

La Documentación en las Películas de Época

Estudio documental elaborado por:

Noemí Maldonado

María Rumí

Presentación de Juan Amorós, Director de Fotografía de *El Año de las Luces*

"La época de *El año de las luces* era una época que todos tenían en la memoria. Quienes la vivieron la tenían más que en la memoria, y los que no la vivieron la conocían tan bien que no podías cometer el más mínimo error".

OFF

"La realización de películas de época requiere siempre de un previo trabajo de documentación. Es una labor que debe conducir a un conocimiento profundo de la época que se trate, con el fin de que su reflejo posterior en la pantalla sea veraz, que se cuide cada detalle para que el relato sea creíble.

Cada uno de los profesionales que colaboran en la película afronta su trabajo de distinta forma, según el terreno en el que trabajen. Tanto los directores artísticos y decoradores, como los maquilladores, tienen sus fuentes en fotos, cuadros y demás bibliografía gráfica. También se lee la historia de la época, con especial detalle en el caso de los guionistas y los actores, que antes de afrontar tanto el guión de una película, como el rodaje, han tenido que imbuirse de numerosas lecturas.

Tuvimos la suerte de hablar con algunos de estos profesionales. Pero, como ocurre en todo trabajo de documentación, no pudimos incluir todas las entrevistas en el reportaje final. Agradecemos su colaboración, y dejamos en este trabajo algo de lo que hemos aprendido de ellos.

Juan Amorós se ocupó de la fotografía de *El año de las luces*, rodada en 1986 y dirigida por Fernando Trueba. Ambientada en la época de la posguerra española, la fotografía juega aquí un papel muy importante, puesto que nos envuelve en esa atmósfera gris y triste, que retrata perfectamente aquella época pobre.

ENTREVISTA A JUAN AMORÓS intercalada con imágenes de la película

Juan Amorós: "La época de *El año de las luces*, una contradicción, porque era justamente cuando la penuria de la luz era más evidente, quizá de ahí el título.

Era una época que era opaca, triste, no tan solo por la luminosidad, sino porque la gente estaba triste, entonces esto el ambiente lo dominaba mucho. La gente vestía de forma muy triste, muy gris, muy raído, muy gastado.

Con esta película estuvimos mucho tiempo localizando. El problema era que en la época en que rodamos esta película, España ya había avanzado lo suficiente como para que no encontráramos los lugares exactos que nos dieran la época. Y al final terminamos en Portugal,

en un pueblecito de Portugal precioso, donde había un caserón enorme, que nos vino muy bien para todo; los paisajes, las carreteras... Por ejemplo, era un lugar donde no había muchos problemas de antenas de TV, que es un anacronismo que hoy en día es muy difícil de evitar, y la gente también tenía la actitud esta de la época.

Desgraciadamente para mí, era una época que conocía bastante bien, no porque la viviera directamente, pero casi; por lo menos sufrí las consecuencias; entonces, había una serie de cosas que yo las había casi vivido. Luego hay mucha documentación al respecto, pero esto lo aportaba muy bien el director de arte. Yo lo único que tenía que hacer es, a través de las fotografías de la época, intentar reconstruir los ambientes, evitar el preciosismo.

Había una cosa primordial, que era que los exteriores tenían que ser brillantes, pero en cambio la gente, ya por su actitud o por su indumentaria, tenían que darle la pincelada de la época que estábamos rodando. No nos importaba que fuesen paisajes brillantes por cuanto el paisaje tampoco se queda muy marcado por las circunstancias que hayan podido suceder, pero, en cambio, las gentes sí.

Luego era muy importante la luz eléctrica. Recuerdo que el dtor. de arte, que era Pepe Rosell, tenía guardadas unas bombillas de la época, que las guardaba en unas cajitas con algodones. Unas bombillas simples que eran de la época. Unas bombillas que tenían un filamento muy delgado y que, a muy bajo voltaje, se veía perfectamente el filamento. Esta era exactamente la luz que se tenía en aquella época; había muy poca luz y las compañías las suministraban a muy bajo voltaje para que hubiera menor consumo. Esto era muy característico. Siempre aparecen las mismas, en todas partes; teníamos estas tres, que no se rompieran. Hoy en día ya no se fabrican.

Hicimos un tratamiento fotográfico intentando sacarle al máximo el cromatismo a la película, o sea, dejarlo al máximo neutro, excepto en las escenas en las que los jóvenes se lo pasaban bien; ahí estaba el canto a la esperanza, entonces esto lo trabajamos un poco más alegre. Teníamos coches, autocares y una motocicleta con sidecar de la época que nos trajo por la calle de la amargura, porque, como muy bien eran de la época, no funcionaban nunca; siempre estábamos pendientes de los motores de las máquinas estas infernales.

Se llenan carpetas y carpetas de recortes. Se busca por todos lados información de cómo eran las cosas, cómo eran los tejidos, el atrezzo, la gente, qué tipo de tabaco fumaba. Yo, a través de mi trabajo, me preocupé de que las luces fueran mortecinas, de que la gente se calentaba con fuego, con leña; entonces aprovechaba estas fogatas para iluminar por la noche, para no utilizar el consabido efecto de luz de luna, que es azul. Las noches de esta película no son azules, son ocre, y la luna era la misma, no ha cambiado nada. Pero para la memoria, en aquella época las noches no eran de luna llena, sino unas noches tenebrosas, había muy poca luz en las calles. Esto hay que tenerlo muy en cuenta para no salirte de la época.

Documentación... documentación en algunos casos... Por ejemplo, recuerdo cuando hice una película con Paco Regueiro, muy premiada, *Padre Nuestro*, fue gran premio del Festival de Montreal. Entonces, Paco Regueiro, en la primera conversación, me dio un libro de arte de Vermeer, para empezar a hablar. Este es el principio de la documentación. Nosotros no

estamos todo el día copiando a los pintores, que fueron los primeros en investigar la luz. Te sirve como pauta, como forma, como contraste. La luz es el principio de todo y la investigación que hicieron los pintores nos ha servido a todos fotográficamente, claro."

"EL DORADO"

OFF.- Texto extraído de una de las crónicas consultadas:

"Al año y un mes de partir en busca del Dorado, las tropas leales al rey rindieron y mataron a Lope de Aguirre, hallando a sus pies a su hija Elvira, apuñalada por su propio padre. Lope de Aguirre fue degollado y su cuerpo hecho cuartos. Su cabeza encerrada en una jaula de hierro y expuesta al público para que todos se acordaran de él y no pereciera su memoria perversa. Así mismo se declaró que doquiera que Lope de Aguirre dejase casa de su morada, que estas fueran derribadas por los cimientos, y sus tierras aradas y sembradas con sal".

OFF Sobre imágenes del film

"Con estas palabras de Pedrarias de Alместo, encarnado en la película por Patxi Bisquert, termina *El Dorado*. Gracias a la existencia de crónicas como esta, y oras muchas, como las escritas por Tobirio de Ortiguera, Francisco Vázquez o Custodio Hernández, Carlos Saura, director y guionista de la película, pudo llevar a cabo un profundo trabajo de investigación previo a la realización del guión.

Aunque su intención, como el mismo nos contó, no fue la de realizar una película que reconstruyera fielmente los hechos históricos, sino dar su propia interpretación de unos determinados personajes y hechos de la historia, lo cierto es que esta película queda ya como un importante documento sobre la historia española y como un interesante estudio sobre la naturaleza humana.

El Dorado se rodó en 1988, en Costa Rica. Colaboraron en ella actores internacionales, como Omero Antonutti -en el papel de Aguirre-, Lambert Wilson -como Pedro de Ursúa- o Gabriela Roel -como Doña Inés-. La dirección de fotografía corrió a cargo de Teo Escamilla y la música fue compuesta por Alejandro Massó."

VII. CARLOS SAURA.- Entrevista con secuencias intercaladas

"Fue un trabajo muy laborioso, porque estuvimos mucho tiempo buscando localizaciones. Lo lógico era ir al Amazonas, pero rodar en el Amazonas era casi imposible. Había otros sitios parecidos, porque prácticamente son muy semejantes los lugares en donde hay esta vegetación tropical, estos ríos son muy semejantes todos. Decidimos hacerlo en Costa Rica. Allí es donde se construyeron los barcos. Por supuesto, tuvimos asesores. Vino un gran sabio, Terry Pritchard, el director artístico, que se ocupó de hacer el estudio de las cuerdas, estructuras, corazas, de cómo eran los barcos. Encontramos un técnico inglés que era un sabio de esa época, que es el que hizo el barco,; el barco se hizo allí y también las barcasas. En fin, un trabajo enorme de muchos meses.

Empecé a buscar material, empecé a leer material sobre Lope de Aguirre y vi que había bastante más de lo que se podía uno imaginar. Estaba Abel Passe, y varios escritores americanos que habían escrito sobre esto. Pero el fundamento, la base de todas estas novelas,

algunas un poco inventadas, otras bastante fieles a los acontecimientos, eran las crónicas. Empecé a buscar las crónicas y, efectivamente, estaban publicadas las crónicas sobre esta expedición de conquista y población de Omagua, que se llamaba entonces la tierra, Omagua, que era el Dorado en el lenguaje indio de la época. Empecé a leer las crónicas y me di cuenta de que los escritores lo que habían hecho era reinventar partes de la crónica. Alguno había contado toda la historia como Sender, otros habían recogido una parte. Yo decidí hacer mi propia versión. Empecé a escribir el guión buscando los datos, el momento histórico, y me ayudó mucho mi hijo, Antonio Saura, que es historiador. Me dio mucho más material que el que puedes ver aquí. O sea, que había realmente un material fantástico sobre la época, sobre cómo se vivía, y sobre quién era Lope de Aguirre. He sido bastante fiel a las partes de las crónicas que he utilizado. Pero siempre tengo la idea de que hay que tener una libertad de interpretación, y la ventaja de estos relatos históricos es que te explican los acontecimientos, pero tú puedes llegar a eso de muchas maneras. Entonces yo ahí me he permitido dar mi versión de las cosas. Me he sentido muy libre opinando sobre lo que he leído. Yo he leído y he interpretado eso, y he hecho la película con esa interpretación.

Te lo digo por aclararte las dos cosas: un aspecto histórico, que está respetado, muy respetado, incluso más de lo que pudiera parecer, y luego un aspecto creativo, que es evidentemente necesario para hacer una película.

Hay dos etapas: la primera es escribir el guión. El guión estaba escrito con mucho detalle, dentro de las cosas que yo había leído, pero en los guiones no se pueden pormenorizar las cosas, o sea, estaban los acontecimientos, la parte de Lope de Aguirre que yo quería contar estaba ahí. Yo no quería contar toda la historia, era imposible, eran horas y horas, pero sí quería contar una parte de esa expedición. Lo único que hice fue leer todo el material posible, no solamente de la expedición sino de la época de Felipe II, de cómo eran los barcos, una información general de todo. Hay mucho material sobre eso, realmente no falta. Hay un material fantástico sobre las armas, sobre cómo iban vestidos, sobre cómo comían, cómo bebían, hay de todo. Es fantástico el trabajo de los cronistas que te documentan sobre todo".