

MUJERES EN EL PARQUE

dirigida por directed by FELIPE VEGA
WOMEN IN THE PARK

ADOLFO FERNÁNDEZ BLANCA APILÁNEZ BÁRBARA LENNIE EMMA VILARASAU ALBERTO FERREIRO

guión JUAN BORBELL guionista CARLOS CALVO DE MORA adaptación SAMOYA FRONZ adaptación ÁNCHEL HERNÁNDEZ ZORDO director de fotografía ALFONSO PRADA edición MANUEL HIDALGO y FELIPE VEGA

productores ejecutivos GERARDO HERRERO y NAVIOLA HESLERSKY producción GERARDO HERRERO una producción de TORREASTO FILMS

© 2006 Torresto Films



Mujeres en el parque (Felipe Vega, 2006).

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Septiembre:

Recuerdo de Sylvia Kristel

Henry Hathaway

Recuerdo de José Luis Borau

Centenario de Rafael Gil (El clavo)

O Dikhipen: 50 años de la muerte de Carmen Amaya

Kiju Yoshida

Semana de Cine chino

Leonardo Favio

Naghisa Oshima

Muestra de Cine Polaco

Centenario de Rafael Gil

AGOSTO 2013

Si aún no la ha visto... (o quiere volver a verla)

Cine para todos



True Grit (Valor de ley, Joel y Ethan Coen, 2010).



En la ciudad de Sylvia (José Luis Guerín, 2007).



Black Swan (Cisne negro, Darren Aronofsky, 2011).

Introducción

En agosto, y hasta mediados de septiembre, continúa el horario de verano y la apertura varios días a la semana de la sala Luis García Berlanga con proyecciones al aire libre, salvo los domingos y algún martes y sábado. El día 21 y 22 también se suspenderá la sesión debido a los problemas de visibilidad que ocasiona la luna llena. En estas fechas programamos cada año el ciclo Si aún no la ha visto... (o quiere volver a verla), que empezó en julio y que este mes incluye 29 producciones españolas de 2007 (*7 mesas de billar francés*, de Gracia Querejeta, ya se proyectó el mes anterior) y 30 títulos de otras nacionalidades estrenados en nuestras pantallas en 2011, entre los que figuran algunas de las figuras más importantes de los últimos años, como **El extraño caso de Angélica** (Manoel de Oliveira, 2011), **El niño de la bicicleta** (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2011) o **Le Père de mes enfants** (Mia Hansen-Løve, 2011).

Del 35mm al DCP: Una encuesta crítica sobre el cambio de la exhibición cinematográfica

Actualmente, ya no es ningún secreto que el tsunami digital, que ha influido en tantos aspectos de nuestra vidas ha transformado también nuestra relación con las películas. Gran parte de esta transformación se logró hace tiempo: en lo que se refiere a rodaje y edición de imágenes en movimiento, la balanza se inclinó hacia lo digital hace varios años; y gracias al DVD, blu-ray, al streaming y a la descarga, la mayor parte del consumo cinematográfico se lleva a cabo a través de televisores, ordenadores y otros dispositivos domésticos. La exhibición en cines y salas ha sido el último bastión del tradicional rollo de película, de la bobina cinematográfica. Hasta hace poco, tanto en la nación de los multicines como en cines más pequeños y salas de reposición, ir al cine significaba acudir a una sala con un proyccionista entrenado en el manejo de voluminosos aparatos de proyección de películas con base de celuloide o de poliéster, armatostes y máquinas complejas que cambiaron muy poco durante el siglo pasado. Pero la ola digital que se cierne sobre las salas de cine desde hace algún tiempo ha roto finalmente esta cadena, y la velocidad con la que el cambio se impone es notable: al final de 2013, los principales estudios habrán dejado de impresionar sus películas en bobinas y se espera que casi todas las salas de Estados Unidos hayan cambiado al digital, la mayoría de ellas mudándose al nuevo formato de proyección, el Digital Cinema Package (DCP), un conjunto de archivos encriptados en un disco duro. Para los más cinéfilos, el 35mm se habrá convertido en una cosa del pasado. [...]

Hay varias dimensiones en este cambio, pero quizás la más incierta sea el impacto en las películas de repertorio -en otras palabras, en la exhibición de películas no contemporáneas (la mayoría de las cuales, en este momento, son realizadas en digital)- de obras realizadas en el primer siglo del cine. Mientras que en los multicines y otras salas comerciales la transición al digital es, o muy pronto será, un hecho consumado, en los cines de repertorio, dedicados al mantenimiento en circulación de las películas clásicas, se enfrentan a un no muy claro conjunto de desafíos, presiones y decisiones. En este momento, muchos de estos cines son capaces de seguir mostrando la mayoría de su programación en copias en celuloide. Gracias a que los estudios y distribuidoras continúan con su compromiso, y a la voluntad de varios archivos fílmicos y coleccionistas que prestan sus copias. Cada vez más, sin embargo, la dificultad se encuentra en lograr transferencias digitales para la proyección de títulos clásicos en DCP o incluso simplemente en Blu-ray o DVD. Y dada la facilidad de la proyección digital, el ahorro obtenido evitando el envío y transporte de las pesadas latas de 35mm y el hecho de que muchas de las copias que circulan están deterioradas (con muchas rayas, saltos y empalmes), no es fácil resistir a estas presiones. La probabilidad de que las películas del pasado se vean cada vez más en digital en lugar de en su formato original, plantea una serie de preguntas que no han sido adecuadamente discutidas hasta el momento.

Tal vez la más profunda y básica de estas cuestiones es simplemente: ¿el medio importa? O, más precisamente, ¿el formato en el que una película es vista provoca una diferencia significativa en cómo uno experimenta y responde a ella? Hay una gran diversidad de opinión sobre la magnitud de esta diferencia, o dado que la tran-

sición a lo digital se ve (guste o no) como inevitable, sobre cuál es la diferencia en relación a su productividad. Se trata de un tema espinoso y hay que tener en cuenta dos extremos: por un lado, una insensibilidad hacia el modo en que la naturaleza del medio (el soporte, el formato) influye en la experiencia de la película y, por otro lado, un énfasis excesivamente fetichista o nostálgico sobre la particular textura de 35mm.

La mayoría de los encuestados demuestran más o menos una actitud filosófica hacia un cambio que reconocen como en gran parte ineludible (y que probablemente en la mente de gran parte del público, se trata más de un tecnicismo que de una tragedia). Pero también existe un consenso

en que, sin importar lo fácilmente que el digital se ha impuesto sobre lo analógico, el cambio amenaza con disminuir considerablemente el acceso a la gran mayoría de películas realizadas en el transcurso del siglo pasado. Dado el enorme costo de hacer un master digital de alta calidad, muchos títulos no darán el salto. Y con los estudios y los archivos cada vez más reticentes a prestar sus copias, esto parece decir que, pese a la facilidad y perfección de la proyección digital, innumerables películas nunca verán la luz de un DCP.

Otra de las preguntas que hemos se plantea es si son conscientes de si la audiencia general percibe las diferencias entre la proyección analógica y la digital. Pero quizás más importante que una conciencia de la diferencia en calidad visual y textura es la conciencia de las consecuencias prácticas del cambio de un formato a otro. La industria ha obtenido un gran éxito en hacer creer que la proyección digital es inherentemente superior a la tecnología anticuada del fotoquímico, y ha trabajado para asegurarse de que para muchos, "digital" sugiera claridad, brillo y perfección, mientras que "fotoquímico" traiga los rasguños de la mente, suciedad, empalmes, y desenfoque. Es muy importante crear conciencia de que el cambio a digital implica la transferencia de películas clásicas a un medio completamente nuevo, un proceso que, si se hace bien, es caro, trabajoso y que exige gran sensibilidad y arte. Mientras que algunas películas tienen y seguirán recibiendo un tratamiento de lujo, con lo que podría denominarse impresionantes resultados, sin embargo, muchas otras perderán mucho en la traducción, o no serán ni siquiera transferidas.

David Bordwell

A nivel de imagen, el cambio de proyección de copias en 35mm a proyección digital entraña la pérdida de parte del "aspecto cinematográfico": el brillo, el centelleo y la intensidad general de las imágenes cuyos contornos y texturas se crean mediante la distribución aleatoria de granos microscópicos de haluro de plata. Está también la cuestión de los rastros que deja la luz al pasar por los diferentes estratos de color, creando una difusión espectral. La imagen digital es más firme y de contornos más definidos como cabe esperar de una matriz de sensores no aleatoria y geométrica. Además, el color en la película es substractivo mientras que en la proyección digital es aditivo.

Probablemente hay otros factores que contribuyen a su distinta apariencia. Dicho esto, he visto proyecciones digitales que han conservado en considerable medida las texturas del aspecto cinematográfico.

En condiciones óptimas, el sonido no comprimido de la proyección digital es más dinámico y tiene una articulación más precisa que la práctica totalidad del sonido analógico.

Los beneficios de la proyección digital se producen sobre todo en las principales distribuidoras de Hollywood y las s cadenas de cines más grandes. Tenemos, además, el hecho innegable de que en muchos lugares del mundo -India, China...- la proyección digital constituye una mejora sobre lo que los espectadores llevan viendo durante décadas. Es en esas regiones donde se está incrementando el mercado de películas para un público de masas.

Grover Crisp

Los beneficios son obvios: la capacidad de ver una película una y otra vez sin degradación de la imagen y con un sonido magnífico todo el tiempo. No hay nada peor que pasar mucho tiempo restaurando una película y haciendo copias nuevas en 35mm sólo para ver cómo son maltratadas y se degradaban por culpa de una manipulación errónea, malos tratos en los envíos o malas prácticas de pro-

yección. Asimismo, la calidad en el manejo de las copias durante su proyección se ha deteriorado bastante durante los últimos quince años. Lo comprobamos en la inspección de las copias cuando nos son devueltas. Por otro lado, la restauración y la preparación cuidadosas de copias rodadas originalmente en película resulta fundamental si queremos verlas en un cine y sentir que estamos experimentando la película aunque sea de modo remotamente parecido al de su estreno. Sería una gran pena que una proyección cinematográfica no fuera mucho mejor que la de una cinta de vídeo. Creo firmemente que es posible realizar la proyección digital de una película clásica y tener una experiencia cinematográfica relativamente auténtica, pero ello depende absolutamente de cómo se restaure y prepare la película, no de la proyección digital per se. Lo problemático no es el aspecto "digital"; lo que debe preocuparnos es la intervención humana en el proceso.

Scott Foundas

Bueno, esta es la proverbial pregunta de los 64.000 dólares, ¿no es cierto? Naturalmente, podemos hablar del apego sentimental que sentimos por los medios analógicos los que nos hicimos adultos viendo películas sobre todo en 35mm, y entre ellos, yo soy el primero que que espera un estudio importante sobre las diferentes formas en que la imagen intermitente y parpadeante de la proyección en 35 mm afecta a nuestro cerebro en comparación con la imagen digital constante. Lo que de verdad se está "perdiendo" es el acceso. Igual que muchos medios de comunicación de gran difusión han informado equivocadamente de que todas las películas que se han rodado hasta ahora estarán disponibles en Netflix o Amazon, es igualmente poco apropiado sugerir que programadores y exhibidores tienen una posibilidad real de elección en lo que se refiere a película o digital. En la actualidad, cuando se programa un ciclo o festival de películas predominantemente nuevas, la gran mayoría de dichos títulos estarán disponibles sólo en algún tipo de formato digital (probablemente DCP o HDCAM) aunque muchos se rodaran en película.

Mientras tanto, para retrospectivas de películas más antiguas, la gran mayoría de los títulos sólo estará disponible en película, suponiendo que estén disponibles. Recientemente, cuando programé un ciclo de 23 películas de Gene Kelly, 22 de las 23 se proyectaron en 35mm porque es el único formato en el que existen actualmente. Pero este tipo de ciclos son cada vez más difíciles de programar porque los estudios son reacios a prestar la que puede ser la única copia existente de un determinado título y los inestimables archivos privados (como los de la Academia de Hollywood, Harvard y la UCLA) limitan sus políticas de préstamos para proteger sus colecciones. Y si bien es cierto que los grandes estudios están pasando a formatos digitales de alta definición sus colecciones, el proceso es caro, largo y, por ello, se centra principalmente en los títulos más demandados -los Ciudadanos Kanes, Padrinos y Casablancas- con los que pueden recuperar su inversión.

A principios de este año estaba programando una retrospectiva sobre Ridley Scott. Recibí de la MGM la alarmante noticia de que ya no tenían copias en buen estado de *Thelma & Louise*, una película que apenas tiene veinte años, y que la película no estaba disponible todavía en versión digital. Y todos los días, los sitios de Internet frecuentados por programadores rebosan de peticiones apasionadas de conservadores de todo el mundo que buscan copias proyectables de películas incluso más recientes. En muchos casos los estudios no tienen -o no están dispuestos a prestar- copias y están aconsejando a los programadores que proyecten dichas películas en Bluray o incluso en DVD, y permítanme dejar claro que esto es algo que incluso los que no nos oponemos en principio a la proyección digital no podemos tolerar.

Por lo que se refiere a los beneficios, algunos estudios están incrementando sus cuentas corrientes con el ahorro resultante de distribuir las películas en formato digital, porque los discos duros son más baratos de hacer y de transportar que las copias en 35mm. Y en los multicines, que han dejado de contratar proyccionistas experimentados en favor de autómatas aprietabotones, la proyección digital ciertamente elimina los fallos de encuadre y los desenfoces que pueden fastidiar una presentación en 35mm. A lo largo de estos últimos años, me ha sorprendido el número de cineastas que solicitan personalmente que sus películas se proyecten en digi-

tal en nuestros cines, estando disponibles tanto en formato digital como en 35mm, lo que indica que no son sólo los balances de la industria los que impulsan esta revolución.

Bruce Goldstein

Muchos de los que crecimos en inolvidables cines de repertorio (yo empecé a ir a cines como el Thalia o el New Yorker cuando aún era adolescente en los años sesenta) tenemos un apego sentimental por el 35mm (incluso por el 16mm), del que yo, personalmente, nunca me desharé.

Ver una copia antigua en 35mm era un vínculo por el pasado, especialmente si se proyectaba en un cine antiguo. El 35mm sigue teniendo una calidez que el formato digital no ha recreado aún (aunque hay que darle tiempo). Y las copias digitales immaculadas no tienen historia, ninguna señal que nos recuerde que la "película" ha sido manipulada, que miles de personas han visto una copia concreta, a lo largo de muchas décadas y en todo tipo de cines de todo el mundo.

Pero hay una cosa que no debemos olvidar: la penosa calidad de muchas de las copias (no todas) más antiguas que se proyectaban en los cines de repertorio en esos años dorados. Más o menos te tragabas lo que te ponían, porque no había otra cosa. Te sentías agradecido por ver algo de lo que podías haber sólo leído o que apenas o nunca se habría visto por televisión.

A menos que la copia fuera verdaderamente egregia, al público apenas le preocupaba la calidad, o, por lo menos, se resignaba a la situación. Y aguantaba de todo: copias tan llenas de arañazos que parecía que toda la película transcurría tras los barrotes de una prisión; copias tan llenas de empalmes que se perdían largos fragmentos de diálogo; películas en color totalmente viradas a magenta. Muy de vez en cuando veías una copia antigua maravillosa (en el blanco y negro que se perdió en los años setenta) y que formaba parte de lo que convertía ir al cine en algo emocionante.

El público más joven de hoy en día, que creció primero en la era del VHS y ahora del DVD, el Blu-ray y la televisión en alta definición, puede ser menos indulgente. Justo la otra noche, mientras ponían los trailers en el Film Forum, oí a una joven comentar la escasa calidad del anuncio de "Próximos estrenos" que se ha proyectado cientos de veces y tenía alguna raya vertical. Y últimamente estaba viendo en DVD *Vertigo* de Hitchcock con mi hija adolescente; todo tenía un aspecto maravilloso excepto una toma que no pudo durar más que medio segundo. "¿Por qué ha bajado la calidad?" exclamó mi hija, como si le hubieran robado su derecho divino a ver una copia absolutamente prístina.

Así que la ventaja del DCP para el público parece clara: con auténticas restauraciones en DCP veremos copias perfectas -escaneadas a partir del negativo de cámara original y, por tanto, mucho más próximas a lo que el director y el director de fotografía querían que el público viera que lo que permiten las copias elaboradas por medios fotomecánicos, libres de las molestias de la proyección cinematográfica (y ante las que la gente como yo se muestra más tolerante): suciedad, empalmes, marcas de cambio de rollo (aunque aplaudo la decisión de Bob Gitt de dejar las marcas de cambio de rollo del Technicolor en la restauración digital de *The Red Shoes/Las zapatillas rojas*) y que el público de más edad asocia con el cine. (En los multicines, que hace mucho que no operan con proyectacionistas entrenados adecuadamente, el DCP es, por supuesto, una bendición).

Pero más allá de ofrecerle al público una presentación immaculada, existen ventajas económicas tanto en el ámbito de la exhibición como en el de la distribución que no pueden negarse. Una, los costes de los laboratorios en blanco y negro -esto es, de hacer una copia en 35mm- se han vuelto prohibitivos y se irán encareciendo cada vez más cuando el procesado de copias se convierta en un nicho limitado de mercado (lo que ya ha ocurrido).

Algunas de las copias que hemos tirado recientemente para reestrenos en el Rialto han costado más de 10.000 dólares cada una (hace diez años, habrían costado un tercio de esa cantidad). Si añadimos la traducción y el subtítulo en el caso de películas extranjeras y el transporte desde laboratorios europeos, cada copia sale por alrededor de 15.000 dólares. Eso significa que cada una de nuestras copias es ahora un objeto precioso. Como ya he citado

muchas veces, mi amigo Hayden Guest me dijo: "Ya no estás en el negocio del cine... ahora estás en el de los huevos de Fabergé". El resultado es que tenemos que ser muy selectivos en cuanto a los cines a los que confiamos nuestras copias y ello limita nuestra capacidad de llevar a cabo una difusión amplia.

Otra enorme ventaja -para los distribuidores y los cines- es el enorme ahorro en transporte. El envío de una copia en 35mm (que se envía normalmente en dos latas gigantescas) puede costar hasta 75 dólares sólo la ida (y algunos de mis ciclos en el Film Forum pueden constar de hasta 75 películas). Los envíos a y desde Europa pueden costar varios cientos de dólares. El coste de enviar un DCP (un disco duro que se envía en un caja pequeña) es una fracción de estas cifras. Hay otras ventajas, como los subtítulos perfectos -siempre hemos tenido la preocupación por el "blanco sobre blanco" cuando inscribíamos los subtítulos en celuloide- que hasta ahora constituían un enorme dolor de cabeza. Pero lo más importante: el DCP permitirá, con el tiempo, que incluso los cines más pequeños presenten "copias" con calidad de copias de archivo. Hasta ahora, sólo unas cuantas salas privilegiadas, sociedades cinematográficas y museos tenían acceso a copias de archivo en 35mm. Pero esto ocurrirá sólo si pueden permitirse la proyección en DCP y si se ponen a disposición muchos más clásicos en verdaderos DCP's.

J. Hoberman

Con su base fotográfica, el celuloide proyectado tiene unas características específicas que son tanto materiales (o químicas) en la naturaleza de luz grabada, como metafísicas (u ontológicas) en la relación indexada de la imagen con la realidad. Obviamente algo de esto se pierde en la proyección digital. Por otra parte, la proyección digital ofrece considerables beneficios prácticos. Purista de la fotografía cuando empecé a dar clases, pronto me di cuenta de que la proyección en DVD era con mucho superior a las copias en 16mm maltratadas, deterioradas y con formatos erróneos. Triste pero cierto, la historia del cine se ha vuelto digital.

James Quandt

En la reciente conferencia de la Society for Cinema and Media Studies (Sociedad para el Estudio del Cine y los Medios de Difusión), durante una mesa redonda sobre el efecto del cine digital en la disponibilidad de copias en 35mm de los estudios de Hollywood, dije en broma que me alegraba de que mi carrera se hubiera desarrollado cuando lo hizo porque todo esto se ha acabado, dada la dificultad de obtener copias que hasta ahora estaban disponibles sin problemas. Por ejemplo, la retrospectiva de nuestra cinemateca por el centenario de Nicholas Ray resultó diez veces más difícil de reunir que hace unos años, pues muchas de las copias que se hicieron entonces se han retirado de circulación. Un representante del British Film Institute confirmó la seriedad de la situación al remitir a la mesa redonda y al público a un informe encargado por el Parlamento Europeo que sugiere que toda una historia del cine está en peligro.

El paso hacia la conversión digital ha sido tan rápido y absoluto que incluso los más acérrimos puristas del "formato original" entre los conservadores y los programadores, lo que yo me consideraba hasta hace poco, deben ahora decidir si mantener ese compromiso o adaptarse al inevitable cambio tecnológico. Naturalmente, el capitalismo reciente nos ha enseñado que la inevitabilidad es a menudo un disfraz o una excusa para la coacción comercial, y la terminología asociada despide un tufillo a intimidación. Pero en este caso se ha comprobado enseguida que quienes se resistan, defendiendo su terreno analógico, sacrificarán mucho. Un ejemplo: la largamente esperada retrospectiva de Werner Schroeter -para mi, el acontecimiento cinematográfico del año- incluye varias restauraciones en formato digital que en muchos casos son los únicos materiales disponibles de dichas obras. ¿Tendrá entonces un conservador que dejar de lado esta numerosa y en su mayor parte desconocida obra para mostrar únicamente las películas que estén en sus formatos originales, negándole así al público el acceso a muchas obras importantes y largo tiempo inaccesibles? No seré yo.

Jared Rapfogel, "From 35mm to DCP, Introduction to a Critical Symposium on the Changing Face of Motion Pictures Exhibition". *Cineaste*, Primavera 2012.