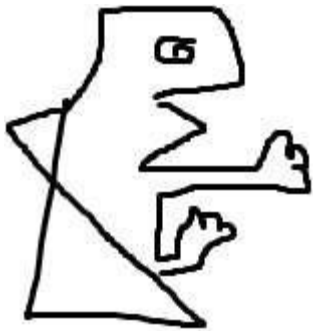


CURSO DE DIRECCIÓN DE CINE



UN CURSO DE JORGE JESÚS BLANCO GUNTIÑAS, FUNDADOR
DE LA ASOCIACIÓN CINEMATOGRÁFICA DELARUINALPARAISO

Prólogo

Es importante decir que el cine no lo crean las escuelas sino los directores de cine. Los creadores.

No existen reglas definitivas para aprender a hacer una película sino caminos deseables, donde se obtienen cosas. Consejos pero no axiomas, no existen principios inmutables.

Por tanto, en este curso lo que queremos es inspirar al alumno a que confíe en su propio instinto, a que se olvide de las enseñanzas regladas al uso porque la mayoría de los grandes cineastas de la Historia nunca fueron a una Universidad a aprender a hacer sus películas.

Por otro lado, queremos francamente apoyar los deseos de innovación, de hacer algo diferente y no necesariamente perfecto porque la perfección que es una meta no debe confundirse con el conformismo. Si quieres utilizar el cine para denunciar hazlo y si quieres hacer cine para venderlo, estás en tu derecho, pero recuerda que es la más grande de las artes. Y su poder inmenso y todavía por explorar. Muchos te dirán que lo perfecto es solo aquello que se acomoda a sus prejuicios, a sus gustos o a sus intereses.

Al final de este curso y en base a lo aprendido se te exigirá una prueba práctica, en ningún caso teórica porque no queremos caer en el más viejo y fracasado error de la enseñanza

Cinematográfica. *Kubrick* lo decía "Aprender con una cámara" ... no hay otro camino.

HISTORIA

A finales del siglo XIX con el invento del cinematógrafo se abrió una dimensión increíble para la humanidad. Al principio simplemente filmar lo que había a tu alrededor, ya sea un tren o un grupo de gente caminando, podía ser fascinante el verlo en una gran pantalla. Apenas hacía poco que se había inventado la fotografía, y ver imágenes en movimiento era un impacto. No importaba que faltaran algunas décadas para que el cine fuera sonoro. Pero las primeras películas eran cortos documentales, con cámara fija.

El mago francés *Melies* tuvo la genial idea de utilizar el cine como una sesión de ilusionismo más y fue el primero en practicar la Ciencia Ficción y los primeros trucos de efectos especiales como en su *Viaje a la luna*.

Ese género, el de la fantasía, todavía no era el género que movería masas en el mundo y antes tuvimos que ver como en USA se promocionaba el cine western o del Oeste, con indios y vaqueros tratando de convencernos de lo gloriosa que era la sórdida Historia de auténtico genocidio norteamericano pero que hábilmente fue un vehículo de propaganda para contar cosas que nunca ocurrieron o que con otro matiz hicieron de los villanos héroes.

Ese poder que otorga el cine, es el poder de la manipulación de la imagen y de su contenido es lo que convierte a este arte

como un instrumento muy poderoso, ya sea para el bien como para el mal.

Los grandes estudios tuvieron casi el monopolio del gran cine conocido hasta finales de los años cincuenta del siglo XX. Grandes películas de romanos, o al servicio de estrellas sexuales, o películas bélicas una vez más de propaganda de las guerras mundiales, o películas de gánsters afianzando en nuestras mentes la idea que sus líderes, los estudios norteamericanos contaban una historia, la suya y el resto de países hemos ido creciendo con la familiaridad de una historia que en muchos casos no era la nuestra.

En los años sesenta se empezó a entender que no era imprescindible grandes presupuestos o grandes estrellas para hacer cine, y es cuando nace el cine independiente. Con el nacimiento de la modernidad pop, la Nueva Ola francesa, y la rebeldía juvenil ingenua e idealista cualquiera que tuviera una tomavistas, una cámara de 8mm podía hacer su película y algunos de estos experimentos tuvieron repercusión.

Desde nuestro punto de vista el mejor cine que se ha hecho discurre desde 1959 hasta 1991. Tres décadas donde se crea el cine moderno. A partir de ahí se inicia una progresiva decadencia y a medida que los efectos especiales digitales se acrecientan bajan las ideas, aumenta el sentido comercial basura y llegado el siglo XXI todas las esperanzas de ver algo realmente bueno se van al garete. El estilo visual de un film no lo va hacer un artista de la fotografía sino un informático. Se crean nuevas versiones a menudo desafortunadas de viejos clásicos y los tráileres se llenan de explosiones una tras otra

calcada de la anterior.

Con todo, existe la esperanza del cine independiente porque nunca fue tan democrático el acceso a una cámara y a su posterior edición como en estos inicios del siglo XXI. Y es por ello, partiendo de esta esperanza con la que iniciamos la aventura de estas lecciones para que seas director de cine.

El lenguaje

El cine tiene su propio lenguaje. Su propia forma de expresión. La imagen y el sonido son sus dos elementos, pero desde eso ¿cómo contar una película? O mejor dicho ¿qué quieres contar? ¿quieres contar algo? ¿se puede no contar nada y que la película sea buena? Todo es posible en el cine.

Supongamos que quieres contar una conversación en una cafetería, Tres señores entorno a una mesa hablan de que van a llevar flores a un cementerio... ¿Cuánto debe durar esa conversación? ¿qué aporta dentro de toda la película? ¿cómo deben interpretar los actores? ¿qué música, qué decorados etc...? Cómo se ve son muchas cosas que el director debe tener en mente. A lo mejor esa conversación no es importante y el cine por hondo que sea no debe aburrir. ¿Podría sintetizarse esa conversación y en vez de cinco minutos hablando solo se viera un plano de pocos segundos señalando un ramo de flores sobre la mesa del café? A veces en el cine menos es más. A veces quitas y añades ritmo y belleza al film completo.

TIPOS DE PELÍCULAS

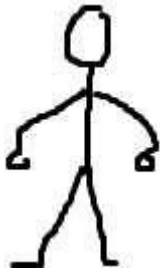
Existen varios tipos de películas. El más conocido es el largometraje de ficción. Cualquier película superior a 60 minutos de duración, como *Rocky* (1977) o *Ghost* (1990) o cualquier cosa que suelen poner en un cine comercial es un largometraje de ficción. Están los largometrajes documentales como los que suelen verse en tv sobre la naturaleza o momentos históricos que se consideran como tales a partir de los 70 minutos. Aunque se suelen estrenar en festivales van más encaminados a la tv como decimos. Y están los cortometrajes (menos de 30 minutos y medimetrajes entre 31 y 59 minutos) que pueden ser tanto de ficción como documental y que son los más difíciles de colocar en las salas de cine. Lo que es ciertamente una pena, pues en muchos casos son capaces de contar en poco tiempo más cosas que las películas de larga duración. Todo director se empieza a formar en las películas de este formato. El caso del videoclip o video musical es un tipo de cortometraje que aliado a una canción se ha convertido en un género en sí mismo desde los años 70 hasta la actualidad, en base a promocionar a un grupo musical, y que es algo que recomendamos a los jóvenes creadores para iniciarse. Porque siendo la creación audiovisual imagen y sonido nada moldea tanto el ritmo y la sensibilidad como tratar a acompasar imágenes con una canción.

ESTRUCTURA

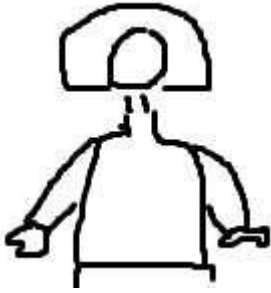
Existen tres planos fundamentales. El plano general (o largo), el plano medio y el plano corto. Y luego hay diferentes posibilidades intermedias entre ellos. Pero todo esto es teoría y una forma de decirle al cámara lo que quieres como realizador. No hay reglas cerradas.



Plano General de un paisaje



Plano General de un individuo



Plano Medio de un individuo



Primer plano de un individuo

Como pueden ver en estos infantiles dibujos todo depende de la cercanía. Además de estos, cabe destacar el Plano Medio Americano cuyo corte llega a las rodillas y el Primerísimo Primer Plano que podría ser la toma de un ojo o el plano detalle de una cerradura, por ejemplo.

Cuando dos personas están hablando se habla de Plano y Contraplano una vez se enfoca a una de ellas y a continuación a la otra. Y se suele ir intercalando con algún plano general o algún plano detalle o primerísimo primer plano. Todo depende del estilo narrativo del director.

Y luego están los movimientos de cámara, el conocido *travelling* donde la cámara se mueve siguiendo al sujeto o al

paisaje mismo. Y la *panorámica* que es cuando la cámara no se desplaza sino que se mueve en su mismo eje para hacer una toma, de izquierda a derecha o viceversa, arriba y abajo y viceversa desde su trípode o desde quien la sostenga pero sin realizar ese "viaje" con raíles o steadycam, por poner ejemplos. Está el plano cenital (desde arriba) que se puede hacer con una grúa, desde un helicóptero o incluso con un dron. O desde un buen sitio fijo de gran altura.

El guión es fundamental por ser la idea, pero hay algo que decir al respecto. No existen o no deberían existir estructuras de guión ni formatos fijos. Pongamos un ejemplo. Este sería un pasaje de guión sobre una determinada secuencia:

Ambiente navideño. Luces y árboles de navidad en el restaurante. Movimiento de gente. Tres individuos comen marisco en una mesa. Villancicos de fondo. Camareros circulando. Una ventana al fondo nos muestra que es de noche.

Joshua

-Creo que deberíamos irnos de la ciudad. Este sitio es insoportable.

Alberto

-Estamos contigo. El coche nos espera. Adiós para siempre a

esta pocilga.

Carol

(Asiente con la cabeza. Se coge un rizo rubio y saborea un trozo de gamba con aire meditabundo)

-Vale, por mi vale.

Como ven esta sería una escena simple con un formato literario habitual de los guiones de cine. Pero es fácil darse cuenta que no ofrece suficiente información ni del aspecto de los personajes ni de como utilizar la cámara, sin contar detalles como el vestuario y demás. Por eso decimos que hay que irse olvidando de este tratamiento clásico e inventar formas nuevas de hacer guiones.

Los guiones se dividen en secuencias. Una secuencia es un conjunto de escenas que tienen un nexo común. Por otro lado una escena está llena de planos. Y existe un tipo de escena que es el llamado "*Plano secuencia*" que no es ni más ni menos que una sola toma de una sola escena que supone una secuencia. Muchas películas de Berlanga están llenas de planos secuencias. Es una forma de agrupar muchos actores siguiéndolos con la cámara o con plano fijo y resulta económico a nivel de edición porque no hay que empalmar fragmentos. Hay películas hechas en base al plano secuencia como *La soga* (1948) de Alfred Hitchcock. Pero son casos raros y no siempre fieles al concepto de forma rigurosa. Si algo ha servido la evolución del cine es para que una película no sea

teatro. Y es importante darse cuenta de que el cine tiene una naturaleza tecnológica, hay cámaras modernas, hay equipos de todo tipo, hay un lenguaje que pretende engañar al espectador para sumergirlo en una ilusión. Por tanto el realismo no existe en el cine. De hecho, los 24 fotogramas por minuto del cine son una forma de engañar al ojo humano que percibe una continuidad falsa en origen pero mágica en su resultado. Añadir número de fotogramas nos acerca al video pero no al cine, por eso recomendamos que en sus películas hechas en video emulen, si fuera posible, los 24 fotogramas por minuto del cine clásico.

Y con respecto al guión, añadir que algunos cineastas gustan de numerar las secuencias. Empecemos, pues, de forma práctica a dar un ejemplo práctico de cómo hacer una película desde lo más básico.

DESDE LO PEQUEÑO A LO GRANDE

Hacer cine en su estado más puro debería ser crear nuevos mundos. El poder de manipular se puede llevar al extremo. Nos puede sobrar hasta la misma realidad que vivimos. Hechizar sería la palabra. Todos sabemos lo árido del día a día, las muchas penalidades del Ser Humano. Una buena pregunta es si el cine debe mostrar el realismo de los italianos de postguerra o si debería aproximarse a la Ciencia Ficción, la Fantasía o los Dibujos Animados. Todo es válido si se hace con

corazón y mente, pero llevemos por un momento al extremo esta propuesta. Digamos que queremos hacer algo nuevo en un sentido radical, porque queremos tener personalidad y hacer lo que no se ha hecho. En ese caso bien podemos prescindir de todos los manuales de cine, incluidas estas lecciones. Pero generalmente se hace algo nuevo cuando se conoce lo viejo. Pongamos que no tenemos presupuesto, apenas una cámara, un ordenador, un par de amigos que harían de actores y alguna ayuda de última hora. O pongamos que sucede todo lo contrario, queremos hacer un largometraje caro y tenemos todos los medios deseados. Aunque parezcan cosas distintas, en realidad son la misma. Pero lo fundamental para un artista es que su idea se respete y si los grandes medios incluyen una violación de sus sentimientos originales, entonces ¿para qué necesitas tantos medios?

Pero simplificando, tenemos una idea. Queremos contar una historia sobre un mundo que no conocemos. Vamos haciendo el guión y nos damos cuenta que necesitamos actores (o no) pero al fin y cabo necesitamos figuras. Gente que se mueva, que tenga una vida, que se comunique, que viva aventuras. ¿Cómo queremos que vistan? Los podíamos vestir de forma absurda o imaginativa, ¿por qué no? O acaso querríamos que pertenecieran a una época determinada. Habría que estudiarlo, contar con un diseño de vestuario, decorados etc... no olvidemos la música, si es música nueva o prestada. La música es la mejor forma de contar algo sin palabras, y en el cine conviene no abusar de la palabra hablada.

Bueno, pues pensemos en la escena anterior. Tres personas.

Vamos a centrarnos en esa escena o en esa secuencia. ¿Cómo habría que diseñarla paso a paso? Si como veremos en las siguientes páginas entendemos el rigor, la entrega para hacer algo simple, entonces podremos concebir un proyecto de mayor envergadura. Como aquella película en la que sabiendo como funcionaba un avión de juguete de aeromodelismo se pudo saber la forma de hacer volar un avión de verdad. Es cuestión de adaptarse a la escala.

Recomendamos tengan a mano la secuencia de guión anteriormente dicha porque sobre ella vamos a trabajar el resto de lo que dure este curso. Recordamos que solo se aprobará si se hace un buen trabajo práctico, esto es, al menos un cortometraje del formato que deseen. No puede existir un guión más sucinto. Y sin embargo hacerlo bien puede suponer un auténtico laberinto de esfuerzos y posibilidades. No es necesario complicarse la vida pero sí deseable en términos artísticos. Pensemos en lo primero que se menciona en la descripción de la escena: "*Ambiente navideño...*" ¿qué significa eso para el director de la película? Es ese un ambiente cualquiera, meramente estético, de adorno o es algo más. ¿Conecta con lo más sublime de su corazón o es solo una frívola fiesta consumista? Estas consideraciones no son fatuas porque tienen que ver con su motivación como creador. Si el contexto de la película tiene para usted un significado a lo mejor la historia que cuenta ya no es "una historia más" sino su propia historia. Entonces, ¿cómo recrear ese ambiente navideño? el guión nos da unas pistas "*Luces y árboles de navidad en el restaurante*" pues sí, parece que estamos en un restaurante y que la fecha ronda las

fiestas navideñas. Pero ¿sabemos en qué época se sitúa la acción? Podría ser el siglo XXI o podrían ser los años 50 del siglo XX. O podría ser una época futura. Estos datos los puede añadir usted y/o su guionista con claridad. Recomendamos que un director trabaje en el guión de su historia ya sea solo o acompañado. Pero no es algo cerrado. Las cosas tienen muchas formas de hacerse, pero conviene acertar. Bueno pues pongamos que son los años 50. Es un restaurante donde se come marisco. Podría ser un restaurante elegante de lujosa madera o podría ser un sitio más casero, pero tenemos un contexto histórico que ambientar. No es difícil encontrar imágenes de restaurantes de época de estas características. Podemos ver fotografías y hacer decorados que se parezcan. Podemos también buscar restaurantes con toques antiguos y adaptarlos. Todo depende de los medios y las ganas. Pongamos que ya tenemos el restaurante. ¿Cómo se adornaba la Navidad en aquellos locales? Cada época tiene su estilo, no lo olviden. En los últimos años ya casi no se usan árboles naturales en cambio en aquellos años era lo habitual. Por tanto colocar un árbol de Navidad de plástico pudiera ser un suicidio estético. Y todo suma (o resta). Pues habrá que poner un árbol lo más parecido en estética a como se solían en aquellos años. ¿Y qué decir del vestuario? Pues algo parecido. Investigación. ¿Cómo vestían los camareros de aquellos años? ¿Que grado de formalidad queremos en la escena? Si comen marisco puede que el sitio sea bueno. Pero tenemos que hablar de los actores. El guión no dice mucho sobre su aspecto o edad. Esto depende del llamado *casting*. Esta es una palabra inglesa designada para el proceso de elegir y desechar actores para una película. A veces uno tiene los actores con los que le

resulta al director más fácil trabajar. Otras, tiene que buscar entre cientos. Esta es una tarea desagradable desde nuestro punto de vista. Pero a veces no queda más remedio. Hacerle una prueba al actor con un fragmento del guión, un diálogo casi siempre emocionalmente significativo para saber si esa es la persona adecuada para el papel. Por ejemplo, la prueba que Christopher Reeve hizo para *Superman* (1977) de Richard Donner. Desde el momento en que este gran (y desconocido hasta entonces) actor entra en escena el director nota que su tono y compostura son perfectos. No hay caricatura. No hay tópicos pero se parece mucho al original del comic y se "crea el papel." Esto último no es baladí, y más tarde hablaremos de lo que supone "dirigir actores" en cine que es una de las más grandes tareas a las que se enfrenta un director, porque de forma sutil o compleja puede inspirar al actor en la dirección que le conviene al film.

Bueno pues, digamos que tenemos a los actores. A veces se hacen sacrificios en pro del entusiasmo que nos ofrece un actor en el que creemos. A veces se cambian guiones para adaptarse a un actor en el que creemos o (esperemos que no) para satisfacer los deseos del productor, que es el que pone el dinero que normalmente pretende no solo recuperarlo sino multiplicarlo aunque sea a expensas de la calidad de la película.

Digamos que tenemos tres actores jóvenes en esa mesa de restaurante con marisco. Una buena pregunta sería decir ¿cómo iluminar aquello? ¿Qué tipo de luz deseamos? Una luz acogedora. Una luz de velas junto a algo de neón. Es bueno en este punto contar con auténticos fotógrafos y no con

informáticos y nos explicamos. Hubo un tiempo donde el mundo digital apenas existía en cine y el fotógrafo era una figura respetada y fundamental a la hora de dar luz y color a una película. Ahora todo aquel que apriete el botón de una cámara digital y la edite en el ordenador se cree fotógrafo. Y lo peor es que lo creen los que hacen buena parte del cine de lo que llevamos de S.XXI. Se conciben películas con luz artificial y a veces si ella, pensando en su posterior digitalización que lo simplifica todo pero en detrimento de la calidad natural de las imágenes. Los resultados están a la vista incluso en las grandes producciones: colores opacos, imágenes sin vida. Ausencia de luz natural. Y todo porque se ha colocado al ordenador por encima del ojo humano.

Podremos hablar también de como afecta el abandono de lo analógico al sonido pero quizás sea demasiado extenderse en ello. Pero sí, el sonido es una parte fundamental del cine. Y debería cuidarse más.

EL SONIDO

Existen diferentes clases de sonido en cine. Está el sonido directo con estas pértigas y micrófonos boom colgando en las escenas y que a veces se inmiscuyen indeseadamente en las mismas (podemos ver estos gazapos en algunos films famosos) y existe el sonido de postproducción, la mezcla de sonido que son sonidos que no existían en la escena del rodaje. Está además la música que lo normal es añadirla después aunque cabe la posibilidad de grabarla en directo en la propia secuencia (un contexto festivo) etc... En cuanto a los

micros, nunca hará el suficiente esfuerzo un director en buscar buenos micros para sus obras, porque existe un eterno sonido de fondo que se hace notar cuando hay silencio. El silencio es la prueba máxima de un buen micro, ya sea omnidireccional o unidireccional (en función si es para captar el ambiente general o el particular, en este último caso un diálogo por ejemplo) y cuando no hay ruido cuanto más limpio sea ese silencio mejor.

Pues bien. Seguimos en ese ejemplo de época. El guión nos habla de villancicos, de canciones navideñas de fondo. Obviamente deberíamos buscar música de la época abonando los derechos que sean necesarios o hacer música nueva. Siempre hay que intentar lo segundo. Pero si no queda más remedio tener buen gusto puede convertir en éxito la opción primera. Y por cierto. Para esta escena del restaurante ¿queremos música instrumental o cantada? A lo mejor necesitamos que se escuche con claridad a nuestros actores y que no exista otra voz de cantante que nos confunda. O podemos poner a un conocido cantante de los 50 al inicio de la escena y después difuminar su voz y subirle el volumen a nuestros actores. Las posibilidades dependen de los gustos pero recuerden que nada es porque sí, sino que debe haber una coherencia interna. Pongamos que esta escena es triste. Y su contexto navideño acrecienta su melancolía. Quizás debamos utilizar algo más original. Podríamos hacer una breve versión de un tradicional villancico de forma que suene decadente. A lo mejor solo necesitamos 30 segundos o un minuto. Y a lo mejor también podemos permitirnos el lujo estético de renunciar a la música de su contexto y hacer algo

decididamente moderno. Quién dice que no podemos poner música del siglo XXI en una película de los 50... Pero cuando se haga algo así, las llamadas "licencias artísticas" (que son básicamente hacer lo que se quiera) deben tener un fin artístico, bello, emocionante.

LA REALIZACIÓN

En tv el director y el realizador pueden ser personas diferentes pero en cine lo normal es que sea el mismo. La realización tiene un aspecto técnico, saber manejar las cámaras o en todo caso dirigirlas, concebir los planos etc...la dirección en tv tiene que ver con el editorial y de guión, el concepto, pero en cine el director es el director de orquesta a todos los efectos, accede al guión en mayor o menor medida, a la edición en mayor o menor medida y a la idea de conjunto, dirección de actores etc... Pero como este es un curso práctico sigamos con nuestra secuencia. Tenemos el restaurante años 50, a los actores sentados, a los figurantes (extras que pululan como camareros o los que se sientan en las mesas de fondo) los focos están en su sitio y el sonido parece óptimo. ¿Cómo colocamos la cámara o las cámaras?...imaginen que solo tienen una cámara y esto suele ocurrir en el cine de bajo presupuesto. Imaginen eso. Tendrían el recurso, por ejemplo, de hacer un plano secuencia. Ya lo comentamos en líneas anteriores. Pues esa cámara puede seguir a los comensales mientras comen y hablan. En el cine de siempre se creaban unos raíles alrededor de la mesa y un operador enfocaba la cámara como si fuera en tren mientras otro le empujaba haciendo el recorrido

señalado por el director. Cuando se inventa la steadycam existen nuevas posibilidades. Recuerden *El Resplandor* (1980) de *Stanley Kubrick*. Todos aquellos rápidos y casi perfectos movimientos por los pasillos del Hotel. Eran sin raíles. Un simple pero efectivo sistema de contrapesos permitía al cámara andar (e incluso correr) con el aparato sin apenas oscilaciones. La cámara no se desequilibraba. Como en cine independiente se tiene la tentación de hacer tomas con cámara en mano recomendamos el uso de la steadycam o elementos similares que den estabilidad al movimiento de cámara, sobre todo al travelling. Su factura gana mucho.

Pues bien, podemos mover la cámara sobre los comensales. O podemos hacer un plano general fijo sobre ellos. Pero si queremos quedarnos con los matices de los gestos íntimos, es probable que tengamos que acudir al plano contraplano de siempre. Un plano general de la mesa. Un plano a la cara de cada uno de ellos, y si hablan entre ellos lo habitual es una toma a uno, plano escuchando del otro y vuelta al plano general que sitúa la escena. Todo esto depende del gusto, porque insistimos el cine no está inventado, está todavía por inventar. Existen además las transiciones, que normalmente son la forma de decirle al espectador ahora comienza una secuencia ahora termina otra. Lo habitual es el fundido. Abriendo en negro es cuando venimos de la pantalla negra y poco a poco (o rápido) vemos la escena y fundiendo en negro pues lo contrario. Los fundidos de *2001: Una odisea del espacio* (1968) de *Stanley Kubrick* son significativos, en especial en las escenas de los monos, por son lentos. Quieren transmitir una sensación de lentitud en ese pasaje

prehistórico. Y el famoso encadenado en el que el primate lanza el hueso al aire y ese hueso se convierte en una nave espacial (o más bien un arma nuclear) es la elipsis narrativa más grande de la Historia. Resumen en décimas de segundo la bélica evolución humana en millones de años. Es importante esto. Incidir que el cine es el arte de la elipsis. El arte de sintetizar las cosas. Decir en imágenes lo que serían decenas de páginas de un libro. Hay muchas formas de conseguir esto. Pensemos en esta escena del restaurante. Todo el esfuerzo que hemos hecho de vestuario, actores, puesta en escena, decorados (dirección artística) y sin embargo la escena debe ser breve. No tenemos derecho aburrir. Necesitamos ritmo. Pues a lo mejor la escena dura un minuto escaso. Depende de si sentimos que merece la pena recrearnos en la belleza del restaurante. A lo mejor queremos darle un toque glamuroso y merece la pena emplear unos segundos paseando la cámara por otras mesas, por los elegantes muebles o por la orquesta de fondo que pudiera estar tocando. Sacrificar es todo un arte. A veces las cosas deben intuirse y no regodearse demasiado en ellas. Pensemos que ya no queremos ambientar la escena en los años 50 del siglo XX sino en un futuro indeterminado. Aquí entramos en algo muy interesante pues a lo mejor podemos concedernos el inventarlo todo. En ese futuro la gente habla por telepatía. Visten ropas blancas y las mesas y sillas son de cristal, con un diseño muy extraño. No hay camareros y los menús aparecen al instante con un aparato sobre la mesa que incluyendo unas anotaciones los materializa al instante. A lo mejor ellos mismos no necesitan a la salida un coche que los espere sino que pueden desmaterializarse e ir donde lo deseen. Piensen que ahora la

planificación sería diferente. Si tiene un equipo largo, las cámaras podrían tomar diferentes detalles, como el marisco que comen, las bocas que los saborean, imágenes del vestuario, de una niebla extraña que da una sensación como de ensueño. Y que en vez de usar uno o dos planos fundamentales queremos fragmentar la escena en decenas de pequeños planos para mostrar detalles de tan original concepto. Pues todo es posible. Y recuerden que el montaje final, la edición donde unimos todo lo rodado puede dar un sentido diferente a la historia que queríamos contar. De hecho se dice que el guión no acaba hasta que se monta el film.

CONCEPTOS GENERALES

Cuanto más cosas bien hacemos en una película más se nota en el acabado final.

Es bueno tener un respeto al proceso y al orden de hacer las cosas. Aunque sea personal y si tienes tiempo, mucho mejor. El tiempo da y quita razones en su sentido profundo. Y todo comienza con la llamada idea original. A veces no es tan original. Lees un libro y comprendes que merece hacer una adaptación en cine. Pues comprar los derechos y llevarla al cine. Pero el lenguaje literario es diferente al audiovisual y lo que eran 15 páginas de la novela de Umberto Eco describiendo el pensamiento del protagonista o describiendo la arquitectura medieval se quedan en un minuto observando unos relieves apocalípticos *en El Nombre de la Rosa (1987)* de *Jean Jacques Annaud*. Y es necesario decir que es falso que un libro sea siempre superior a una película. Una película tiene

un equipo multidisciplinar y un lenguaje y la novela tiene un autor y su lengua. No entendemos como un trabajo tan completo y arduo como un film donde tenemos música, imágenes, actores, y un montón de gente haciendo todo tipo de cosas deba ser inferior al trabajo de una sola persona que sin la imaginación del lector no podría ver nunca su obra acabada. Por otro lado es cierto que si inventas una historia (y el novelista suele hacerlo) merezca su crédito. Pero siguiendo este ejemplo tan radical de *El Nombre de la Rosa*. Tenemos esta novela de *Umberto Eco* que es sin duda la mejor novela medieval nunca escrita y que sin embargo desde nuestro ojo es inferior a la película. El final de la película es distinto y mejor que la novela y el ritmo y la vida que tienen las interpretaciones de sus protagonistas son más carismáticas en el cine que en el papel. ¿Eso quiere decir que *Umberto Eco* no tiene todo el valor de haber hecho algo que no se hubiera hecho como máximo autor intelectual de la obra? Él es el autor de la novela y de la idea que da lugar a la película pero hablamos que si es mejor el libro o su adaptación al cine. Creemos que su versión cinematográfica es mejor, pero que ambas permanecen en sus distintos ámbitos como necesarias.

Por tanto, aclarado el falso tópico de que la literatura es siempre mejor que el cine, sigamos con el proceso de hacer cine.

Tenemos una idea, ya sea original o adaptada y sabemos los medios que disponemos. Es posible que sean grandes, con productores y ayudas externas y un equipo de cientos de personas o que sea lo mínimo de los mínimos, esto es, el director que además pone lo que tiene al servicio del film y un

pequeño grupo de fieles.

Sea uno u otro caso, existen convencionalmente una serie de funciones o cargos. Está la figura del *Productor* que es el que pone (o ponen el dinero) la del *Director* que como vemos es responsable de toda la coordinación, los *Actores* (ya sean principales, secundarios o simples figurantes) los *Técnicos* ya sean *cámaras*, *Diseñadores de Vestuario*, *de Dirección Artística y decorados*, *el Montador* que ensambla las imágenes (a menudo bajo la atenta mirada del director) y un sin fin de *músicos*, *operadores* de todo tipo, *albañiles*, *carpinteros* y finalmente *distribuidores* que llevan al cine las películas, *exhibidores* (los cines) y un equipo de *publicistas* que dan a conocer la película. Todos estos forman los títulos de créditos que son más complejos que lo aquí expuesto, pues hay figuras intermedias como el *Productor Ejecutivo* con funciones a caballo entre la financiación y la creatividad o decir que el *Guionista* responsable de la historia no siempre inventa los *diálogos adicionales*. O el encargado de la *Continuidad* que siempre está en el rodaje viendo si ese actor lleva el mismo sombrero toda la escena, o si de repente un vaso que estaba en la mesa misteriosamente ya no está rompiendo la coherencia. Tengan en cuenta que los rodajes no siempre son cronológicos y una misma escena puede rodarse en tiempos diferentes y ese actor que en mayo tenía una cara limpia en septiembre puede tener un grano en la nariz y esas son cosas que deben corregirse en la continuidad, por motivo de la verosimilitud.

LA DIRECCIÓN DE ACTORES

Este apartado merece amplitud. Los actores son las estrellas de una película de ficción. Si fuera un documental serían no los intérpretes pero sí las personas que cuentan el documento sobre las fábricas rusas o los leones que aparecen en la selva. Pero sí es una ficción entonces una parte importante del éxito del film depende del actor. Es sin embargo injusto que se olvide por el gran público que el director es la figura más importante del cine. Sobre todo porque incluso la calidad interpretativa de los actores depende mucho de las instrucciones del director. Aunque es cierto que un actor o una actriz debe venir con los deberes hechos de casa. Conocer el guión y tener una actitud y aptitud para interpretar personajes que no son ellos mismos. Una cosa que es importante decir es que en este terreno las normas no son fáciles. Actuar en cine no es lo mismo que actuar en la vida cotidiana. Digamos que es lógico que exista un cierto grado de "afectación" algo de "teatralidad" a la hora de ponerse a encarnar a un personaje. Lo que no es tolerable es algo que a menudo vemos en el mal cine y son actores que recitan los diálogos como si no sintieran lo que dicen, o como si fueran loros perfectamente memorísticos pero nada naturales. Un poco como esas obras de fin de curso del colegio. Esto lo vemos en unos cuantos casos y es casi una lacra dentro del cine español. Y nos duele decirlo así. Hay casos magistrales como el de Marlon Brando que decidía que como en la vida real no sabemos nuestros papeles pues no se aprendía los diálogos (sobre todo al final de su carrera) sino que o bien improvisaba o desarrollaba una habilidad especial para leer

chuletas que le dejaban por el decorado. No es esto lo ortodoxo, claro, pero sí que deja en evidencia la idea que no siempre trabajo equivale a éxito en el arte. Porque por mucho que ensayes, la vida que tiene tu interpretación después del "Motor. Cámara... ¡acción!" nada tiene que ver con una preparación estrictamente ajedrecística de tus movimientos como actor. Cuando hay que entregarse es en la grabación. Y si tus diálogos suenan falsos o hay que cambiar de actor, o hay que prepararlo de otro modo. Nosotros en nuestra Asociación de cine tenemos métodos propios y recursos bastante heterodoxos para evitar la falta de vida o naturalidad en un actor. Por ejemplo, es una buena cosa que el intérprete pueda recitar sus líneas de diálogo en base a frases que e ideas que pueda cambiar sobre la marcha. De este modo nunca se aburrirá ni sentirá que es un trabajo rutinario, sino que se guiará por sus emociones en base a un par de ideas no cerradas. De este modo evitamos el *efecto papagayo*. Naturalmente hay actores que temen la improvisación y que lo hacen mejor si sus diálogos están perfectamente diseñados. Como le ocurría a *Lawrence Olivier*, un gran actor de teatro que en cine pretendía seguir métodos similares a las tablas. Hay que saber como director lo que necesita cada actor en cada instante. Y es más. Convendría que un director conociese a la persona lo suficiente para saber como sacar lo mejor de ella. No por estar más tenso se interpreta mejor. El intérprete debe sentirse emocionado por el papel pero a gusto, en un sentido positivo. Hacerle entender que incluso en un mal día algo de lo que ha hecho servirá y que lo bueno del cine es que puede repetir la escena muchas veces y al final en las

pantallas solo se verá lo mejor de su trabajo.

Otra cosa importante es tener claras las cualidades del actor. saber cual es su punto fuerte y su punto débil, subrayando el primero y ocultando el segundo. Es un grave error poner a hacer una escena de llorar a alguien que no sabe llorar, cuando esto no es importante. En la vida real el dolor se siente de distintas formas, no de forma estereotipada. Hay gente que ríe cuando se siente destrozado o que no dice ni hace nada cuando se siente feliz. No obliguen a un actor hacer algo que no quiera hacer. Si tienen que romper sus límites que lo hagan de forma natural pero no imponiendo un final de ruta dictatorial sino abierto. En la película *La Profecía* (1976) de *Richard Donner* existe una escena final muy famosa donde el niño anticristo mira hacia el espectador sonriendo. El director prohibió al niño explícitamente que sonriera. Le dijo medio en broma que si reía nunca le hablaría más. Y el niño se saltó la orden esgrimiendo la sonrisa del mal y por confesión del propio director "fue mágico." La escena quedó mejor de lo planificado gracias a que el actor se sintió libre de hacer lo que sintió en ese momento.

Esto no siempre funciona. Hay actores que necesitan ayuda. Que se les debe configurar el gesto. Decirle con claridad la postura, el movimiento etc... pero eso debe saberlo el director.

Hay algo con respecto a "interpretar desde dentro." ¿Hasta qué punto un actor debe estar pensando que mueca poner o que gesto mostrar o deben estos gestos salir naturales desde una emoción interna? En este punto somos partidarios de

recomendar permanecer en un gesto determinado si eso ayuda al actor y de dar libertad si eso constriñe y lo limita. El propio *Brando* gustaba aferrarse a tics o gestos concretos de tocarse la nariz o la mejilla porque le relajaba y le daba tiempo de marcar los tiempos, de hacer pausas y en su caso a veces, de ir recordando el diálogo. Pero funcionaba. En cambio hay otros actores que no querríamos mencionar que no acaban de entender que son histriones y que su gesticulación además de exagerada no es convincente. Por eso recomendamos al director que cuando prepare a un actor tenga claro cual es el punto fuerte de este y no le obligue a pasar por caminos forzados. Un buen ambiente de rodaje es importante. Dar seguridad y tener el control no es óbice para transmitir libertad y buenas sensaciones y para ser flexible y cambiar sobre la marcha.

Durante muchos años en *Hollywood* tenían una lista de actores secundarios perfectos para pequeños papeles. Papeles cortos pero memorables. Recuerden aquel oficial de *Bailando con lobos* (1989) de *Kevin Costner* que da la misión al protagonista "como caballero andante" hacia la frontera. El actor se llamaba *Maury Chaykin*. Su histerismo vagamente contenido repasando el papel con la pluma. Esa comicidad trágica. Pues cosas parecidas hizo en otra breve escena de 1983 *Juegos de Guerra* de *John Badham*. Son apariciones breves pero inolvidables técnicamente muy bien hechas. Especialistas de papeles concretos. El taxista despistado. La mujer de la vida que te cuenta una pista. El hombre que siempre hacer de profesor. Y a algunos de ellos no los saques de esos pequeños papeles de oro. Lo importante es brillar ya

sea tres minutos como una hora. El cine es selección de lo mejor. Seleccionar al actor, mostrando sus mejores cualidades y ocultando las débiles, y si puede romper sus límites darle margen incluso para romper con el diseño original de la escena.

El cine es imágenes. Hay actores y actrices que destacan por su imagen ya sea bella o por su magnetismo frente a la cámara. Eso debe aprovecharse siempre. En el celuloide debe quedar lo más brillante ya sea ético como estético. Todo sirve si dice algo.

LA CULTURA AUDIOVISUAL

Como en todas las cosas existe una cultura, una formación previa para ser director de cualquier cosa. Ver películas de forma crítica es importante para ser director de cine. Lo mismo que escuchar música lo es para ser músico.

Afortunadamente todos tenemos de base el haber visto muchas imágenes en la vida, ya sean de cine como de tv. El bombardeo es constante y casi de forma instintiva entendemos la narrativa de un anuncio, de un videoclip o de una película.

Pero pensemos en lo primero que vemos al inicio de cualquier obra audiovisual. Un cartel, unos títulos de crédito. Eso es así un poco por herencia del cine mudo. La gran pregunta es si debemos llenar una pantalla de rótulos. Les dejamos esa reflexión. El título de la película y quienes trabajan en la película no tienen necesariamente que aparecer en imágenes,

¿por qué no de forma sonora? Una voz que va deletreando quienes la han hecho. ¿Y debe ser al principio? ¿Por qué no a lo largo del film? Todo esto viene al caso de que las cosas se hacen porque alguien las hizo primero y luego todos les copian. Y entra en el espíritu de estas lecciones cuestionarlo todo. El cine es una invención y no unas tablas de piedra caídas del cielo.

Hablando de los títulos de crédito, podríamos hablar de que estos también son un arte. El trabajo de *Saul Bass* en muchos films algunos como *Vértigo* (1958) de *Hitchcock*. Pero, ¿cuál es la función de todo título además de la informativa...? Pues epatar al espectador. Impactarle, dejarle impresionado y con ganas de seguir viendo la película. Para nosotros existen un par de obras cuyos títulos iniciales son célebres. *Rocky* por ejemplo y su saga. En realidad *Rocky* es una película de finales de los setenta promovida por un joven actor de poco éxito que se le ocurre la idea y la audacia desde la nada de ser el protagonista de su propio guión. Y la historia un poco la suya, quien recibe la oportunidad boxística de disputar el mundial habiendo salido de casi el anonimato. Por eso, el famoso título que debe mucho a la Música de *Bill Conti* es aparentemente simple pero memorable. Un gran rótulo que cubre y recorre la pantalla de derecha a izquierda con una emocionante fanfarria diciéndole al espectador que lo que va a ver es grande y emocionante. Tras ese éxito que obtuvo los grandes premios de la *Academia* emergió *Stallone* como estrella de acción y de esa fórmula y alguna similar ha vivido toda su carrera. Pero ese primer escalón fue honesto y brillante.

Pero sin duda quien se lleva la palma de ser los mejores títulos de crédito de la historia son los del *Superman* de *Richard Donner*. De nuevo la música esta vez de *John Williams* son un soporte fundamental. La llamada de que algo grande que viene del espacio. Algo sobrehumano. Galáctico. Letras tridimensionales que dejan una estela azul recorriendo el universo y los mismos sueños del niño que nunca muere en nosotros. El superhombre, el invencible superhéroe extraterrestre. El puro defensor del bien frente al mal. Toda esa emoción en cuestión de segundos memorables que todavía no se ha igualado.

En estos ejemplos que constituyeron continuaciones y sagas se daba un recuerdo de lo anterior comenzando sus *secuelas* (continuaciones de la película original) mostrando imágenes de lo sucedido en el capítulo anterior, mientras los rótulos y la música hacen el resto.

Lo que queremos decir es que la cultura audiovisual moderna está impregnada de sueños, de espectáculo pero de ideales que no debemos dejar que mueran. Y aunque este espectáculo sea solo un sueño son los sueños la materia que hace nuestra vida. Vale la pena concebir el cine no como un simple oficio sino como la continuación de nuestros mejores deseos. Y materializarnos en una pantalla.

LA MATERIA DE LOS SUEÑOS

En el proceso de hacer un film está la preproducción (la preparación de medios, el guión, la elección de actores y

equipo) el rodaje (la grabación de la historia) y la edición, montaje y postproducción (el ensamblaje de las mejores imágenes obtenidas en línea de continuidad para dar sentido a la historia y su posterior mejora en imagen y sonido de lo conseguido en el rodaje).

Ese proceso que es costoso en trabajo, generalmente en equipo y en medios se ha visto simplificado hoy en día gracias a la tecnología digital que hemos criticado en páginas anteriores pero que a la vez ha supuesto una oportunidad única para que casi cualquier persona creativa pueda iniciarse en el cine apenas con una cámara, unos voluntarios y un ordenador personal. Teniendo como tenemos estas posibilidades sencillas y baratas es menester sacarle provecho porque serán los sueños quienes den sentido a nuestras vidas como creadores. No entraremos en describir los formatos de video, las marcas de cámaras ni los programas de edición. Sabemos que la Alta Definición (HD) y sus herederas han aportado líneas de resolución nunca vistas y que los programas de edición por ordenador con una simple línea de tiempo han simplificado esa dura tarea de cortar y pegar a mano fotogramas. Pero el celuloide analógico no debiera nunca desaparecer pues el poder que tiene *Ben Hur* (1959) de *William Willer* nunca será igualado, por su belleza fotográfica, espectacularidad y mensaje moral por ningún trapicheo digital en base a multiplicar por ordenador personas, paisajes e ideas. No todo es un copia y pega.

El celuloide es delicado y necesita restauración mientras que lo digital se mantiene siempre igual. Pero cuidado, porque los matices de fondo que tiene la película de 35, 16, e incluso

8mm no lo tiene una cámara digital. Y sí efectivamente, el cine que se estrena en los cines de forma clásica suele ser en fotogramas de 35mm y en los menos casos en 16mm. El formato de 8mm solían ser con tomavistas sin sonido y era frágil pero recurrente para los cineastas aficionados. De hecho *Andy Warhol* en los años sesenta experimentó con este formato haciendo películas experimentales imposibles como *Sleep (1964)* donde tenemos el cuestionable privilegio de ver dormir a una persona durante más de cinco horas en su cama sin que nada ocurra. *Warhol* dio lo mejor de sí con sus trabajos con la banda de Rock *The Velvet Underground* donde fusionando música e imágenes se aproximó mucho a lo que sería el fructífero mundo de los videos musicales, el videoclip.

Pero poco importa si hacemos *cinemascope*, formato de pantalla de 16/9 o de 4/3 o en *Cineramama*. Lo interesante es lo que imaginamos previamente. La clave está en nuestro mundo interior y en la relación de nosotros mismos con el mundo exterior. Con los demás.

Porque insistimos, todo es una invención. Y en el cine se puede hacer casi todo. Tu mirada está ahí. Como ves el mundo como quieres que sea. Puedes hacer luz o puedes hacer sombras. Pero es tu mirada a modo de un dios que decide lo que quiere con sus personajes, que escribe un destino. El espectador se sentará con la esperanza de que le des respuestas a su vida. Incluso los que van simplemente a entretenerse desean que sea así.

Pero en el espíritu de estas páginas no está contarles ex cátedra nada sobre el cine que puedan leer en miles de

manuales o videos tutoriales o en alguna universidad donde un profesor te mira a la cara pensando en si fue buena idea dar clases de algo que no es capaz de practicar.

Vayámonos a otro método.

LA INNOVACIÓN

No solo innovan los técnicos que inventan un micro más sensible o *Dennis Muren* y compañía en *Terminator 2 (1991)* de *James Cameron* abriendo un episodio nuevo en la era de los efectos digitales. Hacen algo nuevo aquellos que abordan caminos inexplorados en la forma de contar historias y en el fondo de la misma historia. Y para eso la mejor forma es darle al cine la dimensión que merece.

Olviden aquel guión del restaurante de una penosa y deprimente Navidad porque aquello es un poco nuestra caricatura al convencionalismo en el cine. A lo sobado. A lo trillado. A lo un millón de veces recorrido. E imaginen a una persona desgraciada tirada sobre un bidón de basura. Y piensen qué tiene de sí mismos esa persona. De persona humillada, vejada, reducida a estiércol, a desecho. A miseria. Mientras de fondo se escuchan las risas de los graciosillos que lo metieron en esa situación.

Ese iba a ser el mejor día de su vida. Esperaba grandes cosas de aquella fiesta. Se veía a sí mismo mirándose en el espejo soñando con ser querido. Por tener amigos. Por tener una novia agradable y buena. La realidad de este mundo es tozuda. Y el epílogo de la basura es la lógica implacable para

aquellos que creen que este mundo vale algo. Cuando no es así. Las ilusiones, las esperanzas son drogas enloquecedoras porque te hacen creer en que el mundo merece la pena. No hay amor ni alegría, sino un grotesco circo de pulgas que se sortean un trozo de piel en los huesos de un machacado perro callejero. Y ese perro bien puedes ser tú.

Entonces ese chaval llega a su pobre casa donde se escuchan gritos. Y son los gritos de la soledad. Pone una película en un televisor pequeño y descuajeringado mientras sus manos todavía tiemblan y se va quitando esa camisa polo de marca que pensaba le daría algún glamour en esa fiesta. Tenía unas manchas que nunca se quitarían.

Hay que entender que ciertas alegrías tienen su momento. Especialmente de jóvenes. Cuando esas alegrías no llegan poco importa que te lleguen de mayor. Su momento pasó. Y cada cosa tiene su momento. La condena de la gente que no fue feliz de niño o de joven es perpetua. ¿Cómo contar esta historia de modo que no se sepa que es tu historia? Porque no siempre contar tus desgarros queda bien en cine. El cine es estética y a veces no emociona el sentimiento sino la estética sublimada del sentimiento. Eso es el poder transmutador del arte.

Este es un ejemplo práctico de las motivaciones del buen director. Si no tienes nada y sientes desesperación y ganas de ser algo y demostrar que los que te trataban como basura se equivocaban pues imagina que ese chico gusta del cine y sueña en cine. Que lleva una cámara invisible adherida a sus ojos y que cada momento del día siente que es cine. Su vida es

cine. Actúa y dirige su propia película y desea que esa vida triste acabe bien. Quiere que esa amargura, esa injusticia sufrida le enriquezca, le haga ser más perfecto. Si piensas que tu vida vale algo es gracias a que existe un dios que escribe tu guión y eres su estrella. Pero Dios tiene que ver contigo mismo, con tu interior no con alguien ajeno a ti, ni con ninguna religión de masas. Es algo personal. Y en esa búsqueda de construir o reconstruir tu vida bajo una filosofía fílmica hay un elemento mágico.

Se dice con buen tino que somos lo que imaginamos. Y el cine son imágenes. Los mismo que un deportista necesita mentalizarse para ganar, imaginar se convierte en un instrumento de su afán, imaginando un millón mil veces sosteniendo la copa del campeón y ese ejercicio constante de sueño junto a la labor de entrenamiento son fundamentales para conseguir lo que busca, y asimismo la persona necesita para ser feliz visualizar la superación de los obstáculos una y otra vez, como si fuera un ejercicio de pesas y a la vez una fragancia primaveral, porque en ese proceso de imaginar cuenta tanto el esfuerzo como el placer de ver culminado tu deseo.

Cuando hablamos de la inspiración, de las películas e imágenes que hemos visto en vida, hablamos de cultura, de resortes para alimentar nuestra propia imaginación. Si conocemos un film donde alguien sufre y se las ingenia para salir de esa situación, así nosotros inspirados en esas imágenes podemos ayudarnos a encontrar la salida. Y si entendemos como funcionan los sueños cuando dormimos entenderemos buena parte de la ficción cinematográfica.

Cuando cerramos los ojos para dormir empezamos a imaginar. Si acaso alguna situación vivida durante el día impregnada de deseos o miedos y de otras imágenes inconscientes. De todo ellos salen los sueños nocturnos más otros elementos de causas desconocidas pues el acceso al inconsciente nos llevaría muy lejos. Incluso al uso de sensores que paradójicamente se despiertan al dormir y perciben lo que el ojo no ve.

Pues bien. A nada que entendamos que tanto al escribir el guión de cine como al soñar somos en buena medida responsables últimos del destino de la historia que hemos inventado quizás entendamos que el gran problema del mundo es que está mal imaginado. Y cuando malos directores generan malas películas que a su vez generan espectadores contaminados por malas imágenes y sentimientos, entonces comprenderemos la verdadera dimensión de ser cineasta. Su puede influir sobre millones de personas, y lo cierto es que la imagen consigue influir en la psicología humana. Y mucho más unida a un sonido.

En *2001* la gran odisea cinematográfica de *Kubrick* se innova. Empezando por su estructura y lenguaje. El teatro nos dice que en el contar de una historia existe una presentación, un nudo y un desenlace. Es lo mismo que decir: presentamos los hechos, los desarrollamos en una trama y finalizamos la historia. En ajedrez sería apertura, juego medio y final. Pero en esa película de 1968 existe una presentación y cuando se empieza a desarrollar se acaba y vuelve a empezar avanzando en el tiempo y siguiendo varias veces el mismo patrón, empieza, se desarrolla y antes de que madure la historia se

acaba y comienza un nuevo capítulo. Eso no se había hecho antes en cine y menos en una superproducción.

Encontrarán muchas pseudoenciclopedias asegurando que el mensaje de *2001* está bien definido. Tiene a su disposición la novela de Arthur C. Clarke pero difieren en una cosa: *Kubrick* deja claro que el mensaje último de su película "*no se puede expresar con palabras*" dicho de otro modo, es inefable. Desde el mismo momento que hacemos un artículo tratando de diseccionar la película traicionamos su mensaje misterio. Esto tiene que ver con la época en la que se hizo. "*El medio es el mensaje*" decía *Marshall McLuhan*. "*2001* es en sí misma el mensaje. Genera coloquios sobre el Hombre y su evolución y parece evidente que debe su mente a la inteligencia extraterrestre (para bien y mal) pero todo esto es lo evidente, lo profundo es que no sabemos nada y solo podemos atisbar el conocimiento ayudados por razón y ese sexto sentido que tenía el hombre primitivo cuando sentía de cerca y de forma solemne a Dios y la eternidad observando pausadamente un simple amanecer. De forma sintética *2001: Una Odisea del Espacio* genera el cine de *Ciencia Ficción* moderno. Todo lo relativo a la Inteligencia Artificial, los viajes en el tiempo, los viajes espaciales, el concepto de superhombre, la relación entre el hombre de las cavernas y el futuro, la filosofía y casi el plagio de *2001* se ven en muchas películas posteriores (algunas muy bien consideradas) que desarrollan esos temas casi siempre en tono menor, pero que son hijas de la Gran Obra Maestra de *Kubrick*.

Si somos capaces de entender que el cine es una manera de entendernos como personas y mejorar lo veremos como una

Respuesta y tanto más si somos creadores de cine... Y solamente si queremos ser diferentes seremos diferentes.

LA LUCHA

Tenemos estos conocimientos de la tradición del cine y tenemos la propia vida. Y esta última es la verdadera fuente original del cine. Y queremos que estas lecciones sean originales y como alguien dijo "*Originalidad es volver al origen*" y claro, para alcanzar el origen no todo es cuestión de ser extravagante el problema es que lo extravagante se ha convertido en normal. Y salirse de la norma te convierte en loco a ojos de la mayoría. Vivir en un mundo enloquecido como el nuestro genera estos sarcasmos. Los locos tienen la llave del manicomio y los internos recluidos son los sensatos que se limitan a decir la verdad. El cine contaminado por una realidad social destructiva se ha convertido en caricato de sí mismo y todo ha quedado reducido a explosiones, sexo brutal y recurrente zafiedad. También a la repetición de clásicos, los llamados remakes, que no es sino volver a hacer una película que ya se hizo pero peor hecha en muchos casos. Esta es la triste pauta del primer periodo del S.XXI sin olvidar las secuelas y precuelas, que como las secuelas de una enfermedad pueden perpetuarse años posteriores a la dolencia primera.

Por tanto, pensemos en ese joven que el día feliz que soñaba acaba en un contenedor de basura. ¿Cómo se ve a sí mismo? Quizás se siente inmerso en un drama y un plano cenital (desde arriba) lo sigue con una grúa de cámara caminado

tristemente hasta su casa. Todo es maquillaje porque la basura no es real, la vida es cine y todos somos ficción pero no siempre lo sabemos. Estamos demasiados metidos en nuestros respectivos papeles. Tomar conciencia es a veces tomar consciencia.

¿Y cómo contarían ustedes esta historia?

ANTES DE LA ESCENA FINAL

Resolveremos esta historia con unos pasajes de tipo filosófico. Místico incluso, donde se ponen en valor algunas de las ideas y sentimientos de la Asociación en los que durante años hemos desarrollado nuestro particular concepto de cine.

La obligada y gustosa brevedad de estas páginas son un reto para demostrar que lo importante es valorar como en un perfume pequeño los valores y senderos floreados del buen cine. Así que no vayan rápido sino repasen una y otra vez estas citas que tanto han significado en nuestra evolución hacia la devoción crítica al cine y finalmente déjense llevar por ese aroma que a cada uno puede llevar a vegetaciones de colores no antes imaginados.

Las citas siguientes fueron hechas por *Juan de la Encina*. Este personaje místico fue el verdadero maestro primario de la imagen y sonido que aborda estas lecciones y el *Grupo de Cine* que las gesta. Su dimensión espiritual puede ser una broma para algunos, pero como todo buen chiste merece la pena seguirlo con atención porque si no te pierdes la gracia. Sea

cierto o todo un sueño es precisamente por lo que son tan importantes para entender el significado hondo que el cine y la imagen tiene para nosotros.

VA DE ESPLENDOR

Este curso va dirigido a todo el mundo que sepa leer o que quieran escuchar lo que otros leen.

Inmersos todavía en un mundo absurdo y las crueles lecciones históricas no son aprendidas y el aprendizaje es la medida de la vida.

Pero es que el cine es el arte de los artes, sintetiza todo y resume nuestra vida si es que lo sabemos hacer bien.

Por eso recomendamos al que quiera saber tanto de vida como del cine este libro tan rebelde y tan necesario.

Va de esplendor la única revolución posible.

Porque cuando entramos en la sala de cine y apagamos las luces y una pantalla se enciende, así debemos hacer con nuestro interior aceptamos la oscuridad de lo que no sabemos, el misterio que nos aguarda y la luz que nos sorprenderá en forma de imágenes.

Y en estas páginas revelaremos lo que debería ser y la decadencia, la tristeza y la ruina nunca serán nuestro fin sino el punto de partida inmediato de conciencia hacia el Paraíso.

Dirección

El director de una película puede crear un nuevo universo. Es cierto que está influenciado por todo lo mucho y malo de nuestro mundo, pero aunque opere en este mundo debería crear una nueva realidad mucho más optimista y alegre. Debe utilizar toda su potencia imaginativa para ello. Romper barreras y experimentar. Pero siempre con la idea de llegar a algo que nos ayude a creer que la felicidad es posible, no simplemente regodearse en la fealdad del

mundo. Aceptar francamente que existe El Mal pero como si de un cirujano se tratara, extirparlo y traer salud a la mirada del espectador.

Tradición

En estas palabras no se nombrará película conocida, salvo nuestra aportación. Es importante conocer las reglas de la tradición cinematográfica. Explicaremos en qué consisten. Pero traemos algo nuevo. Y traer algo nuevo y bueno es algo que difícilmente se encuentra. Y aquí está.

Ser mejores

Observad las imágenes de vuestro interior. Desde ellas se construye el cine. Hay demasiada tristeza y violencia en nuestro interior y poca sutilidad y esperanza. Poca belleza en la forma, poca originalidad en el fondo. Debemos hacer un nuevo cine con lo mejor de ayer y con lo mejor del futuro. Debemos ser mejores y el cine puede cambiar el mundo.

EL CINE PUEDE CAMBIAR EL MUNDO

El arte puede cambiar nuestra visión de la realidad y como el cine es el arte que reúne a todos los campos del arte en su interior, el cine puede cambiar nuestra visión y por tanto el mundo.

Tu propia película

Aprender a hacer tu propia película. Busca a un buen maestro y que ese maestro seas tú mismo. No existen otras fórmulas que aquellas que crean realidades coherentes. Hazte con una cámara y registra la realidad, que nunca será sino lo que tus propios ojos sean capaces de editar en la mesa del alma.

El actor

Tenemos una teoría personal de como dirigir al actor y de cómo ayudarlo a actuar. Cada actor es un mundo y hay que dejar que desarrolle sus propias capacidades. Es importante sacar brillo de lo

mejor que tenga. A veces es una determinada emoción. Otras veces es solo un gesto especial. No todos los actores sirven para todo. El director debe saber qué pedirle y que no pedirle a un actor. Pero debe conocerle. Darle tiempo para que desarrolle su capacidad. Un director con psicología en una simple entrevista puede detectar esas capacidades y no obligarle a perder su espontaneidad. Esa es otra de nuestras teorías: Un actor no debe obligatoriamente recitar un diálogo de memoria y al pie de la letra, sino decirlo como lo siente. Lo contrario suena falso y forzado y limita la creatividad del mismo.

La cámara

La cámara es un actor más en el cine. La forma en que se mueve, el modo en que discrimina lo que tomar o no. Como cuenta las cosas. Tan importante en la cámara es lo que muestra como lo que esconde. Tiene personalidad propia. Como los ojos del director.

La magia

Se puede ser inteligente y honesto en cine y no ser artista, porque el arte depende de la magia. Y eso es algo difícil de aprender, porque es un don que viene de no se sabe dónde. Por eso hay que tener claro que no te puedes atormentar si no tienes ese don y trabajas mucho, porque el trabajo no te lo dará aunque el don forma parte del deseo de esforzarte y dar más y pensar más y ser más.

Y la música

A veces las cosas se sienten de otro modo. Más allá de las palabras. El sonido y la música. Recuerda que es casi la mitad de una película. Incluso el cine mudo tenía música.

Logros máximos

Recuerdo como fue mi verdadera educación superior. No creas nada de lo que te cuentan. Confía solo en sus mentiras. Ellas son el hilo de la verdad.

Estaba yo buscando la grandeza, pero no había nada que buscar pues ya la tenía.

Entonces algo extraño ocurrió.

El cielo se abrió. Un cielo interior.

Toda la tristeza desapareció.

El cine en su máxima expresión puede cambiar a la persona.

Porque nuestro ojo interior es una cámara de cine.

Y todo lo que veas por el día, es una película y es tu película, y es tu vida y eres tú.

Y sólo si eres tú, los demás te reconocerán.

Por eso diremos que no existen reglas para el cine.

Solo consejos para atajos.

¿Cómo hacer una película?

Para hacer una película se necesita una cámara, algún actor o en su defecto un dibujo animado (o pieza de animación) un guión y puede que gente que sepa de sonido, vestuario, puesta en escena etc... cuanto mayor sea la película en términos materiales, más gente formará parte del equipo. Cuando la película es pequeña, el director suele hacerlo todo (o casi todo).

Pero recuerda que nada es una regla. Pero si inventas reglas nuevas debes ser fiel y coherente con ellas.

Toma una cámara y haremos una película ahora mismo.

La gran película del jardín sonriente

Cuando hagas una película, recuerda que todo es ilusión. La vida es ilusión, el cine es vida y todo está hecho de ilusión y sueños. Por consiguiente no te pongas límites sobre lo que crees que es o no es real. Porque tanto el cine como la vida podrían sorprenderte.

Y crearán una nueva realidad. O la descubrirán para tí.

La Fe en la imagen

Quienes ven en su interior, sean ciegos o no, vean lo que quieren ver. Recuerda como son los sueños: nosotros los creamos. Piensa lo

que quieres para tu vida, como si la obra la creases tú.

Por eso cada día piensa en la película, no importa si la va a ver el público o si solo la vas a ver tú. Esto último sería suficiente. Un director, un actor y un espectador son suficientes para gozar de la película de una vida de película merecedora de ser vivida.

Campo de flores

El ritmo de la película debiera de ser un actor más, tener una presencia que fluye en el montaje con la poesía de alguien que te añada con un susurro la armonía del tiempo. Momentos ágiles y momentos densos, pero que el espectador sienta la dulce y agradable sensación de un montaje dinámico y a la vez profundo. Y la música debe ir unida al corte de las imágenes como un vestido perfectamente ajustado.

Tus ideales

Piensa qué te gusta y qué te disgusta de la vida, qué mejorar y qué degustar. El cine es la oportunidad de influir sobre lo más importante: la mente y el alma de la gente. Y cuando sepas en lo que crees escribe la historia y plásmala en imágenes. Será algo más que un entretenimiento: será tu lucha por algo mejor. No hará falta armas, porque el cine es un instrumento para hacer lo que es correcto sin hacer daño en el proceso. Sé paciente, sutil y delicado. Pero no olvides impactar.

Pedagogía

No es suficiente lo que se ha visto en el cine habitual. Hay un esfuerzo de siglos para alcanzar la capacidad tecnológica e intelectual para poder hacer las maravillas del cine. Así que es una frivolidad no darse cuenta que el cine es un milagro y un milagro no ponerse al servicio de falsos valores o cosas que pueden perjudicar a la visión de la vida del espectador, porque el cine educa.

Transformación

El que escribe este libro en 1996 sufre una transformación interior. En aquellos tiempos su rumbo como oficial como estudiante estaba mal encaminado pero su interior se rebela ante este hecho. Y algo

Mágico ocurre. Algo increíble que iremos explicando en los siguientes párrafos.

Cine e imagen interior

Todo es una imagen interior. El mundo era la imagen de otros no la propia y eso debía ser cambiado. Había que darse cuenta que el cine era en realidad su verdadera vocación y que llevaba una vida observando el mundo con espíritu de cine. El cine enmarca la mirada dando importancia a todo.

La alquimia vuelve

Lo que ocurrió no fue solo emocional o espiritual sino físico. Sentía que una energía extraordinaria surgía desde la zona del bajo vientre y desde la zona inguinal. Esa energía es un líquido que se crea y sube hasta la cabeza pasando por la boca y tiene un sabor dulce y metálico. A medida que las imágenes y sentimientos se acercan a lo que uno es en su mejor versión, ese líquido crece y se expande por todo el cuerpo. Huesos, articulaciones, músculos, órganos internos, sangre etc...la cabeza sostiene la distribución al resto del cuerpo y esa distribución es muy consciente, voluntaria, porque hay que conseguir que uno sea su propio constructor a nivel físico y espiritual.

Proceso místico

Este es un proceso sin duda místico pero tangible. La excitación es grande y debe ser controlada porque es evidente que estamos en un terreno nuevo. Eso unido a grandes ideas por hacer un mundo mejor y el inconformismo frente a las falsedades del mundo y el dolor que ese proceso implica obligan a fortalecerse. La fortaleza y a la vez la hipersensibilidad son hijas de este proceso.

La asociación

En 1998 fundamos la asociación Delaruinalparaiso porque ese proceso alquímico durará décadas, que además de un proceso personal es un proceso de leal enfrentamiento a una sociedad corrupta que queremos sustituir por otra sana, inteligente y mirando hacia el cielo. Nuestro objetivo final suena a locura pero la

locura es la mediocridad vivida diariamente y que nadie discute. Nuestro objetivo lo dice nuestro nombre: De la ruina al paraíso.

Las otras dimensiones

Es bastante obvio tras este viaje rompiendo límites interiores desde el camino duro, sin ayudas artificiales, generando una energía pura, apertura mental con los ojos ocultos que hay dimensiones auténticas que no vemos y hay una realidad falsa que sí vemos con facilidad. Sabiendo que tenemos que cambiar nuestros programas para liberar el sendero hacia esa otra realidad que solo se capta con mente y corazón.

Templos entre lo visible y lo invisible

Lo que vemos tiene algo de profano y de sagrado. Lo que no vemos tiene algo de profano y de sagrado. Distinguir lo bueno de lo que vemos y de lo que intuimos no es fácil. Nuestra felicidad depende de conseguirlo.

Jardín de niños

Cuidado con los frutos de la infancia. Esos árboles del parque infantil tienen frutos que duran toda una vida. Mentalmente hay que volver ahí y superar sus acritudes y sus enseñanzas y conservar lo delicioso.

Entonces podrás crecer con buenas raíces.

El fin de este curso

La realidad es que hay una realidad oculta y ese es el fin de estas páginas. Abrir la puerta hacia otra verdad que no es mentira sino real. La imagen y el sonido están en nuestras almas. Hay otras imágenes y otros sonidos que no están en nuestros ojos.

Este momento es cine

Este momento en el que usted lee debe ser su momento de cambiar hacia la mejor visión de lo que es usted mismo y su vida. Porque el

secreto de este libro está en su visión de la vida y el cine es la visión de todas las visiones.

La Gracia está presente

Es importante entender que acercarse al arte es acercarse al misterio que nos conecta con el otro lado. Puede haber racionalidad en la técnica de hacer cine, pero sus matemáticas no son suficientes para superar el hecho de que no existen reglas en cine, solo caminos más explorados pero al final el abismo de mil artes unidas en una y su conexión con la divinidad.

La gente camina hacia ningún lugar

Si en un futuro se leen estas líneas y las cosas son diferentes quizás sirvan de testimonio arqueológico pero todavía en este momento la gente camina como si su alma y mente no existieran, sin independencia de criterio y sin voluntad propia. Cambiemos.

Entender el desgarramiento de la pureza

Si alguien joven, puro, leal, inteligente y responsable se desgarró porque sufre la injusticia y por falta de egoísmo es infeliz y la gente solo le exige y nada le premia entonces puede ocurrir una revolución en su alma y mente. Porque si sus valores triunfan convertirá la flor de su rebeldía en algo gigante para la humanidad.

Estaba solo junto a una playa de hielo

Hacía frío en aquella costa y caminaba observando la locura y vulgaridad del mundo. Ellos eran los locos porque eran normales, yo era el cuerdo porque parecía loco. La soledad era de hielo para los que estaban en sociedad. La compañía era de piña, nubes de algodón y risas de color para el sabio que camina solo en la playa de hielo.

Ahora contaré como descubrí la salvación del cine

Durante 30 meses vivía en esa playa helada donde el sol

resplandecía pero al cielo le faltaba un trozo. Ese trozo era de mi alma. Porque desterrado estaba y cada día caminada largos trechos para acudir a una biblioteca prohibida. Estaba en un lugar apartado, en una ermita en ruinas. Nadie había. Sus libros no debían leerse bajo pena de asocialidad.

Los días así eran

Pero cada paso o cada aliento dolían en el cuerpo porque ese cuerpo era una fábrica alquímica y debía pensar en cada lugar del cuerpo como quien modela una escultura. Y sentía que la energía sexual unida al sentimiento de autoestima eran un buen barro con que modelar la obra de uno mismo. Tu cuerpo es el cánón.

Pero recuerda la risa

Por importantes que parezcan las cosas lo único que nos lleva a la verdad es reírse un poco de toda verdad.

El verdadero sabio no aburre

El sabio primero conoce la vida y luego el cine. Por eso sabe que una película no debe aburrir, aunque es cierto que hay espectadores que aburren a los creadores de cine.

Si estáis aquí es para algo nunca visto

Al empezar ese proceso de 1996 tuve claro que estaba transformándome en algo que nada tenía que ver con lo previsto y que el cine sería mi visión interior no solo para hacer un nuevo cine sino para hacer de mi vida la gran película.

No aceptes la última verdad

Para entender las cosas solo queriendo se alcanza la verdad. Pero la pregunta es si hay que amar el dolor y la enfermedad moral. El dios de la Biblia obliga a Jesús a pasar por una muerte cruel, de burla y tortura. ¿Ama ese dios a la humanidad? ¿Ama ese dios a su hijo? ¿Es la humanidad mejor después de ese crimen? Estas son

preguntas que debemos resolver.

Un destino formidable

Sé que mi destino no es reírme de mis defectos sino superarlos y aportar lo que falta al mundo que no es sino que crea que debe ser mejor, no resignarse al fatalismo y reconocer que amar no es aceptar la ruina sino renegar de ella. No podemos querer nuestras cárceles como fin, sino entender lo mucho que una cárcel nos hace pensar en la libertad.

La elevación

Hay un jardín de sentimientos infantiles llamada infancia que puede ser eterna en tanto la madurez consiste en cuidar sus flores más bellas y en quitar las hojas y plantas muertas. Cuidado si quitas las flores bellas y dejas las secas. Cuidado si no siembras nuevas plantas y dejas solo las venenosas.

La Biblioteca eterna

Tras mucho andar vuelvo a esa extraña biblioteca, tan extraña que todos piensan que es normal pero es la mirada del lector quien hace especial la lectura de los libros y la lectura del lugar. Mientras todos miran al papel yo miro a todos. Y miro el libro y veo a todos dentro del libro. Y el pasado y el futuro y el presente no se diferencian.

Mientras tanto

Mientras la ciudad se mueve sin moverse, coches y gentes, ruidos y silencios, sigo con la fábrica que produce esa energía que se extiende por mi cuerpo y que nace de una constante visualización. Es energía creativa que tiene que ver con sentir un orgullo de completar lo que falta dentro de uno. Aquello que el mundo no supo poner y que tú completas para ti mismo y para el mundo.

La frivolidad contamina

Al no creer en sí mismo el ser humano mira hacia fuera. Pero la sociedad es una multitud de seres humanos cuya mayoría no cree

en sí mismos. Al vivir fuera de sí, viven en la frivolidad. Solo el solitario puede descubrir el error.

El vacío interior

Por lleno que creas tener tu interior, lejos estás de la verdad y como vivimos en la mentira que es este mundo hay que llenar el vaso con sentimientos, ideas, conocimiento e imaginación en radiante aproximación hacia la gran verdad. El dolor de llenar ese vacío se llama aprendizaje.

Tenemos reglas

Aunque el cine lo inventan los cineastas, nosotros tenemos reglas. La moralidad del cine consiste en lanzar buenos mensajes y buenos sentimientos envueltos en formas bellas, evitando lo gratuitamente feo y tratando de sintetizar, decir mucho en poco metraje.

Hola

No se olvide que cada palabra de este libro intenta ser una imagen que despierte su actitud hacia algo nuevo. Por eso "Hola, despierte."

La frontera

El cine puede contarle todo pero la frontera está en la incapacidad de ser mejores. Entonces, el cine serán bombas y efectos especiales sin justificación. El alma del director, perdida, tratará de pensar en el beneficio de atraer espectadores obligados por el morbo de la destrucción. La frontera es expandir la visión del alma.

La angustia

La fragilidad física y emocional del ser humano le lleva al sufrimiento incluso antes de que este exista objetivamente. Hay que parar con la mirada las cosas y ralentizarlas, y acelerarlas a placer. Si no entendemos que debemos ser por dentro un horizonte de inmensa belleza y apertura, entonces nos obsesionaremos con los angustiosos detalles materiales y cerriles de esta vida.

Juan de la Encina

Al entrar de nuevo en la biblioteca busqué un libro nuevo pero no lo encontré porque había que inventarlo. Sin que me vieran fui a un depósito de libros. Libros nunca mostrados al público. Todos estaban en blanco. Y un mismo autor para todos ellos: Juan de la Encina.

Siguiente pasaje

Libros blancos por todos lados. Pero algo ponían sus cubiertas: "Escribe tú esta historia de un hombre que no existe que cambie la imagen del mundo."

El recorrido

Recuerdo el conocimiento del camino que otros caminaron, pero era hora de crear tu propio camino. Porque todos los caminos de otros han conducido (o no han evitado) el infierno en vida de esta humanidad. Y si hubiera que explicar en una sola frase cuál será mi aportación al mundo: De la ruina al Paraíso.

Empieza un nuevo cine

La cámara mira mis ojos. Los ojos son lentes y miran el alma del mundo. El mundo se mira así mismo. No. El mundo mirará el otro mundo oculto a nuestros ojos.

No fácil

La gran odisea para un gran visionario es que los ciegos de espíritu no pueden ver lo que es evidente, así que imagina entonces lo difícil es que vean lo increíble.

¿Por qué hay que innovar en cine?

Si el cine es lo que creemos que es la vida y llevamos demasiado tiempo viendo en cine vidas que no son buenas, entonces hay que conseguir cambiar la vida y cambiar el modo en que el cine cuenta

la vida.

El cambio de la forma

La ética es el corazón del comportamiento pero la forma en cine es tan importante como los buenos sentimientos. Porque el cine como arte necesita la belleza como objetivo. En la vida la buena voluntad lo es todo pero en el cine la forma es esencial. Colocar la cámara, dirigir a los actores, contar la historia con elegancia. Sabe lo que decir, saber lo que omitir.

El dilema de la realidad

Cuando se habla del realismo se defiende que la verdad es fea. Cuando es la mirada la que afea las cosas. Por eso el cine para ser bello debe tener estilo, porque uno de los errores más grandes de la historia del cine es creer que para mostrar los dolores del mundo hay que ser necesariamente desagradable. Esto es un error.

La montaña

Juan de la Encina estaba en la cima de la montaña y tiene un mensaje urgente que comunicarme. Voy hacia allí y tengo que subir esta montaña de libros que tienen su nombre pero ninguna palabra más en su interior de páginas en blanco.

La subida

La montaña tenía mares, pero las sirenas invisibles pestañeaban y el agua no me mojaba. Sabía que escalar era duro y la caída mortal pues un abismo sin fondo era la red del pescador. Sin embargo, la fuente de aguas vivas seguía llenando mi estómago de ese dulzor metálico que cambió mi vida, un elixir compuesto de algo desconocido.

Que no te vean sufrir

Creemos que la venta del sufrimiento es un pobre recurso en cine, y si subes la cima que no parezca que sientes dolor. Que cuando llegues a la cima todo parezca consecuencia del divertimento. Si te

dicen que hay un dios que muestra sus llagas al mundo es que no es el dios verdadero. El dolor es un truco del terror. La justificación victimista para someter bajo sentimientos de culpa.

Religión

No hay más verdad que la risa de verdad. Una risa que implica conocimiento y sin embargo reconocimiento del no conocimiento. No hay religión verdadera, salvo la búsqueda individual de Dios.

Pensar

Mientras subes que cada paso sea un pensamiento, porque si no codificas lo que sientes, lo olvidas.

No

Bien empleada, la negación es milagrosa. Decir "no a un mundo vulgar, no a la muerte, no a la tristeza, no a la mediocridad, no a la fatalidad" pueden convertir tu vida en un luminoso reto.

Las montañas interiores son abismos

La única forma de subir la montaña del espíritu es bajar a su abismo. Sus cimientos están ahí. Y procura bajar solo, porque muchos querrán acompañarte en la foto de la cumbre. Y serán los mismos que si conocen tu bajada te traicionarán.

Video

Durante 10 años solo podía ver el cine en directo. La aparición del video fue una bendición para poder repetir a placer el buen cine. Quienes tienen demasiado se quedan sin nada. Quien tiene poco, valora el peso de la ilusión a través de lo mínimo.

El fracaso de la sociedad

La sociedad humana es un fracaso. A fecha de este escrito, la

mayor parte del mundo vive esclavizado y la que se dice libre es un mercado de almas.

El esfuerzo en cine

Toda película requiere un esfuerzo material y humano. En cambio el esfuerzo no equivale a éxito. Mira al público como alumnos y al cine como maestro. De ese modo, si lo que cuentas es importante trata de hacer entender tu película, pero no tanto como para descender el nivel de su significado. Maestro es aquel que sabe cuando simplificar y cuando ser complejo.

El túnel

Si por tu obsesión de hacer algo grande solo miras con visión túnel es que lo que vas a hacer no es tan grande. Si no se mira a los lados la vida no es rica, y nunca pensarás en los demás.

La religión verdadera

El Dios verdadero solo ama a sus hijos. Si está dispuesto a torturarlos (empezando por su preferido), entonces no es verdadero. En base a esto, no existe religión verdadera.

El regalo

El mejor de los regalos es siempre inesperado.

Querer con pureza

Decir que "la clave es el amor" es decir poco, pues nadie sabe lo que es. Querer la pureza es decir algo. Querer lo que vemos no es suficiente. Hay que querer la versión más perfecta de lo que vivimos. Y eso solo se ve con la imaginación.

El símbolo Delaruinalparaiso

Una cara sufriente de alguien que trata de sonreír abrumado por el

dolor es el símbolo de Delaruiñalparaiso. Una asociación que surge entre este que escribe y un pacto con las fuerzas invisibles.

Aquí está el secreto

Todo lo creado viene del cielo. Cuando recorren el velo aparece una canción o un pensamiento de una imagen. Solo hay que conectar. Pero esa conexión es un misterio. Por eso los sueños nos avisan de la ficción de la realidad.

De la Encina cita

La soledad es limpia si eres limpio. Todo lo escrito aquí nace de esa limpieza.

El problema es que no hay dueños de la verdad.

Si la Verdad fuera una empresa, todos seríamos accionistas minoritarios

Pero es hora de contar la increíble historia del fundador de esto.

Una persona vale lo que vale su capacidad de hacer algo que unifique. La diferencia entre un unificador y un egoísta es la estatura del alma. Hay enanos y gigantes. Y muchas de mediana talla.

Y si finalmente la confusión hace dudar tu mente, las energías sutiles del Universo te harán ver en la oscuridad con el corazón.

Pero contemos la extraña historia de porque la revolución del cine es la revolución de nuestra imagen interior, y por tanto soñar en una vida que es sueño supone inventar por completo lo que creemos que somos.

Es importante saber que el sonido en una película es casi su mitad por eso fue importante saber que Delaruiñalparaiso comenzó con la música.

Estaba yo sentado en una colina, observando como el mundo ocurre en un crepúsculo de tristeza interminable, sabiendo que la parte más profunda y esencial de mi no podía ser conocida por nadie.

Entonces observé un típico árbol de la zona. Una encina. Había algo magnético en él. Me acerqué y vi un pájaro de extraño plumaje. Me

senté junto al tronco con intención de descansar.

Cuando desperté del sueño vi un hombre de pie junto a mí. Tenía unas gafas de sol. Solo dijo una frase: "Sonido bueno." En un abrir y cerrar de ojos desapareció. Pensé que había sido un sueño.

La siguiente vez que vi a ese hombre fue en la puerta del garage donde ensayaba mi grupo de música. Mientras el batería golpeaba con frenesí de nuevo me dijo "Sonido bueno."

Entonces me señaló a esa zona que dije anteriormente. Esa zona de mi cuerpo que empezaba en 1996 a ser un latido en la zona inguinal y del bajo vientre donde está naciendo una energía que recorría un camino dolorido desde allí hasta mi cabeza repartiendo ese líquido por todo el cuerpo. Notaba ese sabor metálico y dulce y su poder.

Una increíble aventura comenzaba y la explicación de la extraña criatura que en realidad era.

LA SABIDURÍA DE LA ENCINA

Comenzó entonces un histórico diálogo entre este autor y Juan de la Encina, una sabiduría que es nueva y por eso tan antigua.

It started an historic dialogue between me and Juan de la Encina, new wisdom therefore as old as the hills.

Yo: -¿Quién eres?

Encina: -Juan de la Encina.

Yo: -¿Qué tienes que contarme?

Encina: -Nada. Simplemente ser tu espejo.

Me: -¿Soy bueno?

Encina: -No debes serlo. Si eres bueno la sociedad te corromperá. Pero si preguntas qué es lo verdaderamente bueno, entonces eso es otra cosa

Yo: -¿Por qué soy tan raro?

Encina: -Hay una parte de ti demasiado clara para este mundo. Hay otra parte de ti demasiado misteriosa para este mundo.

CUADERNO DE BITÁCORA

Observemos este episodio final del último día de rodaje de un film y observe el alumno usando mentalmente los recursos técnicos y filosóficos aprendidos hasta ahora. Este cuaderno de rodaje es el cuaderno de campo de un director de cine desesperado el último día de rodaje. Es la forma más práctica de entender que es eso de ser director de cine.

"10 de enero. 3 de la madrugada. No puedo dormir. La ventana está gélida de escarcha. Los planos del rodaje de la mañana se agolpan en mi cabeza como saetas. Quiero hacer algo importante. Quiero mostrar al mundo la diferencia de mi visión. Pero el productor me ha abandonado. Dice que no hay presupuesto, que no confía en mí. Que mis métodos de hacer cine son incomprensibles. Por tanto, ya no hay más apoyo para este último día de rodaje. El alquiler de las cámaras ha expirado, se están llevando los focos y el material. A las 6 vendrán los actores y comprenderán que no hay nada. Que todo es un fracaso. Que esto no tiene sentido. No podrán rodar nada. ¿Cómo les explico que no es mi culpa que no he sido comprendido por estos productores del infierno?"

No puedo más. Me levanto de la cama y salgo a la calle. No dejo de pensar en cine. Siento que una cámara me sigue por las espaldas mientras atravieso esa madrugada neblinosa. Todavía se ven las luces navideñas ya apagadas colgadas de las farolas. No fue una buena Navidad. Yo y el mundo hablamos idiomas diferentes. Y la película se está yendo a la ruina. La escena clave no va a poder ser grabada. No sé cómo decírselo a los actores.

Este storyboard, este comic que me dice los planos de la secuencia no tiene sentido. Es una imposición del productor ejecutivo. Es vulgar. Dice lo que han dicho mil películas sobre la vulgaridad de vivir. No son planos originales. Son más de los mismo. Me pregunto cómo rodaría este momento de mi vida como director. Cine dentro del cine.

No dejo de repetirme que cuando se quiere contar algo se cuenta aún sin los medios necesarios. Pero, ¿cómo contar la historia de un director de cine que no puede contar ni lo que siente ni lo que es?

En una claqueta de cine se ponen los datos de la escena a rodar, el número de toma (se pueden repetir muchas veces la misma escena y esto se numera) clásicamente el número de rollo de celuloide utilizado y demás datos del director, fecha , título etc...esta claqueta (antiguamente marcada en tiza y ahora suele ser electrónica) se coloca delante de la cámara antes de empezar la toma o el plano a grabar, de este modo se pueden ordenar las cosas de cara al montaje. Pero en este momento mi vida es mi propia claqueta. No necesito que me digan en qué escena estoy. Porque este guión no me convence. Habla de unos seres fracasados. De una locomotora fuera de los raíles que llevan a la estación de ningún lugar. Porque está fuera de todo. Pero me preocupa saber que no he podido influir positivamente sobre la gente. Que mis imágenes no han podido calar en la cultura y abrir las mentes y los corazones hacia nuevas realidades más bellas.

¿Cómo rodaría esta última escena de mi primera y última película? Con todos los medios no sabemos lo suficiente del cine

como no sabemos lo suficiente de la realidad, ¿y qué hacer cuando no tenemos ni una cosa ni otra? Pues usar la imaginación.

Queda una triste escena final donde los tres protagonistas se reúnen en un restaurante a comer patas de marisco y a lamentarse por lo terrible de esa Navidad. Son pocos diálogos y el vestuario y la puesta en escena está bien pero ya no tenemos presupuesto. El restaurante ya ha sido desmantelado, no hay focos, ni ingenieros de sonido, ni maquilladores. A las 6 de la mañana me presentaré a las puertas del fracaso para decirle a los actores que no queda nada.

Horas después...

6 de la mañana. Me dirijo a los actores que están esperando en la entrada del estudio. Puertas cerradas. Me preguntan qué dónde están los técnicos. Les digo lo siguiente:

-Gracias y perdonad. La película está ya terminada y esta última escena ha sido sustituida por otra que remata mejor le película. Tomaros un desayuno, os invito y muchas gracias ha sido un rodaje maravilloso.

Todos se han ido extrañados pero contentos. Mi idea es cambiar el rumbo de esta fracasada película y convertirla con el montaje en algo diferente. A lo mejor hay que meterle una voz en off que diga: "Todos eran personajes sin rumbo. La vida les desilusionaba. Pero al final cuando el creador de esta historia dándose cuenta que no podía alcanzar un final feliz para sus personajes decidió grabarse a sí mismo sumergiéndose en la niebla de la madrugada. Como si él mismo fuera el dios que se fuga a otro lado de la realidad en busca de ser otra cosa que no

había sido, pues lo cierto, es que el gran culpable no es el hombre sino el dios que sin ser dios se hace pasar por él y marca cada uno de los pasos y escribe cada una de las palabras de nuestras vidas, nosotros, sus actores. Por eso lo sustituimos, para que esta película tenga un buen Dios. "

ANÁLISIS DE EL RESPLANDOR (1980)

La mejor forma de entender el buen cine es analizando una buena película. **Stanley Kubrick** tenía una visión propia del cine, en realidad autodidacta, y él lo que había sido desde joven era fotógrafo. Por eso sus películas en el sentido fotográfico, visualmente son impecables, pues a menudo este director sabía más de fotografía que su propio técnico de fotografía. Si entrar en las injusticias de los premios, no deja de ser significativo que el único *Oscar* personal de Kubrick sea por los *Efectos Especiales Fotográficos de 2001: Una Odisea del Espacio*. Que un director estrella del cine sea el máximo responsable de su fotografía, es llamativo.

Una cosa que llama la atención de *El Resplandor* es que siendo una película de terror no haya oscuridad. Todo el *Hotel Overlook* está perfectamente iluminado. La composición de los planos tiene la marca de la casa, con una luz al fondo y unos *travellings* muy agresivos hacia un punto de fuga simétrico, como si todo fuera una composición matemática o ajedrecística, de hecho su director era ajedrecista. Y gustaba

decir que lo que te enseña el ajedrez es a "*Vencer la primera emoción que se tiene al creer que una jugada es buena cuando a lo mejor hay que pensarlo mejor, porque puede no ser tan buena.*" Así en el cine hay que planificar las cosas y buscar la perfección. El problema del cine de *Kubrick* es que se basa en la soledad y este director era un gran solitario. Una persona que no aguanta ruidos ni distracciones al trabajar, y seguramente por eso le pareció tan interesante la Novela de *Stephen King* en la que se basa su película. Un aspirante a escritor que acepta un trabajo de vigilante en un Hotel de Alta Montaña cerrado en invierno, donde permanecería los meses de frío y nieve encerrado con su familia, mujer e hijo pequeño, a fin de realizar tareas de mantenimiento del Hotel, con muchas horas libres que aprovecharía para escribir un libro que le sacase del fracaso vital en el que se sentía inmerso. Este fracaso personal se explica con cierto detalle en el libro, pero *Kubrick* contrata a una guionista para entre ambos, diseccionar literalmente la novela en trozos (que irían metiendo en sobres) y licuar la historia, exprimirla en su esencia y hacer ambiguos algunos de los pasajes ideados por *Stephen King*. Incluida la problemática existencial de *Jack Torrance*, su protagonista.

Este es un punto importante para el aspirante a director de cine. El cine tiene su propio lenguaje y adaptar una historia original literaria consiste precisamente en eso, "adaptar" y su fidelidad debe ser más en espíritu que literal. El famoso autor de terror no supo aceptar esos cambios y criticó con injusta dureza la versión cinematográfica de *Kubrick* hasta el punto de producir un desafortunado remake para tv realmente

infausto que sería muy fiel a la novela pero que dejaba en evidencia sus conocimientos del cine. Insistimos que el cine y la literatura no son lo mismo. Escribir consiste en utilizar la palabra como único medio y es el espectador el que tiene que poner su imaginación para visualizar un mundo descrito con palabras, metáforas y epítetos. Pero el cine tiene sus propios medios. Tiene que mostrar una imagen y por tanto no puede confiar totalmente en la imaginación del espectador. Se lo tiene que dar casi todo hecho y no debe inundar una escena de largos diálogos ni de inacabables voces del narrador. Eso sería insufrible en cine y a veces un plano de unos segundos a la cara de un actor debe sustituir páginas enteras de un libro encaminadas a describirte qué siente ese personaje.

La magia del cine consiste en aparentar no en ser. Por eso el *Hotel Overlook* no es sino la unión de varios escenarios y hoteles de Colorado en USA. Uno para la apariencia exterior, otro para servir de modelo a los decorados interiores y hay incluso llamativas incorporaciones basadas en el arquitecto *Lloyd Wright*. Eso sí, se tenía claro que los pasillos debían de ser más amplios de lo normal para los *travellings* (que serían a con cámara en mano muchos de ellos) con la steadycam para equilibrar su movimiento. De hecho este sistema que hemos explicado en páginas anteriores, se perfecciona en exclusiva para *El Resplandor*.

Para entender los cambios del guión y estilizarlos. Hacerlos bellos. Porque es la estética la clave del cine en color de *Kubrick*. Cuenta algo terrible pero visualmente impecable con un sonido llenos de piezas clásicas en el que el autor demuestra su buen oído y algunas nuevas con el pionero

sintetizador de *Wendy Carlos*. Por ejemplo, el famoso y sugerente seto en forma de laberinto eran originalmente en la novela setos recortados en forma de animales y esos cobraban vida a medida que los efectos paranormales se adueñaban del Hotel. Este cambio estilístico es importante porque simplifica y da seriedad al concepto del film. Es mucho más interesante un laberinto sobrio que una cosa tan infantil como setos monstruosos o dinosaurios cobrando vida. El laberinto tiene que ver con la mente humana y es la intrincada mente de *Jack Torrance* la verdadera protagonista.

El final es también distinto. No queremos realmente destripar la película a quien no la haya visto, pero el destino de los personajes es diferente por razones personales del director que quería obtener emociones añadidas y de hecho *El Resplandor* hizo un preestreno con un final alternativo en un hospital y no gustando mucho al público decidió cambiarlo por el simple y memorable *travelling* a las fotografías de época que conocemos.

Estas son algunas de las razones por las que en cine defendemos que muchas veces menos es más. Menos metraje puede favorecer el ritmo de un film, menos artificiosidad (efectos etc...) puede hacerlo más creíble, y menos diálogos puede hacerlo más visual, más bello, más de diseño. Todo es opinable pero el equilibrio entre lo que se cuenta y se sugiere también es un objetivo en cine. Esto lo vemos en esta película. Se supone que Jack Torrance es el vigilante del Hotel y que el Hotel tiene una impregnación fantasmal de cosas (algunas terribles) que sucedieron en su historia. Pero mientras el camarero del cuarto de baño rojo se supone que es el

fantasma de aquel antiguo vigilante que mató a su familia en el hotel, la realidad es que va vestido como un metre de los "felices años 20" y cuando Jack Torrance le dice haberlo reconocido como ese vigilante éste le espeta en un momento legendario con la cita *"Es extraño señor, pero no conservo ningún recuerdo de ello (...) Usted ha sido siempre el vigilante de este Hotel lo recuerdo bien, yo he estado siempre aquí"* La ambigüedad de esta escena y su belleza estilística son inquietantes. Ese rojo diseño tan moderno de unos lavabos que se suponen son de principios de siglo... y ¿qué insinúa ese diálogo? Pues la reencarnación es una de las claves de esta trama... pero en realidad no conviene verlo como algo con lógica cartesiana, sino que en ese mundo vaporoso, fantasmal, alucinatorio todo está mezclado y es algo confuso. Difícilmente podremos llegar a un sentido pleno de cual es la misión títere de *Jack Torrance* en esa macabra función pero es evidente que su debilidad mental y emocional se desequilibra con el aislamiento y la influencia de los "malos espíritus" que pueblan ese recinto.

Toda la problemática del alcoholismo de *Torrance*, de su pasado como enseñante, de sus ambiciones literarias para salir de la mediocridad y su conflicto con quien le contrata (que sabe más que lo que dice) se retratan con mayor detalle en el libro pero si acaso esos detalles eran superfluos para *Kubrick* que al igual que en *2001* gusta de la sugerencia, la ambigüedad y la libertad para que el espectador busque por sí mismo los significados.

Tenemos también una característica del cine de *Stanley Kubrick* que los diálogos que es "la solemnidad." En una

película al uso existen muchas líneas de diálogos, muchas frases, con diferentes ritmos, con gente que al fondo hablando, con interrupciones etc... en cambio en *El Resplandor* existe una pausa, una teatralidad entre línea y línea como si cada frase significara lo que significa y algo más. Como si fuera una sugerencia de algo más hondo.

Hay además que entender que *Kubrick* gustaba de tenerlo todo controlado. Le gustaba rodar en interiores más que en exteriores alegando que un entorno silencioso, con poca gente y ambiente controlado favorecía la concentración del actor. La realidad es que desde nuestro punto de vista lo que más temía *Kubrick* era perder "su propia concentración" su propia paciencia como cuando entraba la esposa de *Torrance* y le interrumpía de su lunática labor con la máquina de escribir. Mucho podríamos hablar de la sensación de intimidad que uno tiene con el cine de este director que supera con mucho la de otros cineastas. Al fin y al cabo nadie tanto como *Kubrick* se ha detenido tanto en estudiar cada proyecto y tirarse años en pensarlo y elaborarlo con meticulosidad increíbles. El exceso de ver las cosas así tienen un cierto sentido que tras años estudiando a su autor podríamos resumir de la siguiente forma: *Stanley Kubrick* era alguien que no había sido demasiado buen estudiante, que no atendía nada lo que no le interesaba pero que era un obseso de las cosas que sí le interesaban. Por eso era la mayor autoridad que uno puede imaginarse en la vida de *Napoleón* por ejemplo. Nadie sabía tanto de la biografía de este general y dictador como él. Tenía un archivo de fichas que te podía decir de forma concreta la hora, día y lugar donde se encontraba *Bonaparte* y lo que

estaba haciendo en ese momento a cualquier pregunta que se le dijese. Esto, en cierto modo era una técnica obsesiva para cubrir los defectos de un director con ciertas lagunas no solo de conocimiento de la realidad sino de las mismas personas. Por eso gustaba tanto del aislamiento en sus rodajes, del secretismo de sus proyectos y eso da sentido de una película como *El Resplandor*. El desconfiar de las personas y de aquellos temas que no les era afines. Un cineasta que tenga un conocimiento más diverso del mundo y la gente no tendría necesidad de ser tan estricto a la hora de planificar algo de modo tan exhaustivo, puede dejarse llevar por la intuición de lo que sabe en otros ámbitos. Esto lo describía admirablemente *Esteve Rimbau* cuando decía de *Kubrick* "*A la perfección desde la exhaustividad.*"

En *El Resplandor* hay escenas cuyas tomas se han repetido 89 veces. Y otras muchas alrededor de 50. Nos gustaría reflexionar sobre el sentido casi patológico de hacer eso. Tengan en cuenta que este director no era una gran improvisador, sino como buen ajedrecista las jugadas venían preparadas de años de estudio del tema, del libro y del contexto técnico para ejecutarlo. Quitando su primer film toda su obra son adaptaciones de ideas de otros pero genialmente llevadas a "su propio terreno" a su visión de la realidad. Una realidad más negativa y pesimista de lo habitual pero lúcida, crítica y brillante. A veces viendo esta joya del terror uno tiene la sensación que no son actuaciones naturales. Decía *Jack Nicholson* "*Toda la vida luchando por actuar de forma realista y luego te encuentras a alguien como Kubrick que te dice que sí que es real pero que no funciona*";

Efectivamente este cineasta solía decir que lo que quería conseguir *"no era una fotocopia de la realidad sino una fotocopia de una fotocopia de la realidad"* que es lo mismo que decir que le gustaba hacer cosas forzadas, antinaturalistas, pero artísticas en el sentido artificial de la palabra. Pues a lo que íbamos, una guión tan estudiado y relamido, unas actuaciones ensayadas y reensayadas para finalmente repetir 50 veces o más una toma la gran pregunta es que diferencia encuentra en esas decenas de secuencias repetidas de las cuales debe quedarse con una sola. ¿Cuál es la mejora sustancial del gesto o la entonación del el actor? Pues francamente no sabemos decirles cuál, porque deberíamos conocer antes todo el bruto rodado por el director. Pero sí podemos concluir que seguramente lo que no consigue es naturalidad sino la sensación de estar con actores algo histriónicos, teatralizados y colocados en escena como robots, pero a cambio consigue *"la perfección técnica"* en imagen y sonido. A esta película nadie le reprochará algún defecto de imagen y sonido y lo cierto es que la obsesión de su director por conseguir esa vacío, locura y aislamiento sobrenaturales los obtiene con éxito pues él mismo ha utilizado medios de aislamiento y locura para obtener ese gran resultado, si nos permiten en cierto modo la broma.

Otra frase que le dijo *Nicholson a Stanley* fue *"El que seas perfeccionista no quiere decir que seas perfecto"* que es una buena definición de este director si olvidar que el propio actor considera que *Kubrick* es *"el más grande"* *"y que ni eso le hace justicia"* y es que en el fondo el arte no es solo cosa de perfección sino de personalidad y estilo propios.

Para ser totalmente compatibles con la verdad, decir que el director que estamos analizando sabía dejar improvisar al actor cosa que hizo con *Peter Sellers* en las dos películas que hicieron juntos y no iba a caer en la torpeza de anular las capacidades de una estrella sino que una vez obtenido un resultado gustaba de rebuscar detalles a mejorar en la línea obtenida, pero siempre en colaboración con el actor y en base a sus capacidades.

Además tenía sus trucos. Por ejemplo, cuando iban a rodar la persecución de la nieve insistía que los actores vinieran con algo de prisa al ser llamados para conseguir la ansiedad necesaria que la escena requería. Por otro lado, *Kubrick* gustaba de poner música relajante a los actores o música que fuera con su gusto o forma de ser y bueno desde luego el elemento musical es algo motivante para todos los retos en la vida incluido el rodaje de una película ambiciosa que marcó un hito en el terror para siempre.

SOBRE KUBRICK Y COPPOLA

No para ser director de cine es imprescindible tener un mundo propio o controlar al máximo tanto el guión como la producción como el montaje. Se puede ser un buen director de encargo. Alguien al que se le ofrece un proyecto ya montado, con todos los actores elegidos y "simplemente" dirigirlos a todos ellos, coordinarlos.

Cuando en 1960 se ofrece a *Stanley Kubrick* sustituir al despedido director de *Espartaco* éste joven director acepta el

reto de realizar una película de grandes estrellas sobre una idea, actores, puesta en escena y equipo técnico ya establecidos y en el que no podía poner ni quitar. Para alguien que gustaba de poner su propio mundo en imágenes esto no era lo ideal. Y juró desde entonces hacer todo lo posible por poder ser el *productor* y completo amo de sus proyectos. En el caso de esta película de romanos fue una fortuna de cara al espectador que solo fuese el *director* y no el *productor* ni *guionista* porque de esa forma el largometraje promovido por *Kirk Douglas* no hubiera tenido el equilibrio que tiene en base a que cada uno puso su personalidad sin anular la de nadie. *Kubrick* tendía a imponer virtudes y defectos propios a sus producciones y creemos que *Espartaco* gracias a que no lo fue se convirtió en un espectáculo a la par que una obra romántica y épica. Tiene muchos exteriores y eso no hubiese sido así si su director hubiera tenido la libertad de rodar en estudio todo lo que habitualmente solía.

Otro director moderno muy significativo es *Francis Ford Coppola*. Este director italoamericano comenzó haciendo películas de bajo presupuesto con *Roger Corman* hasta que le llegó la oportunidad con *El Padrino* (1972). Hay que decir que en contra de lo que se cree, los productores estuvieron a punto de despedir a *Coppola* porque no entendían muy bien la línea aparentemente clásica que estaba adoptando en la realización del film y tras muchas luchas consiguió que *Marlon Brando* fuera aceptado por los directores como su protagonista. ¿Cuál es la clave del éxito de esta obra tan eminente? En principio *Coppola* siente la temática del libro de *Mario Puzo* precisamente por sus raíces italoamericanas y la

forma en la que concibe el guión es muy rigurosa, para que aquello no fuera una caricatura del italiano o del mafioso, sino algo auténtico, no exagerado, humano, una capo que se preocupa por los suyos y que exhibe sentimientos humanos, no se cree un monstruo sino alguien que abrumado por las circunstancias ha tenido que ser quien es.

El acierto de los actores también es un plus importante. De hecho buena parte de ellos fueron nominados o ganadores de los Oscars por este trabajo, y tanto el descubrimiento de *Al Pacino* como la elección del resto del casting potenciaron la sensación de personajes creíbles, crueles pero con carisma hasta el punto que en el estreno algunas familias de mafiosos que estaban entre el público lloraron diciendo "*¡Como han sabido comprendernos!*" *El Padrino* no sería lo mismo sin la presencia de *Brando*, alguien que estaba mal visto por los productores de Hollywood pero que demostró que incluso con su rebeldía y zafio afán lucrativo era un maestro interpretativo capaz de retratar a un tipo mediterráneo, con gestos casi de pena hacia sus enemigos o gente que sentía que lo traicionaba y a los que mandaba asesinar con la tristeza condescendiente como si le diera unos cachetes a un niño al que en el fondo se quiere.

La fotografía, las sombras y el vestuario, el ambiente conseguido de época, *Coppola* consigue la inmortalidad cinematográfica con esta película y su primera secuela, *El Padrino II* sin olvidar su música en parte compuesta por su propio padre. Un ambiente de familia que conecta con su corazón sus raíces y su técnica artística.

Tras ello *Coppola* se embarca en *Apocalypse Now* (1979) que supone una de las películas más emblemáticas del género bélico que jamás se haya hecho. Se podría decir que tiene un toque experimental, se parte de un libro *El Corazón de las tinieblas* de *Josef Conrad* que es un misterioso relato situado en esa Africa colonizada por Occidente en el siglo XIX y lo convierte en algo bien diferente, el Vietnam de la Guerra que sostuvo USA contra los comunistas en una guerra que tiene todo lo absurdo que se trata de mostrar en el film. Podríamos contar la locura que supuso su rodaje, pero la clave del concepto de *Coppola* consiste en que la locura se obtenga usando libertad y locura de todos sus intérpretes para liberar su instinto artístico, así que no había problema si estabas borracho, no te sabías los diálogos u ocurrían todo tipo de desgracias porque todo ello contribuiría a hacer grande el espectáculo de poética aniquilación que supone *Apocalypse Now*. Cualquier actor debería aprender de Brando en esta film sobre lo que es el talento de interpretar. Su personaje el *Coronel Kurtz* aparece al final de la película y de nuevo se presenta a caballo entre la crueldad máxima y el lirismo. *Brando* no se había ni leído el libro, se presentó con decenas de kilos de más, no se aprendía los diálogos y tenía que improvisar o echar al vistazo a pizarritas para poder acabar sus monólogos. La clave de su personaje y de su interpretación es algo en lo que venimos insistiendo en estas lecciones: La clave de una buena interpretación no depende ni del trabajo de memoria ni el adecuarse a unos cánones preconcebidos sino en el disfrute y la libertad de saber que encarnar a un personaje que en principio no eres tú pero debe acabar siendo tú. Es decir, utiliza tus emociones con libertad

para hacer algo estiloso y sentido. Si un director coarta ese disfrute y quiere llevar al actor por terrenos estereotipados entonces no está dirigiendo bien. La emoción contenida puede ser una buena opción y no sentirse obligado ni a llorar ni a sonreír, sino acaso que todo eso salga espontáneo. *"Los grandes actores saben donde comienzan pero no donde terminan"* Decía *Christopher reeve*. Por eso apostamos por un marco como directores donde dejemos a los actores que se sientan a gusto, por lo que la labor del director consiste en ponerle una vía donde sentirse seguros en el viaje pero sin obligarles a parar en alguna estación concreta. Eso se lo dirá el papel cuando cobre vida. Y para ello hay que vivir el papel no imitarlo. Todo esto lo tenemos en esta película.

Estuvo éste por ser el Apocalipsis de su director, su ruina pero consiguió remontar toda la posible catástrofe logística en plena selva y los constantes reveses para hacerla un éxito. Pero quizás no aprendió una lección de oro y es que el cine no tiene porque ser siempre un gasto incontrolado de recursos y que todo sea faraónico. De haber aprendido esa lección moral no hubiera quebrado en posteriores obras y hoy tendríamos a un fecundo director de alto calibre artístico y de búsqueda de nuevos conceptos. En cambio, *Coppola* no hizo nada a tan alto nivel hasta que rueda su peculiar versión de *Drácula (1992)* donde diciéndose amparado por el espíritu de *Bram Stoker* hace realmente lo que quiere. Una especie de *capriccio* artístico donde como un gran chef utiliza referencias de todos lados del terror abrigándose en un original diseño de vestuario de una japonesa y con recursos de cámaras pathé antiguas y efectos vintage fotográficos para conseguir

llevarnos al S. XIX y al origen del cine y la tecnología, desde el invento del cinematógrafo hasta el fonógrafo, como si en esta su última gran película, con su hijo y toda una suerte de artistas afines fuera su vintage canto de cisne homenaje al horror de vivir, pero con estilo, elegancia, libertad y brindis final a la erótica de hacer cine.

EL TRABAJO FINAL

Hay mucha gente por el mundo que quieren ser director de cine. Como hemos venido insistiendo aunque existen Escuelas de cine por el mundo, como en todas las artes no existe otra docencia ni otro aprendizaje que enseñar y aprender por uno mismo. En estas breves lecciones hemos querido concentrar un conocimiento adquirido con años no solo de ver cine y tv sino de reflexionar sobre la vida y el espíritu humano que son el motor del Séptimo Arte.

Por eso creemos que estas lecciones en esta academia virtual son una oportunidad única de sentirse de forma simple y más económica imposible, directores de cine. La filosofía del grupo que ha gestado todo esto, "*Delaruinaparaiso*," es ser una alternativa a todo aquello que nos disgusta del mundo humano y visual. Como venimos diciendo el cine y la imagen son visiones del mundo y visiones de uno mismo. Nuestro lema "*El cine puede cambiar el mundo*" reside en el hecho de que si cambias tu mundo interior, si visualizas un mundo mejor y lo muestras en una pantalla, no solo puede cambiar tu propio mundo sino el de los demás.

No queremos entrar en demasía en nuestro propio decálogo de principios estéticos y éticos, pero convendría que *"quién tenga oídos que oiga"* el misterio que el mejor espíritu cinematográfico brinda a sus fieles. Pero lo escrito escrito está y esperamos que el providencial lector de estas páginas lea y relea con pensamiento hondo y libre de prejuicios la oportunidad que se le presenta de aprender a ser lo que más desea.

Este curso no se aprueba de otra manera que a través de un trabajo práctico, una película como no podía ser menos. No habrá examen teórico ni test de ningún tipo, sino que le pedimos que haga un film de no menos de tres minutos (es lo recomendado) sobre el tema que guste y en el formato que prefiera. Ya sea video 4K o película de 16mm. O lo que estime a bien el alumno. Pero que muestre calidad. Que muestre distinción y regusto por la vida cinematográfica. Nosotros valoraremos si ese trabajo merece obtener el título de *"Director de cine Delaruinalparaiso."*

Ese film bien puede ser documental, dibujos animados, ficción e incluso videoclip, pero en caso de ser un video musical exigiremos que se cuente una historia, no que sea simplemente una sucesión de imágenes más o menos acompasadas con la canción que sea (que conviene sea original). Valoren el respeto a un proceso de hacer las cosas. Planifiquen su idea, dejen que esa idea surja de aquello en lo que creen, de sus luchas, de su fe, de su ilusión de ser mejores. Y que de esa idea surja una flor aromática que inspire al mundo haciéndolo respirar mejor.

La idea es lo más importante pero la forma de ejecutarla es casi tan importante como la idea misma. Recuerden *2001: Una Odisea del Espacio...* ¿acaso hubiese sido la misma idea si su forma de rodarse y montarse hubiese sido vulgar o simplemente común?

Es cierto que podemos tener serios problemas para tener los medios necesarios, pero entonces tendremos una nueva oportunidad, la oportunidad de hacer de la necesidad virtud y de concebir de forma más sencilla algo que pudiera ser complicado. ¿Realmente necesitamos tantos efectos especiales, o tanto equipo de gente con ganas de cobrar decir poco? O sería mejor tener un pequeño equipo de gente entregada en la misma fe por contar algo importante y nunca dicho...(?)

Estudien las cámaras, entiendan su funcionamiento, valoren las posibilidades que ofrecen. Eduquen su mirada en el día a día, vean el mundo como una película en la que están inmersos. Piensen cuanto de escritores tienen y cuantas veces podrían cambiar el guión de los acontecimientos con su voluntad y con el repaso en imágenes de los sueños que pueden hacerse realidad si insisten en la mirada del "*todo es posible.*"

Estudien los programas de montaje. Piensen en la fortuna que tienen de tener unos medios tan simples para cosas que en otra época eran lentas y costosas. Recuerden la de cosas que pueden hacer con una imagen grabada y como pueden mejorarla. Como la misma imagen con diferentes colores, con música o sin ella, con diferente sonido o en combinación con

diferentes imágenes puede cambiar el sentido y la forma de su historia. Y no teman a ser diferentes o a equivocarse. Especialmente si creen en ello y pueden aprender de sus errores. Y en cuanto al público, piensen que usted es el público y hagan la película que les gustaría ver como espectadores, de ese modo serán directores de cine que ante todo aman el cine y quieren divertirse a la vez que aprender y emocionarse. El cine puede hacerles evolucionar como personas. Por eso apostamos por un cine más sutil, más delicado sin dejar de ser espectacular. Refinamiento sin dejar de ser cine poderoso y entretenido. Intenten llegar a todos pero no renuncien ni un milímetro de su mensaje en pro de ganarse a un productor o al sector más banal de la audiencia.

Vivan la vida como en una película. Visualicen cuales son sus límites e imaginen como superarlos y como sobrepasarlos paso a paso. Visualizarse a sí mismos y las escenas vividas porque en ellas está la gloria del cine. El problema de la vida está cuando se siente que ésta no tiene sentido. Si sentimos que estas imágenes, ya sean las más duras como las más felices, si sentimos como digo que son importantes que justifican su propia película estúdienlas y prométanse a sí mismos mejorarlas para ser dichosos.

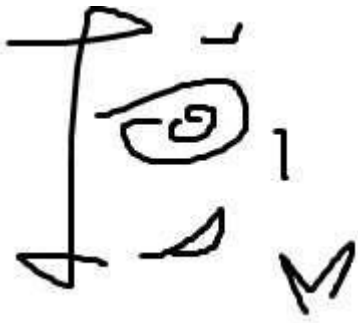
No teman ser distintos. Coloquen la cámara donde no se ha colocado nunca, rompan los cánones y si les falta aprender no crean que la juventud es un límite, más bien al contrario, los grandes directores de la historia del cine hicieron sus mejores películas cuando todavía sabían poco del cine y de la vida, si acaso esa es la clave de la vida y del cine: saber que se sabe poco. Ese conocimiento se pierde con los años, cuando la

experiencia te hace creer que sabes algo. Ese es el caso de *Richard Donner*, o de *Spielberg* o de *Coppola*, que hicieron sus mejores obras de jóvenes. También está el caso de *Hitchcock* que hizo sus más célebres films con más de sesenta años cuando había acumulado suficiente remate a su propio concepto visual. Cada caso puede ser distinto.

En todo caso, el proyecto final es su película para graduarse en cine con nosotros y si se lo toman en serio sentirán que han logrado convertirse en directores de cine. Dirijan un enlace a este email: *manuelamiriaz@yahoo.es* Preséntense como uno de nuestros alumnos y si desean preguntar cualquier cosa a su tutor sobre su prueba final de graduación se les atenderá con gran alegría y detalle. Su obra será válida en cualquier formato siempre que pueda verse online, como en línea es este curso.

Si viven cada día su vida sabiendo que están siendo observados por una cámara invisible que en el fondo les quiere a lo mejor sienten que Dios existe. Y si un día ruedan una película del género que sea, piensen que lo que van a contar al mundo en realidad es su propia historia, esa que vivían cuando creían estar completamente solos.

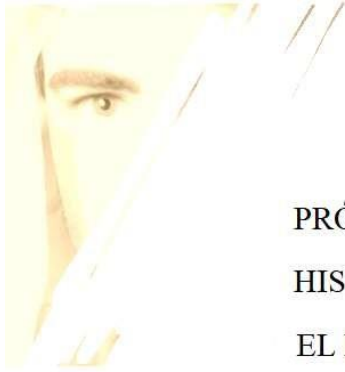
Jorge Jesús Blanco Guntiñas



செய்யும் சிவந்தரம்

3 ஜூன்

2020



ÍNDICE

PRÓLOGO	-----	páginas 2 y 3.
HISTORIA	-----	páginas 3,4 y 5.
EL LENGUAJE	----	página 5.
TIPOS DE PELÍCULAS	---	página 6.
ESTRUCTURA	----	páginas 7,8, 9, 10 y 11.
DESDE LO PEQUEÑO A LO GRANDE	----	11 al 16.
		SONIDO 16 al 18.
		LA REALIZACIÓN ----- 18 al 21.
		CONCEPTOS GENERALES ---- 21 al 23.
		LA DIRECCIÓN DE ACTORES ---- 24 al 28.
		LA CULTURA AUDIOVISUAL ----- 28 al 30.
		LA MATERIA DE LOS SUEÑOS --- 30 al 33.
		LA INNOVACIÓN ----- 33 al 38.
		LA LUCHA ----- 38 y 39.
ANTES DE LA ESCENA FINAL (Filosofía de la Encina)	---	39 al 56.
		CUADERNO DE BITÁCORA ----- 57 al 60.
ANÁLISIS DE EL RESPLANDOR (1980)	-----	50 al 68.
SOBRE KUBRICK Y COPPOLA	-----	68 al 73.
		EL TRABAJO FINAL ----- 72 al 78.
		ÍNDICE --- 79 a 80.

Recomendación FESTIVAL DE CINE HELL CHESS ----
<http://cinemacanchangetheworld.blogspot.com>

Asimismo recomendamos como parte de estas lecciones el innovador cortometraje *Hell Chess* hecho por nuestra Asociación que complementa e inspira el espíritu de este curso:

<https://filmfreeway.com/175069>

La contraseña para abrirlo y verlo es: generacionespontanea

Tiene también subtítulos en inglés y español. Al estar parcialmente rodado en inglés, recomendamos a todos aquellos que solo hablen español que activen esos subtítulos.



