo terminan pasando bien haciendo algo diferente con alguien que está empezando

La vida siempre es corta, tu segundo corto, se rodó dentro de la última producción de Luis G. Berlanga en la que tú estabas de auxiliar de dirección, cuántanos.

Surgió durante el rodaje de *Todos a la cárcel*, empecé a bromear con todos los meritorios y auxiliares diciendo que había que hacer cortos aprovechando las grandísimas colas de negativo que le sobran a Berlanga al hacer siempre planos secuencia. Además, había una cámara auxiliar que estaba siempre parada. De hecho, se hicieron dos cortos además del mío con ese material (un documental sobre la cárcel de Valencia y otro ya aquí en Madrid). La verdad es que yo quería hacer una cosa más clásica, con diálogo y todo eso, como *Nola darling* pero con una enana, en vez de con negros; lo que pasó fue que como no nos dejaron hacer nada “raro”, aprovechar las noches, sacar las cámaras, etc, me adapté y pasé del sonido directo, de las localizaciones y decidimos pintar una de las celdas de rosa y, como quería sacar al equipo de la película pero no teníamos un tiempo nuestro de rodaje, sino que había que aprovechar los parones del rodaje del largo, íbamos metiendo a la gente que no estaba en ese momento haciendo algo dentro de la celda para que saludaran a cámara y volvieran a su trabajo.

En estos dos primeros cortos parece que te atrae lo fuera de lo corriente, lo negro...

A mí me gustaría ser como Jacques Tati y hacer humor blanco pero soy incapaz, los chistes inocentes, solo de paradoja visual a mí no me salen, si me sale algo de humor siempre tiene algo de veneno.

Sangre ciega es tu último corto y yo creo que es el más elaborado y el más arriesgado de los tres...

Este era el corto que yo quería hacer primero, lo que pasa es que es más fácil poner en marcha un corto cachondo, de comedia, que otro más “raro” y arriesgado. Los otros dos son bastante circunstanciales aunque el resultado haya sido igual de gratificante y hayan funcionado muy bien. Con *Sangre ciega* simplemente me apetecía contar un sentimiento de desasosiego, de inquietud por encontrarte que tienes un poco de sangre en una mano sin saber si estás herido o solo manchado, que provoque el desasosiego de pensar que hay cosas mucho más gordas que están pasando al lado y ni siquiera nos damos cuenta. Quería decir que todo está muy desordenado, que el azar intervenga mucho en la vida y nos angustiamos con pequeñas cositas que en el

fondo no tienen ninguna importancia en la relación con nosotros pero que pueden haber provocado otras que se nos han quedado detrás y ni siquiera nos hemos enterado. Si a alguien le funciona el corto y se termina inquietando por esto, debería inquietarse más porque esto es una tontería, un corto, hay otras muchas cosas que...

En este corto te tiraste al vacío, sin diálogo, blanco y negro, formato anamórfico y pretender hacer pensar...

Sí, es un poco conceptual (risas); pero lo del blanco y negro no lo veo yo arriesgado para un corto, si un corto no vende nunca, en blanco y negro o mudo o como sea y si no te arriesgas a hacer estas cosas en los cortos, no lo vas a poder hacer nunca. Y lo del anamórfico es que lo veía así, yo funciono por intuición, el próximo corto voy con ventanilla 1:1,33, la más cuadrada, la que se utilizaba en el cine de los cuarenta.

Cuidas mucho la música de tus cortos, ¿te parece un elemento fundamental?

A mí, por regla general, me parece horrenda la música de las películas españolas y la de los cortos, no te digo nada. Me hace daño al oído las maquinillas horrendas, las melodías mal construidas y llenas de efectitos para arropar, para darle un barniz. Yo tenía pánico y en el primer corto no quería música, lo cual hubiera sido un disparate, pero me presentaron a Lucio Godoy que me hizo una música que me encantó; yo le había pedido un chachachá macabro o una marcha fúnebre con ritmo de bolero o algo así y él lo entendió al cien por cien y hemos colaborado en este último con un cuarteto de cuerda. Otra parte de la música de *Sangre ciega* la hizo Juan Carlos Molina (Zen Records) con el que había trabajado en el corto de la enana.

¿Cómo ves el panorama de cortos hoy?

A mí me interesa muy poco lo que veo, tan poco como los largos españoles. La comedias no me hacen reír, los dramas no me conmueven... no me siento cercano al punto de vista de la gente que está haciendo cortos. Me da mucha pereza ir a estrenos de cortos como me da pereza ir a ver cine español, de algunas personas, sí, pero de muy pocos: Nice Ortiz, Pedro Paz, Manuel Balaguer, Javier Covasal, Arancha Vela, Gloria Nuñez... ■

Mercedes GASPAR

UN MUNDO ANIMADO MUY PARTICULAR

Esta aragonesa de Calanda (Teruel), vive desde hace diez años en Madrid. Licenciada en la rama de imagen de Ciencias de la Información y en Geografía e Historia, es también titulada en realización por el Instituto Oficial de Radio y Televisión; en dirección escénica de teatro por la Escuela Superior de Arte Dramático, y graduada en solfeo y piano. Trabajó en Televisión Española en realización de informativos y deportes. Ha dirigido varios cortometrajes en 35mm., entre los que destaca *El sueño de Adán*, reciente premio Goya de animación, además de otros galardones nacionales e internacionales.



to: **David Gordon**

Mercedes, ¿porqué animación?

Pues no sé, se me ocurrió un poco que se me empezaban a ocurrir historias en las que siempre la resolución era hacer que hacerlo en animación para poder llegar a realizarlo, por ser muy fanosas o muy propias para experimentar. Me apeteció de repente la animación, porque la verdad es que ya no me apetecía otro. Ahora estoy más metida en el mundo del largo que en otra cosa.

Aún así, ¿estás terminando otro corto de animación?

Sí, se titula *Las partes de mí que te aman son seres vacíos*. Me dió un tirón en la espalda durante el rodaje. Es tan duro y tan difícil que tendré que dejar de fumar e ir a nadar para estar físicamente de maravilla, porque es bastante duro.

Un trabajo duro que te ha reportado un Goya.

Hombre sí, muy bien; gracias a él la

gente me conoce más, pero no es igual que por ejemplo el Goya al corto de ficción, que a la gente le interesa más y a lo mejor les da la posibilidad de hacer un largometraje. No sé, imagino que si pilló subvención a guión para largo y la cosa va para arriba, en algún momento me ayude el haberlo obtenido.

Y el largo, ¿también de animación?

No, el largo sería con imagen real aunque algún trocito tendría de anima-

“Haría cine de encargo siempre y cuando me guste. La cuestión está en que tú te motives. Si aceptara un encargo que no me estuviera gustando me sentiría incapaz de hacer algo bueno”



El sueño de Adán

ción, con temática un poquito de miedo. Aquí en España la animación no la consideran mucho y además la animación de este tipo los de la animación normal no la consideran, porque yo hago una mezcla un poco extraña, es casi imagen real en cierta forma. Todo el mundo piensa que lo que hemos hecho es imagen real, trabajada sobre ordenador. Al no trabajarse mucho este tipo de animación no se sabe muy bien y ocurre esto.

Por el tipo de cine que haces, la música cobra una importancia especial, ¿no es así?

Sí, sí, por supuesto. Desde mi cortometraje, *Su primer amor*, trabajo con José Carlos Mac. Escuché su música en el corto *Los átomos*, un corto mudo que me dejó alucinada. Me dije “esto es lo que quiero” Era una música que lo potenciaba todo, estaba todo pensado con increí-

ble exactitud. Lo llamé y desde entonces nos entendemos perfectamente. En *El sueño de Adán*, cuya música me han comentado mucho, jugaba con la musicalidad de los ruidos, algo en lo que puse mucho hincapié, y quedó muy bien.

¿Porqué animación con personas?

Es que en realidad, yo creo que no hago animación animación, a lo mejor también me gustaría hacer un corto por ordenador pero también metiendo personas. Son técnicas para contar historias, pero mis historias, (menos en una), siempre han tenido personas. Nunca me ha tentado del todo la animación tradicional de dibujos. Tengo historias para hacer este tipo de animación, pero al final siempre las cambio y acabo haciendo mezclas. Como mis historias de alguna forma son un poco especiales, es cuestión de buscarle soluciones para poder contarlas. ¿Ves?, quizás ese fué el principio. Siempre me ha gustado mostrar a la gente normal con fantasías, entonces para contar fantasías aparecieron animaciones un poco especiales. En el largo que tengo pensado, la parte de animación es una parte un poco como de sueños, objetos que cobran vida, etcétera. En cualquier caso si me sale este largo será un poco locura, es muy complicado de hacer; los siguientes no tendrán animación.

¿Consideras la animación como una etapa en tu carrera de cineasta?

No sé, me siento un poco distante de la animación, en el sentido de que como necesitas tantísimo tiempo y a tanta gente, todo el mundo se te va yendo todo el rato, tienes que buscar a otros... necesitas tanta energía que ahora mismo no me siento capaz. Quizás es porque acabo de terminar mi último corto de animación, *Las partes de mí que te aman son seres vacíos*. No sé, puede que sea normal y que dentro de dos meses todo cambie.

¿Te sientes más cerca del cine de autor, o del cine llamado comercial?

Yo del cine de autor. Totalmente, y no porque yo quiera o no quiera, si no porque me salen historias que son más de otro tipo, aunque en un momento determinado no me importaría hacer algo completamente comercial. Y digo que no me importaría si yo no tengo que luchar por ellas, yo lucho por las mías. Es decir si a mí alguien me ofrece algo super comercial y me gusta, yo lo hago. Haría cine de encargo siempre y cuando me guste. La cuestión está en que tú te moti-

ves. Si aceptara un encargo que no me estuviera gustando me sentiría incapaz de hacer algo bueno. Yo estuve un año y pico haciendo cosas para televisión, la cuestión es que aportes cosas tuyas, te motives y las hagas.

¿Qué te queda de tu paso por Televisión Española?

Pues aprendí mucho, estas ahí saliendo toda la semana, haciendo cantidad de reportajes y te lo puedes plantear en plan de cine, directamente, contando historias siempre. Yo lo hacía y me sirvió muchísimo. Yo hacía reportajes de deportes pero a personajes, hacía una especie de retrato a esa persona pero contando un historia en plan un poco cinematográfica con su plano y contraplano, otras veces en plan vídeo artístico o musical... La mejor escuela es rodar, o grabar, da igual, lo que quieras, pero continuamente.

¿Y llegó el momento de abandonar la televisión?

Sí, ya me había saturado. Había aprendido lo que tenía que aprender, me había forzado para saber si yo podía contar algo, con un lenguaje más o menos mío y que la gente lo notara. Elegí hacer otras cosas porque si me quedaba allí no podía evolucionar, me iba repitiendo así que...

¿Qué, te fuiste y apareció la animación?

Pues sí, un poco sí. Primero la animación mezclada y después la animación ésta. Y luego por fin el guión del largo, cosa que me asombra, porque yo no me sentía capaz de escribir una cosa larga. Primero empecé una novela pero nunca la terminé; después, escribí una obra de teatro y vi que sí, que era capaz de hacer una cosa larga, surgió el guión y estoy emocionadísima porque he descubierto que puedo hacerlo.

Resumiendo, y ya para terminar, ¿consideras que lo que tú haces es clasificable?

Pues casi un poco que no; animación con ese toque experimental, artístico con personajes y demás, no. Tampoco es comparable con esa, por ejemplo, maravillosa y estupenda animación de los ingleses tan perfecta, con personas, pero menos experimental, cuentan historias de una forma más normal. O sea que quizás ni en un lado ni en otro.

Sea corto o largo, en un lado o en otro, mucha suerte con tus futuros proyectos. Gracias, Mercedes. ■

Adiós a *Kieslowski*

Texto: Ignacio Oliva

YA había anunciado su retirada. Con la última entrega de su prometida trilogía nos deja el director polaco Krzysztof Kieslowski, uno de los más brillantes y personales cineastas que ha dado la convulsa Europa de los últimos veinte años. Deja tras de sí una obra homogénea, original y de indiscutible calidad, reconocida en los festivales más prestigiosos del mundo. Pero Kieslowski abandona el cine, y lo hace por voluntad elegida, sin mucho ruido, como entró en él hace casi tres décadas.

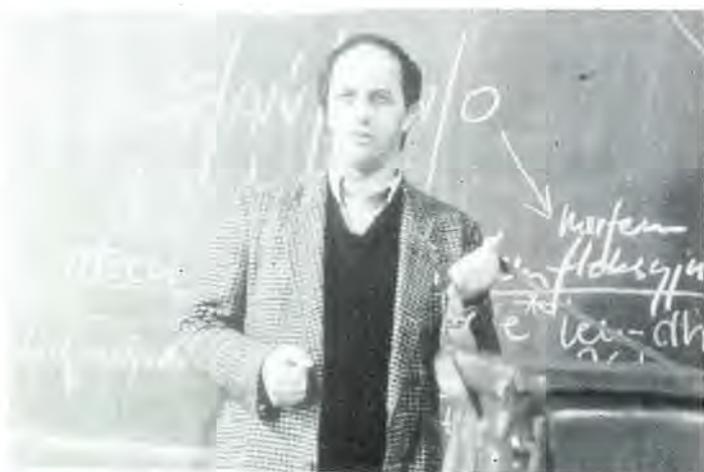
Nacido en Varsovia en el año 1941, estudia cinematografía en Lodz, donde realiza sus primeros proyectos en formato de cortometraje y documental. En esta primera época trabaja a menudo para televisión, sobre todo con documentales, en

el Festival de Moscú. Entre sus posteriores trabajos, ya en la década de los ochenta, destacan *Sabianiu* (No Matarás), doblemente premiada en Europa o la impresionante *Decálogo*, una serie de diez capítulos de una hora para televisión que retrata a una sociedad oscura en todas sus contradicciones, cuya única salvación y destino posible es la libertad. En 1991, con *La doble vida de Verónica*, llega su consagración internacional en el Festival de Cannes. Krzysztof Kieslowski llega así a ser considerado como uno de los indiscutibles maestros del cine contemporáneo.

Es en esta buena hora cuando decide abandonar el cine con la realización de una trilogía en homenaje a los tres colores de la bandera francesa, símbolo universal de los valores democráticos.

Desde esta inspiración tan literaria pretende construir, en principio, una reflexión en tres partes sobre los lemas libertad, igualdad y fraternidad. En ellos no pretende volver a señalar problemas como la apertura religiosa o política de los países del este de Europa, ya aludidos en anteriores films, sino algo más cercano y profundo que puede hallarse incluso detrás de ello: el drama íntimo de la vida atravesado por la levedad de una existencia abocada sin remedio al desencuentro. En la conciencia de

Decálogo, una serie de diez capítulos de una hora para televisión que retrata a una sociedad oscura en todas sus contradicciones, cuya única salvación y destino posible es la libertad.



Decálogo

los que comienza ya a poner de manifiesto un concepto personal de la imagen que más tarde pondrá al servicio del drama. Su más célebre trabajo de estos años finales de la década de los sesenta es *Zdjecie* (Fotógrafo), con el que llega a obtener cierta resonancia nacional. Pero es en la década de los setenta cuando formula un universo en el que comienzan ya a dominar elementos particularmente expresivos a los que más adelante aludiremos. Su primer largometraje lo realiza en 1973 y lo titula *Prezysjcie Podziemne* (Pasos Subterráneos). En 1979 presenta su cuarta película, *Amateur* (Aficionado) y obtiene dos importantes premios en

dicho proceso se produce una búsqueda de valores internos, enmedio de la contingencia misma a que obliga ese “estar ahí”. El abismo y la magia de lo cotidiano, por otra parte, encuentran su lugar en una mirada dilatada y siempre atenta, que logra definir las relaciones humanas en su miseria como en su esperanza.

El deslumbrante comienzo de la “trilogía de la despedida” se produce con *Azul*, un canto a la búsqueda de la libertad personal en tono lírico, que pone a prueba la capacidad del ser humano para enfrentarse a los designios del azar o el destino. La historia de Julie es la de una mujer joven que pier-

El deslumbrante comienzo de la "trilogía de la despedida" se produce con *Azul*, un canto a la búsqueda de la libertad personal en tono lírico

de en un accidente estúpido a su marido y a su hija. Desde ese momento ha de enfrentarse a sí misma. El itinerario de la existencia de Julie la conduce, desde el vacío que opera en su nueva situación, por diversas situaciones extremas que llegan a configurar su propio infierno. Desde ellas se ha de enfrentar a todo lo que su situación anterior ocultaba y que, de repente, ha quedado al descubierto: sus frustraciones como mujer, su propio fracaso profesional, el descubrimiento de la infidelidad de su marido, etcétera. Pero con la misma imprevisibilidad con que se produce el corte en su vida anterior, cuya presión la pone al borde del suicidio, se produce el encuentro que propicia la apertura hacia un nuevo amor. El drama que plantea Kieslowski en esta primera cinta alude a ese caudal de heridas, a la violencia que la vida sitúa en gentes que sin querer se convierten en sujeto irremediable de ella y que se ven forzadas a reaccionar. Si el suicidio significa, entre otras cosas, la negación a aceptar la tarea de reconstrucción, el film plantea la posibilidad de superación de la pérdida con otro

tránsito que afecta al curso del resto existente para rescatar de él una nueva identificación con la vida. El gesto de la muerte marca de tal modo el presente de Julie que la sitúa ante el abismo, ante la elección final, ante la decisión radical y última de vivir asumiendo la problemática de un presente que ya no es ni volverá a ser el mismo. Su entereza, puesta a prueba, pende del frágil hilo de un destino que se le revela positivamente: la restitución del amor hacia sí misma viene de la mano del amor que alguien le entrega. La transformación de la identidad —su propia catarsis— le conduce a aceptar su pasado, sus limitaciones e incluso perdonar. Es aquí donde encuentra su verdadero sentido el ejercicio de la libertad.

La segunda entrega de la trilogía, *Blanco*, se plantea desde el lema genérico de "Igualdad" y caracteriza a un film menos diáfano y brillante que el anterior. Sostenido sobre una trama en la que se combinan un feroz nihilismo junto a ciertos devaneos propios de thriller a la americana, a ellos se suman aderezos con fuerte resonancia surreal que



Azul



Blanco

encuentro, que puede llegar a convertirse en un nuevo amor y ser tan sólido y hermoso como el perdido. Desde estos elementos que constituyen la presencia de un destino, Kieslowski plantea, en cierto modo, una "redención" de la realidad, sobre todo cuando ésta presenta su rostro más terrible. Marcada por azar o necesidad, es preciso restituir al individuo en la aceptación de su condición de existir aún siendo consciente de su perentoria precariedad. Pero este proceso no se ofrece sin dolor y la expresión de ello se presenta en *Azul* a través de la experiencia. Desde ella parte ese impulso que situaría a Kieslowski no ya en una clave teológica sino en una clave moral. Si el primer y más llamativo elemento de *Azul* es el destino, el segundo sería la conciencia de la muerte. Elemento amado de Krzysztof Kieslowski, la muerte aparece como territorio fronterizo que no sirve como negación absoluta o camino ciego sino como cambio de rumbo, dialéctica con la propia vida. Hasta ella y a partir de ella, la muerte supone un instante de

acaban por conformar una poética helada y desconcertante. Se hace difícil penetrar en el conjunto mixto de efectos de esta segunda parte de la trilogía, centrada temáticamente entre la trama negra y la historia de amor. Describe las relaciones entre una mujer francesa y su marido polaco, del que se separa esgrimiendo su incapacidad para consumar el matrimonio. El hombre se ve obligado por diversas circunstancias a regresar a su Polonia natal como un vulgar polizón. A partir de aquí, la película juega con el perfil del extranjero desheredado que se niega a reencarnar dicho estereotipo y lucha por conquistar su propio orgullo, para ofrecerlo a su mujer mediante la escenificación de una broma pesada. La resolución del film, sobre la base del concepto moderno de igualdad, se ofrece a través de una historia de amor algo excesiva y complicada, que parece querer reconciliar a Este y Oeste de Europa con el juego simbólico que establece entre sus personajes principales. La parodia misma nos lleva a pensar en ello, pero desde las subtramas de

un guión truculento y extraño que no llega a arrancar como comedia y tampoco como drama. Es claro que *Blanco* supuso para el realizador polaco un momento de relativización de la tempestad de sentimientos contradictorios a que condujo la experiencia europea tras la caída del muro de Berlín, no sólo por la indefinición del texto sino también por la viveza con que se apuntan en la película girones de pura surrealidad. Del mismo modo que en *Azul* era posible rescatar con claridad la riqueza de los sentimientos expuestos bajo el lema de la libertad, esta cinta se resiste a responder a lo que de ella se espera, en cuanto a síntesis de la experiencia de igualdad. La película funciona más liberándola del compromiso de segunda entrega de una trilogía que ha de expresar un concepto. Es desde aquí desde donde podemos señalar su coherencia con películas anteriores de Kieslowski, en cuanto al uso de determinados recursos: puesta en escena, juego de la mirada de la cámara, virtuosismo y capacidad de expresión del detalle, importancia del universo sonoro, etcétera. En ello encuentra *Blanco*, sin duda, lo mejor de sí.

La anunciada y última entrega que cierra la trilogía lleva por título *Rojo*. En ella asistimos a un replanteamiento de la fraternidad como unión y síntesis de todas. En esta historia de amor se produce una vuelta a planteamientos más diáfanos en la exposición de sentimientos, así como un retrato del universo interior de unos personajes. El argumento llega a poner en relación a una joven modelo que encarna la hermosa Irène Jacob, protagonista de *La doble vida de Verónica* y un viejo juez jubilado que interpreta el veterano Jean-Louis Trintignant. La imprevisión misma de la vida y su concierto es capaz de hacer posible una relación tan extraña como intensa entre dos universos completamente distintos. Esto sirve a Kieslowski para establecer un diálogo entre lo viejo y lo nuevo, entre la promesa unida a la juventud y la serenidad, verdadera sabiduría de la vida, unida a la senectud. De la conjunción de estos dos universos y a partir del anecdótico cotidiano, encontramos un primoroso trenzado de conversaciones que recorren ingenuidad y desengaño, futuro y pasado, gloria y miseria del ser. Desde la coincidencia de tales extremos, desde su dialéctica llena de contradicciones nace la esperanza. Kieslowski nos ofrece en esta última obra un espacio para rescatar o recuperar la confianza en la vida e imprevisión, pues tras el más insignificante e inexpresivo acto o palabra pueden encontrarse atisbos del verdadero sentido. La belleza que encierra la incertidumbre, la posibilidad de creer en un destino aún no resuelto, forman parte de una resistencia necesaria que se nos presenta a través de un presente abierto. El pretexto del drama que acoge a la joven que espera todo de la vida con el anciano cuya ética y esperanza se han convertido en un sarcasmo, logra situar

coordenadas que avanzan progresivamente hacia el encuentro. Así, a una valoración condenatoria por parte de ella sobre la sofisticada práctica de escuchas telefónicas del juez a sus vecinos, sigue un descubrimiento del lado humano, incluso tierno que rodea al hecho mismo: una soledad infinita. En realidad, esta curiosidad por el ser humano que se ejemplifica tan claramente aquí no es nueva en el cineasta polaco, ya que *No amarás* (1988) refleja a la inversa exactamente lo mismo. De igual modo se podrían señalar otros temas coincidentes con películas anteriores, razón por la cual *Rojo* llega a aparecer como síntesis o resumen de constantes propias del universo expresivo de Krzysztof Kieslowski.

Retórica para algunos, lo cierto es que dichos elementos, en su reiteración, no condenan el drama sino que lo reviven al ser ofrecidos desde la frescura de una mirada nueva, vibrante en su intensidad. Dicha mirada original presta un verdadero servicio a los grandes temas del drama clásico, aquellos, por decirlo así, que más se aproximan a la verdad.

El último Kieslowski está lleno de melancolía, una melancolía trágica que llega a detenerse en las pasiones para atravesarlas con el hábil filo de la ironía. Ello hace que se diluya cualquier supuesta gravedad pedante y pretenciosa. Es por esto por lo

que su última mirada no es negativa, aunque bien pudiera nacer de la misma matriz del pensamiento negativo. Con todo, lo más importante de su obra, del último Kieslowski, no tiene que ver ya con consideraciones teórico-críticas, ni con la riqueza de aportaciones formales que conforman su universo de magia y gracia visuales, ni siquiera con reconocimientos de soberanía o virtud cinematográfica, sino con una manera de entender el cine que se detiene en la anécdota o el instante y su riguroso tránsito hacia lo universal. Es la suya una manera de entender el cine desde la contingencia de la vida, desde la complejidad.

Decía Franz Werfel que todo final no llega si su tiempo no ha acabado, por lo tanto, mientras la obra de este maestro del cine nos emplace a pensarlo no acabará su vigencia, como no acabó la de tantos otros.

El adiós de Krzysztof Kieslowski representa un gesto hacia sí mismo, una entrega al silencio que le abrirá sin duda otros horizontes. ■



Rojo

Es la suya una manera de entender el cine desde la contingencia de la vida, desde la complejidad.

Las cineastas

Texto: Concha Irazábal Martín

El lenguaje cinematográfico adopta perspectivas diferentes según quien se encuentre detrás de la cámara. Es el caso de las mujeres; la mayoría de ellas, a la hora de dirigir cine, tienen un punto de vista diferente, una historia distinta que contar. Esta manera de ver queda reflejada en el celuloide y para apreciarla podemos hacer un recorrido por este primer siglo de cine.

Si el 28 de diciembre de 1895 fue la fecha emblemática para la Historia del Cine, 1896 fue el inicio de una larga aventura, la de las mujeres detrás de la cámara. Alice Guy montadora de la productora Léon Gaumont de París, dirige su primera película, *La Fée aux choux*, que será no sólo la primera película dirigida por una mujer sino la primera película de argumento de la Historia del Cine. A Alice, le seguirán otras mujeres europeas y norteamericanas, que desafiando las normas y transgrediendo estereotipos sociales, tomaron la cámara y dirigieron sus propias películas, —pasando de ser objetos a ser sujetos de la creación—. Fueron películas de ficción y realistas, experimentales o

más o menos convencionales, unas veces comprometidas con diferentes causas sociales y otras no, películas cómicas y a veces dramáticas, documentales, thrillers, todas ellas han formado un gran caleidoscopio. Películas que desde cualquier género han contado una historia y utilizado un mismo lenguaje, el cinematográfico.

Este caleidoscopio de formas de hacer cine nos muestra las imágenes de las mujeres desde un punto de vista diferente, desde el lugar que la propia directora coloca a cada personaje femenino, que en algunos casos es un lugar autobiográfico.

Dentro de la industria cinematográfica las mujeres aparecen como productoras, guionistas, montadoras, scripts, teniendo estas tareas una larga tradición en su desempeño por mujeres, ya que estas tareas han sido denominadas femeninas porque para llevarlas a cabo se necesita “mucha meticulosidad” y se pensaba y se sigue pensando que por esta razón las debían y deben desempeñar las mujeres.

La participación más importante de las mujeres en el celuloide, ha sido delante de la cámara, como actrices, participando directamente del Star System (una de las bases del cine norteamericano) y desempeñando papeles arquetípicos e intrascendentes como mujer ñoña, frívola, poco interesada en los asuntos públicos; y en muchos casos de *sex symbol* como es el caso de algunas estrellas de Hollywood: Greta Garbo, Marilyn Monroe, etcétera. Mujeres que aunque estaban en la cumbre del estrellato y rodeadas de glamour, sus papeles siempre estaban diseñados desde una óptica patriarcal, desde formas masculinas de pensar y sentir.

Aunque desde finales del siglo XIX ya las mujeres realizaban películas, algunas de ellas empezaron en el medio cinematográfico como guionistas, scripts, montadoras, para pasar después a la dirección.

Al hablar de los comienzos del cine nadie ha reparado en la presencia de las mujeres en este medio, siempre se las ha excluido y cuando se les



Dorothy Arzner

transformadoras de imágenes

ha citado en “referencia a” o no valorando ni reconociendo su trabajo.

En esos años de los inicios del cine sólo se conocían a los pioneros como Méliès, Zecca, Griffith, etcétera; el trabajo de Alice *La Fée aux choux* permanecía en la sombra, como recoge la escritora Claire Clouzot, en su libro *Alice Guy, la Fata dei Cavoli* dice: “Es la primera mujer realizadora del mundo, ella innova y los otros reciben la gloria”.

Destacaremos junto a Alice, en la etapa del cine mudo, a las francesas Musidora (pseudónimo de Jeanne Roques) y Marie Louise Iribé; la española Helena Cortesina; la rusa Olga Preobrazienskaia; la italiana Elvira Coda –conocida como Elvira Notari– (nombre dedicado a un Premio Cinematográfico); la francesa Germaine Dulac, considerada como la primera realizadora de películas feministas y la primera en dirigir una película surrealista *La Coquille et le Clergyman*, basada en un guión de Antonin Artaud. Considerada como la pionera en la realización de películas feministas, su trabajo tiene gran importancia ya que no separó nunca la investigación de un lenguaje cinematográfico personal de sus concepciones feministas.

En 1923 y a la edad de 24 años, la alemana Lotte Reiniger, pionera en el cine de animación, empieza a rodar una de las películas más importantes de animación en la historia del cine *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Las aventuras del príncipe Ahmed).

Llegando a la etapa del sonoro la pionera fue la norteamericana Dorothy Arzner, quien debuta con su ópera prima en 1927, *Fashions for women*. Arzner presenta siempre personajes de mujeres fuertes, desempeñando profesiones destinadas socialmente a los hombres: en su película *Christopher Strong* (1935), la actriz Katherine Hepburn es piloto de aviones. Arzner es la realizadora más popular y solicitada en Hollywood, de los años 30 a los 50; es la única mujer que en esta

época trabaja en los grandes estudios norteamericanos. Considerada por historiadores y críticos de cine como uno de los diez realizadores más importantes de Hollywood, junto a Cukor, Vidor, Capra o Lubitsch.

Jacqueline Audry, considerada una de las pioneras en Francia. Comienza su carrera en 1933 como script. Fue también guionista y posteriormente ayudante de Pabst, Ophüls y de Delannoy. Debutó en 1943 en la dirección, a la edad de 35 años, con *Les malheurs de Sophie*. Audry dijo: “Mis películas son una defensa de la mujer como ser humano, pero también de su feminidad”

Leni Riefenstahl, nacida en 1902 en Berlín, dedicada a la danza y la pintura, comienza su carrera cinematográfica en la etapa del cine mudo aunque le llegará el éxito en 1935 con su película *Olimpia*, considerada como una de las 10 mejores películas del mundo. Reconocida como una de las maestras europeas en dirección cinematográfica. Leni experimentó mucho, llegando a transformarse toda su experimentación en estándares en el cine norteamericano.

Maya Deren, cineasta independiente norteamericana que dedicó gran parte de su corta vida a la experimentación cinematográfica, fue una importante figura del desarrollo del cine de vanguardia. Llevando a cabo su carrera desde los años 40 hasta su muerte en 1961. Su película *Meshes of the afternoon*, realizada en 16 mm. y sin diálogos, es una de las pocas realizaciones cinematográficas que han sabido reflejar con precisión y pocos medios el clima obsesivo y angustioso de las pesadillas. Film protagonizado y dirigido por Maya Deren en colaboración con su marido, el documentalista y director de fotografía Alexander Hammid, *Meshes of the afternoon* fue considerada la primera obra auténticamente surrealista del cine independiente norteamericano, ejerció una influencia extraordinaria sobre cineastas de vanguardia como Kenneth Anger o Stan Brakhage.

Aunque desde finales del siglo XIX ya las mujeres realizaban películas, algunas de ellas empezaron en el medio cinematográfico como guionistas, scripts, montadoras, para pasar después a la dirección.



El gato montés, de Rosario Pi Brujas

La catalana **Rosario Pí Brujas**, fue la primera mujer que en la época del sonoro dirigió cine en nuestro país. Empezó como productora y posteriormente se dedicó a la dirección, realizando en 1935 *El gato montés*.

Entre las pioneras españolas no podemos olvidar a **Ana Mariscal**, recientemente fallecida. Reconocida actriz, que en los años 50 comienza a dirigir cine, llegando a ser la directora más prolífica que ha tenido el cine español hasta el momento actual. Dirigió entre otras *El camino*, basada en una novela del escritor Miguel Delibes.

En la década de los sesenta se produce una gran eclosión del cine realizado por mujeres, teniendo su vanguardia en Alemania. Destacan directoras como **Helke Sander**, que fue la primera mujer en la R.F.A., que adquirió formación como directora de cine.

Helma Sanders-Brahms, nacida en 1940 en Emden. Ha trabajado en la televisión alemana antes de dedicarse a la dirección cinematográfica. Fue ayudante de dirección de Sergio Corbucci y Pier Paolo Pasolini. En 1970 realiza *Angelika Urban "Verkäuferin" verlobt* (Angelica Urban, vendedora, novia), documental basado en la vida de una vendedora de unos grandes almacenes de Colonia.

Jutta Brückner, que en la actualidad es profesora de ciencia cinematográfica en la Escuela Superior de Artes en Berlín, ha dicho: "El cine de las mujeres busca claves y huellas del pasado, el tema de sus películas, —contenido— también en el proceso de su realización es la consolidación de la identidad, en ellas testimonian la esperanza de una vida autoconsciente en la que vayan unidos pensamiento y sentimiento"

A estas cineastas han seguido otras directoras con no menos talento, algunas de ellas conocidas en nuestro país: **Margarethe von Trotta** que dirigió en 1981 *Die bleierne zeit* (Las hermanas alemanas) y un año después *Heller wahn* (Locura de mujer) y **Doris Dörrie** que obtuvo en 1985, gran

éxito internacional con la comedia *Männer* (Hombres, hombres).

En estos últimos años se han incorporado nuevas realizadoras al panorama cinematográfico español como Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Arantxa Lazcano, Gracia Querejeta, María Miró, Marta Ballet-bó Coll, Iciar Bollaín, Eva Lesmes, Azucena Rodríguez, Mónica Laguna...

En general el tratamiento dado a las mujeres en el cine ha sido siempre arquetípico, desempeñando papeles secundarios o sin importancia, cuando eran



Iciar Bollaín y Chus Gutiérrez

las protagonistas de las películas desempeñaban un papel determinado desde la perspectiva de los hombres, en este caso del director. El cine ha negado a las mujeres el estatuto de sujetos del relato y sigue relegándolas a una función secundaria, es decir, subordinada al protagonismo masculino. Sobre este aspecto, **María Luisa Bemberg**, realizadora argentina ha dicho: "Ser feminista es una manera de mirar el mundo, y si quería que quedara reflejada mi propia mirada, no tenía más remedio que tomar yo la cámara". ■

(Concha Irazábal Martín, es cofundadora del Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres.)



Reservoir dogs, de Quentin Tarantino

Are you dead, mister?

Texto: Floreal Peleato

MUCHAS películas recientes tiñen de sangre y de luto mi memoria de espectador.

Repasé mentalmente unos títulos y me pregunté porqué la violencia tan a menudo salpicaba las pantallas. ¿Imperativos de producción, dificultad de los guionistas para crear intensidad visual y emocional sin recurrir a situaciones sangrientas, voluntad de los directores de ser modernos, post-modernos?

Anticipando equivocadamente un suspiro nostálgico de quien escribe unos alegrarán que la violencia existe desde siempre en el cine, y antaño irrumpía en el teatro elisabetiano y los textos sagrados; respuesta acertada. Aún así, mi sensación de espectador es que la representación de la violencia es cada vez más referencial, operística y, en el peor de los casos, inútil.

Por ejemplo, resulta curioso comprobar que la sombra de Sergio Leone planea sobre numerosas películas sin que por ello quede patente la referencia. Recordamos sus primerísimos planos, su coreografía fúnebre, su dilatación de los tiempos de espera y de tensión previos a la explosión de violencia, su

gusto por lo ritual, su humor desfasado. Pues bien, atisbamos en las dos películas de Tarantino, en *Miller's crossing* (Muerte entre las flores), de los hermanos Coen; y hasta en *Drácula*, de Coppola una dramaturgia muy parecida. En este último caso, la tendencia operística también propia de Leone, reforzada aquí por la música, es obvia. Y Tarantino el cinéfilo no duda en copiar en *Reservoir dogs* y *Pulp fiction* el final de *El bueno, el feo y el malo*.

Además hoy en día es de buen gusto que la violencia roce con lo cómico, lo grotesco, con el private joke. Recuérdense en *Pulp fiction* la expresión placentera de Samuel Jackson al evocar la "royale burger" antes de matar a sus víctimas, o en *Reservoir dogs* la danza de Mister Blonde antes de cortar la oreja del policía. David Lynch tampoco se queda a la zaga. *Blue velvet* viene a ser un catálogo de perversiones y situaciones deshilvanadas (la máscara de Frank/Dennis Hooper pasó a la historia) y en *Wild at heart* (Corazón salvaje), no repara en deleitarnos con unos sesos en primer plano así como una cabeza que vuela o una mano en las fau-

A lo largo de este paseo por los tópicos de la violencia, compruebo que se está poniendo de moda lo que podríamos denominar prólogo violento, me imagino que siguiendo los consejos de sabios guionistas.

ces de un perro. Reconozco que me cuesta saborear ese tipo de comicidad. Sólo Martin Scorsese logró expresar, años atrás en *Good fellas* (Uno de los nuestros), hasta qué punto el horror raya en lo cómico cuando Joe Pesci visita a su madre con sus acólitos, disfruta comiendo unos espaguetis mientras un hombre agoniza en el maletero de su coche, coge en la cocina de su madre un cuchillo digno de un carnicero y acto seguido acaba cosiendo a estocadas el cuerpo del moribundo.

A lo largo de este paseo por los tópicos de la violencia, compruebo que se está poniendo de moda lo que podríamos denominar prólogo violento, me imagino que siguiendo los consejos de sabios guionistas. A título de ejemplo las aperturas de *Corazón salvaje*, lo peor; y de *Pulp fiction* y *Uno de los nuestros*, lo mejor. Tras un arranque "fuerte" lo difícil es mantenerse en la cresta.

Dejando por un tiempo al cine americano y volviendo la mirada hacia Europa el panorama es

cena refinada cuando de pronto, sin ton ni son, irrumpe un personaje en el restaurante, tiene un altercado con un camarero, lo echan, vuelve a entrar, esta vez supongo que para enderezar entuerros o desatar su furia, y quita la vida a una docena de personas. He de interpretar la secuencia ya que el director no me ayuda a entenderla. Por cierto, ¿cuál es el mensaje subyacente? La barbarie existe en un país en estado de paz, nuestro vecino puede ser un loco, una tarde aciaga puede trastocar nuestra vida. Este acontecimiento aislado, inconexo, por si fuera poco insertado en una estructura ternaria que se elabora como un puzzle, es desde mi punto de vista inútil, bien porque las demás secuencias expresan lo mismo, en este caso se trata de redundancia, bien porque esa secuencia choque dificulta la comprensión de la historia. En cualquier caso, es un ejemplo de secuencia efectista aunque filmada con talento.

Entre las películas españolas más recientes me



One false move, de Carl Franklin

desolador. De *La reine Margot* (La reina Margot) cabía esperar, según las declaraciones del propio Patrice Chéreau, una película orgánica, sensorial y sensual, un intento de cine vitalista, etcétera. La película es, y la secuencia de la matanza de la San Bartolomé es la ilustración más clara, un travelling (parece un plagio de la secuencia de la batalla de *Kagemusha*) clínico que permite apreciar cuerpos destrozados y hacinados, entre estiércol, barro y sangre.

Interminables e inútiles movimientos de cámara que quieren expresar el vértigo cuando transmiten náusea y, a la postre, aburrimiento. Sí, sensación de tedio ante una violencia estética que delata la voluntad de rivalizar con la pintura o la escultura.

De los Balcanes nos llegó *Before the rain* y a Londres nos trasladó para la segunda parte del tríptico. Una pareja sepulta su relación entre bebida y

asombra en *Días contados* el ajuste de cuentas entre Karra Elejalde y el personaje de Ramón el portugués por innecesario y perverso; es decir, hacer hincapié en la humillación, el envilecimiento puede ser aceptable siempre que aclare motivaciones, resuelva un conflicto, facilite una redención, etcétera. Pero aquí realmente no sé lo que aporta la secuencia a nivel dramático sino malestar físico. Otro ejemplo incomprensible: la secuencia de *El detective y la muerte* en la que un matón o guardia, su identidad queda poco definida, obliga al personaje de María de Medeiros a ponerse de rodillas, abrir la boca y engullir tanto porra como pistola. ¿Se me habrá escapado el simbolismo de la secuencia? o sólo es lo que parece, una fellatio disfrazada. Y si lo es, por qué no se asume hasta sus últimas consecuencias. Pero sobre todo me pregunto: ¿es imprescindible la secuencia? Por cierto, ante el arrebatador despliegue de medios (planos numero-

sos, insertos, ralentís, efectos sonoros, distorsiones visuales, duración excesiva) para describir situaciones límites como pueda ser una violación el único punto de vista al que me adhiero es el que adopta Angelopoulos en *Paisaje en la niebla*. Detrás de la lona de un camión aparcado al borde de un autopista una adolescente sufre una violación. El director mantiene un plano fijo, distante y largo. Sólo oímos el rumor del tráfico y sólo vemos cómo el hermano menor indefenso, como un animal que presiente el peligro pero no puede actuar, da unos pasos y espera. Es una secuencia insoportable porque crea dolor y pavor, porque la dureza no impide el respeto hacia lo que se filma. Si algún día se le ocurriera a algún director realizar un remake de *Alemania, año cero* (espero que nunca suceda), ¿cómo filmaría el desamparo y el suicidio del niño al final de la historia? Me temo que con mucho ruido... y poco furor. A la hora de decidir filmar semejante tipo de situaciones todo lo que no es ético es obscuro. No existe término medio. Por este motivo, en el panorama español me parece realmente turbadora la secuencia del combate de perros en *Salto al vacío*. Los personajes deambulan en la penumbra como depredadores o víctimas, sus instintos los impulsan en busca del dolor o de la muerte mientras los perros pelean hasta la muerte que el director se niega a enseñarnos. Si en otras secuencias la acumulación de violencia y la steadicam me marean un poco, en ésta Calparsoro consigue que experimentemos como espectadores las sensaciones de agobio y asfixia que corroen a la protagonista y que desembocan en su primer asesinato. Trabazón lógica de los hechos, danza macabra, lógicamente puesta en escena por movimientos circulares sin principio ni fin.

Así pues, es tarea sumamente difícil hallar películas en las cuáles la violencia cimente la historia, sea inherente a los personajes y por tanto a sus reacciones.

Dos películas emergen *Once were warriors* (Guerreros de antaño), de Lee Tamahori; y *One false move* (Un paso en falso), de Carl Franklin.

De la primera se ha de resaltar su honestidad al presentar a todos sus personajes como verdugos y víctimas a la vez, envueltos en arrebatos de violencia cotidiana, terrible pero sin ningún matiz de sadismo, tan al uso. Si sólo aparecieran como víctimas se trataría de un alegato maniqueo a favor del pueblo maorí o de una clase desfavorecida. Es una violencia que expresa emociones primarias, relaciones familiares truncadas, rituales perennes, heridas producidas por el desarraigo de un pueblo sumido en el olvido y la pobreza. Bien sabe Lee Tamahori que, tal y como lo decía Brecht "La violencia sólo ayuda donde impera la violencia". Ni elude la violencia, ni le fascina, ni tampoco la embellece. No. Describe sin juzgar.

Es ley de vida y así lo asume.



Guerreros de antaño, de Lee Tamahori

De la segunda diría que es la mejor película americana que he visto desde hace mucho tiempo. Los días transcurren sin altibajos en un pueblo de Arkansas. Allí, Dale "Hurricane" Dixon, un joven sheriff sueña con demostrar que puede ser un héroe, un vencedor, uno de aquellos policías que aparecen en pantalla. Llega su hora cuando tres forajidos huyen de Los Angeles. Aún sabiendo que son extremadamente peligrosos el ingenuo protagonista decide enfrentarse con ellos.

Ni su mujer, ni los policías enviados desde Los Angeles se lo pueden impedir, y menos todavía cuando descubre que la mujer del trío de fugitivos, Fantasía, es una mulata con la mantuvo años antes una relación que no asumió. *One false move* es un retorno al pasado sin aura de grandeza, un revés del destino que hunde sus raíces en la vulnerabilidad de sus personajes, una oleada de violencia que irrumpe en una vida cotidiana que oscila entre letargo y felicidad. La violencia arrasa cuando los sentimientos apagados vuelven a renacer. Tras un brutal arranque que de repente convierte lo cotidiano en pesadilla la película, como el hilo de una madeja, avanza lenta pero inexorablemente hacia un final trágico.

Carl Franklin evita los recursos habituales del thriller (no hay falsas pistas, sólo hay una), de la película de persecución (no hay ninguna persecución), del retrato de psychokiller (Pluto que siega la vida a navajazos es un psicópata muy cuerdo), del guión/bomba de relojería con clímax gradual, de la sobredosis de violencia. En efecto, ahonda progresivamente en la descripción de los caracteres y reduce las manifestaciones de violencia.

Cuando agoniza Dale "Hurricane" su hijo mulato, que desconoce la identidad del moribundo, se le acerca y pregunta: "Are you dead, mister?" Con cinco años ignora lo que significa morir pero intuye que cuando la muerte acecha hay que sobreponerse. Al igual que el niño, el director se acerca de puntillas, se detiene, consiente en silencio a que muera su personaje. Ni héroe, ni víctima, ni verdugo.

Sólo un hombre que muere dignamente. ■

Así pues, es tarea sumamente difícil hallar películas en las cuáles la violencia cimente la historia, sea inherente a los personajes y por tanto a sus reacciones.

Lo nuevo y lo viejo



El hotel eléctrico, de Segundo de Chomón

Texto: Jaime Llorente

SE apaga la luz. Aparecen unos japoneses de diferentes edades que nos sonríen y hacen pequeñas inclinaciones con la cabeza hacia delante. La pantalla parpadea, esto debe ser muy antiguo... pero esas caras... esas caras no son orientales, se notan las cejas postizas, las pelucas, realmente esas caras son familiares por mucho que intenten entornar los ojos como orientales, parecen madrileños... pero, ¿qué hacen ahora?, se suben unos encima de otros con movimientos muy extraños y componen equilibrios imposibles. Algo raro pasa, un niño sostiene sobre una vara a varios adultos unos encima de otros.

Durante esos primeros momentos de *Los equilibristas japoneses* (1905) de Segundo de Chomón, todo te da vueltas hasta que concluyes que ni son japoneses, ni hacen equilibrio alguno, simplemente están tumbados con la cámara enfocándoles cenitalmente. Esta idea simple y fresca de un cortometraje de principios de siglo me produjo durante ese tiempo una pérdida, un pequeño caos, algo que no hacen muchos largos o cortos ahora. Una idea simple, honrada, sin pretensiones...

Así fue la Muestra histórica que ofreció en Marzo de este año el I Festival Ibérico del Cortometraje de Badajoz. 36 cortos que abarcan la Historia del Cine Español, desde las películas cortas de nuevos directores como Medem, y Alex de la Iglesia seguidas a las de viejos dinosaurios como Chomón, Buñuel o García Maroto o de contemporáneos como Drove, Trueba, Garci, etc.

Después de ver "lo viejo y lo nuevo", la pregunta sobre el Cine, así, en abstracto, fue inevitable, cómo va, si es que va, y si marcha, a dónde, desde dónde, por dónde. Después de cien años de cine, ¿qué?

En 1951 le publican a René Clair un libro, "Reflexion faite" (aquí publicado por la editorial Artola en el 55 como "Reflexiones. Notas para la Historia del Arte Cinematográfico"), en el que se recopilan sus artículos escritos entre 1922 y 1935, últimos años del cine mudo y primeros del sonoro, como dice el propio Clair. En el Prefacio o "Propósito" leemos: "Mi intención al publicar estos artículos hoy es volver a poner sobre el tapete las cuestiones planteadas por el cine en una época crucial de su evolución y que, a pesar de esta evolución, no han perdido entidad. Creo que para los jóvenes interesados en estos problemas no será inútil confrontar sus reflexiones con las de una juventud ya pasada".

Han pasado cuarenta y cuatro años, casi tanto como todo lo que había pasado con el Cine hasta la fecha del libro y es posible que haya que hacer algo parecido, si no en un artículo, cada día en nuestro trabajo o cuando uno se queda mirando la punta del lápiz durante diez minutos. Lo primero que habría que preguntarse es si hoy los jóvenes tenemos alguna reflexión que confrontar y, si es así, ¿dónde se habla de esto? ¿existe hoy una riqueza en variedades de expresión con el medio cinematográfico que refleje inquietudes, movimiento? ¿hay polémica siquiera sobre este tema?

¿Dónde están la poesía, la sutilidad, los matices, la experimentación, la búsqueda, el riesgo, la obra de arte en el Cine de ahora?, ¿por qué todo es una uniformidad monocorde sólo rota por algún francotirador moribundo?, ¿por qué solo hay cáscara estéril? ¿Es posible que una forma de narrativa determinada se haya erigido como absolutamente dominante y única acreedora de los gustos de la Audiencia y que, además, influenciada por la televisión, se haya vulgarizado convirtiéndose en algo infinitamente más zafio, algo en lo que todo se da completamente masticado y predigerido y el Público se lo traga sin pestañear y se acostumbra a un pienso ligero y sin problemas de pesadas digestiones intelectuales?

Jesús Ferrero en el último número de la revista de la Academia sueña con un cine nuevo, o viejo, pero diferente al que encuentra hoy, "despojado de su herencia novelesca" y que se apoye en la "imagen elíptica y significativa", en la poesía, donde "el cine se reconoce cuando roza alguna verdad profunda. (...) la industria quiere rentabilidad basada en discursos fáciles y fácilmente asimilables. Por eso el lenguaje cinematográfico va tan desesperadamente despacio." Y hace una advertencia que a la gente de cine nos debería hacer pensar, "Quizá los sistemas más baratos de filmar, como es el caso del video, acaben tarde o temprano revolucionando la sintaxis cinematográfica". Fernando Lara -Director del Festival de Valladolid- y en esa misma revista, habla de un cierto tipo de cine joven, "...cada vez hay más películas que intentan llamar la atención del público a través de su aturdimiento imaginativo, de no dejarle ni un instante de reflexión dada la cantidad de elementos que sin cesar golpean su retina desde la pantalla"

¿Por qué dar carnaza?, ¿por qué sólo hay que hacer películas que respondan al criterio establecido?, ¿por qué nadie se arriesga y es honrado consigo mismo?, ¿por qué no aprendemos de los clásicos para intentar caminos nuevos que puede que nos lleven a otras formas de expresión?, ¿por qué no buscar? Ya estoy escuchando a algunos, y todo esto no tiene por qué estar reñido con el carácter de industria que tiene el cine: cuanta más oferta, más negocio; si, como ahora, predomina una sola forma de contar, de exponer algo, la sensación es de ahogo, hasta para los espectadores menos exigentes, parece que se va a ver siempre lo mismo con ligerísimas variantes; si hay múltiples formas de conectar con un Público en una cartelera, habrá más gente que se interese ya que tendrá muchas más posibilidades de encontrar una película que le diga algo. Cuanta más variedad, más se aviva la demanda. El único problema es que el dinero que pagamos por ver películas quedaría más repartido, tocarían a menos. Es como si en un pueblo sólo hay un cine, allí se estará a lo que "echen", mientras que si alguien pone una segunda sala, no van a "echar" lo mismo los dos; el lugareño podrá elegir

lo que mejor le venga. Lo que pasa es que los beneficios deja de llevárselos uno sólo y ése suele tener poder suficiente para que en ese pueblo no pongan otros cines.

De todos modos, también hay otra cuestión que nos afecta a los que trabajamos en esto ¿no será el problema que damos poco y siempre lo mismo?, ¿no será que somos poco rigurosos, que leemos, pensamos y jugamos poco?, ¿no será que hay poca inquietud por temas estéticos y mucha por salir en los papeles? ¿no será que tenemos ganas de riquezas y lujos y no de disfrutar con nuestro trabajo para



Stalker, de Andrei Tarkovski

quedar satisfechos y dormir sin necesidad de somníferos?, ¿no será que nos da miedo apartarnos de los caminos que están trillados, por donde se va como por rieles, sin esfuerzo?

Es posible que sea el tiempo de empezar a educar a la Audiencia a la variedad y la libertad de elegir y recibir y pensar y sentir, a que se acostumbre a masticar, a degustar y a escupir, si es el caso, a confiar en su capacidad de entender y no sólo racionalmente; a que nos exija, aunque no sea "para todos los públicos", a dar el mayor negocio. Y ahí puede estar el quid, un poquito más de humildad y de artesanía, de sentirse satisfecho con el trabajo concluido, aunque el número de espectadores sea menor, pero en esos casos habrá una interacción, una influencia recíproca entre quien hace y quien recibe y eso reforzará el medio y lo dará riqueza.

"Hay un lenguaje absolutamente diferente, hay un sistema de comunicación totalmente distinto... a través de sentimientos, de imágenes. Este contacto supera todo lo que separa, derriba las fronteras. La voluntad, el sentimiento, las emociones despejan las barreras entre los hombres, que hasta ahora estaban a ambos extremos del espejo, detrás de esta o aquella puerta... el marco de la pantalla se amplía, ante nosotros se abre un mundo, cerrado hasta ahora, y se convierte en una nueva realidad..." -una trabajadora rusa escribe a Andrei Tarkovski, de la Introducción de su libro "Esculpir en el tiempo" (Rialp, Madrid 1991)-. ■

¿Por qué no aprendemos de los clásicos para intentar caminos nuevos que puede que nos lleven a otras formas de expresión?

III. Repúblicas Checa y Eslovaca. Los Balcanes y la antigua Yugoslavia

Texto: Kepa Sojo

1. EL CINE EN CHEQUIA Y ESLOVAQUIA ANTES DE LA SEPARACION

Sin duda alguna, uno de los cines más interesantes del Este de Europa es el que se ha venido efectuando con anterioridad en el extinto estado de Checoslovaquia, y que tras la separación de 1993 se ha seguido realizando en los dos nuevos estados Chequia y Eslovaquia.

Es de destacar la mayor potencia cinematográfica de los territorios de Bohemia y Moravia en torno a dos dinamizadores fundamentales para comprender el cine de estas latitudes: los estudios Barrandov, que llevaron la carga del cine checo anterior, y el Festival de los bosques de Bohemia, Karlovy Vary, famosa ciudad balneario que acoge un certamen bianual, alternándose en fechas con el Festival de Moscú.

La edición de 1986 de Karlovy Vary, supuso el veinticinco aniversario del certamen, no obstante, como era de esperar en esa fecha tan temprana, el festival estuvo muy dirigido política y didácticamente. En general el cine checo proyectado en el certamen fue de bastante bajo nivel a excepción de *Mi dulce pueblecito* (1986), de Jiri Menzel; *Me sorprendió la noche* (1986), de Juraj Herz; y *La Sexta frase* (1986), del eslovaco Stefan Uher¹.

La edición del 88 en que ya funcionaba la perestroika con efectos subsidiarios en el resto de países comunistas fue una edición olvidable. El período 89-90 presenció la "revolución de terciopelo" que originó un amplio desconcierto en el cine checo. De todas maneras, el Festival de Karlovy Vary de 1990 puede ser considerado como la primera edición en libertad.

2. EL CINE EN CHEQUIA Y ESLOVAQUIA A PARTIR DE LA SEPARACION

El uno de Enero de 1993 se produce la división pacífica entre Chequia y Eslovaquia. Si durante la

etapa comunista se realizaban en Checoslovaquia unificada unas 45 películas, en 1993, en Chequia sólo se producirán 25 y se estrenarán 20, mientras que en Eslovaquia la cifra será de tres. Arrasará en ambos estados el cine yanqui de bajo presupuesto, como sucede en el resto de los antiguos países comunistas.²

El Festival de Karlovy Vary se quiere pasar a una periodicidad anual, con la consiguiente medida de la no alternancia con Moscú. Una vez más la desigualdad entre los checos (más desarrollados) y los eslovacos (más pobres) es evidente hasta en el cine.

3. CINEASTAS CHECOS

No vamos a hablar de Milos Forman (1932) que ha realizado la mayor parte de su producción en Estados Unidos llegando a nacionalizarse estadounidense, pero si que es preciso hacer referencia al veteranísimo Jiri Weiss (1913), con una amplísima producción desde 1935 hasta la actualidad, y realizador de la curiosa *Marta y yo* (1989). También hay que referirse a Jiri Menzel (1938), el representante más conocido de lo que fue a llamarse el "nuevo cine checo", desde su ya mítica película *Trenes rigurosamente vigilados* (1966), aunque su obra más conocida es la comedia costumbrista *Mi dulce pueblecito* (1985) que narra la amistad entre dos hombres de campo, uno de ellos algo retrasado, y los peculiares tipos de individuos de un pueblo checo, así como el proceso desarrollista de Praga. Esta película triunfó en Karlovy Vary y fue proyectada en la SEMINCI de Valladolid. Es destacable el guión de Zdenek Sverak, de cuyo hijo hablaremos más adelante. Su último filme *El fin de los viejos tiempos* (1989) alude en clave de comedia a la vieja nobleza y su vida en un castillo.

Relacionado con el cine de Menzel está la ópera prima del joven Jan Sverak (1965), *Escuela primaria* (1991) que relata en clave de deliciosa

comedia las desventuras de un grupo de escolares y sus profesores en los años siguientes al fin de la II Guerra Mundial.

Tan divertida como *Escuela primaria* es la producción, en general, de Jaromil Jires (1935), aunque con *El león de melena blanca* (1986) entra en la confusa personalidad del compositor Leos Janacek que confluye, en cierto modo, con la del maestro de Sainte-Colombe de *Todas las Mañanas del Mundo* (1992) de Alain Corneau. No obstante en *Poetas IV* (1993), enlaza a la perfección con el mundo de Menzel.

El cine de Milos Zabransky (1952) muestra la realidad más cercana de la Checoslovaquia contemporánea en sus películas que llegan a veces al drama como en *Casa para dos* (1988), o se quedan en la descripción realista de *Retrato de familia* (1987).

La veterana Vera Chilitova también radicada en la comedia costumbrista checa posee dos interesantes títulos en estos años: *Mis pragueños me comprenden* (1992) y *La herencia* (1993).

Otros autores interesantes son Antonin Massa, realizador de *Fuimos realmente así* (1990), sobre la decadencia social checa ejemplificada en una compañía de teatro; así como D. Vihanova y Z. Tyc, autores de dos relatos de suspense psicológico: *Plaza fuerte* (1993) y *Las hojas de afeitar* (1993), respectivamente. Tampoco olvidamos a Zdenek Sirovy (1932), autor de la legendaria *Ceremonia fúnebre* (1969) recuperada en 1989, *Outsider* (1986), *Pasaje al Sudoeste* (1989) y *Los Barones Negros* (1993) ambientada en la época marxista; ni a Karel Vachek y *Nueva Hyperion* (1993) sobre los acontecimientos sociopolíticos a lo largo de los 90.

Por último nos referiremos a Tom Stoppard (1937), emigrado prematuramente a Gran Bretaña, donde se ha convertido en un importante guionista de autores reconocidos, que cuenta con una única película *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1991), ampliamente premiada en Venecia.

4. CINEASTAS ESLOVACOS

El cineasta eslovaco más interesante es sin duda Juraj Jakubisko, integrante del antiguo "nuevo cine checoslovaco" pero que con la separación de Eslovaquia ha visto como su carrera adquiriría nuevos derroteros. Tres de sus últimos filmes merecen ser destacados: *Frau Hölle* (1985) presentado en el Festival de Venecia de 1985, dentro del más puro "realismo mágico", con la actuación de Giulietta Massina³; *Hasta la vista en los infiernos* (1990) presente de nuevo en Venecia, que alegoriza sobre Checoslovaquia entre los 70 y los 90, y la comedia ambientada durante la Revolución de Terciopelo, *Mejor ser rico y guapo, que feo y pobre* (1992).

Otros directores a tener en cuenta serían: Karel Smyczek, autor de *¿Por qué?* (1987), localizada en torno al vandalismo de los hinchas de fútbol; Stefan Uher, realizador de *La sexta frase* (1986) que evoca la literatura eslovaca de fines del siglo pasado y principios de éste; M. Sulik y *Todo lo que quiero* (1993), sobre la crisis existencial de un matrimonio; y S. Semjan, autor de *En el maravilloso Danubio Azul* (1993).

5. EL CINE EN LOS BALKANES

Para hablar de cine balcánico en el período comprendido entre 1985 y 1994, hay que tener muy en cuenta los acontecimientos históricos acaecidos en la zona. La disgregación de la antigua Yugoslavia, y su comienzo en 1992 nos obliga a distinguir dos períodos claramente diferenciados en cuanto a producción cinematográfica:

1. Yugoslavia antes de la guerra (1985-1992).

2. Estados independientes surgidos a partir del 92. (1992-1994).

Dentro del primer período marcado hay que tener en cuenta que la producción durante estos años fue bastante numerosa a pesar de la inflación y la crisis. Anualmente se celebraba el festival de Pula (Eslovenia) donde se exhibía lo más granado de la producción local. El año más destacado fue 1986 donde triunfaron tres directores con sus respectivas películas:

Stole Popov con *Feliz año 1949* (1986), drama psicopolítico en torno a la ruptura entre Tito y Stalin; Lordan Zafranovich con *Campanas vespertinas* (1986), acerca de la vida de un yugoslavo medio desde la resistencia antinazi a la salida de la órbita de Moscú; y Anton Tomasic con *Cormorán* (1986) cuyo tema era más actual, acerca de un marinero alcohólico cuya vida no tiene sentido.

Durante estos años predominan dos temas sobre los demás: la exaltación nacionalista yugoslava y la guerra, presente en la filmografía de todos

Frau Hölle, de Juraj Jakubisko



los países del Este, verdadera obsesión de sus directores. No obstante también se dan otro tipo de géneros que dan lugar a un variado panorama⁴. Un director interesante es K. Papic, autor de *Mi tío me ha heredado* (1988), crítica del pasado político de su país.

A partir de 1992, una crisis total invade a todos los aspectos de la vida del país. Los directores bosnios más destacados Emir Kusturica y Dusan Makavejev marchan al extranjero.

Croacia, tras sus cruentos enfrentamientos sobre todo en la costa dálmata y Eslavonia Occidental (Vukovar y Osijek), alcanza una tensa "normalidad" que le permite producir tres largos y celebrar el primer Festival de Cine de Zagreb, como muestra de su soberanía política. Los autores de los largometrajes y sus películas son: A. Babaja y *La puerta de piedra* (1993), acerca de las ideas de un filósofo sobre la vida; la realizadora O. Kodar y su coproducción con Italia *Tiempo para...* (1993), y el cineasta Z. Smegac, autor de *Años dorados* (1993) llena de crítica sobre la década de los setenta⁵.

Por su parte los bosnios Makavejev y Kusturica presentaban en Berlín el mismo año *Gorila se baña a media noche* (1993) coproducción con Alemania en tono de farsa, y *El sueño de Arizona* (1992), de cuyo autor hablaremos a continuación por ser el más destacado cineasta de la antigua Yugoslavia.

6. EL REALISMO MAGICO DE EMIR KUSTURICA.

Emir Kusturica nació en Sarajevo, capital de Bosnia-Herzegovina en 1955. Aunque huido a los Estados Unidos tras la eclosión de la Guerra de Yugoslavia, surge en Kusturica un controvertido y joven, pero brillante cineasta.

El cine de Kusturica se mueve dentro de un irrealismo mágico y de una dimensión onírica, con imágenes de gran belleza. Con *Te acuerdas de Dolly Bell* (1981), logró en León de Oro de Venecia.

Con *Papá está en viaje de negocios* (1985), la Palma de Oro en Cannes, al retratarnos la antigua Yugoslavia comunista de Tito. Con *El tiempo de los gitanos* (1989), nos mostró el irrealismo y la magia de los gitanos bos-

nios, donde se mezclan culturas tan curiosas como la gitana y la musulmana. En su aventura americana: *El sueño de Arizona* (1992), los mismos parámetros de sorpresa adaptados a Norteamérica. Su



Before the rain, de Milcho Manchevski

última obra *Underground* (1994), triunfó en Berlín, pero aún no se ha estrenado en España.

Sin duda alguna *Papá está en viaje de negocios* fue la película que le dió el espaldarazo internacional. En esta larga película se definen claramente los parámetros de la Yugoslavia de Tito y las relaciones familiares entre el niño y su familia. *El tiempo de los gitanos* alcanza una dimensión onírica e irreal superior gracias a una impresionante música que mucho tiene que ver con las partituras de *Leolo* (1992) del canadiense Jean Claude Lauzon. *El sueño de Arizona* supone la puesta en funcionamiento de los esquemas irreales de Kusturica en los Estados Unidos, donde rinde varios homenajes al cine americano de los 50-70: a Hitchcock y *Con la Muerte en los Talones* (1959) con varias alusiones a la famosa escena del avión fumigador, espléndidamente interpretadas por el actor Vincent Gallo, y al mismo Jerry Lewis, que actúa en la película, siendo una leyenda viva del cine "risible" de los sesenta y setenta. Veremos que depara la esperada *Underground* (1994).

7. MACEDONIA Y MILCHO MANCHEWSKI

Con una sola película, *Before The Rain* (1994) un joven director macedonio llamado Milcho Manchevski ha sorprendido a medio mundo triunfando en el festival de Venecia con un filme cargado de simbolismo dividido en tres partes con una estructura circular perfecta y que alude a realidades tan flagrantes como la Guerra de Bosnia. Suponemos que Manchevski no se quedará aquí y veremos que depara su futura carrera cinematográfica. ■



Underground, de Emir Kusturica

(1) ALCALA, M. Un año de cine mundial. Karlovy Vary XXV. Cine para leer 1986. Ed. Mensajero. Bilbao 1987, pp 50-52.

(2) Ibidem. Cine para leer 1993. Bilbao 1994. p. 32.

(3) RIAMBAU, E. Venecia 85. Revista Dirigido por. nº 129, Octubre 1985 p. 16.

(4) ALCALA, M. Yugoslavia y su cine. Cine para leer 1986. Ed. mensajero. Bilbao 1987. p. 45.

(5) Ibidem. Balcanes. Cine para leer 1993. Ed. Mensajero. Bilbao 1994. p. 35.

Amara Carmona



MIGUEL A. CORDOBA

Tiene dieciocho años y según nos dice llegó al cine por casualidad. Acaba de protagonizar la película *Alma gitana* dirigida por Chus Gutiérrez, en donde interpreta a Lucía, una chica gitana que se enamora de un payo; siendo éste su primer contacto con el cine. Antes había hecho lo que cualquier chica de su edad, ir al colegio, estudiar...

y sobre todo bailar. Baila flamenco, pero no de forma profesional. Es hija de Luis Carmona y sus primos son los miembros del grupo Ketama, todos ellos conocidos con el sobrenombre de los "Habichuela".

Texto: V. Justo Navarro

¿Cómo conseguiste el papel en la película *Alma Gitana* y cuál fue el proceso de selección?

La selección fue por *casting*, me parece que fuimos unas ciento ochenta chicas más o menos pero vamos yo tampoco iba con mucha intención de ser actriz y meterme en este mundo, fui tal vez porque íbamos todas las gitanas, ya que había carteles por la calle y se decía por la radio y todo el mundo hablaba de esto y

fuimos todas. Luego un día vino mi hermano y me dijo que tenía que estudiarme un trocito de guión y que me iban a hacer una prueba, fui e hice la prueba y poco a poco se fueron seleccionando las chicas, quedamos siete u ocho, luego tres y al final quedé yo.

¿Cómo preparaste el personaje de Lucía?

A mí me pillaba todo por sorpresa, entonces me limitaba a ir y hacer lo que

me decían y como tampoco era una historia muy difícil, no era cuestión de preparar demasiado. En esta película es más una cuestión de naturalidad y frescura, y hacer las cosas como tú sepas hacerlas, sin más.

¿Qué te resultó lo más difícil de interpretar a lo largo del rodaje?

Difícil era todo y a la vez era fácil, pero lo más difícil fue mi beso, mi famoso beso que yo no había dado otro antes;

pero bueno fue difícil el primero, luego cuando había que repetir ya no fue tanto.

¿Cómo es tu personaje? ¿Se acerca a la realidad de una chica gitana de hoy, recoge toda su problemática?

El personaje sí se acerca a lo que es una gitana en su vida real, hoy día está ya un poco desfasado el que las gitanas no estudien, cualquiera hace la vida que hace una paya. Lo de la problemática de que se enamore de un payo, depende. Puede que sea un problema o no, cada gitano piensa de una manera. Yo conozco a gitanas que están con payos y no hay problema y otras, sin embargo, sí. No es un problema de todo el mundo, por ejemplo para mí no sería un problema, pero sigue habiendo muchos casos y creo que todavía debemos evolucionar mucho más, por eso me alegro que se hagan películas así.

¿Durante el rodaje, qué es lo que más te gustaba y lo que menos?

En el rodaje me encontraba muy a gusto, yo sólo quería rodar y rodar, cuando llegaba el viernes me ponía histérica porque tenía que estar dos días sin rodar. Me ha gustado todo porque ha sido como una especie de sueño, trabajar con tantas personas y tan a gusto. Cuando te pones delante de la cámara te das cuenta si te gusta o no y a mí me gustaba y es todo magnífico. Lo que más me ha costado era levantarme tan temprano, a las seis o a las siete de la mañana, pero yo era muy puntual.

Mi principal virtud es la constancia, lo que quiero lo saco como sea, y estoy ahí; me cueste lo que me cueste, lo saco".

¿Tienes algún otro proyecto?

Estoy pendiente de un proyecto muy bueno, aunque no sé si hablar de él, bueno lo cuento: voy a protagonizar la película *Cachito* de Enrique Urbizu. Esta segunda película me da ya más miedo, porque en la primera te viene todo por sorpresa pero luego te das cuenta de lo que son las cosas. Una vez que termine esta película pienso prepararme más, ir a la escuela, etcétera. La naturalidad es muy buena y todo eso pero pienso que hay que pulirlo todo un poco más.

Perteneces a una familia de artistas, ¿te ha condicionado este hecho para dedicarte al cine?

El arte es todo arte, en nuestra familia hemos sido artistas de flamenco, cantores, bailaores, guitarristas, pero no teníamos nada que ver con el cine, nadie. Me ha venido porque ha sucedido así, pero no porque mi familia haya sido artista.

Aparte de la interpretación, ¿te gustaría dedicarte a otra actividad artística?

Pienso dedicarme completamente al cine, si las cosas me van bien y me lo curro bien. De bailar nunca voy a dejar, pero eso me lo tomo más como en mi tiempo libre y cuando me apetece, profesionalmente no.

¿Cuál es tu principal virtud?

Es la constancia, lo que quiero lo saco como sea, y estoy ahí; me cueste lo que me cueste, lo saco.

Por lo que parece, el cine ha cambiado tu vida.

Sí, completamente. El cine me ha dado la vida, porque antes no me iba muy bien y hacer películas es lo que me ha sacado de todo. Yo antes de entrar en el cine estaba confundida, no sabía si quería estudiar, si quería bailar o qué quería hacer; porque cuando una cosa no te llena de verdad, no lo tienes claro, y no lo sabes hasta que encuentras lo que sí quieres hacer. Sé que tengo que estar agradecida porque con diecisiete años llegar y protagonizar una película es para estarlo, ¿no? Pero bueno, sé que si quiero seguir hay que tener talento, porque sino no sigues. ■



Asociación de Nuevas Productoras

Durante el pasado X Festival de Cinema Jove de Valencia se presentó una nueva asociación profesional de empresas productoras integrada por Productores Independientes del Estado Español. Estas empresas cuentan con una trayectoria ligada a la promoción de nuevos realizadores, productores, técnicos y actores..

Fines y objetivos:

- Representar a sus asociados ante los organismos que crean las leyes de protección de la Cinematografía Española y Europea; ante la Federación de Productores (FAPAE), así como ante otras Asociaciones, Instituciones, Televisiones y Medios.
- Coordinar información de interés para los asociados.
- Ofrecer a sus asociados servicios para el mejor desarrollo de sus actividades.
- Organizar Mercados y Muestras que faciliten la difusión y venta de las producciones de sus asociados.

Requisitos para la asociación a ANP:

- Estar registrada como empresa de producción en el Ministerio de Cultura.
- Aval de dos socios de la asociación y la conformidad de la junta directiva.
- Mínimo plan empresarial y actividad de producción
- Cinco largometrajes producidos como máximo.
- Dedicación a la producción de largometrajes de bajo presupuesto y cortometrajes.

Pedro Casablanc

Nacido en Casablanca, formado en Sevilla, residente en Madrid, con la familia en Málaga y vinculado con Murcia, Pedro Ortiz, más conocido como Pedro Casablanc, es un actor cosmopolita y polifacético. Capacitado para el teatro, donde se curtió en la década de los 80 en producciones independientes, y para el cine y la televisión, como lo corroboran los testimonios de directores que lo han dirigido, este actor también ha probado suerte en la dirección de teatro.



Texto: Miguel Olid

Después de una larga trayectoria en el teatro y el doblaje en Andalucía, y de intervenir en varias películas, series de televisión y otros tantos cortos, en la actualidad su carrera profesional se encuentra vinculada al proyecto de José Luis Gómez, *La Abadía*, con el que lleva trabajando desde hace más de un año.

Generalmente ha encarnado a personajes atormentados o problemáticos, casi siempre en registros dramáticos, pero en la vida real es un hombre con un gran sentido del humor, divertido e irónico y

dotado de una gran humanidad.

¿Dónde fueron tus primeros pasos en el espectáculo?

En Marruecos. Tenía 15 años cuando ya participaba en una compañía de aficionados que representaba obras de teatro en la Casa de España en Casablanca. De hecho, guardo como oro en paño una crítica de teatro que hizo un periódico local, donde me destacaban.

Antes de eso, desde muy niño, he sentido gran fascinación por el mundo del circo. Siempre he querido ser payaso. Hoy en día,

sin embargo, es difícil tener vocación de payaso porque no hay referentes, pero entonces sí que los había y bastante buenos.

Mi afición por el cine se debe en gran parte a las muchas películas que veía. Mi madre era muy aficionada y me llevaba con bastante frecuencia. Recuerdo haber visto *Espartaco*, de Stanley Kubrick, que me encantó, y decir "quiero ser como Lawrence Olivier".

Más tarde me fui a Sevilla a estudiar Bellas Artes. También me dedicaba a la pintura y creía que lo mejor que podía

estudiar era algo relacionado con la vida artística, aunque realmente no tuviera nada que ver. De hecho, después conocí peritos agrícolas que también acabaron dedicándose a esto.

Desde tus inicios en el teatro en Casablanca hasta la actualidad, ¿cuáles han sido las principales obras en las que has intervenido?

En Bellas Artes había un grupito de teatro con el que hicimos algunas funciones en la Facultad y pequeñas giras. En una de estas funciones me vieron algunos miembros de la Jácara, una de las principales compañías independientes de Andalucía. Estuve en esta compañía desde 1983 hasta 1989 representando obras como *Esperando a Godot* y *La casa de Bernarda Alba*, en un montaje en el que los hombres encarnábamos a todos los personajes femeninos.

A partir del 89 estuve trabajando con el Centro Andaluz de Teatro (C.A.T.), que acababa de inaugurarse. Intervine en *Valle x 3*, *Las de Caín*, *Una cuestión de azar* De Jesús Cracio y *El gran inquisidor*, dirigido por George Tabori, uno de los grandes maestros en la actualidad de la cultura europea y director del Teatro Nacional de Viena. Este montaje que representamos durante la Expo92 me coincidió con una obra de teatro infantil, *Don Quijote*, que dirigí también para la Expo92, en coproducción con la Sala San Pol.

Más recientemente he trabajado a las órdenes de Emilio Gutiérrez Caba en una obra de Lope de Vega que se presentó en el Festival de Teatro Clásico de Almagro.

Llevabas muchos años haciendo teatro cuando empezaste a hacer películas, ¿cómo te incorporaste al cine?

Fue gracias a Mariano Barroso, que me vio en Madrid en *Valle x 3*. Me dio un pequeño papel en *Mi hermano del alma* cuando ya tenía prácticamente cerrado el casting. Después fui el marido de Ruth Gabriel en *Días contados* con Imanol Uribe y trabajé en *Lucrecia*, de nuevo con Barroso, *Eso* de Fernando Colomo y en la serie de Antena 3, *Ay, señor, señor*, también dirigido por Colomo.

En los últimos años he intervenido en varios cortos de José Manuel García y en un par de capítulos de una serie de Televisión Española titulada *Sólo para inteligentes*.

¿Qué es lo que más destacarías de tu carrera como actor?

Es difícil discernir entre lo bueno y lo malo, porque cuando no has hecho mucho tienes que hacerlo todo. Aún no estoy en posición de elegir. Al llevar muchos años haciendo teatro, que es donde empecé, veo las cosas desde otra óptica, ya que los actores de teatro "pica mos piedra" durante más tiempo. Somos

*Por ahora
me siento más a gusto
con papeles serios,
pero creo
que tengo
cierta vis cómica,
que no he utilizado
todavía"*

corredores de fondo. Además, hacer teatro con regularidad nos obliga a rechazar papeles de cierto interés en películas, porque no nos compensa dejar una obra de teatro por una breve colaboración.

Eres uno de los muchos actores andaluces residentes, por motivos de trabajo, en Madrid, ¿no se puede ser actor en Andalucía?

No lo sé, desde luego mi ideal sería poder vivir en Andalucía y trabajar en Madrid, que es donde mayor trabajo se genera. Lo que está claro es que de momento para trabajar en Madrid hay que vivir en esta ciudad. Desgraciadamente, en Andalucía no se da una continuidad en el trabajo y es difícil sobrevivir.

Siempre he sido consciente de que tarde o temprano tendría que abandonar mi tierra y venir a Madrid, pero estaba muy vinculado a Sevilla, donde he vivido once años. Miguel Narros fue quien más me animó a tomar esta decisión, proponiéndome intervenir en *Las amistades peligrosas*. Aproveché esta oportunidad para decidirme y aunque, el proyecto no se llevó a cabo, todavía sigo en Madrid, trabajando.

¿Dónde te encuentras más cómodo, en la comedia o en el drama?

Por ahora me siento más a gusto con papeles serios, pero creo que tengo cierta vis cómica, que no he utilizado todavía.

¿Qué piensas de los cortometrajes?

Creo que es una escuela estupenda tanto para actores como para directores. En tres días se hace todo el proceso de una película, con la salvedad de que dura sólo diez minutos, pero el proceso de trabajo es el mismo que el de un largometraje. ■

• Seguros Sociales

• Nóminas

• Asuntos Laborales

- Presupuestos • Contratos de trabajo • Altas y bajas de trabajadores • Liquidaciones Cuotas Seguridad Social -Rég. Gral. y colectivo de Artistas- • Justificantes de Actuaciones • Permisos de Extranjeros y Menores • Certificados • Desempleo • Asistencia y representación en Conciliación • Magistratura, etc. • Liquidaciones retenciones IRPF.

«LEGI SCINE»

A. I. E.
ASESORAMIENTO Y GESTION
LABORAL

López de Hoyos, 168 Esc. izqda. 4.º B
Teléfonos 416 26 23 - 416 28 61
FAX: 413 47 09
28002 Madrid

El fumador de pipa

FICHA ARTÍSTICA

Elvira Minguez
Juan Carlos Vellido

FICHA TÉCNICA

Dirección y Producción: Jaime Llorente
Producción: Antonio Llorente
Fotografía: Pancho Alcaine
Foto-fija: Pipo Fernández
Montaje: Luis Villar
Decoración: Antón Laguna
Sonido: José Mendieta
Música: Anthony Madigan
Productor ejecutivo: César Martínez
Maquillaje: Ramón de Diego Jr.
Casting: Jesús Regueira
Guión: Jaime Llorente,
(sobre un cuento de M. Armstrong)

El fumador de pipa es una película de terror psicológico. Este género es muy dado a cuestionar el comportamiento "normal" de las personas: quién está loco y quién no, qué es lo sano y qué lo insano y, sobre todo, a qué peana se sube uno para determinarlo; es decir, *El fumador de pipa* intenta hacer pensar, que se tome la película como premisa inicial para tener una experiencia personal sobre este tema en concreto. Es posible que esto choque con la tendencia general del cine actual y de la imagen en general, que pretenden darlo todo muy masticado y que solo haya que tragar algo muy digerible sin hacer esfuerzo alguno. Por eso, *El fumador de pipa* quiere dejar ver al espectador, permitirle buscar por sí mismo dentro de una forma clásica (sin efectos, la cámara no es protagonista) y un ritmo pausado que se aviva según lo pide la historia.

Jaime Llorente
director del cortometraje
El fumador de pipa



Entre rojas

Texto: Kepa Sojo

ENTRE rojas es una película realizada por una mujer e interpretada en sus principales papeles por mujeres. Eso, sin duda alguna, es algo que se nota y es que, por regla general, las mujeres tienen la sensibilidad mucho más desarrollada que los hombres, aunque muchos hombres hayan expresado sentimiento al dirigir sus películas.

Y es que, la película, desde que comienza hasta que finaliza, discurre por la senda de un sentimiento, no exento de un realismo característico de cualquier película ambientada en la cárcel.

La directora, Azucena Rodríguez, que curiosamente ya ha rodado su segundo filme, *Puede ser divertido*, en un registro tan diferente como es la comedia, se une al panorama femenino de nuevas realizadoras del que recientemente han destacado mujeres como Chus Gutiérrez, Rosa Vergés o Gracia Querejeta.

Centrándonos en *Entre rojas* se pueden comentar algunos aspectos destacados en el filme. Por un lado hay que decir que la interpretación de Penélope Cruz es excelente. Poco a poco se está convirtiendo en una de las "stars" más importantes del cine español. Muchas de las situaciones del filme están realizadas que ni pintadas para el lucimiento de la actriz, no obstante está madurando rápidamente y está a tono con la seriedad del filme durante toda la obra.

Pero si Penélope Cruz está bien, también está a un gran nivel la gran sorpresa del filme, la actriz María Pujalte, que cumple a la perfección en su papel, contenido a veces y apasionado en más de una ocasión. Si sigue así, trabajo no le faltará.

También se pueden destacar algunas interpretaciones secundarias como las de Pilar Bardem, o Ana Torrent, ambas en registros diferentes. No olvidamos tam-

poco las breves apariciones de Karra Elejalde y Carmelo Gómez, actores omnipresentes actualmente en muchas películas en cartelera.

El filme está ambientado en los años precedentes a la transición a la democracia, no obstante, el contexto histórico es una mera anécdota si tenemos en cuenta que en la película se muestran aspectos tan atemporales como la amistad, la solidaridad o la convivencia.

La música de Suburbano mantiene en todo momento el contrapunto adecuado a la película y la fotografía nos hace ver una prisión mucho menos sombría que las que estamos acostumbrados de ver en películas carcelarias. En cierta manera está iluminada como un aire de cotidianidad a las situaciones que se producen en la película.

Entre rojas se aleja claramente de los dramas carcelarios clásicos aunque también tenga bastante que ver con el esquema característico de los mismos. En casi todos los filmes sobre cárceles se dan unos pasos que son: llegada preso nuevo a la cárcel, inadaptación e incompreensión respecto a los carceleros, esperanzas de libertad, amistad con algún otro preso, planeo de fuga y, por último fuga. En *Entre rojas* se dan estos pasos en líneas generales, pero dentro de una cotidianidad propia de un ambiente duro donde las carceleras son humanas, a pesar de la dureza de algunas como la "Tocatún" (Ana Torrent), que en ningún momento



Penélope Cruz

llega al exceso o a la exageración. El tema de la amistad es otra de las constantes de estos filmes que se cumple a la perfección. Por otra parte, la renuncia a la fuga por parte de la protagonista (Penélope Cruz) añade un punto de vista nuevo al desenlace de la historia, pero que culmina con la excelente escena del patalo en el patio, uno de los momentos más emotivos del filme.

Aunque en registros diferentes, las tres últimas películas carcelarias que he visto me han agradado bastante. *Todos a la cárcel* (1993) en tono irónico preconizaba la vuelta a la acidez del maestro Berlanga; *The shawshank redemption* (Cadena perpetua, 1994), de Frank Darabont, ofrecía un desenlace inverosímil. Por último, *Entre rojas* es, -y aunque sólo tenga que ver con las otras dos películas que se desarrolla en una cárcel-, una sorpresa agradable en el anodino panorama cinematográfico estatal. Esperamos con impaciencia la próxima película de Azucena y hacemos votos para que "pueda ser divertida". ■

FICHA DE LA PELÍCULA:

Título Original: *Entre rojas*.
Nacionalidad: Española. Año de Producción: 1995. Dirección: Azucena Rodríguez. Intérpretes: Penélope Cruz, María Pujalte, Cristina Marcos, Pilar Bardem, Myriam de Maeztu, Ana Torrent, Carmelo Gómez, Karra Elejalde.

Salto al vacío



Najwa Nimry

Texto: M. A. Sánchez

Lo primero que me viene a la memoria al evocar *Salto al vacío*, es el poderoso impulso de algunas de sus secuencias, rodadas con una rotundidad y una fuerza visual poco común en el cine español. Desgraciadamente no puedo decir lo mismo de la historia, a cuyo servicio debería estar integrada esa interesante puesta en escena.

Hay en *Salto al vacío* un nítido desequilibrio entre estilo y contenido que a mi modo de ver supone el peor defecto que puede achacarse a la película. Con ello quiero decir que algunas situaciones parecen concebidas más para el lucimiento de su realización que para el desarrollo del relato, como si fuera más fuerte el deseo de epatar que el de transmitir la auténtica vida que transcurre dentro de esos personajes desquiciados, como si el desgarro de su realización no estuviera acompañado por el desgarro de la historia que pretende contarnos. De este modo, durante más momentos de la película de los que sería deseable, la maravillosa concepción del plano secuencia apoyada en el "steady-cam", corre el peligro de convertirse en una sucesión de golpes de efecto, a veces agotadores para el espectador, un "clip" permanente, un brillante ejercicio de estilo que no tiene nada detrás, y se evapora en el aire como fuego de artificio.

No creo que pueda reprocharse a Calparsoro que no tenga nada que contar, que su película sea vacía. Lo que sí creo es que no sabe o no puede profundizar en hilos argumentales que hubieran tenido enormes posibilidades emocionales en manos de un guionista más experto. La relación entre la chica y su novio, por ejemplo, apunta momentos interesantes, pero la impotencia de este se queda extraviada en el camino de un guión titubeante. Lo mismo puede decirse de la relación entre ella y su familia, anacrónica y confusa, o la secuencia de la fiesta, que se parece más a un guateque de niños pijos que de chavales de los bajos fondos.

¿Conoce Calparsoro a sus personajes? El director ha localizado su película en las ciudades del cinturón industrial que rodea Bilbao, pero me temo que no ha andado mucho por esas ruinas en las que quiere edificar su historia. Entiendo que hay una voluntad expresionista, que quiere alejarse del naturalismo, pero no es ése el defecto al que yo me refiero, sino al que viene provocado por una alarmante ausencia de verdad. En ese sentido, me cuesta creerme a la pandilla de *Salto al vacío*, opino que pertenece mucho más al

universo desatado de psicópatas del cine americano, via Tarantino o Stone, que a los desafortunados pobladores de esa realidad social. Salvo la excepción de la chica, per-

sonaje contradictorio y por lo tanto vivo, genuinamente bien interpretado, todos los personajes son arquetipos, objetos y no sujetos armados con una pistola, en los que el tópico de la violencia juvenil pretende sustituir una verdadera carencia de caracterización.

Truffaut decía que una ópera prima es salvable si de ella puede rescatarse una sola imagen. *Salto al vacío* se erige como una película atractiva y valerosa, con imágenes cargadas de rara intensidad, (a lo que sin duda contribuye el fantástico trabajo de Kiko de la Rica), que nos permiten augurar un buen futuro para su director. Pero está todavía muy lejos de ser auténtico cine, vehículo de emoción o de reflexión, que nos hace vivir una historia desde la piel de otros. ■

FICHA DE LA PELÍCULA:

Guión y Dirección: Daniel Calparsoro. Productor Ejecutivo: Enrique Fernández Ayuso. Productor Asociado: Fernando Colomo. Director de Fotografía: Kiko de la Rica. Intérpretes: Najwa Nimry, Roberto Chalu, Ion Gabella, Alfredo Villa, Karra Elejalde, Saturnino García, Karla Calparsoro, Kandido Uranga.

ABIERTO

un proyecto con futuro

Texto: Pedro Garhel

LA propuesta ABIERTO 94 surgió como posible proyecto de fin de carrera, dentro de la asignatura Arte y Ordenador "nuevos soportes de la creación", que imparto actualmente a los alumnos de 5º curso de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca.

Después de haber estado trabajando intensamente a lo largo del año, y haber realizado innumerables piezas en diferentes soportes (vídeo, performance, instalaciones), con un resultado altamente positivo. La mayoría de los alumnos aceptaron la idea de presentar este proyecto, que se sale de la obra personal e individual, para plantear la gestión, organización y producción de un evento colectivo: la 1ª Muestra de Nuevos Soportes de la Creación, y llevarla a cabo entre un grupo de estudiantes.

El resultado fue óptimo e inmejorable dentro de la premura de tiempo en el que fue llevado a cabo. ABIERTO 94 tuvo 101 participantes de seis países (Alemania, Argentina, España, Francia, Pakistán y Taiwan): 25 instalaciones, 8 vídeo-instalaciones, 3 ambientes sonoros, 10 performances, 5 intervenciones, 32 vídeo creación, 3 computer art, 10 fax art y 3 mesas redondas.

Con unos resultados tan gratificantes como fue la primera edición de ABIERTO 94, decidimos que la próxima edición de ABIERTO tenía que celebrarse en toda la ciudad de Salamanca, ya que es una de las ciudades absolutamente más idóneas para intervenir.

Después de un primer intento de realizarlo en Octubre de éste año. Hemos tomado la decisión de que se celebre a partir de la segunda mitad del mes de Mayo, con el tema genérico de Intervenciones en el Espacio Público y adquiriendo el formato de BIENAL de Arte Actual. Nace así ABIERTO desde la idea de la enseñanza universitaria como espacio de neutralidad y el arte como el elemento de una teoría de la práctica social. Es una experiencia que hay que conceptualizar, construyendo teoría y praxis al unísono, ligada a movimientos



Instalación de electrografía, de Marisa González

profundos en los procesos y relaciones sociales de producción de nuestra sociedad, que originen la búsqueda de diálogo para constituir un espacio propiamente utópico, en el mismo lugar en donde el acontecimiento deja huellas: la ciudad. En ella confluyen: la Universidad como espacio de transmisión del saber, la vida cotidiana, los entornos de la fe, el espíritu y la religión al igual que los santuarios de la economía, la política, los movimientos sociales y los recintos de bienestar.

Con ABIERTO 96, durante algunas semanas se dilatará el tiempo histórico en Salamanca, cuestionado por el discurso artístico, abriendo las redes de la comunicación entre quienes, de cerca o de lejos, lo vivan. Provocando una explosión liberadora, una toma de palabra que dé lugar a un cambio de actitud de los sujetos y objetos del discurso para que tome cuerpo aquello de lo que se habla.

ABIERTO 96 se sitúa entre 40º 10' y 41º 25' de latitud Norte y los 1º 24' y 5º 5' de longitud Este del meridiano de Madrid. En este enclave se pretende ofrecer al público una idea general de una delas utopías plásticas más ricas del último tercio del siglo XX. Una suerte de territorio o sistema que considera todos los lenguajes artísticos y su revisión en un empeño de unión entre el arte y la vida apostando por la calidad y el espíritu innovador de sus propuestas.

Porque hoy más que nunca, el arte ha de integrar lo social y lo espiritual del ser humano, dando paso a nuevas formas de mirar la realidad y, por tanto, posibilitar así el crecimiento de la conciencia colectiva. Ofreciendo otras vías de superación

que faciliten la conformación de una sociedad mejor donde el hombre, en general, desempeñe un papel más elevado; dejando al margen las miserias personales e identificándose con un proyecto ideal común. Acercando la belleza contemporánea a todos los rincones y esferas de la vida.

ABIERTO 96 se plantea desde la necesidad de llevar a cabo un evento cultural lo suficientemente atractivo que muestre las claves y tendencias del arte del presente, haciendo que éste proyecto tome un carácter no sólo local y regional, sino estatal e internacional. Convertir la ciudad de Salamanca durante unas semanas en un forum, no sólo de exhibición de obras e ideas artísticas, sino de reflexión sobre el discurso y la evolución del pensamiento humano.

Para ello se pretende desarrollar íntegramente en esta ciudad, proyectos múltiples de intervenciones del Espacio Público.

Primero obras que hayan sido seleccionadas a partir de la convocatoria. Segundo, proyectos específicos de artistas internacionales que serán invitados. Tercero, un ámbito teórico importante que vaya en paralelo al acontecimiento, con seminarios, conferencias, mesas redondas. Cuarto, todo un panorama de proyecciones de vídeo, film, infografía y también todas las posibles obras a través de las redes de la comunicación.

LA CONVOCATORIA está abierta a todos los artistas internacionales que lo deseen y presenten proyecto de intervención específica para espacios públicos de la ciudad de Salamanca, ANTES DEL DÍA 15 DE DICIEMBRE DE 1995, en los campos de: Instalaciones, Performances, Sonido, Vídeo, Computer Art, Films; y de Fax art, Internet, etcétera, más adelante.

Las propuestas deben ir cumplimentadas por escrito a máquina, acompañadas de bocetos, planos, fotografías, vídeo, necesidades técnicas, presupuesto, viabilidad, tiempo de ejecución, etcétera y enviadas por correo certificado o por fax a la atención de: PEDRO GARHEL. ABIERTO 96 / FACULTAD DE BELLAS ARTES, SALAMANCA. Crtra. de Toro s/n. SALAMANCA. Nº de Fax: 923-294603. Para más información llamar a los teléfonos: 923-294620-294400. Ext. 3231 o al 91-5313111.

Todo proyecto será bien recibido. ■

MIGUEL ÁNGEL *R. Peinado*

EL ESPÍRITU CHEROKEE

Miguel Ángel R. Peinado nos recibe en su local lleno de focos por todas partes, unidades de luz, cables, etcétera. Entró en la profesión de técnico eléctrico y maquinista de la mano de su hermano *Fugi* y, poco a poco, fue formándose a sí mismo hasta crear su propia empresa, con un nombre tan peculiar como Cherokee Luz, S.A.

MIGUEL ÁNGEL CORDOBA



Texto: V. J. Navarro

¿Por qué el nombre de Cherokee?

Porque de niño cuando jugaba con mis amigos, hacía siempre de indio y me llamaban *Kake*, el indio. Y ya de mayor me llamaban el cherokee, y es que además me gusta mucho la cultura india.

¿Cuándo empezaste con Cherokee?

La creación de la empresa fue en 1970. Antes había trabajado con mi hermano que fue quien me introdujo en este mundo, y él ya llevaba muchos años en el oficio, pero no había en la familia una

tradicción sino que en su caso fue circunstancial, y yo le seguí.

¿Existe alguna escuela, centro o lugar donde aprender la profesión?

De eléctricos o maquinistas no, hay escuelas de directores, de operadores y similares pero nunca ha existido una de eléctricos o maquinistas, cosa que a mí me encantaría.

¿Entonces, hoy en día, la situación es igual a cuando tu empezaste, se aprende de unos a otros?

Sí, exactamente, así se aprende y eso que creo que el equipo de eléctricos y maquinistas es una de las bazas fuertes en un rodaje haciendo que éste vaya con más fluidez.

¿De quién dependes en un rodaje?

El jefe de eléctricos depende del director de fotografía, que es el que marca los trabajos que hay que hacer.

¿Tenéis plena autonomía durante el rodaje?

Todo depende del director de foto-

grafía, tú le puedes sugerir cosas dependiendo de la experiencia que tengas.

¿De cuánto personal dispone la empresa?

Aproximadamente somos cinco equipos de unas cuatro personas, venimos a ser unas veintitrés o veinticuatro personas las que se mueven a través de Cherokee y, todas ellas, gente con experiencia.

¿Y, posteriormente, ves reflejado tu trabajo en la película?

Todo se refleja, pero no sólo el equipo eléctrico, si ves que hay una unidad en un equipo de rodaje eso se nota. Todo el mundo tiene que trabajar para el director de la película y para el director de fotografía, que son los que llevan el peso de la misma.

¿Qué tipo de servicios ofrece tu empresa?

Ofrece un servicio técnico, desde luego, pero nosotros nos apoyamos más en lo humano que lo que es el material, porque el material lo tiene cualquiera y nosotros nos volcamos para que sea más humano y más técnico, para que las personas que nos contratan se sientan respaldadas; que sepan que ese trabajo va a salir perfectamente.

¿Cuál es tu relación con los cortometrajistas y los Nuevos Realizadores?

Bastante directa, me preocupa siempre que no tengan más apoyo. Por mi parte dentro de lo que puedo tienen todo mi apoyo. A veces, he tenido más ilusión con un corto que con una película.

¿Cuál es el proceso de preparación para comenzar un trabajo?

Antes de empezar siempre hay que saber lo que se va a hacer y llevar una

“Nos tenemos que preparar mejor a nivel general, aunque hay técnicos en España muy buenos. Yo he trabajado con técnicos alemanes o ingleses y no tenemos nada que envidiar”

buna preparación. Vamos a localizar los sitios antes con el director de fotografía, el director de la película, el de producción y el ayudante de dirección. Es mejor conocer los sitios donde se va a rodar, no puedes ir a ciegas sin saber donde vas a rodar, hay que tener cierta previsión.

¿En qué se puede diferenciar Cherokee de otras empresas similares?

Pues principalmente en el nombre (risas), por lo demás creo que todas son buenas. Yo no puedo decir por qué nos eligen a nosotros, lo tendrían que decir ellos, porque nuestra forma de trabajar es siempre igual, procuramos que el equipo tenga ese espíritu, creamos un grupo.

Dentro del grupo, ¿os dividís el trabajo de alguna manera?

No, solemos trabajar en conjunto, repartimos el trabajo entre todos; si a veces tienen más trabajo los eléctricos pues les echa una mano el maquinista, y al contrario, todos saben de todo, aunque siempre hay especialistas y se procura mejorar cada día.

¿Cómo os ponéis al día en cuanto a avances tecnológicos, cuáles son vuestros contactos?

Estamos suscritos a muchas revistas y publicaciones por lo que estoy siempre al día. Ahora ha salido la Escuela del Cine pero para ciertas especialidades, no para esta. Pienso que debiera considerarse una Escuela de eléctricos y maquinistas dentro de la Escuela del Cine.

¿De dónde proviene el material que utilizáis?

Ya hay materiales aquí en España buenos, aunque comprados casi siempre fuera, de Italia, Alemania o Estados Unidos.

¿A nivel técnico, cuáles son las carencias del cine español?

Nos tenemos que preparar mejor a nivel general, aunque hay técnicos en España muy buenos. Yo he trabajado con técnicos alemanes o ingleses y no tenemos nada que envidiar. También se ha aprendido mucho de los técnicos extranjeros que han venido a España a rodar.

¿Has trabajado únicamente en España?

No, he trabajado en Perú y otros lugares; ahora he estado con Gutiérrez Alea haciendo *Guantanamera*, y siempre que nos llaman de fuera estamos dispuestos.

¿Está bien considerada vuestra profesión?

Desde hace unos años los equipos eléctricos y los maquinistas ya tienen otro carácter, antes era todo más dictatorial pero ahora la gente está más unida, hay más entendimiento. Creo que ahora es un buen momento, hubo otras épocas, aunque yo no las he vivido mucho, en el que era algo vejatorio, hoy no. Ahora como se dice, hasta los eléctricos huelen bien. Antes no se le daba esa importancia al equipo eléctrico y maquinista.

¿En qué películas tienes especial recuerdo de haber participado?

En *Ay Carmela*, de Carlos Saura; *Madregilda*, de Francisco Regueiro y otras películas, sobre todo de gente joven.

¿Qué directores con los que has trabajado te han sorprendido más?

Es tan variado... He trabajado con Saura, pero le tengo bastante cariño a Felipe Vega; también a Alex de la Iglesia que me ha sorprendido con su última película *El día de la bestia*, porque es bastante espectacular con la luz y es muy especial. Me vine de Cuba para hacerla, fue dura pero me quedó buen recuerdo. Me gustan las películas arriesgadas donde se puede aprender, esto te satisface.

¿Cuéntanos alguna anécdota que te haya sucedido durante algún rodaje?

Haciendo una película en Perú, estábamos durmiendo en un barracón todo el equipo. Era una película sobre Sendero Luminoso y entonces por la noche a un compañero se le cayó el trípode al suelo produciendo un estruendo enorme, y allí en la oscuridad, creíamos que habían entrado los de Sendero Luminoso o el ejército y habían tirado la puerta abajo. Nos encontrábamos muy bien allí a 4.000 metros de altura, y como estábamos tan obsesionados con la película, pues nos creímos que podía suceder cualquier cosa. ■



Audiocine db

**POST-PRODUCCIÓN
DE AUDIO DIGITAL
PARA CINE Y VIDEO**

**EDICIÓN, MONTAJE,
Y MEZCLA TOTALMENTE
DIGITAL**

MARCO DE GREGORI
Sound Designer

Bravo Murillo, 36 - 7º C
Tel.: (91) 594 10 06 - (91) 447 46 39
28015 MADRID

CUANDO realicé mi primer corto me llevé una sorpresa que me puso triste. Sorpresa y tristeza que se han ido repitiendo cada vez que hacía otro nuevo. Tuve la sensación de que me robaba a mí misma la historia que había inventado. Acostumbrada, como estoy desde niña, a dibujar, a dibujar lo que me daba la gana; a verme ante el resultado casi de repente, el largo proceso de hacer una película, por pequeña que sea, me impide encontrarme con ella de golpe, tener, como cualquier espectador, la oportunidad de verla por primera vez. Porque aún en el caso de que no pares de inventar en cada una de las tareas que tienes que llevar a cabo, son tantas las veces que visionas el material que, cuando está ya listo y completo para los demás, para tí (o al menos es mi caso) ya está un poco muerto. No hay sorpresas, no hay encuentros, me lo sé de memoria, ya no puedo contarme nada. Todo esto me fastidia y me confunde. Me confunde porque siempre ronda en mi cabeza la misma pregunta: ¿será que no estoy haciendo lo que realmente quiero? ¿será que aún no he encontrado mi forma de hacer?. No puedo decir que sea el resultado lo que me decepciona. Para bien y/o para mal soy la responsable de todo lo que se ve y se oye. Lo espero, no me sorprende. Pero es que es eso precisamente lo que me preocupa. ¿Es tan plana mi forma de expresarme o es que es inevitable que te quedes inmune, anestesiado ante cualquier cosa que haces en cine?. Como todavía me encuentro en este punto, no sé responder a esta pregunta, y, como todavía me encuentro en este punto, me resulta difícil juzgar mi trabajo.

Como se supone que aquí tengo que hablar en concreto del *Intrusos III*, y hacer una autocrítica, diré lo que creo haber notado a lo largo de estos meses de moverlo por festivales. Creo que el corto no acaba de tener el desparpajo y rotundidad que se supone debería tener para hacer juego con el personaje principal. Creo que a veces falla el ritmo, que algunas escenas deberían haberse resuelto de una forma más efectiva.

Aún así son muchas las cosas que me gustan de este corto. Es una comedia atípica, y eso me parece bien, pero vendería mi alma al diablo para sufrir un ataque de amnesia y olvidarlo, olvidarlos todos, y poder verlos así por primera vez. Creo que si fuera posible, tendría todo mucho más claro. ■

Arantxa Vela Buendía

Intrusos III



PARA cualquier nuevo realizador, su máxima necesidad radica en contar historias, aprender el lenguaje y experimentar lo más posible haciendo cine. Para que todo esto sea posible, es necesario algo de suerte y estar un poquito loco.

El buga y la tortuga nace de la necesidad de narrar de nuevo. La primera fue *Jam Session*, sirvió para crear una perfecta relación entre director y productor (Dexiderius Producciones), y ésta segunda, para consolidar lo que es un trabajo en equipo.

Retrocediendo un año atrás en el tiempo, una mañana de domingo del mes de Mayo, el productor César Martínez de Dexiderius, me propone entre tapa y tapa, y alguna que otra caña, la realización de un nuevo cortometraje. "Escribe algo, que lo presentaremos al Ministerio dentro de dos días". Con poco tiempo y una idea que me rondaba la cabeza hacia tiempo (adaptar al cine una de mis fábulas favoritas *La liebre y la tortuga*, de LaFontaine), le propuse al guionista Pedro García Ríos la adaptación libre de la fábula al cine. Y así lo hicimos.

Días después el Ministerio nos concedió una subvención y emprendimos la realización del nuevo proyecto.

Mi único objetivo con este trabajo sería realizar, con el mayor oficio posible, un cortometraje entretenido, sin ninguna pretensión intelectual, vamos, un producto "comercial".

Creo haber conseguido este objetivo, pero quien ha de tener la última palabra al respecto es el público, que será quien decidirá si es así o no lo es. ■

Daniel F. Amselem

El buga y la tortuga



En corto

CUALQUIERA podría haber dirigido *Luismi* mejor que yo. Cuando leo las críticas de las revistas de cine descubro lo fácil que es escribir mucho sin decir casi nada. Tan fácil como hacer una buena película.

Los que nos dedicamos a esto del cine estamos acostumbrados a encontrar un director mejor a cada paso. Todo el mundo lo sabe todo sobre el cine y es capaz de hacer cualquier película por lo menos el doble de bien. Este porcentaje sube aún más en el caso del cortometraje, por lo que uno acaba de pasar totalmente de la opinión de la crítica universal.

Ante esta Gran Academia Cinematográfica lo único que puedo decir es que hemos hecho *Luismi*, lo mejor que hemos sabido y podido. No hay que dejarse llevar por la costumbre de adjudicar todo el trabajo al señor director ya que, aunque suene a tópico, una película es fruto del trabajo de un grupo de personas a las que se engaña, se les encierra en una casa durante al menos dos días y se les explota como a simples esclavos. Lo más curioso es que en el fondo les gusta, lo que demuestra sin lugar a dudas que esto del cine es una ocupación de masoquistas.

En este caso para mayor regocijo de los críticos, se trata de un corto que mezcla dos géneros que siguen siendo vapuleados en este fin de siglo tan retrógrado: la comedia y el fantástico. Lo reconozco; cometí el grave error de hacer una película destinada al público.

Se trataba de recrear visualmente la comedia más clásica basándonos en un guión más que fantástico, casi surrealista. Este estilo visual, que he intentado diferenciar claramente del de las "sit-coms" televisivas, viene también dictado por la idea de que para romper reglas primero hay que conocerlas y dominarlas. En este mi primer corto en cine he huido de la corriente de falsa modernidad que tanto abunda en el cortometraje actual para demostrarme a mí mismo que era capaz de cumplir con una planificación clásica.

En el guión lo fantástico es patente desde el primer momento ya que nuestro *Luismi* acaba de morir aplastado por el ascensor. No se trata de un zombie ni un fantasma, sino del superhéroe de la resignación, un pobre demasiado bueno para seguir viviendo en este mundo. Los rápidos diálogos y el continuo movimiento de los personajes dejan al espectador inmerso en una situación absurda de la que sale aturrido y entretenido.

No seré yo quien niegue al espectador o al crítico más sesudo al descubrimiento en *Luismi* de las ideas más profundas ni de los guiños más ingeniosos o mordaces, ya que reconozco no ser perfectamente consciente de mis actos. ■

Norberto Ramos del Val

Luismi



MM
MULTIMEDIA

**TU CONTACTO EN EL
MERCADO INTERNACIONAL
IMPORT - EXPORT
COPRODUCCIONES
CONSULTING**

DISTRIBUCION

ANIMACIÓN • CORTOMETRAJES • PELICULAS • SERIES

NUEVA DIRECCIÓN:

ANTONIA RUIZ 4. - POZUELO DE ALARCÓN - 28224 MADRID - SPAIN - TEL: 351 37 47. FAX: 351 37 48

Insertos

■ PROGRAMACION PARA LOS CINES RENOIR DE MADRID

Durante los meses de agosto-septiembre los pases de cortometrajes serán los siguientes: *Ana y los Davis*, de **Miguel Angel Sánchez**; *Sólo amor*, de **José Javier Rodríguez**; *Que ciento volando*, de **José Manuel García**; *Sangre ciega*, de **Miguel Albadalejo** y *El bosque de los espejos*, de **Norberto López Amado**.

■ ENTRE LAS SOMBRAS DEL SUBURBANO III

El pasado 29 de Junio se presentó en el cine Palacio de la Música de Madrid, el cortometraje *Entre las sombras del suburbano II*, del realizador **Guillermo Fernández Groizard**.



■ ESTRENO DE CORTOS

El pasado 14 de julio se estrenaron en los cines Palacio de la Música de Madrid, los cortometrajes: *Decirte que te quiero* y *Big Wendy*, ambos dirigidos por **Juan Martínez**.

■ "PONME UN CORTO"

Este es el título del programa de televisión (ámbito local) con el que la P.N.R. ha suscrito un convenio de colaboración para difundir e informar sobre cortos y nuevos realizadores. El programa se graba en Betacam actualmente en TV Getafe, aunque el objetivo es distribuirlo a través de LOCAL MEDIA, organismo que agrupa a las principales televisiones locales que emiten en sistema profesional. El programa exhibe dos cortometrajes semanalmente, así como entrevistas a Directores, información de rodajes, cartelera de Nuevos Realizadores, etcétera.

■ SE PREPARA EL FESTIVAL DE BADAJOZ

Se comienzan a dar los primeros pasos para la preparación de la Segunda Edición del Festival Ibérico de Cortometraje, que a partir de este

año incluirá una sección competitiva de largometrajes de nuevos realizadores. **Amalio Cuevas**, director del certamen, prepara también su segundo largometraje *Casa de brujas*.

■ EXHIBICIÓN DE CORTOS

El 22 de agosto en la ciudad de Astorga (León) tuvo lugar un pase de cortos con gran asistencia de público, en el que se exhibieron: *El reino de Víctor*, de **Juanma Bajo Ulloa**; *La viuda negra*, de **Chus Delgado**; *El columpio*, de **Álvaro Fernández Armero** y *Perturbado*, de **Santiago Segura**.

■ FESTIVAL DE PEÑÍSCOLA

Esta fue la foto oficial de la VII Edición del Festival Internacional de Cine de Comedia de Peñíscola, en ella entre otros aparecen: Lautaro Murúa, Saturnino García, Sönke Wortmann, Carlos Lucas, Luis G. Berlanga, Antonio Mercero, Antonio Ozores, Enma Ozores, Fernando Fernán Gómez, José Luis Cuerda, Rosanna Pastor, Andrea Bronston, Enma Cohen, Oscar Ladoire, José Luis Lara, José Luis Dibildos, José Luis Borau,



Alex Casanovas, Pepa López, Amparo Soler Leal, Eulalia Ramón, Sergio Cabrera, Rosa Campillo, Ventura Pons, Héctor Fáver, Manuel Gómez Pereira, Luisa Solá, Antonio Giménez-Rico, Alfredo Matas, Julián Estéban, Ramón de España y Rosa Gámiz.

■ FIDEL CORDERO ESTRENA LARGOMETRAJE

Director de los cortometrajes: *Es tu parte* y *Procedimiento rutinario*,

prepara su primer largometraje titulado *La verdadera historia de Diego Marín*. En el reparto destaca la presencia de **Carmelo Gómez**, **Tito Valverde**, **Neus Asensi** e **Irene Bau**. La película narra los avatares de un pastor del siglo XVIII, obsesionado con volar como los pájaros.

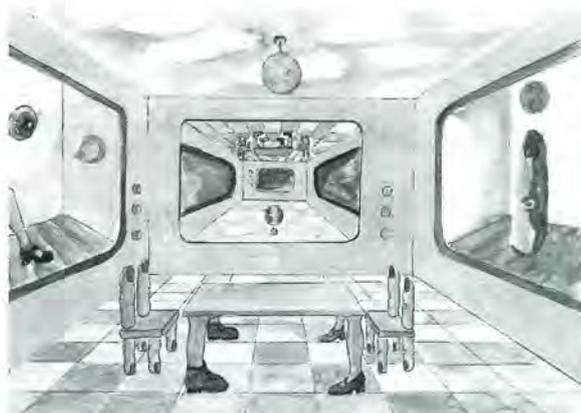


■ CHICLES

Tras veinte cortos en super-8 y dos en video, y después de *Kikos* y de *Pipas*, **David Gordon** se dispone a acabar su trilogía con el cortometraje *Chicles*, ya en fase de preproducción. Lo siguiente ya no será un corto, sino intentar dar el salto al campo del largometraje. Árdua tarea ésta.

■ TRANSFORMAR Y DECORAR

Transformar con la decoración los sótanos de una fábrica para el rodaje de *Las partes de mí que te aman son seres vacíos*, se proyectó con dibujos en perspectiva del espacio, incluyendo originales muebles y pinturas murales. Es el cortometraje de animación de **Mercedes Gaspar**; con la dirección artística de Puerto Collado y los decorados de Ira Holm. La técnica utilizada es la pixelación y múltiples proyecciones en televisores gigantes. (Colaboración de Amparo Primo)



Andalucía

Texto: Miguel Olid

RODAJES:

El pasado verano Andalucía ha servido de escenario para dos películas de nuevos realizadores. Las playas de la Costa del Sol y un hotel de Torremolinos –Málaga–, así como una pequeña población en el Cabo de Gata –Almería– han acogido a los equipos de *Hola, ¿estás sola?* y *Éxtasis*, respectivamente.

- *Hola, ¿estás sola?:* Iciar Bollaín y el equipo técnico-artístico de su película se desplazaron a la provincia de Málaga durante dos semanas para rodar las secuencias ambientadas en Andalucía. Con un equipo reducido, integrado, entre otros por el director de fotografía Teo Delgado, la directora artística Josune Lasa, el ayudante de dirección Manuel Martín y los actores Alex Angulo, Silke y Candela Peña, el rodaje contó con innumerables turistas extranjeros que hicieron de ocasionales extras en esta comedia realista.

- *Éxtasis:* Mariano Barroso inició el rodaje de su tercer largometraje en Cabo de Gata, donde se desarrolla el principio de la historia. En la segunda jornada, Javier Bardem se lesionó una mano mientras rodaba una secuencia de acción, por lo que el rodaje quedó interrumpido temporalmente. Producida por Gerardo Herrero para Tornasol, *Éxtasis* cuenta también con la participación de Federico Luppi, Silvia Munt y los noveles Diego Guzmán y Leire Berrocal. En este filme Mariano Barroso ha vuelto a trabajar con el director de fotografía es Flavio Martínez Labiano, el guionista Joaquín Oristrell y el compositor Bingen Mendizabal.

CORTOS:

En la actualidad son varios los cortos que están en fase de preproducción o postproducción. Todos ellos cuentan con subven-

ción de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

- *El finiquito:* Poco después de que dirigiera el cortometraje *Las que perdieron* en 1986, Pepa Álvarez comenzó a trabajar en este proyecto, que por fin ahora va a ver la luz. Con elementos de humor negro, *El finiquito* es la historia de un pobre hombre, parado y sin recursos, que decide robar a una prostituta. En el reparto, aún sin decidir del todo, participa Mariano Catalán, realizador de televisión y director del corto *La teoría del dinero*, que ha protagonizado ya varios cortometrajes. Con *El finiquito*, Necronomicón produce su sexto corto en los últimos meses.

- *La última cita:* Gonzalo Crespo debuta en el cine con este corto después de haber dirigido el vídeo *T.B.* y varias producciones para televisión y publicidad. Historia de pocos personajes, *La última cita* es una reflexión sobre la fuerza del destino. Produce XL, compañía fundada por el propio Gonzalo Crespo y alumnos de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla.

- *Favor por favor:* Grabado en el pasado mes de agosto, este cortometraje en video ha sido escrito y dirigido por Fernando de la Rosa. La historia está protagonizada por un trío formado por un millonario, su esposa y un abogado, que participan en un plan, en el que se engañan y se traicionan sucesivamente. Ha sido producido por José Ignacio Sánchez y Francis Suárez para ZECA, empresa dedicada también a la sonorización y montaje.

- *El millón:* Hace bastantes meses, un grupo de alumnos de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla constituyeron una cooperativa, Letra M, con la idea de hacer cine. Su primera producción es un corto en 16 mm. que rodaron hace más de un año y que acaban de terminar, tras recibir una subvención de la Junta de Andalucía para acometer el proceso de sonorización. Dirigido por Alberto Rodríguez Librero, *El millón* es una historia, con referencias "berlanguianas", que se desarrolla casi íntegramente alrededor de una máquina de juego, cuyo primer premio, un millón de pesetas, es codiciado por varios jugadores. ■

Mariano Barroso



Cataluña

Texto: Jordi Jové

• *Terra negra*: Licio Marcos de Oliveira, brasileño afincado en Barcelona, es el responsable del sonido directo de películas de directores como José Luis Guerin, Vicente Aranda, Agustín Vilaronga entre otros muchos.

A lo largo de estos años ha combinado su trabajo como técnico con la realización de una veintena de cortos. Entre ellos, *Suitcase* ganador de la Muestra realizada por la Plataforma.

Ahora ha decidido asumir la dirección del largometraje *Terra negra*, que tiene previsto rodar este invierno.

Terra negra, un guión escrito por Isabel Calpe y Daniela Karheva, es una historia de amor en el sentido más amplio de la palabra, una fábula sobre la comprensión y la tolerancia.

El film, que tendrá como escenario Barcelona, está coproducido con Pinhera Filmes de Brasil y la productora española J. Sebastián Ginard P. C.

La fotografía correrá a cargo de Ángel Luis Fernández y el sonido lo firmará Romeu Quinto. El equipo artístico contará con la presencia de algunos actores de primera línea como Tito Valverde.

• **Cortometrajes en CD-ROM**: La revista CD Classic apuesta por los nuevos realizadores. De venta en todos los kioscos y librerías, en soporte papel y CD-ROM, está ofreciendo a sus lectores un cortometraje en cada número de su publicación. En esta línea de actuación, ya han aparecido *Esa es tu parte*, dirigida por Fidel Cordero y protagonizada por Gabino Diego; *Deria*, del realizador Eduardo Díaz, y *Sea la luna* de Juan Ramón Menéndez, estando prevista la aparición de un nuevo cortometraje en cada número.

Esta iniciativa original supone una apuesta por los nuevos cineastas y pretende que el formato cortometraje de difícil exhibición en pantallas cinematográficas, encuentre un nuevo canal de distribución. En las páginas de CD Classic, además de los cortometrajes en

cuestión, se explican los procedimientos de conversión de éstos a CD-ROM, utilizando las tarjetas adecuadas para compresión de imágenes. Asimismo, en cada número, se presentan las distintas novedades de equipos y software aparecido en CD-ROM, juegos, catálogo de imágenes, etcétera... ■

País Vasco

Texto: Andrés Martorell

• *El Viaje de Arian*: La primavera pasada se rodó en distintas localizaciones de Navarra el medimetroraje *El viaje de Arian*, bajo la batuta del catalán Eduard Bosch. El film, rodado en 35 mm., narra la historia de una joven que entra a formar parte de una banda terrorista. El comando secuestra a una chica, y la situación se complica con el asesinato de uno de los miembros del comando.



El viaje de Arian, de Eduard Bosch

Está interpretado por: Vidal Folch, Alicia Cifredo, Carlos Manuel Díaz, Jaume García y Gemma Sangermán. Producción: Artes Audiovisuales. Guión: Miguel Torres. Fotografía: Andrew Rebés. Música Joan Valent. Duración del rodaje: 3 semanas.

• **Mónica Laguna**: Dirige *Tengo una casa*, su primer largometraje en la sierra de Urbasa. Productor ejecutivo es Agustín Almodóvar y Director de fotografía Teo Delgado. Intérpretes: Nancho Novo, Pedro Alonso, Ernesto Alterio, Juan Díaz, Ricardo Amador, Candela Peña, Eduardo Mc Gregor y El Gran Wyoming. ■

EL MANUAL DEL AYUDANTE DE CÁMARA

David E. Elkins
Escuela de Cine y Vídeo
149 págs.



Este pequeño libro resulta un manual muy práctico, escrito con claridad y con multitud de ejemplos, dibujos y recomendaciones que el autor nos cuenta fruto de su propia experiencia profesional.

Como nos dice David E. Elkins en el prólogo de su libro: "éste intenta ser una guía para el individuo que desea aprender a ser ayudante de cámara."

El libro lo divide en cuatro capítulos. El primero lo dedica al equipo de fotografía en sí, los miembros que lo componen y sus respectivas responsabilidades a nivel general. En el segundo capítulo entra ya a detallar los deberes del Auxiliar de Cámara en las tres diferentes fases: la preproducción, producción y postproducción. En el tercer capítulo recoge las correspondientes responsabilidades del Ayudante de Cámara en las mismas tres fases anteriores.

Por último en el capítulo cuarto lo dedica a los problemas más comunes que surgen y sus soluciones. Por citar algunos de ellos a modo de ejemplo: "el objetivo no enfoca", "la cámara no funciona", "la cámara arranca y se para intermitentemente", "la cámara hace ruido", "la película no se bobina", etcétera.

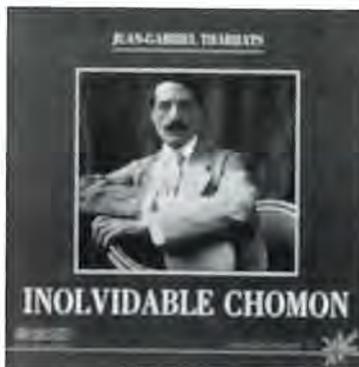
Termina el libro con cuatro apéndices y un glosario de términos. En los

apéndices habla de las diferentes tipos de película, el material: cámaras, filtros de cámara, cabezas y trípodes, una lista de comprobación del equipo y las herramientas y accesorios necesarios.

La edición y traducción del libro es de la Escuela de Cine y Vídeo de Andoain (Gipuzkoa), que bajo el lema: el audiovisual escrito, ha publicado una serie de libros de autores de prestigio internacional sobre temas tan interesantes como los siguientes títulos: La película y el laboratorio cinematográfico, El uso del vídeo, Gramática del lenguaje audiovisual, Las lentes y su aplicación, Cinematografía electrónica, Iluminación para cine y televisión, Sistemas MIDI, Micrófonos, tecnología y aplicaciones, Manual de Cámara y Dirección de Cine toma a toma. Todos ellos llevando la misma consigna de ser eminentemente prácticos y que gracias a su precio asequible se hacen imprescindibles para toda persona dedicada al medio audiovisual.

INOLVIDABLE CHOMON

Juan-Gabriel Tharrats
Editora Regional de Murcia
60 págs.



Con este pequeño libro sobre Segundo de Chomón queremos destacar nuestra admiración hacia este autor y que durante el pasado Festival de Badajoz pudimos comprobar al revivir su obra, impresionando tanto al público asistente en general como a algún compañero nuestro en particular, con escenas de su cine que se te quedan retenidas en la memoria.

Juan-Gabriel Tharrats nos hace una pequeña introducción a la vida y obra de Chomón y, como nos cuenta al inicio de su obra, es éste un libro complemento de otro publicado por el mismo autor titulado Los 500 filmes de Segundo de Chomón y que supone una actualización del mismo.

LOS 100 AÑOS MAS CORTOS DE NUESTRA VIDA

Sigfrid Monleón y Medardo Amor
Filmoteca Generalitat de Valencia
130 págs.



La Filmoteca de la Generalitat Valenciana presentó durante el pasado Festival Cinema Jove, el libro Los 100 años más cortos de nuestra vida, una recopilación de cortometrajes para celebrar el centenario del cine, de los autores Sigfrid Monleón y Medardo Amor.

En él se hace un recorrido cronológico sobre cien títulos desde la perspectiva del cortometraje, esenciales a lo largo de este siglo de cine.

En cada página nos presenta un corto con una ficha técnica y artística básica, una sinopsis y variadas declaraciones o críticas extractadas de distintas fuentes bibliográficas.

Comienza esta selección con *El regador regado*, de Louis Lumiere y termina con cortos, de los hoy famosos contemporáneos, Jim Jarmush y Hal Hartley. ■

Texto: V. J. Navarro
Colaboración: Librería Babel



LIBRERÍA BABEL

LIBRERÍA ESPECIALIZADA
SUSCRIPCIONES-IMPORTACION

c/ RAIMUNDO FERNANDEZ VILLAVARDE, 44
28003 MADRID. TEL.: 533 93 26. FAX: 554 37 96

FESTIVALES NACIONALES E INTERNACIONALES

OCTUBRE

❖ VALLADOLID (ESPAÑA)

Inscripción: Septiembre
No exhibidos en cine, TV, VTR.
No participantes en otro festival.
Semana Internacional de Cine (SEMINCI)
(16 mm., 35 mm. y 70 mm.)
Teatro Calderón
C/ Angustias, 1 - 2ª Planta Apdo. 646
47003 Valladolid
Telf.: (983) 30 57 00. Fax: 30 98 35
Telex: 263 04 FONCAB E

❖ MONTPELLIER (FRANCIA)

Inscripción: Septiembre
Cinema Mediterranéen Montpellier
(Cortos, largos - 35 mm. y 16 mm. Máx.: 30')
Hotel des Festivals
7, Bd Henri IV
34000 Montpellier (Francia)
Telf.: (33) 67 04 29 39
Fax: (33) 67 04 29 41

NOVIEMBRE

❖ BELFORT (FRANCIA)

Inscripción: Septiembre
Festival du film Belfort recontre des Jeunes réalisateurs
(16 mm. y 35 mm.)
Direction des Affaires Culturelles
Hotel De Ville Place d'Armes
F - 90020 Belford
Telf.: (84) 54 24 43
Fax: (84) 21 71 71

❖ RIO DE JANEIRO (BRASIL)

Inscripción: Septiembre
Festival Internacional de Cinema, Televisao,
Video Direçao Gerl do Frestrio
(Largo, Corto, experimental, musical - 16 mm.,
35 mm., U-Matic, VHS, y Beta)
Rua Paissandu 362
Laranjeiras
BR - 22210 Río de Janeiro
Telf.: (21) 285 66 42
Telex: 22084 ETUR BR

❖ NEW YORK (USA)

Inscripción: Septiembre
International Film and TV Festival
(16 mm., 35 mm. y U-Matic)
I FTF of New York Inc.
5 West 37 th Street
USA - New York, NY 10018
Telf.: (914) 238 44 81

❖ ALCALA DE HENARES (ESPAÑA)

Inscripción: Hasta 30 Septiembre
Festival de Cine de Alcalá de Henares
(Certamen de cortometrajes)
(Cortos 35 mm. y 16 mm. - Máx. 45')
Pedro Medina
Plaza del Empecinado, 1
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Telf.: (91) 881 39 34 / 3861 / 39 94

❖ BILBAO (ESPAÑA)

Inscripción: Septiembre
Certamen Internacional de Cine Documental y
Cortometraje de Bilbao
(Cortos y doc. - 35 mm. y 16 mm. Máx. 30',
con excepciones)
María Angeles Olea
Colón de Larreátegui, 37 - 4º Dcha.
48009 Bilbao Apdo. 579
Telf.: (940) 424 55 07 / 86 98 / 78 60

❖ HUELVA (ESPAÑA)

Inscripción: Octubre
Festival internacional Iberoamericano de
Huelva
(Cine iberoamericano, cortos inéditos)
Director: José Luis Ruiz
Hotel Tartesos
Avda. Martín Alonso Pinzón, 13
21003 Huelva
Telf.: (955) 24 56 11

❖ GIJON (ESPAÑA)

Inscripción: 15 de Septiembre
Festival Internacional de Cine de Gijón
José Luis Cienfuegos
c/ Maternidad, 2 - 2º
33 207 Gijón (Asturias)
Telf.: 985 34 37 39
Fax: 985 35 41 52

DICIEMBRE

❖ EL CAIRO (EGIPTO)

Inscripción: Septiembre
Cairo International Film Festival
(35 mm., VHS y Beta (PAL, NTSC))
Dr. Saad Eldin Wahba
9 Oraby Street
ET - Cairo
Telf.: 75 39 88 Fax: 39 38 979
Telex: 92293 EL FGR UN

ENERO

❖ CARABANCHEL (ESPAÑA)

Inscripción: Noviembre
Copia en 35 mm.
Semana de Cine Español en Carabanchel
(Largos y cortos en 35 mm. Máx. 30')
Junta Municipal de Carabanchel
Negociado de Servicios Culturales y
Participación Ciudadana
Plaza Carabanchel, 1 - 28025 Madrid
Telf. (Junta): 462 83 30
Telf. (Festival) 4 66 69 08
Cine Estudio Los Angeles
Gral. Ricardos, 188.
Telf.: 461 15 14

❖ BOMBAY (INDIA)

Inscripción: Octubre
International Documentary and Short Film
Festival
(Cortometrajes y documentales)
Ministry of Information
Broadcasting Vijay B. Chandra
24 Dr. G. Deshmkh Marg
IND-BOMBAY -400 026
Telf.: (22) 36 46 33

Relación de cortometrajes subvencionados por el ICAA en la segunda convocatoria a posteriori en el año 1995

Título	Director	Productora	Inversión del Productor	Subvención
Abran las puertas	Enric Miró	Carles Balagué	2.312.000	1.156.000 (50%)
Adiós Toby adiós	Ramón Barea	José M ^a Lara	6.885.000	3.442.500 (50%)
Alicia	Jaume Balaguero	Juan Sebastián Ginard	2.610.000	1.044.000 (40%)
Caracol, col, col	Pablo Llorens	La Factoría de papel	1.717.000	515.100 (30%)
Codicia	José Antonio Fdez. García	Creación Films	989.000	296.700 (30%)
Crepúsculo	Juan Carlos Fernández	Juan Carlos Fernández	576.000	86.400 (15%)
Efectos secundarios	Domingo González	Domingo González	2.300.000	690.000 (30%)
Entretanto	Juan Alberto Esteban	Juan Alberto Esteban	1.400.000	700.000 (50%)
El misterio del pito desaparecido	Joaquín Colás	Joaquín Colás	2.849.000	427.350 (15%)
Par Dual	Maribel Jiménez	Indigo Films & Tapes	2.138.000	962.100 (45%)
Pecados Capitales	Dionisio Pérez Galindo	Aventura	4.233.000	2.328.150 (55%)
Perro, qué miras	José Barrio	Framestormints S.L.	7.046.000	2.113.800 (30%)
Vendedor de muertos	Octavio Martí	Juan Octavio Martí	349.000	157.050 (45%)

Relación de cortometrajes subvencionados por el ICAA en la convocatoria de Enero 1995 (Fase 1)

Título	Director	Productora	Subvención
Cachorro	Luis Miguel Albadalejo	Centuria Films S.L.	3.000.000
Cosas que ocurren	Enric Folch	Nous Projectes Audiovisuals S.L.	2.000.000
Cosmocomic	José Jorna	Paradis Films P.C. S.A.	2.000.000
El Coyote	Poli Cantero	Producc. Cinemat. Mediterráneo, S.L.	3.800.000
Días sin luz	Jaume Balaguero	Juan Sebastián Ginard Gracia	2.000.000
Esclavos de mi poder	Mercedes Gaspar Salvo	Carmelo López Espinosa	2.500.000
Gira Gira	Enric Galcera	In Vitro Films, S.A.	2.000.000
La Gotera	Jorge Sánchez Cabezudo Eduardo Giménez Rojo	Framestorming S.L.	1.500.000
Interior-Noche	Roberto Mendes	Audioimagen FRRJ, S.L.	2.000.000
Luis Soto	Irene Arzuaga	Solo Spot Producciones, C.B.	2.500.000
Mustek	Jorge Sánchez Cabezudo	Framestorming, S.L.	2.000.000
Los ruidos del mundo	Vicente Domingo	Teleca Films, S.L.	2.500.000
Sueños	Mónica Pérez Capilla	El Paso P. Cinematográficas, S.L.	2.500.000
El tren de las ocho	Esteban Requejo González	Producc. Cinemat. Filmart, S.L.	2.000.000

Relación de largometrajes subvencionados por el ICAA en la convocatoria de Enero 1995 (Fase 1)

Título	Director	Productora	Subvención
El ángel de la guarda	Santiago Matallana	Prod. Cinemat. y Teatrales El Espejo	40.000.000
El dominio de los sentidos	Judith Coller	José Gimeno Mayol	35.000.000
Menos que cero	Ernesto Tellería	Ikusmen P.C. s.L.	45.000.000
Los mercaderes: excéntricos y revolucionarios	Javier Rioyo Jambrina	Cero en conducta S.L.	32.000.000
Música para espías	Félix M. Cábez	Alfoli, S.L.	45.000.000
Tesis	Alejandro Amenabar	Las producciones del escorpión S.L.	45.000.000
Tren de sombras	José Luis Guerín	Grupo Cine Arte, S.L.	35.000.000

Sensibilidad creativa

*El silencio, los susurros, la oscuridad, las sombras ...
son elementos de una enorme fuerza comunicativa.
Ahora, con la gama de película cinematográfica
Fujicolor, descubrirá un nuevo universo de expresividad
en sus producciones.*

