

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
A la luz de Pilar Miró

Autor/es:
Aguirresarobe, Javier

Citar como:
Aguirresarobe, J. (1998). A la luz de Pilar Miró. Nosferatu. Revista de cine.
(28):33-36.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41096>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



En estos momentos, delante de la máquina de escribir, al tratar de dar una imagen literaria a mis trabajos profesionales junto a Pilar Miró, me doy cuenta de lo complicado que resulta examinarlos, incluso comentar algo sobre ellos. Pilar y yo casi nunca hablábamos de técnica. Ella era intuitiva por naturaleza, y nuestra comunicación era un mutuo asentimiento que se basaba en una confianza definida por los años de trabajo y por la amistad. De todas formas, lo voy a intentar. A la luz de sus últimos trabajos, procuraré aportar algún destello más sobre la personalidad de esta mujer que incluso hoy sigue llamando a mi corazón para recordarme lo maravilloso de este trabajo nuestro y el amor que hay que poner en él.

Mi primera colaboración con Pilar Miró, la primera vez que trabajé con ella, fue en el Museo del Prado. A Pilar le encargaron hacer un vídeo sobre la obra de Velázquez, aprovechando aquella exposición antológica que todos recordamos. Para entonces, ella ya me había hablado de hacer **Beltenebros** (1991), por lo que imaginé que la realización de aquel vídeo iba a ser un pretexto para conocerme. Y algo de eso fue. En la aparente rutina de aquellas reproducciones analógicas, hablamos de cine, de las noticias que circulaban por los periódicos, de todo... Y aquel trabajo se convirtió en un ameno paseo por las salas del Museo donde cada cuadro era un pequeño universo que disecionábamos con nuestra luz y nuestros comentarios. En la tarea de la grabación, sin embargo, no todo fue un camino de rosas. Teníamos que pelearnos con algunos brillos imposibles y con las sombras de los aparatosos marcos. Recuerdo que a Pilar le encantaban las dificultades y asumía todos estos problemas técnicos con una paciencia infinita. Resulta-



A la luz de Pilar Miró

Javier Aguirresarobe

Pilar Miró: Javier Aguirresarobekin lan egin zuen antzerkian eta operan, baina batez ere hiru filme garrantzitsuetan: Beltenebros, El perro del hortelano eta Tu nombre envenena mis sueños. Hauetako lehena abentura liluragarria izan zen, argiaren ikuspuntutik. Helburua zuri-beltzekoa zirudien kolorezko filmea egitea zen.

taba ser especialmente meticulosa en el cuidado del detalle, cuestión que yo también compartía. La crisis surgió cuando tuvo que prolongarse la grabación, por razones ajenas a mi trabajo, en días que yo ya tenía comprometidos. No entendió que las fechas en cine son sagradas, pensando a su vez que era también sagrado que yo terminara el trabajo. Total que me fui, cuando dije que tenía que irme, con la sospecha de que ya nunca más me iba a encontrar con ella...

Pero, a pesar de aquel aparatoso desaire, Pilar me llamó para hacer la imagen de **Beltenebros**, película que me apetecía como ninguna. Ya cuando leí la novela de Antonio Muñoz Molina me apasionaron los ambientes visuales que nacían de un texto para mí totalmente cinematográfico; sin embargo, tengo entendido que el guión de Mario Camus y la propia Miró fue un parto difícil, así como la composición o *casting* del elenco de actores. Anthony Hopkins, sí, el mismísimo Hopkins, aceptó ser protagonista. Incluso colaboró con Pilar Miró y con Andrés Vicente Gómez en las localizaciones inglesas (Scarborough). Pero, sin que se supiera el porqué, el actor galés desapareció del proyecto. Al final, fueron Terence Stamp y Patsy Kensit los principales actores de un reparto mayoritariamente inglés, que obligaba a un rodaje en inglés y a intérpretes de inglés las veinticuatro horas del día.

Tengo que reconocer que los directores de fotografía, cuando hablamos técnicamente de la luz de las películas, de los contrastes, de las texturas, nos ponemos un tanto pesaditos. Normalmente el realizador, en esos temas, no quiere otra información que la de los resultados. Y Pilar Miró no era una excepción. Pero en esta película tuvo que poner oídos a todo un discurso teórico que, en realidad, proponía una aventura visual

original y compleja: la de hacer una fotografía casi en blanco y negro, prácticamente sin color. Esto suponía un proceso químico diferente en el laboratorio y otros detalles técnicos poco habituales. En resumen, suponía asumir un riesgo, un gran riesgo. Y lo hizo, de verdad y sin vacilaciones. Creo que le convenció mi insistencia y tenacidad, el hecho de que tuviera las ideas claras, ya que la única prueba fotográfica que pudo hacerse, para conocer el efecto, consistió en un primer plano rodado a Terence Stamp, a toda prisa. Sin más.

Las primeras semanas de **Beltenebros** fueron intensas e inolvidables. El rodaje en Scarborough, en Varsovia, en Cracovia... Recuerdo que el material impresionado iba para Madrid como si fuera al fin del mundo, puesto que no recibíamos noticia alguna sobre sus resultados. De todas formas, nuestro ánimo era fantástico. La suerte estaba de nuestro lado en pequeños aunque significativos detalles, como el tiempo climatológico, el milagroso *raccord* de nieve natural en secuencias que se rodaron en ciudades distantes... Y, además, Pilar y yo nos entendíamos muy bien. Nuestra comunicación era fluida, aunque su estilo de trabajo fuera un tanto peculiar. Siempre planificaba sobre el terreno, desde el momento en que pisaba el escenario de rodaje. Desdeñaba los planteamientos premeditados. Construía su discurso cinematográfico sobre la marcha, intuitivamente, y, una vez situada la cámara, se dedicaba a sus actores, con el mayor de los cariños. Para ella, los actores eran los reyes de la película. Este sistema de trabajo me obligaba -nos obligaba- a ir también improvisando; pero, tengo que decir que, tras los primeros escauceos, me adapté sin problemas. Y esto por una razón fundamental: la coherencia de Pilar en su discurso narrativo. Coherencia dentro de una concepción cine-

matográfica clásica, que permitía conocer los pasos que iba a seguir o, dicho de otra manera, las reglas del juego que nunca iba a transgredir. Recuerdo, por ejemplo, las típicas discusiones de saltos de eje en campos, contracampos: ella nunca se metería en la aventura de "saltarse" el eje. O las entradas y salidas de campo de los personajes que prácticamente no existen en sus películas. O, finalmente, hablando de composiciones en los encuadres: sus películas son modelo de concepción clásica de composición en todos los tamaños. Esas reglas eran difíciles de romper, aunque la luz, los ambientes, el contraste, el color, sí podían tener un protagonismo... Al menos, eso pasó en **Beltenebros**, que además contó con secuencias un tanto peculiares. Me voy a referir a dos de ellas. Una, la escena del tango, y, la otra, la primera secuencia de la película, cuando los protagonistas huyen de Madrid en el expreso de Lisboa. Pilar quería para el tango un tratamiento narrativo especial, por el espacio en el que se desarrollaba, una sala circular, con el suelo que dibujaba y potenciaba esa geometría. Y, por ello, planteó una cámara cenital, absolutamente cenital, que, a su vez, giraba en torno a los bailarines creando una sensación de cierta inestabilidad: podría ser un mensaje premonitorio sobre las dificultades del protagonista en su viaje a Madrid. La secuencia de la tensa huida por la estación de tren hasta que los protagonistas llegan al vagón, que dura tres largos minutos, fue un alarde narrativo que se llevó a cabo gracias a la típica actitud tenaz de Pilar, que no quiso saber nada de nuestras limitaciones o problemas técnicos. Conociéndole, todos supimos que teníamos que intentarlo, mejor dicho, hacerlo. De ahí que dispusiéramos mecanismos, plataformas, etc., para que el *steadycam* discurriera por escaleras, andenes y pasillo de vagón hasta llegar, en un solo plano, al compartimento donde se

El perro del hortelano

acomodaban Terence y Patsy, instantes antes de que arrancara el tren. Mereció la pena hacerlo. No quiero olvidarme aquí tampoco de la secuencia del tiroteo en el espacio de columnas, en lo alto del hotel, en la que se utilizaron ópticas angulares, tipo 12 mm., elección insólita y excepcional.

Beltenebros tuvo cierto éxito de crítica y se llevó el Oso de Plata del Festival de Berlín, y con el éxito se asomaron nuevos proyectos. Y, aunque mi comunicación con Pilar era muy buena, no pude colaborar en su siguiente película, **El pájaro de la felicidad** (1993). Aunque sí participé en dos obras de teatro, *La verdad sospechosa* (1991), de Ruiz de Alarcón, y *Les amistats perilloses* (1993), de Choderlos de Laclos, y la ópera *Cazador furtivo* (1993), de Carl María von Weber.

Nunca había tenido la oportunidad de iluminar una obra de teatro hasta que Pilar me propuso hacerlo en *La verdad sospechosa*, que se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid. La experiencia fue buena, mejor dicho, muy buena, y por una circunstancia fundamental: Pilar me dio absoluta libertad para hacer lo que quisiera, a sabiendas de que el terreno que se pisa en los teatros normalmente es terreno minado, yo diría que viciado por unos sistemas bastante conservadores. La obra, por ello, respiró una luz novedosa, diferente, radiante en ocasiones, intensísima para lo acostumbrado. Recuperé la luz típica de candilejas, una cadencia de ambientes que seguía la pauta de los guiones cinematográficos: amanecer, luz de mediodía, anochecer, noche... Y todo ello por Pilar, que me alentó para salir de las normas, para romper con los sistemas de siempre...

Todos recordamos la pasión que sentía Pilar Miró por la ópera. El sueño de su vida era llevar a cabo la puesta de escena de un Verdi... En 1993 tuvo la oportunidad de



dirigir *Cazador furtivo*, de Weber, y me llamó para colaborar en la iluminación. La escenografía era de Eduardo Gruber, que ganó el concurso para esta ópera entre un centenar de propuestas, con el voto favorable de Pilar, que quiso arriesgarse con un planteamiento conceptual imaginativo y sorprendente. El trabajo de montaje y ensayos, en el Teatro Campoamor de Oviedo, durante las primeras semanas de septiembre, fue apasionante. Pocas veces había visto trabajar a Pilar con tanta ilusión. El tema era complicado, los mecanismos de la escenografía difíciles, la puesta en escena sutil y delicada. A mí el resultado me fascinó. La noche del estreno fue una gran noche, aunque el público no asumió del todo tanta innovación. Las críticas del día siguiente resultaron demoledoras. Creo recordar que a los críticos no les importaba la obra de Weber, ni su puesta en escena, ni nada de aquello que nos había quitado el sueño durante los últimos días. De lo único que hablaron fue de la crisis de Pilar en Televisión Española... ¡Qué injusticia! Con los periódicos en la mano, Pilar lloraba en silencio en la parte más sombría del solitario escenario.

Después de la experiencia teatral de *La verdad sospechosa*, a Pilar le rondaba la idea de trasladar al cine un clásico de nuestro Siglo

de Oro. "Si los ingleses lo hacen con Shakespeare, ¿por qué no hacerlo con Lope de Vega o Calderón?". Así nació la idea de **El perro del hortelano** (1995), una idea que no entusiasmaba a casi nadie. Pero Pilar no se amedrentó ante esa incompreensión general y luchó hasta conseguir los recursos necesarios para rodar esta película en escenarios portugueses. Yo llegué a este proyecto un poco tarde. Fue ella quien en el último instante decidió mi participación (llevábamos un año sin dirigirnos la palabra). Recuerdo aquel encuentro, que para mí era como el regreso del hijo pródigo: ella se limitó a entregarme un papel que consistía en un grabado que representaba una escena árabe costumbrista de hace tiempo (era una imagen diáfana en tonos claros), al tiempo que me decía: "Así quiero que sea la película". Y sin mediar más palabra se volvió a hacer otra cosa. La película, como se sabe, fue una auténtica odisea. Se interrumpió su rodaje a las cinco semanas porque no había dinero ni para pagar las fianzas de los escenarios contratados... Volvimos abatidos a Madrid. Y fue, una vez más, la tenacidad y la energía de Pilar la que solventó el problema consiguiendo un compromiso de producción de un consorcio de productores españoles. Compromiso por el que, en principio, se pudo finali-

zar el rodaje, tras la filmación de los exteriores.

Sin embargo, **El perro del hortelano** quedará en mi recuerdo por temas ajenos a la crisis de su producción, ya que el rodaje fue maravilloso. Pilar estaba en estado de gracia, con una ilusión desbordante. Esa actitud impregnó a todo un equipo que se volcó en el proyecto con un entusiasmo sin precedentes. Los actores fueron también impulsores de este estado de ánimo, locos por su "papel", por los versos de Lope, por el vestuario tan fantástico, por el escenario tan real... Cada seis o siete días veíamos proyección de algunas de las secuencias y, aunque esta proyección era muda e incompleta, salíamos a la calle felices por lo que estábamos haciendo, sabiéndonos protagonistas de una película insólita y excepcional. Aun así, **El perro del hortelano** no gozó de la confianza de sus nuevos productores, que dilataron la post-producción, montaje, sonorización..., por causas incomprensibles. Por todo ello, cuando el público aplaudió con su masiva asistencia esta experiencia cinematográfica de Pilar Miró, más de un año después de su rodaje, recordé -como lo recuerdo ahora- la incomprensión de mucha gente, las dificultades y, al mismo tiempo, la ilusión y el especial sentimiento creativo que nos unió a todos los que partici-

pamos en este proyecto inolvidable.

Tu nombre envenena mis sueños (1996) fue la última película de Pilar Miró, y en la que también puso todo su empeño y corazón. A mí me pareció que el guión, que adaptaba la novela de Leguina, era algo confuso y muy literario, y así se lo hice saber a ella. La verdad es que Pilar no se incomodaba con mis críticas. Ella seguía los pasos de su fuerte intuición y se encerraba, para bien o para mal, en sus propias y particulares claves de interpretación cinematográfica. En esta película, quizá por este motivo, no existió la coordinación de los anteriores rodajes. **Tu nombre envenena mis sueños** es una película ambiciosa de imagen, una muy buena producción, que no llegó a interesar demasiado a los espectadores (los críticos fueron despiadados con ella tras su proyección en el Festival de San Sebastián). De todas formas, Pilar siempre tuvo una fe extraordinaria en esta película. La cuidó, mejor dicho, la mimó con un cariño especial que desplegó hacia sus dos protagonistas, Emma Suárez y Carmelo Gómez. Ella vivió sólo para ellos. Y consiguió momentos extraordinarios de interpretación de estos dos grandes actores. Emma me confesó que hasta **Tu nombre envenena mis sueños** nunca había creído tanto en sus posibilidades como actriz, y creo que para

Carmelo fue una de sus películas más agradables e intensas. Pilar lo quiso así. Se encerró en ellos y no escuchó a nadie.

En los últimos meses de su vida Pilar dirigió la puesta en escena de *El anzuelo de Fenisa* (1997), de Lope de Vega, un vídeo sobre Víctor Manuel para la Sociedad General de Autores y, como todos recuerdan, realizó para TVE la ceremonia de la boda de la Infanta Cristina en Barcelona. Recuerdo que sus últimas vacaciones, junto a su hijo Gonzalo, fueron en el 96. Y fue excepcional que las tomara. Pilar se ganaba la vida duramente. La preocupación por sus trabajos o por los proyectos de futuro sorprendería a más de uno. A pesar de su trayectoria profesional nunca terminó por consolidarse en nuestra industria. Hay que entender esto en el contexto de que era ella normalmente la que impulsaba los proyectos. La que los ideaba, planteaba y a los que buscaba financiación. Pocos productores llamaban a su puerta. ¿Por qué? ¿Por su fuerte personalidad? ¿Porque siempre hablaba claro, sin doblez? Creo que no la conocían de verdad. Pilar era una mujer que disfrutaba haciendo películas. Y las quería hacer siempre muy bien. Amante de los pequeños detalles, exigente, perfeccionista sí cabe, laboriosa y entregada hasta la extenuación. Al lado de la cámara me comentó alguna vez: *"No hay nada más hermoso que esto y además nos pagan por hacerlo. Tenemos que ser muy tontos para hacerlo mal"*. Era una mujer feliz tras la cámara...

La última vez que hablé con ella, que fue el mismo día de su muerte, me confesó que era su primer día de vacación. Pero no era del todo cierto. Ya rondaba en su cabeza su próximo proyecto y quizás, con justificada pereza, la idea de mover montañas para ponerlo en pie. Pienso que murió con esa ilusión. La ilusión por hacer cine, que era su vida.



Tu nombre envenena mis sueños