

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

JARDÍN DE DESEOS

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Leído en el acto de su recepción pública,
el día 29 de Febrero de 2004.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN



MADRID
MMIV

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Señores Académicos:

Los primeros pasos del cine y los primeros pasos de un cineasta coinciden en sus tropiezos, en el maravilloso descubrimiento de la mirada desde otro sitio, y en las dudas y misterios del mundo, un mundo ya mirado por los otros.

El cineasta niño creía que el mundo familiar era un teatro. Enfermo en una cama situada en el centro de la vida familiar, empezó a sufrir silenciosamente pensando que sus padres fingían ser sus padres, pero que no lo eran. Que representaban sus papeles muy bien, seguramente para consolarle de la pérdida de sus verdaderos padres. Tampoco sus tíos eran sus tíos, ni sus hermanos eran sus hermanos. Todo era una puesta en escena cuidadosa, y él no podía –clavado en su cama, en su butaca, en su localidad– sino adivinar lo que pasaba más allá del mundo familiar de sombra y representación. Tormento secreto, silencio, insinuación leve, disimulo.

Hasta muchos años más tarde no supo el futuro cineasta que aquello que a él le había ocurrido en su infancia era un lugar común de la neurosis infantil, y que Freud lo consideraba una experiencia frecuente en la niñez – “la novela familiar”– y Otto Rank lo había tratado en “El mito del nacimiento del héroe.” Pero a diferencia con los demás niños el futuro cineasta eligió no curarse nunca de su neurosis, sino navegar en ella, cuidando de mantenerse a flote y no naufragar en la locura. El niño cineasta se consideró un niño encontrado, un niño adoptado, pero eso sí, con privilegios por silenciar el

robo de que era objeto; y con la satisfacción de haberlo descubierto por sí mismo. El futuro cineasta fue antes que un “niño encontrado”, un niño inventado por sí mismo, que tuvo que contarse el cuento de su propia existencia. Sus conocimientos en el tema le permitieron muy pronto entretener a sus hermanos y primos con cuentos inventados sobre la marcha, generalmente tan fantásticos como sádicos. Los demás, los oyentes, tenían que pagar con su propio sufrimiento el del narrador. Gran éxito: cuanto más sufrían más cuentos pedían. Para el niño narrador ningún elogio es suficiente, solo el comprobar el sufrimiento de sus oyentes le satisface. El futuro cineasta era hijo de sus obras, es decir, era necesario que permaneciera sin familia para ser un verdadero artista, y que, como Jesucristo o Sigfrido, acometiera en soledad su misión. El niño narciso se sabe ilegítimo, y ese es su baldón y su privilegio.

El pequeño narrador de origen ilegítimo, se encontró en su adolescencia con un arte también ilegítimo, el cine. El cine, sospechoso para los curas, causa de distracción para los profesores, perseguido por los censores, aparece también como un arte bastardo. Ilegitimidad, pecado, tiniebla.¹ En una película cabe todo, no hay prohibiciones ni obligaciones, excepto el divertirse o sufrir. El cine es para el niño cineasta —como dice Marthe Robert a propósito de la novela— “un alargamiento de la historia familiar, del guión familiar en el que se prolongan los deseos inconscientes”.² Los primeros pa-

¹ El cine íntimo, sin embargo, con las vanguardias porque las películas son aún baratas de producir y pueden experimentar

² “Suprimido, desposeído, negado por todos los medios imaginables, el padre es imitado en su función más representativa, y la más envidiada de todas [Se refiere al acceso a la madre] Pero la imitación que le destruye es como siempre un acto de devoción, la prueba misma de una piedad... De modo que el modelo renace sin cesar y resucita al rival. El imitador, embrujado por la magia de su culto infantil, se muestra impotente para liberarse: la novela de la que él quería hacer una realidad, es ahora un adiós imposible, y solamente quisiera prolongarla.” Y más adelante: “... [la narración] no tiene otra ley que el guión familiar en el que se prolongan los deseos inconscientes”. Marthe Robert. *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972.

sos del recién nacido cine también estuvieron marcados por el deseo. El arte cinematográfico es deseado y deseante. “Si la literatura de la infancia recuerda los comienzos de la literatura, así un cineasta en sus primeros pasos es tan parecido al cine primitivo, que el joven aprendiz de cinematografía parece compartir, hallazgo por hallazgo, los inventos de los pioneros del cine”.³ La narración, la pintura, la arquitectura, el teatro, la música ya estaban allí cuando el cine apareció, recién nacido en un reino ya repartido entre los legítimos herederos. Había que hacerse un sitio.

Cine deseante de las riquezas de sus padres adoptivos, deseante de prestigio, de reconocimiento. Pero también despreciativo de los valores artísticos consagrados por la Academia. Deseante del territorio, odiaba al rey, al padre, al tirano, al que había llegado primero al reino que le estaba destinado por sus propios méritos. El cine tenía que saquear su propia herencia, renegar de las reglas de las artes mayores, que no tenían otro mérito que el de ser las artes del padre. Deseado y deseante el cine parecía rabiar por no haber nacido con anterioridad, por haber llegado tan tarde al reparto del mundo.

El joven cineasta descubrió y deseó el cine al tiempo que descubrió el tabaco, las chicas y la camaradería entre amigos. Compartía sus propios deseos con los del cine mismo. Las películas hacían estallar los deseos de las masas, y el muchacho se sentía como una metáfora del propio cine. El cinematógrafo es ansioso, se apura de una sola vez, y es un arte de consumo de mayorías. “La cultura del consumo puede gloriarse de no ser un lujo, sino la simple prolongación de la producción” (Adorno) Para el cine, la ideología es como el ruido inevitable de la práctica.

La voracidad del cine respecto a las artes del padre coincidían con los propios deseos del joven cineasta: ocupar un lugar preeminente entre los hijos legítimos. Esta es la historia de cómo el joven

³ *Doce miradas sobre el cine europeo*. Intervención de Gutiérrez Aragón. Colección “Patrimonio Audiovisual” Junta de Castilla y León, 2002.

cineasta dejó de ser un niño encontrado, un simulador, un manipulador del cuento familiar, y se convirtió en un ciudadano del cine. Un heredero del reino universal del cine: el jardín de los deseos.

* * *

Aquel futuro cineasta que era yo tenía una abuela con un buen establecimiento comercial, y esta abuela tenía un palco en el Teatro Principal de la localidad. Mi abuela me contaba cómo habían sido los tiempos del cine mudo. En la pantalla de plata aparecían los personajes haciendo cosas, a veces, de dudosa comprensión. Los intertítulos paliaban algo el balbuceante relato del primer cine, pero no todo el mundo podía leerlos. Así que había un señor que explicaba a voz en grito: “¡Ahora el malvado rapta a la muchacha y se la lleva a su cabaña!” “¡Ahora el chico persigue al malvado!”, etc. Y por fin llegaba el desenlace de la película y el chico salvaba a la chica. Después, se daban un beso. Y en ese momento los espectadores rugían, y reclamaban a gritos al explicador que lo explicara. “¡Que lo explique, que lo explique!” Y entonces este respondía imperturbable: “Señoras y señores, esto carece de explicación.”

* * *

Mirada y movimiento parecen ser suficiente explicación para aquellos que nunca la han pedido.

En el cine todo es actual. Incluido el *flash-back* que está pasando ante nuestros ojos “ahora”. La película es un perpetuo presente, no tiene otra entidad que la mirada actual. Si en la música la forma y el contenido son una misma cosa, en el cine lo que vemos es lo que es.

Pero yo fui un niño al que contaban las películas. Un niño tirado en una cama de enfermo al que las criadas contaban los lunes las películas que habían visto los domingos. Aquellas películas contadas carecían de imágenes, y desde luego carecían de movimiento en sentido estricto, pero Pilar o Vicenta, las criadas, conservaban lo esencial de aquel cine que no era cine: el deseo. Yo deseaba aque-

llas imágenes que no veía, y las inventaba: mujeres, caballos, amores, bicicletas. Así pues, mi vida en el cine empezó por la excepción, no por la regla.

Mi cine no se movía, mi cine no tenía mirada. Pero conservaba el deseo.

El Kafka de 1912 no parecía bien dispuesto a la movilidad del cine. Y así dice que las imágenes de las vistas fotográficas permiten una mirada en reposo, que Kafka prefería a la perturbadora imagen del cine, yendo y viniendo todo el rato. "El cine presta a los objetos que muestra la inquietud de su movimiento; la inmovilidad de la mirada me parece más importante."

Yo, inmóvil futuro cineasta, pugnaba por moverme, por escapar de la cama, de la familia, del relato circular, pero conservando los mimos y ventajas que mi inmovilidad me proporcionaba. El espectador está sujeto a su butaca en un juego de seducción y de identificación. El niño enfermo, también.

Aún late en el cine de hoy la mirada salvaje del cine primitivo, porque aún perduran en nosotros la mirada de la modernidad y el deseo, ese apetito desordenado de ser y de no ser, de gozar y sufrir. Aún noto en mí mismo los ecos de mi niñez deseante. El cine sigue siendo hoy como ayer "la pérdida mágica de uno mismo en una mirada, el don del mundo en su inmediatez y la capacidad bulímica de verlo todo." El niño voraz, el niño espectador, se ha continuado en un espectador que, por muy exigente que sea con el cine, sigue siendo un espectador niño. Porque el cine inventó su vida, porque el cine de hoy sigue inventando la vida que estamos viviendo.

Elegí el cine en lucha histórica contra mis tendencias hacia la interioridad. La interioridad era un descenso hacia el yo desbocado y sufriente que me alejaría de las chicas y la camaradería de amigos y compañeros. Elegí el cine, pues, para librarme de la literatura que me consumía por dentro.

* * *

Esto es que se era un gran almacén de comestibles. En la fachada, un rótulo con las siglas comerciales de la familia —de mi familia materna—, y debajo *Almacén de coloniales. Vinos de la Nava. Bacalao de Noruega*. En la España de la posguerra —como en la España que hoy siguen prefiriendo algunos— lo que no era religión era guerra. La España del hambre y la represión estaba más allá de los muros del almacén de la abuela. Dentro, al niño convaleciente que yo era, había que despertarle el apetito para curarle su pulmón averiado. A las seis de la tarde yo era colocado en una tumbona, entre la oficina principal y el comienzo de las zonas de almacenaje. Y se me servía la merienda. Primero, un vino quinado, que me mareaba, para crear un hambre artificial, después jamón serrano remojado en leche para rebajarle la sal. A veces, chocolates portugueses, otras pasas de Málaga para la memoria. Y, al final, venía la inyección de penicilina, obtenida de contrabando. Placer y dolor, obligaciones, abundancia, escasez. Pero, ¿qué deseaba el niño inmóvil? ¿Cuál era la recompensa mayor para soportar sin un ¡ay! la inyección, el empapuzamiento terapéutico, la exquisitez obligada? Esto es que se era que, más allá del mostrador de mármol, más allá de las mujeres que hacían cola con las cartillas de racionamiento, en el allá de la calle, había una pobre castañera que, con su marido en la cárcel, tenía que ganarse la vida asando castañas. El asador tenía forma de máquina de tren pintada de verde, y echaba el humo por una chimenea negra con adornos de cobre. Ahumaba toda la calle, y a veces el humo se metía dentro del almacén. María, para congraciarse con el poder, con la policía, y por las molestias que el humo causaba, obsequiaba a los inspectores y a mí con alguna castaña calentita. Los policías las despreciaban, pero yo las ansiaba. Mi mayor recompensa eran aquellas castañas regaladas y ardientes que me hacía llegar María, la proscrita. Fiebre, deseo, seguridad.

También el cine primitivo, el cine de los pioneros, dispuso de un almacén de coloniales, de una tienda familiar inmensa. Se nutrió de importaciones, de saqueos, de asaltos. Casi todos ellos hechos con poco respeto por la víctima. El cine era un niño ávido y voraz que

no se negaba nada a sí mismo. El cine iba y venía de un almacén de recursos artísticos que saquearía con verdadera desvergüenza: pintura, arquitectura, historia, novela, teatro, música... El almacén era y es inagotable. Quizá el pintoresquismo del primer cine, el cine como barraca de feria –aquí hay que recordar que los Lumiere consideraban que el cine era un arte efímero, “sin demasiado porvenir” como decía literalmente uno de los dos hermanos Lumiere– tiene mucho que ver con esa isla del tesoro, esa cueva de piratas en que se convirtió en seguida el cine.

1 EL CINE COMO SAQUEADOR DE LAS ARTES

La pintura

Un tren que viene hacia el ojo, que se mueve, que asusta al espectador agazapado en su butaca. Es “La llegada del tren a la estación de Ciotat.” Esa película primitiva, fundante, crea la idea de que el cine es, ante todo, movimiento. El movimiento no tiene en la tradición filosófica occidental un gran predicamento. Es algo que inquieta la mente reposada del filósofo. Parece que desde Zenón de Elea los filósofos prefieren que las cosas estén quietas y los historiadores que se muevan. Las definiciones del cine, por lo menos las primeras, incluían la noción de movimiento. Lo contrario del grito ¡No se muevan! de los fotógrafos al manejar sus cámaras. Y, supuestamente, algo también muy distinto de la pintura y de la escultura. Salvador Dalí criticó en alguna ocasión los móviles de Calder: “Lo menos que se le puede pedir a una escultura es que no se mueva”. Pero lo que desde luego sí busca el cine en la pintura es la luz, la sombra, el esplendor...

En seguida, desde los comienzos del invento, el cine entró en la cueva de los tesoros en la que se guardaban cuadros de pintores famosos. El cine robó de Rembrandt el dramatismo, el efecto. Y de Vermeer la luz justificada, la que entra en nuestras casas por la ventana, doméstica y cotidiana. Rembrandt, Caravaggio o Turner fue-

ron algunos de los viajeros del tiempo expoliados por los cameraman. ¿Para inspirarse o simplemente buscando antepasados ilustres? ¿Para perfeccionar su técnica aprovechando experiencias bien probadas o utilización de las mismas para tergiversarlas en su provecho? Uno de los procedimientos de iluminación más eficaces en la pintura es sin duda el aura, esa luz que viene desde atrás de los personajes y los recorta, a la vez que les hace brillar el cabello, y resalta sus cabezas del resto del cuadro. Esa luz “de contra”, que es como la llaman los operadores de cine, es una de las más utilizadas en la iluminación cinematográfica, y tiene un claro origen en la técnica pictórica. Su utilización excesiva proporciona una imagen amanerada, pero no cabe duda que, con buena mano, o buen ojo, la luz “de contra” recorta al personaje respecto al fondo, proporciona volumen, y adelanta el personaje hacia el espectador.⁴ Luis Cuadrado, que fue uno de los operadores más apreciados por los cineastas, solía, cada vez que tenía ocasión, colocar al personaje contra el sol, para lograr precisamente este efecto. Pero, ¿qué hacer con el personaje de enfrente, el que, en contraplano, se situaría a favor de sol y perdería proporcionalmente el aura, el recorte, que el otro había ganado? Con gran desafío a las leyes de la pintura, que precisamente habían inventado el aura, Luis Cuadrado variaba la colocación de este segundo personaje y también le colocaba de espaldas al sol. Así, la escena era como si tuviera dos soles, pero, claro, sin provocar que el espectador se volviera loco, o pareciera que estuviéramos en un raro planeta con dos soles. No, el efecto se producía sin violación del referente, al contrario, trabajaba en favor del referente. El efecto del que hablamos es inconcebible en pintura, por lo que es in-

⁴ La principal característica a la que acabó llegando la estética fotográfica neorrealista consistió en la justificación de la luz y los contrastes. Estas intenciones de [el director de fotografía de la época neorrealista Graziati] Aldo pueden parecer hoy algo totalmente lógico, pero hay que pensar que entonces el estilo de estudio, con sus luces altas y contraluces convencionales, estaba más atento a los valores fotogénicos que a fundamentar sus iluminarias en pautas naturalistas. Enrique Torán. *Tecnología Audiovisual II*, 1998.

dudable que el director de fotografía asalta el mundo de la pintura, que no respeta lo que aprende, sino que depreda sus mejores logros y devora aquello que copia. A veces, con algún escándalo.

Los cineastas y los teóricos del cine defienden la idea de que el cine es tiempo. Desde luego yo también lo creo así, más allá de la definición del que el cine sea movimiento. Pero eso no quiere decir que la diferencia del cine respecto a la pintura sea precisamente el tiempo. “La pintura también representa tiempo. Más exactamente lo representa y no lo contiene: ha de inventar signos, lugartenientes”, nos dice Jaques Aumont. “En todos los casos, e incluso cuando no hay correspondencia exacta, la relación sigue siendo del mismo orden: el espectador desarrolla y desenreda lo que el cuadro había condensado, analiza lo que se había sintetizado y hace convertirse en tiempo lo que se había disfrazado de espacio”⁵ En cambio, los cineastas y los teóricos del cine han descuidado otra noción que, siendo espacial, marca a mi juicio mucho más lo que es del cine y lo que es de la pintura. Me refiero al cuadro, al encuadre, para decirlo en términos de cine. Hay mucha diferencia entre las maneras de entender la luz y el color de un pintor barroco o uno impresionista, entre un pintor flamenco y uno de vanguardia. Pero todos tienen dentro de sus cuadros unas fuerzas comunes, aquellas que llevan la mirada hacia el centro del cuadro. Una composición clásica, con san José de pie, la Virgen sentada y el niño Jesús en medio, en el lugar en que se cruzan las miradas, nos da la pauta. Incluso el cuadrado en rojo de Malevich nos invita a mirar hacia el centro del color, como si allí estuviera el corazón del mismísimo rojo. O en la carnicería humana de Francis Bacon, en que las líneas de fuerza producen una implosión desoladora. Pero no ocurre así en el encuadre cinematográfico, sino precisamente lo contrario. El cuadro de la imagen cinematográfica es desde dentro hacia afuera, como si un encuadre buscara desesperadamente la imagen siguiente —el encuadre siguiente— para tener pleno sentido. Humphrey Bogart mira hacia la derecha,

⁵ Jaques Aumont. *El ojo interminable*. Paidós Comunicación, 1997.

con pasión, con fuerza. En el plano siguiente Lauren Bacall mira hacia la izquierda, devolviéndole –para felicidad de todos– la mirada. El encuadre del cine pide atraer la mirada fuera del cuadro, hacia el más allá de lo que estamos viendo. Y es que lo que da sentido a la imagen fílmica es el deseo. El deseo es un movimiento enérgico de la voluntad –a veces desesperado, a veces alegre, pero siempre dramático– hacia otra cosa. Lo que el deseo tenga de movimiento será el movimiento interior del cine.

La pantalla funciona como un encuadre en que no vemos más que una parte de la realidad, y no como un cuadro que contenga por entero esa realidad, nos dice André Bazin. Y es que la noción espacial del cine crea también la noción del tiempo. Del más allá del encuadre, nos llegan el futuro y el pasado. La imagen que vemos es el presente. El futuro y el pasado están en el “fuera de campo”, más allá del borde del fotograma. La noción de “fuera de campo”, del *off*, es muy rica en el cine. Y es la fuente del deseo.⁶

Pero el deseo también brota de otras maneras. Las cosas pueden aparecer apetecibles, táctiles, o borrosas e indefinidas. La definición es aquella piel rosada, tan táctil, aquella fruta apetitosa, aquellas perlas, esmeraldas, rubíes, aquellos rizos, aquella seda que brilla sobre el pecho... Aquellas ganas de tocar, de poseer. El ojo agradece los bordes definidos para desearlos mejor. La pintura flamenca se especializó en la definición, lo que en el cine llamamos foco, y aún más, foco fino. Los clientes de los pintores flamencos apreciaban aquella representación tan realista de su bienestar. Como dice John Berger “... la pintura misma tenía que mostrar la deseabilidad de aquello que se podía comprar con dinero”⁷ En el cine, son los publicitarios y los pornógrafos los que aprecian de la misma manera el foco fino. La publicidad quiere siempre que el *pack shot* quede bien

⁶ “El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y el desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente”. Jacques Aumont. *El ojo interminable*.

⁷ J. Berger *Modos de ver*, 1974.

nítido, bien deseable. El coche o la vagina, el teléfono móvil o el acto carnal, requieren bordes rotundos, bien iluminados. El mejor papel de los periódicos y revistas se dedican a la publicidad. Las páginas publicitarias se ven privilegiadas en cuanto a nitidez y definición, para convertir el deseo en simple evidencia. En la televisión, las escenas de las películas son continuamente agredidas por logotipos, marcas, signos ajenos a la narración, pero los anuncios publicitarios se emiten sin *logos*, sin las cicatrices de la emisora.

La arquitectura

El jardín de los deseos es ante todo, eso, un jardín, un decorado, como si el sueño se hubiera convertido en yeso, en escayola. El decorado en la producción cinematográfica se hace con materiales poco nobles. El decorado debe perecer, es la única manera de que con sus desechos pueda construirse uno nuevo. El templo romano deja paso a una venta manchega, y sobre ésta se construye un paisaje marino, y de las palmera tropicales se pasa al palacio de los zares. El cine hace metáfora con sus propios desechos. El decorado corpóreo, o el decorado virtual, siempre es un equívoco, hay que hacer como si nos lo creyéramos, no valen exigencias fuera de su propia banalidad. Es el amor el que construye el jardín de Julieta, no el falso mármol. Es el coraje el que hace verdad el forillo del *saloon*, cuando John Wayne sale en busca del forajido. El cine depredó la arquitectura desde sus comienzos, e hizo de ella instrumento del deseo, no copia ni reproducción. "El público tiene debilidad por los anacronismos escandalosos" decía Myerscough-Walker, diseñador en los años pioneros del cine.

Hollywood creó un *spanish-style* que nunca existió en tierras hispánicas, pero si ahora conducimos por las colinas de Los Angeles, veremos multitud de villas de estilo español que reproducen la arquitectura ilusoria de las películas. ¿Por qué considerar más real la arquitectura de los arquitectos que la efímera de los decoradores

de cine? Sin duda, la resaca del cine ha arrojado a la realidad muchos cadáveres que solo tuvieron vida en la pantalla.

El antiguo niño inventor de historias, convertido ya en futuro cineasta, encontraba en las calles de su ciudad no la verdadera realidad, sino una sociedad tan deteriorada, tan pequeña y mediocre, que le parecía un simulacro de realidad. Pero el futuro cineasta era astuto, y sabía muy bien que la diferencia entre la realidad y el deseo consiste en que hay que pagar la entrada. El joven cineasta encontraba que la vida también era una falsificación, como los estilos arquitectónicos creados por Hollywood.

La primera vez que el joven cineasta visitó unos estudios de cine, durante la filmación de una película de Berlanga, le asombró la fragmentación de los decorados. Ventanas, patios, trozos de pisos, aparecían en desorden. El director tampoco parecía muy decidido a poner orden, más bien parecía buscar que el desbarajuste le aportara nuevas ideas.

La ciudad postmoderna también aparece un tanto desbarajustada. Los modelos de desarrollo racional han desaparecido, allí donde los hubiera. La ciudad de hoy también es un gigantesco decorado, fragmentado en edificios únicos y dispares. A su lado, los decorados del cine clásico están más próximos a las cosas, tienen más unidos signo y realidad que los edificios de pura caligrafía de algunas ciudades. J.A. Ramírez nos recuerda que muchos edificios postmodernos tienen su raíz genealógica en los decorados cinematográficos. "El modo peculiarmente hollywoodiense de combinar tradición y modernidad explica el increíble parentesco detectable entre muchos *sets* [decorados], desde los años veinte a los cuarenta, y algunas obras recientes de Venturi, P. Johnson, Bofill, Moore y otros." Los políticos gobernantes, parecidos a los antiguos productores de los estudios de cine, presumen de que sus edificios —óperas, museos, auditorios— compiten fuera de toda medida racionalista o utópica. Se trataría de una nueva superproducción para estimular a los ciudadanos, convertidos en espectadores. La —ahora ya— antigua ho-

mogeneidad o búsqueda de armonía urbana, se cambia por la rivalidad y la competitividad entre edificios heterogéneos.

En los grandes estudios al decorado de una Babilonia orgiástica seguía una Bagdad *modern style*, o unas ruinas de Palmira con musulmanas en alegres bikinis y velos transparentes. Para el futuro cineasta esta era la arquitectura de la emoción, ante la gris arquitectura de la ciudad real. Pero hoy ya el cine tiene poco que robar a la arquitectura. Poco queda en el gran almacén del tiempo que no haya sido saqueado. Más bien parece que sean los arquitectos los que imitan el cine. Los arquitectos más deseados pertenecen a un nuevo *star system*. Los emires del petróleo y los alcaldes son los nuevos jefes del estudio.

“Las historias más autorizadas de la arquitectura del siglo XX se han escrito dando por sentado que la sinceridad de los edificios modernos era intrínsecamente mejor que la mascarada decorativa del eclecticismo.”⁸ Si la arquitectura de la ciudad —como nos recuerda Antonio Fernández Alba— está siempre acompañada de un repertorio simbólico: moda, música, literatura, diseño de mobiliario... en el cine es precisamente la ciudad la que acompaña dramáticamente la acción del film. Unas veces de manera determinante —como las películas neorrealistas, o las de gánsters, o las futuristas como *Blade Runner*— y otras de manera referencial, como las de bandas juveniles. Películas españolas, como *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, situaban en la ciudad el lugar del mal, frente a la pureza del campo. La ciudad pasa a formar parte del repertorio simbólico del cine. La urbe moderna, en la que la calle queda simbolizada en la violencia, en el largo recorrido entre el domicilio familiar y el punto de trabajo, y en el cansancio, en el intercambio, en los emigrantes, en la publicidad... el antiguo *flâneur*, el paseante, parece una imagen de ciencia-ficción, un intrépido viajero entre planetas de cristal y acero.

⁸ Juan Antonio Ramírez. *La arquitectura en el cine*. Hermann Blume 1986. Colección dirigida por Luis Fernández Galiano.

La ciudad actual ha derivado a un indeterminismo estético, vestigio de aquel estilo internacional. (Por ejemplo, en la urbe postmoderna los lugares de ocio son tan *standard* como los servicios públicos) Signo y realidad se alejan. En el cine, de alguna manera, la acción del film dramatiza la ciudad, reconstruye su morfología fragmentaria. La ciudad puede ser contada porque el film le presta su propio argumento, sea de comedia urbana o de *thriller*. Como en una procesión cívica, el cine refunda los límites de la ciudad.⁹

Ahora, el argumento anodino de la urbe, al igual que el de muchas películas, parece necesitar de la música de acompañamiento. Restaurantes, bares y lugares de ocio diseminan por todas partes música de ambiente. La ciudad parece desconfiar de sus mismas posibilidades de seducción y suple el deseo por el hilo musical.

Montaje y música

La primera vez que el aprendiz de cineasta vio una huelga fue en el cine; la primera vez que contempló la pasión amorosa fue en el cine. Y los primeros besos, y las primeras luchas. El joven cineasta recordaba las palabras de Sartre cuando éste era apenas un profesor de

⁹ “La aceleración de los tiempos en el cine, mediante el montaje, -en una persecución por ejemplo-, en la que los espacios separados, lejanos incluso, aparecen como yuxtapuestos, conectados, en saltos espacio temporales perfectamente asimilados por el espectador actual, marcha de manera acorde con la sucesión postmoderna de edificios simbólicos, estilos dispares, intercambiadores de tráfico, comunicación *on line*, objetos virtuales, sorpresas publicitarias, redes telemáticas. La destrucción de mobiliario urbano -destrozo de interiores, vehículos siniestrados, incendios, choques, explosiones- al que cada vez conceden más importancia las producciones americanas- y que ahora ha superado en el interés del espectador al sexo y la comedia- no parece sino la metáfora de los modos de consumo de mercancías de la sociedad postmoderna, de la velocidad del impacto publicitario, de la destrucción de excedentes alimenticios y culturales, del reciclaje, del saldo, de las basuras”. Gutiérrez Aragón. *Las transformaciones del Arte Contemporáneo*. Ed. Fundación Juan March, 1999.

provincias : “¡Jóvenes, id al cine, id mucho al cine!”. Palabras pronunciadas en una conferencia de filosofía, y que sembraron la confusión entre los padres de los alumnos. La vida pasa por las orillas del cine, y el cine no es sino una de las muchas caras de la vida.

Al aprendiz le costó bastante trabajo aceptar la música en el cine, o aceptar el “engaño” del montaje. Más tarde comprendió que música y montaje se transparentan. Y que música y montaje se tejen con los mismos hilos del tiempo.

Según mi abuela, la novela tardó tanto tiempo en inventarse porque las mujeres eran esclavas. No leían, no tenían tiempo, o no se lo permitían. La radio, en cambio, se inventó para oírla en casa, sobre todo en el gineceo. Y, en los seriales radiofónicos, era precisamente la música la que sugería los ambientes, las emociones, el paso del tiempo. Los pioneros del cine decidieron que la proyección silente sí tendría música, como la historias que se oían por la radio. Fijémonos en que el cine mudo no echó de menos el sonido de la lluvia, o del mar, o el galope de los caballos, sino que decidió que la música sería algo así como la segunda articulación de su lenguaje.¹⁰ ¿Por qué al cine mudo no se le dotó de recitadores ocultos, como sucede en el teatro de títeres? No lo sabemos. Sí sabemos que siempre tuvo música, como el teatro de la antigua Grecia. En realidad aquel teatro no es que tuviera acompañamiento musical, o que tuviera partes cantadas, no. El teatro griego sucedía *en* la música, como si habláramos de la música de fondo de las películas de hoy en día. Y tenía sus estereotipos de melodía, según el texto que se recitaba.¹¹ Sin duda los primitivos cineastas no llegaban tan atrás en su saqueo de las bellas artes, pero sí que sentían la compulsión del

¹⁰ Algunos historiadores del cine sostienen que la música que se hacía tocar en las salas primitivas, la música incidental hecha con unos pocos instrumentos al principio, y luego de manera más elaborada, tenía por objeto apagar el ruido de la máquina de proyección, cuyo ruido molestaba a los espectadores al estar situada en la misma sala.

¹¹ José Nieto. *Música para la imagen*. Iberautor, 2003.

mismo deseo: buscar en la música la contradicción de las imágenes silenciosas, el exorcismo de aquellos fantasmas que deambulaban por la pantalla. La pantalla daba miedo, según las antiguas criadas que me contaban las películas. “Donde hay música no debe existir mal alguno”, decía Sancho Panza. Porque el cine, en sus bárbaros comienzos, daba miedo a los espectadores poco entrenados. Debemos a Theodor Adorno y a Hanns Eisler esta hermosa frase: “La música en el cine es similar a un niño que canta en la oscuridad”.

El montaje siempre contiene una música silenciosa; en el corazón del montaje late una música agitada o lenta, como el pulso de cada secuencia. En el montaje hay allegros y andantes, scherzos y maestros. El montador, más que ningún miembro del equipo, es el otro director.

El montaje es una fabricación, un artefacto para mirar, como el catalejo o el microscopio. Nadie mira desde varios ángulos, ni nadie mira casi simultáneamente desde lugares alejados unos de otros. El montaje es la realización de un deseo, el de estar en varios sitios a la vez. La modernidad, que trajo la máquina de coser, la radio y las rebajas de los grandes almacenes, vio también nacer el cine. Y, dentro de la modernidad, las vanguardias nos trajeron el punto de vista múltiple y el ojo cortado por una navaja barbera. Aparecía el deseo de la multitud, y su multiplicación a precios de oferta, o sea el cine. “Lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil, lo racional y lo irracional dejan de ser posiciones opuestas desde las que articular el mundo sustentado por la diégesis: todo se iguala ante la mirada de la cámara”. Esta son unas frases del profesor Santos Zunzunegui a propósito de algunas imágenes de Buñuel, pero podía aplicarse al cine en sus primeros pasos, en sus primeros descubrimientos.¹²

Aquel niño enfermo ingresó en la Escuela de Cine y, sin ser ya un niño enfermo, tampoco se puede decir que fuera un joven cineasta totalmente sano. Así que algunas veces tenía indudable volun-

¹² Santos Zunzunegui. *Paisajes de la forma*. Cátedra, 1994.

tad de recaída. Véase: en una ocasión el profesor de montaje propuso un ejercicio en el que se daba al alumno una secuencia entera sin montar. Se trataba de una pelea entre varios vaqueros, en un poblado del Oeste, rodada por entero en un plano amplio —o sea lo que llamamos un plano máster— y unas tomas de la misma acción desde otros ángulos. Y una música de fondo para remate. Era una secuencia en bruto, que debía ser ordenada y montada narrativamente. Pero al joven cineasta que yo era le sedujo paradójicamente la multiplicidad de ángulos de una misma acción, la repetición de los mismos gestos y de los puñetazos. Así que en mi montaje, o más bien antimontaje, se sucedían una y otra vez las mismas acciones, como si el tiempo hubiera enloquecido, o los vaqueros fueran autómatas con la cuerda rota. Fui suspendido.

Tampoco le quise poner música a aquella secuencia maldita. Si las imágenes ya expresan sentimientos, ¿para qué acompañarlas con otro sentimiento como es la música? En las prácticas de la Escuela de Cine, el aprendiz de cineasta que era yo, evitaba todo lo que le parecía postizo. Pero este veterano cineasta que les habla piensa ahora que si el cine fuera aún mudo, necesitaría menos de las palabras que de la música. Si se ahondara en la radicalidad del cine, veríamos que el cine se orienta más hacia la música que hacia la palabra. Quizá por eso los pioneros del cine, aquellos que tuvieron que abrir los caminos por los que ahora transitamos con comodidad, tuvieron sus más y sus menos con el cine sonoro. Lo que más ha perjudicado a la música de cine es justamente su utilización inmediata, obvia, un producto de la rapiña comercial y barata, un saqueo burdo que no tiene otro fin que el aspecto ornamental de la música fílmica. Eisenstein realizó películas en las que montaje y música se acercan, o se atraen, si se quiere utilizar la denominación eisensteniana más allá de su significado original. Música y montaje se desean. En realidad aquel joven cineasta que fui y el veterano cineasta que les habla está igualmente influido por Eisenstein y por su abuela, por el cine y contra el cine, por las artes mayores y por su saqueo. En el gran almacén de la abuela el cine era el único tesoro que no se podía masticar.

La música en el cine es el estímulo del deseo. Deseo que atraviesa el referente y el referido, la denotación y lo denotado, la realidad y su imagen cinematográfica. Es el deseo lo que alza el cine en arte, no su pobre remedo de las Bellas Artes.

La literatura

En sentido propio no se podría hablar de que el cine robe a la literatura. Son dos productos de la actividad humana que se vienen persiguiendo mutuamente desde que el cine apareció en las sombras de la salas. Pero, desde luego, el cine entró en la gran biblioteca por si había algo que llevarse. Los escritores y los cineastas han tenido una relación agitada, desde los principios. "La Malquerida", obra de Jacinto Benavente, se adaptó ya en tiempos del cine mudo. No gustó. Y le preguntaron al dramaturgo, "Don Jacinto, cómo ha consentido usted esto", a lo que contestó, "bueno, me han pagado veinte mil duros por los desperfectos". El cine ha aparecido para algunos como ese arte total que soñó Wagner, quizá sin saber que la religión cristiana ya había inventado la misa cantada, en la que se incorporan música y teatro a una plástica deslumbrante, gastronomía incluida. Ilustres pensadores, y sobre todo aplicados profesores, han hecho distinciones entre las artes del tiempo y las artes del espacio —como se las llamó alguna vez— en las que tales artes unas veces se alejan entre sí, y otras se aproximan.

El lenguaje literario es convencional. En cambio en un film, en cualquier film, lo dado, la presencia del mundo, primaría sobre lo convencional, cualquiera que fuera su grado. En realidad, todo el debate parte de intentar aplicar al cine unas relaciones entre significado y significante ya consolidadas en el lenguaje oral o escrito. No podemos buscarle tres pies al gato. Pero, ¿y si el gato fuera cojo? La introducción del tiempo en las imágenes, como hace el cine, comunica una ilusión lo bastante fuerte para sobrepasar lo convencional del lenguaje. Además, el cine escaparía en parte a la intervención del hombre. Podemos pensar en una cámara que siguiera rodando

sola después de que el género humano hubiera desaparecido de la faz de la tierra. Seguramente sería una película sin demasiados espectadores, pero de todas maneras sería cine. Sin utilizar esta evocación terminal, podemos decir, con cierta humildad teórica, que el cine es algo más que una *ilusión* de realidad. Toda película contiene una parte testimonial lo quiera o no. Hay viejas películas que puede que no nos gusten demasiado, pero en las que salen maneras, trajes, automóviles o formas de hablar que atraen nuestra atención. Toda película es un documental sobre ella misma, un mapa, un documento del relato cuya realidad representa. Siguiendo este camino estrecho, pero prometedor, el aprendiz de cineasta comprendió que la realidad necesitaba contarse para ser luminosa.

Lo dado y lo creado

Como dice Gombrich en el artista el deseo de crear y de reproducir la realidad van unidos. Pero la mera reproducción de *esta* realidad, y no de *aquella* otra, ya supone una elección. Al elegir este encuadre, este cuerpo, el cine ya acepta la convención entre el que mira y lo mirado. La estrategia es una estrategia de deseo, porque lo que se ve no es lo que se mira.

El ojo del cineasta toma la perspectiva de lo establecido en la pintura del Renacimiento: tamaño de los objetos, fuga, profundidad de campo. Pero la perspectiva del Renacimiento es un dispositivo visual, una convención cultural que no es la única que puede darse. Ni la vanguardia, ni la física cuántica –que también es realidad– la aceptarían como la única manera de mirar el mundo. El cine ha ido dándose un puñado de reglas para ir más allá de lo visible y establecer lo visual. Cuando creíamos haber tirado un lenguaje convencional por la ventana, otro nos entra por la puerta.

La convención del lenguaje oral y el de lo visual empiezan a establecerse en la niñez, allá en los años de la familia y el mito. De hecho, la psicología infantil establece que aprendemos a hablar a la vez

que aprendemos a mirar, a establecer lo que es imagen y lo que es realidad. El verbo, las palabras y las imágenes aparecen a la vez en la mente del niño. Y esto es algo que hay que tener en cuenta cuando nos aventuramos en cualquier debate sobre el lenguaje del cine.

¿Cómo significa el cine el mundo, qué grado de realidad se impone al signo fílmico? ¿Es la gramática del cine tan convencional como la del lenguaje humano? ¿O el cine está obligado a hablar solo de una manera, casi física, sin elección, como si el mundo le pesara demasiado? Pero, por amor de Dios, ¿alguien nos puede decir cómo es el mundo para que podamos significarle?

La imagen cinematográfica, como nos dice Umberto Eco, sería una especie de “*analogon*” de la realidad.¹³ Si tiramos de ese hilo, se nos deshace toda una madeja de teorías que intentan explicar el cine como lengua,¹⁴ o como reflejo, a la manera de lo que lógicamente entendemos por lengua. La imagen no es un “doble” de las personas y de las cosas, pero sí lo más próximo a ellas que se haya inventado. Ese “*tantum*” de realidad es inevitable, pegajoso. Al artista en que me iba a convertir, esa intromisión le incomodaba un poco. ¿Por qué tanta realidad? Mejor eran los cuentos de hadas, las

¹³ “Metz, al examinar la posibilidad de investigación sociológica del filme, reconoce la presencia de un *primum* de otra manera inanalizable, no reductible a unidades discretas que lo generan por articulación, y este *primum* es la imagen. Se configura así una noción de la imagen como algo no arbitrario, sino profundamente motivado, una especie de *analogon* de la realidad, que no puede reducirse a las convenciones de una lengua; una noción por la cual la semiología del cine tendría que ser semiología de una palabra que carece de lengua a sus espaldas y semiología de ciertos tipos de palabras, es decir, de las grandes unidades sintagmáticas cuya combinatoria da lugar al razonamiento o discurso fílmico” Umberto Eco. *La estructura ausente*. 1969. Citado profusamente para este tema por el profesor Francisco Gutiérrez Carbajo en su imprescindible título *Literatura y cine*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. 1993.

¹⁴ Se sigue aquí la idea central de Martinet, según la cual no puede haber lengua —aunque sí lenguaje, claro está— si no se da la “doble articulación”.

historias de las criadas, las novelas que leía en secreto en el cuarto de estudio. El artista de hoy, en el que se ha convertido el artista adolescente de ayer, piensa de otra manera. La imagen nos da una realidad ausente, una delegación de la realidad. En la imagen la realidad está y no está, juega al escondite en una sucesión de deseos insatisfechos. Hay una presencia de la realidad en la imagen, pero también una ausencia de lo real. (Es curioso pensar que los primeros espectadores del cine reconocieron que en las películas salía la verdadera realidad, pero en cambio se tardó muchísimo más en reconocer su carácter artístico al mismo nivel que pintura o escritura).

* * *

La imagen narrativa es una imagen en marcha. Una imagen que viaja por la película ante la expectación de todos los presentes. Henry Cartier-Bresson definió bellamente la fotografía como "el encuentro entre el instante y la geometría". ¿Qué decir de un instante encuadrado no solo por la geometría, sino por el tiempo del relato? La imagen en marcha, la imagen diegética, es imparable, se nos va de entre las manos, más inasible cuanto más deseada. Quisiéramos decirle "¡párate un poco, espérame!", para poder fijarla en nuestro cerebro, pero ella sigue y sigue. Las imágenes viajeras sufren todas las pruebas que el relato envía, hasta conseguir llegar a un final feliz o trágico.

La continuidad es una ley mayor del cine, sostenida por el entramado de planos y secuencias.

El niño espectador, cuando contempla las primeras películas de su vida, quiere que el cuento siga, y a la vez retener lo que sucede, volverlo a ver, pero ya no se puede, porque el relato fílmico es implacable. El desequilibrio entre ver y dejar de ver requiere una práctica del placer. Solo o en compañía de otros.

2 EL APRENDIZAJE

Aquel aprendiz de cineasta nunca quiso dejar del todo la enfermedad, el mimo, la caricia, el poder que la fiebre ejerce sobre los demás. Pero tuvo que curarse para poder ir al cine —claro que siempre le quedaba el recurso de la recaída— Así que a los relatos de las criadas les sucedieron las sesiones domingueras en el Coliseum Garcilaso, una de las salas de cine de la ciudad natal. Era un cine imperial, con águilas romanas en los remates de los muros, y un gran arco calado sobre la pantalla, una especie de aura de escayola, con hojas de laurel entrelazadas. Un decorado entre romano y nazi. El arco tenía unas luces ocultas, que se encendían a medida que la sala se iba quedando a oscuras, primero unas bombillas verdes, a las que seguían unas azules. Al fin se apagaban también esas luces, mientras las cortinas de terciopelo que protegían la pantalla se descorrían majestuosamente. Y aparecían las imágenes de la película.

Yo solía asistir a las sesiones acompañado de mi abuela y mis tíos abuelos. Tenían localidades fijas, en la parte media del patio de butacas. Pero yo, en cuanto podía, me acercaba hasta las primeras filas de la sala, donde se erguía sobre un escenario —el Coliseum Garcilaso era también teatro— la pantalla de cine. Un buen día fui invitado a subir a ese escenario: se celebraba una rifa durante el intermedio de la película y se solicitaba una mano inocente. Fui aupado hasta la pantalla y, mientras un acomodador de uniforme marrón y botones dorados preparaba la rifa, yo desaparecí tras las cortinas. El futuro cineasta quería tocar la pantalla, con la esperanza de que aun quedara una huella material de los palacios árabes, de Ivonne de Carlo, de camellos y desiertos. Ya sabía que eso no era posible, pero, ¿qué clase de realidad queda cuando otra realidad ya se ha ido? Esta realidad de la pantalla vacía es también inquieta, temporal. Es una realidad en espera. Una realidad opaca que va a ser cubierta por otra realidad más deseada, más luminosa. La pantalla cobra su plenitud cuando desaparece.

El acomodador, perplejo por mi ausencia, me buscaba por el escenario. Entonces, me asomé entre las cortinas. La gente empezó a reírse de mí y del acomodador, que no sabía qué cara poner. Para intentar arreglarlo, solo se me ocurrió empezar a dar voces, diciendo: “¡Señoras y señores! ¡Señoras y señores! Esto carece de explicación.”

Fui reprendido por mi familia —no demasiado—, pero ya nunca más fui llamado para las rifas de los intermedios.

* * *

El aprendizaje posibilita que el mirón se identifique consigo mismo y a la vez con lo que mira. Poco a poco el niño mirón construye una mirada propia, —quizá neurótica, quizá artística— y pasa de lo visible a lo visual. A lo visual le acompaña un cortejo de pulsiones, de sentimientos, de preferencias, que envuelve toda mirada. La moda, la educación, la política, el deseo, las simpatías, escoltan al espectador hasta la pantalla. Allí le esperan las historias.

En el caso del niño inventado, él mismo será un inventor de vida, de historias.

3 LOS ENCUENTROS Y DESENCUENTROS CON LA LITERATURA

Eisenstein consideraba legítimas las adaptaciones y aun reconocía —como Griffith— que el cine debía a la literatura algunos de sus procedimientos, tales como el contrapunto. Dickens sería el modelo. Aquí sí que los balbuceos y primeros pasos del cine, apoyándose en un arte narrativo probado y respetado como es la literatura, coincidían con mis primeros pasos como cineasta, también en busca de un lenguaje propio. El cine, que no la tenía, buscaba la respetabilidad artística, y yo la trasgresión de la respetabilidad. Así que,

contra el cine, con el cine, decidí hacerme cineasta. Y me juré a mi mismo no hacer nunca adaptaciones literarias.¹⁵

La representación y la realidad representada se persiguen entre sí tanto como el cine y la literatura. Jamás habrá un acuerdo. El aprendiz de cineasta se ejercitaba entre la representación y la ilusión, en tensión siempre con la realidad, o quizá con esa interpretación de la realidad que llamamos realismo. (La representación de la realidad es a menudo frágil, desprovista de defensa ante los empujones de la realidad manipulada. El realismo es un conjunto de reglas sociales, impuestas normalmente por la clase dominante. El realismo tiene más que ver con la ideología que con la realidad).

El veterano cineasta que ahora les habla consideraba, en sus años de aprendizaje, que igual podía ser novelista que director de cine. Y que, puestos a decidir, no se decidiría nunca. Era mejor dejarse llevar por los acontecimientos. Para su uso personal –y, desde luego secreto– no dejaba de pensar que el cine no era sino la literatura hecha por otros procedimientos. Pero al mismo tiempo rechazaba la debilidad teórica de esa postura. Y, de pronto, le entró miedo de estar simulando ser un (futuro) cineasta, pero no serlo de verdad. El viejo niño simulador de enfermedades tenía que simular ahora ser director de cine. El niño mimado y el veterano director nunca han llegado a un acuerdo completo. ¿Estuve alguna vez seriamente enfermo? ¿Soy un director de cine? El niño me dice que no, que no lo soy, que solo simulo ser cineasta. Y yo le respondo que sí lo soy, y que si no, él nunca fue un niño enfermo.

En cualquier caso, el joven creador en que se estaba convirtiendo el antiguo *enfant trouvé* no tuvo duda en querer entrar en el jardín de los deseos, y más que entrar, quedarse a vivir en él. Aunque fuera un intruso.

* * *

¹⁵ Años más tarde añadiría el perjurio a la osadía al adaptar “El Quijote” de Cervantes.

Hay algo en el cine que la literatura no podía proporcionar a aquellos muchachos que nos movíamos entre la vida y la propia invención de la vida: la fuerza fílmica del actor y de la actriz, sus caras, sus cuerpos, el ritmo de sus movimientos. He ahí uno de los resortes del cine que le diferencian de la literatura. Durante algún tiempo se ha querido mantener que lo que separa al cine de la literatura es lo específico de sus expresiones artísticas. Pero precisamente la diferencia específica no separa, atrae. Lo que diferencia y separa a la vez al cine de la literatura es el cuerpo. La imagen del cuerpo está en el relato cinematográfico antes que la narración y el montaje, antes que el tiempo, antes que los planos y las secuencias. Antes que el lenguaje. La imagen de una película no es una imagen temporalizada, sino encarnada. El referente actoral incluso llega a mezclarse en varias historias, en varios relatos distintos. Humphrey Bogart atraviesa las películas, viaja a través de ellas y nos enmaraña el recuerdo de los relatos. ¿En qué película Bogart era un marino en apuros? ¿En qué película ayudaba a una drogadicta? Pero el referente Bogart permanece por encima de sus variados papeles. Azorín, nuestro Azorín, hizo crítica cinematográfica en numerosas ocasiones. Era bastante romo, dicho sea de paso. Pero en una ocasión, a propósito de una película norteamericana, escribió que la película era extraordinaria. Pasó a contar el argumento, y, tras hacerlo, escribió algo así como “ven ustedes que todo es bastante simple, vulgar incluso. ¿Qué hace de esta película algo atractivo? Pues el que está interpretada por dos valiosos representantes de la raza humana”. Y nombraba al actor y actriz principales.¹⁶

Mi niñez es la voz de Fernán Gómez. Antes que la penumbra y el relato era esa voz campanuda, cómica y dramática. Esos andares de plantígrado, esa torpeza inteligente. Y por supuesto la de las mujeres en Technicolor, preferentemente esclavas, pero sádicas, maltratadoras de sus adoradores. Es el cuerpo, la cara de los actores lo que separa el cine de la diégesis literaria. Lo que destruye toda posible adapta-

¹⁶ Debo esta cita, de memoria, al guionista Rafael Azcona.

ción *fiel*, la que expulsa del jardín al que no sea devoto de nuestros ídolos. Frígidamente teóricos del cine nos hablarán de lo específico. No hagan ustedes caso, aquí solo hay dogmatismo o herejía.

El cuerpo del actor viene de afuera, del mundo real. La película solo le comparte. Pero el cuerpo del actor no solo viene de la vida, también viene de otras películas. El actor viaja a través de sus películas, deambula entre todas ellas, aunque sabemos que también existe en la realidad. El actor del *star-system* pertenece a su propio relato, del que no puede escapar. Gary Cooper es el bueno, y nada puede hacernos creer que no cumplirá con el deber al que el relato le obliga.

La voz del actor¹⁷ pertenece también a la diégesis. La voz de Fernando Rey al principio y al final de *Bienvenido Mister Marshall* era (y esperamos que lo siga siendo) reconocida por el espectador. Fernando Rey no salía en la película, se oía en *off*. Los actores pueden disociarse mágicamente en cuerpo y en voz. Algo que no ocurre en la presencia real de la gente. La voz en *off* es otra manera del fuera de campo. Una voz desde fuera que nos obliga a dividimos. Se pone en marcha el dispositivo del deseo. Un personaje al que oímos, pero al que no vemos en todo o en parte de su parlamento, nos hace esperar su aparición. El montaje moderno utiliza en gran medida los diálogos cabalgados sobre la imagen del que calla. Nos importa más la reacción del que escucha que las palabras del que habla. Espiamos su cara. El cine negro lo utiliza con maestría.

La aparición de algunos actores-personaje es fuertemente deseada en las ocasiones claves de la narración. Los autores del film suelen jugar con cierto sadismo la reaparición o escamoteo del personaje. El procedimiento es mucho más efectivo que en la novela. Los teóricos del lenguaje nos dirían que es debido a la urgencia tempo-

¹⁷ En España, en la que se practica el doblaje de películas, sobre todo norteamericanas, los actores más conocidos de esta nacionalidad tienen dobladores fijos, con lo que la identificación de sus voces va pareja con sus presencias en la pantalla.

ral del film, a su específico empleo del tiempo. Pero realmente es la contundente presencia del cuerpo, de la encarnación del personaje, la que hace aflorar el deseo o el rechazo.

Quizá la relación más perversa entre la literatura y el cine esté en la encarnación de grandes personajes de novela. Sobre todo si no las hemos leído. Son como recuerdos sin pasado, signos raptados a la memoria.

* * *

Una de las agonías de mi periodo de aprendizaje fue el buscar una manera de hacer películas que trascendieran a la literatura. Un film que **no** pudiera contarse. Como no podía experimentar con material cinematográfico, solo hacía pruebas en mi atormentada imaginación. Y así salía un film puro, sin adherencias, como un poema de Valery. De hecho los primeros guiones que escribí –para mí o para otros– eran muy delgados y prácticamente solo tenían indicaciones de rodaje, y, por supuesto, diálogos, aunque me hubiera gustado más dejar los diálogos solo para el momento del rodaje.¹⁸ Esas eran unas maneras (posibles) de hacer cine en las que el guión solo podría escribirse *después* de hacer la película. La historia fílmica estaría antes de la historia escrita, los cuerpos y los deseos codificados en imágenes y situaciones antes que codificados en escritura.¹⁹ Como en la ópera de Salieri *Prima la musica e poi le parole*, se trataría de hacer la música y luego adaptarle el libreto.

El veterano cineasta no ve hoy las cosas de manera distinta que el atormentado aprendiz de ayer, pero es capaz de utilizar otras estrategias. La discontinuidad de la historia, las elipsis, la manera de

¹⁸ Por los menos así fueron *Furtivos*, dirigida por J.L. Borau y *Maravillas*, dirigida por M. Gutiérrez Aragón.

¹⁹ No, no es imposible, de hecho alguna vez, en alguna secuencia improvisada, primero he rodado la escena y solo luego se ha “reescrito en el montaje.” En “El corazón del bosque”, por ejemplo.

entrar de lleno en una escena sin explicación previa, la fragmentación... son procedimientos del cine que hoy utilizan los novelistas. El *nouveau roman* lo llevó hasta la neurosis obsesiva. Pero esas mismas posibilidades, maximalizadas por el cine, hacen percibir al escritor no los límites de la novela —que es ilimitada— sino los límites de la imagen fílmica. Así, García Márquez escribe: “Me pareció que el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja pero también una limitación, y todo aquello fue para mí un hallazgo deslumbrante, porque solo entonces tomé conciencia que las posibilidades de la novela son ilimitadas. En este sentido, mi experiencia en el cine ha ensanchado mis perspectivas de novelista.”

Se pueden establecer unas relaciones entre obra fílmica y obra preexistente que no sean de despojo y pillaje, sino de deseos entrecruzados: una doble iluminación de la narración. En vez de definir sus especificidades, el veterano director que les habla acepta una relación entre cine y literatura siempre en tensión, una doble solicitud que estira la narración en dos sentidos distintos. La fuerza resultante es elástica, conflictiva y a la vez seductora.

¿Por qué decimos que el novelista moderno ha recibido influencia del cine, cuando tiene igualmente a mano la realidad? De John Dos Passos en *Manhattan Transfer* se dice que sigue una estrategia de montaje fílmico, pero ¿por qué suponer que tiene un ojo distinto al de un cineasta? No, las fracturas, los saltos, las elipsis, están en las calles de la gran ciudad, en el relato sincopado de la propia vida moderna. El “ojo cinematográfico” también puede tenerlo alguien que nunca ha hecho cine, o incluso alguien que jamás hubiera asistido a una sesión cinematográfica. Galdós o Flaubert escriben grandes síntesis narrativas y descriptivas de sus sociedades, porque así era su contemplación de las vidas a las que acompañaban con sus novelas. Eisestein fragmenta el relato en planos hiperexpresivos, como los estampidos de la revolución.

Llegados a este punto ya estaríamos en condiciones de ir al abordaje de las novelas más deseadas, de los personajes más seductores. El veterano director piensa lo contrario de lo que es comúnmente admitido: el conflicto de las adaptaciones no vendría tanto de que literatura y cine son muy diferentes, sino de que son demasiado parecidos. El trato entre ambos fragua lo que en términos de traducción se llaman “falsos amigos”, cuantas más imágenes ofrece la novela más difícil es su traducción en imágenes fílmicas. También al teatro se le supone falsamente más cerca del cine que el relato literario. Sin embargo, es conocido el procedimiento que siguen los adaptadores de obras de teatro para llevarlas a la gran pantalla. Primero tienen que reducir la obra de teatro a narración, y solo desde ella escribir el guión. Cine y literatura comparten muchas cosas, se diría que demasiadas. El desasosiego de las adaptaciones proviene de la proximidad, no de la lejanía. Como esas tribus en las que los hermanos se llevan mal, pero se unen contra los primos; y hermanos y primos se unen contra los vecinos...

4 “...LA TRASPARENCIA, DIOS, LA TRASPARENCIA...” JRJ

El joven cineasta se quemaba en sus propias ansias, y a punto estuvo de convertir en cenizas sus deseos. Pero él —yo— sabía que deseaba con los mismos deseos que el cine y que llegaría el día del placer. El artista quiere “arrebatar del mundo su esquivo extrañeza”, en frase feliz de Hegel. El procedimiento es hacer corta la distancia entre el gozo y el conocimiento. El día que empecé a disfrutar de hacer cine, la imagen cinematográfica me pareció transparente, transparente con la realidad y el deseo. Transparente, pero no fácil ni cómoda.

En otras artes es posible hacer pasar desapercibidas nuestras propias carencias, o debilidades técnicas. En literatura, haciendo un resumen apresurado de lo que no se es capaz de contar bien. En pintura, sustituyendo la maestría por la habilidad. No hay un arte más

perfecto que otro, pero sí hay artes en que las imperfecciones pueden taparse más. En cine, y quizá en música y en poesía, es más difícil. Tras la imagen cinematográfica nada puede esconderse. Todo queda expuesto peligrosamente.²⁰

Descubrir que podía soportar la realidad gracias a poder filmarla, me llenó de contento. Y la responsabilidad y el temblor se sobreimpresionaron en el mismo deseo impetuoso de gozar y conocer.

El cine desvela la realidad. Pero la transparenta ante nuestros ojos entrecortada por el montaje, actuada, encarnada. La realidad aparece en el cine sobrestimada. (La cámara puede registrar por su cuenta, de manera automática. Eso nos hace pensar que lo que registra es real, que es inequívocamente real). El mundo se nos viene encima, como aquel tren de los Lumiere —el tren pionero de todos los trenes del cine— en su llegada a la estación de Ciotat. Pero todos sabemos que, en las peleas, los actores no se hacen daño, y los amantes no se besan de corazón. Podríamos decir que la pelea no es sino la abstracción de cada uno de sus puñetazos. Y el amor, la abstracción de cada uno de sus besos.

“...la gracia libre, la gloria del gustar...el gozo del temblor... la transparencia, dios, la transparencia...” como dicen los versos de Juan Ramón, que, aplicados al cine, me siguen provocando gozo... y espanto.

* * *

²⁰ Por eso la lectura de un guión nos puede llevar a engaño, si está escrito con cierta habilidad, pero luego la película desnuda el guión, y todos sus defectos van aflorando uno por uno, para desesperación del director. En la pantalla nada puede disimularse. Todo queda al descubierto. En un lenguaje convencional se pueden manejar los significantes ilimitadamente. Pero la terrible carga de realidad —a veces no querida, porque aparece en forma de ruido— que acompaña a la imagen cinematográfica hace que su lenguaje parezca despojado de convención. (Y eso también hace presumir que es un arte fácil de ejercer, que hacer una película es sencillo, cuando no lo es).

En la peor película hay momentos mágicos, momentos de verdadero cine que parecen salir del poder de la técnica, del lenguaje mismo del cine, como si a veces pudiera hablar solo. Según Jean-Luc Godard estamos ante algo que no es “ni un arte, ni una técnica, sino un misterio.” Reflexionamos sobre su misterio, intentamos explicarlo y explicarnos, pero sin olvidarnos que gozar es la experiencia estética primordial. A través del disfrute del arte desentrañamos muchas cosas y sobre todo, las compartimos. El cine es un arte compartible, pero misterioso.

El niño mimado sabe mucho del gozo, es un experto en obtener lo que desea, pero también sabe que más allá de los muros del jardín de los deseos, del almacén que guarda los tesoros de la abuela, hay una castaña asada, crujiente. Y que María, la castañera, la guarda generosamente para él. Pero, ¿podrá salir a buscarla y volver al jardín?.

He dicho.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN

Señores Académicos:

Es para mí un honor y una satisfacción el dar la bienvenida en nombre de esta Academia al nuevo numerario de la misma, el Excmo. Sr. D. Manuel Gutiérrez Aragón. Un honor, por tratarse de un creador de primera magnitud en el panorama de la actual cultura española, una satisfacción por haber sido escogido para ello pese a pertenecer a distinta disciplina académica que la suya y sin otro mérito superior que el de la amistad añeja hacia su persona y la profunda admiración hacia su obra. Satisfacción también por el hecho de este cruce de especialidades que demuestra el carácter interdisciplinar de nuestra antigua pero siempre renovada institución y la profunda unidad básica de su tarea, más allá de su división en secciones, y que no es otra que el cultivo y la defensa de las artes en todos sus aspectos.

Manuel Gutiérrez Aragón y yo somos rigurosamente contemporáneos y pertenecientes a una misma generación. Tanto que fuimos a nacer en el mismo año, el de 1942, que también compartimos con algún otro miembro de la casa como es el caso de D. Antonio Gallego. Se ve que no fue mala añadida académica. Él nació en la ciudad de Torrelavega y es un cántabro ejerciente, y, como bien ha relatado en su bello discurso, desde su misma niñez vivió ese teatro

imaginario que luego se convertiría en cine. Más tarde, sus estudios iniciales de Filosofía y Letras derivarán hacia la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid donde se gradúa en 1970.

Ya la primera película de Manuel Gutiérrez Aragón constituyó un fuerte aldabonazo que llamaba la atención sobre una emergente y poderosa personalidad creativa. "Habla mudita" de 1971, fue Premio de la Crítica del Festival de Berlín en 1974 y candidata al Oscar. "Camada negra" de 1977 fue Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín; "Sonámbulos" de 1977 fue Concha de Plata a la mejor dirección del Festival de San Sebastián mientras "El corazón del bosque" de 1978 era elegida la mejor película del año en España. En 1980, "Maravillas" obtendrá en Chicago el Hugo de Plata mientras "Demonios en el jardín", de 1982, cosechará un amplio rosario de premios que van desde San Sebastián a Moscú. Siguen "Feroz" en 1984, que representa un interesante cambio en su quehacer, "La noche más hermosa" en 1984 y "La mitad del cielo" de 1986 que se alzaría con la Concha de Oro en San Sebastián. En 1988 llega "Malaventura" y en 1991 realizará para televisión la multipremiada serie sobre "Don Quijote", el personaje cervantino a quien más tarde acabará dedicando también una película. 1995 ve surgir "El rey del río" mientras en 1997 realiza "Cosas que dejé en La Habana" que gana la Espiga de Plata en Valladolid. "Visionarios" es de 2001 mientras "El caballero D. Quijote", el proyecto a que acabamos de aludir, se alza en su producción en 2002 mientras el de realización más inmediata al momento en que ahora mismo nos hallamos es "La vida que te espera" que se presentará en el Festival de Berlín.

Dentro del cine, Manuel Gutiérrez Aragón no sólo ha sido realizador; también se ha manifestado como guionista. Pero no sólo guionista para sus propios filmes sino también para los de otros. Así el guión que escribirá para "Las truchas" de José Luis García Sánchez, que ganó un Oso de Oro en el Festival de Berlín, o el que facilitara a otro ilustre miembro de esta Academia, José Luis Borau, para "Furti-

vos” que obtendría la Concha de Oro en San Sebastián, amén del que escribió para “Las largas vacaciones del 36” de Jaime Camino.

Además, Manuel Gutiérrez Aragón ha dirigido teatro y también lo ha escrito. Lo primero, con su dirección de “El Proceso” de Peter Weiss sobre Kafka, lo segundo con la obra “Morirás de otras cosa” de 1982, representada en el Teatro María Guerrero de Madrid. Y en el terreno musical destacan los montajes de las óperas “El rey de Harlem” de Hans Werner Henze y “Don Perlimplín” de Bruno Maderna representadas en el Festival de Granada, el Teatro de La Fenice de Venecia y el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Y además de todo lo anterior, ha sido Presidente de la Sociedad General de Autores y Editores entre 1993 y 2001 y Presidente de la Fundación Autor desde esa fecha. Y desde el 2000 preside la Federación Europea de Realizadores Audiovisuales.

La sucinta relación anterior me exime de cualquier insistencia sobre los méritos que tiene Manuel Gutiérrez Aragón para haber sido elegido en 2001 Académico Numerario de esta casa y cuyo ingreso se efectúa en el día de hoy con el magnífico discurso que acabamos de escuchar. Parte nuestro nuevo compañero de esas visiones infantiles del teatro de la vida que le llevarán a su arte y ha hecho un inteligente repaso sobre las relaciones y las diferencias del cine con las demás artes. Evidentemente, me voy a centrar en las que se refieren a la música aunque no deje de tener en cuenta a las demás artes.

Aunque el cine y la música tienen orígenes y antigüedades diferentes, han ido unidos desde el nacimiento de aquél como un arte mudo ya que sus sesiones no se concebían sin una orquestina, o cuando menos un pianista, que fueran ilustrando las imágenes. Ello no obedecía a un mero capricho porque no hay que olvidar que se trataba de un espectáculo que pretendía obtener un rendimiento económico. Si la presencia de la música no se hubiera considerado imprescindible, no puede haber la menor duda de que los primeros exhibidores, que eran empresarios ayer como ahora, hubieran pres-

cindido gustosamente de ella puesto que, poco o mucho, significaba un gasto más.

Incluso se da la paradoja de que las partituras específicas para películas concretas nacen mucho antes que el cine sonoro. Se escribía música para las películas mudas, música que debía interpretarse durante la proyección y en la que participaron ilustre nombres de la composición, entre ellos un Maestro ya en su ancianidad como fue Camille Saint-Saëns autor de la partitura orquestal para "El asesinato del Duque de Guisa", primer ejemplo francés de ese género.

Desde luego, que ello no siempre era así. La mayor parte de esas partituras no eran sino para piano, o se tocaban en reducciones para ese instrumento. Las más de las veces, las películas no tenían una música específica sino que el pianista improvisaba sobre las imágenes, adaptaba músicas preexistentes, inventaba variantes o se sentía estimulado por la imagen para producir los sonidos que él consideraba adecuados. La razón profunda es que cine y música son al mismo tiempo muchas cosas. Son formas de arte, claro está, pero también maneras de concebir el espectáculo, reacciones directas ante lo trágico, lo cómico, lo sentimental o lo grotesco, sueños, idealizaciones, entretenimiento, materia de reflexión... casi todo, como la vida misma, incluso, en ambas artes como un sustituto de la vida o, mejor, una remodelación de la misma. Ambas se recuerdan por mecanismos mentales que son muy afines entre sí si es que no son prácticamente los mismos.

Después, el cine sonoro no sólo usó la música sino que la primera película con sonido, "El cantor del jazz", fue una película musical y sobre tema musical. Luego, aparte del cine específicamente musical, que constituiría un género propio, la música ha sido utilizada de muchas maneras por el cine, tanto que, salvo algunas excepciones que como casi siempre confirman la regla, apenas se puede hablar de un cine sin música. Pero no es mi propósito aquí hablar de la música en el cine o para el cine sino de la relaciones entre música y cine como artes desde la esencia de las mismas sin entrar en

sus colaboraciones puntuales que pueden ser más o menos afortunadas según los casos y los tiempos.

Generalmente, los directores de cine se dividen en dos categorías con respecto a la música. Una formada por irremediables sordos espirituales que no entienden nada de lo que la música sea y que, aunque la empleen en sus películas, lo hacen más por costumbre que con criterio. Eso, además, se suele notar aunque ellos creen que no porque son precisamente los que menos lo notan. La otra, es la de aquellos que se han dado cuenta de las relaciones generales que unen a música y cine como artes del tiempo. No sé si estos usan peor o mejor la música que los otros, pero no es esa la cuestión que me preocupa más sino el hecho de que se dan cuenta de la naturaleza musical de la realización cinematográfica y de las características cinematográficas de la composición musical.

Como el cine suele usar habitualmente, aunque no imprescindiblemente, los recursos de la narrativa, se ha solido poner en relación más con la literatura que con la música. Pero a mi me parece un peligroso engaño el hacer del cine la continuación de la narrativa como si las películas de hoy continuaran a las novelas del ayer. Los problemas que presenta cualquier adaptación de la literatura al cine deberían alertarnos sobre el hecho de que eso no es tan fácil ni tan obvio. Incluso cuando el cine es una narración, sus reglas para el relato son muy diferentes a las literarias. Por eso no suelen ser muy satisfactorios los narradores literarios que se meten a hacer cine pensando que es una extensión visual del mismo tipo de narrativa. Además hay un cine que no es narrativo sino poético, o que es onírico o incluso abstracto. Pero lo que no deja de ser nunca es un arte del tiempo.

Manuel Gutiérrez Aragón nos ha dicho en su discurso que considera al cine más un arte del tiempo que del movimiento; de la misma manera yo considero que la música es más un arte del tiempo que del sonido. No es que el cine no use el movimiento o la música el sonido, sino que el manejo en el tiempo de ambos elementos es lo que los define. También nos ha dicho que de igual manera que en

sus colaboraciones puntuales que pueden ser más o menos afortunadas según los casos y los tiempos.

Generalmente, los directores de cine se dividen en dos categorías con respecto a la música. Una formada por irremediables sordos espirituales que no entienden nada de lo que la música sea y que, aunque la empleen en sus películas, lo hacen más por costumbre que con criterio. Eso, además, se suele notar aunque ellos creen que no porque son precisamente los que menos lo notan. La otra, es la de aquellos que se han dado cuenta de las relaciones generales que unen a música y cine como artes del tiempo. No sé si estos usan peor o mejor la música que los otros, pero no es esa la cuestión que me preocupa más sino el hecho de que se dan cuenta de la naturaleza musical de la realización cinematográfica y de las características cinematográficas de la composición musical.

Como el cine suele usar habitualmente, aunque no imprescindiblemente, los recursos de la narrativa, se ha solido poner en relación más con la literatura que con la música. Pero a mi me parece un peligroso engaño el hacer del cine la continuación de la narrativa como si las películas de hoy continuaran a las novelas del ayer. Los problemas que presenta cualquier adaptación de la literatura al cine deberían alertarnos sobre el hecho de que eso no es tan fácil ni tan obvio. Incluso cuando el cine es una narración, sus reglas para el relato son muy diferentes a las literarias. Por eso no suelen ser muy satisfactorios los narradores literarios que se meten a hacer cine pensando que es una extensión visual del mismo tipo de narrativa. Además hay un cine que no es narrativo sino poético, o que es onírico o incluso abstracto. Pero lo que no deja de ser nunca es un arte del tiempo.

Manuel Gutiérrez Aragón nos ha dicho en su discurso que considera al cine más un arte del tiempo que del movimiento; de la misma manera yo considero que la música es más un arte del tiempo que del sonido. No es que el cine no use el movimiento o la música el sonido, sino que el manejo en el tiempo de ambos elementos es lo que los define. También nos ha dicho que de igual manera que en

música la forma y el contenido son una misma cosa, el cine solo es lo que parece. En otras palabras, la música y el cine son exclusivamente lo que son. No necesitan de exégesis externas aunque seguramente incitan a ellas. Y tal vez por eso sea por lo que las gentes buscan en ellos muchas otras cosas y son tan susceptibles de variadas interpretaciones.

Desde un punto de vista del puro oficio, apenas si hay dos cosas más parecidas que el proceso de montaje de una película y el de composición de una obra musical. En realidad se trata prácticamente de lo mismo y se basa en el manejo estricto del tiempo que es el que de verdad estructura la obra cinematográfica como la musical. Por otro lado, ambas artes necesitan en su desarrollo un tiempo físico concreto que el artista debe distanciar completamente del tiempo psicológico o artístico en el que su obra se desenvuelve. En cualquier caso, al espectador o al auditor se le exige un empleo de su tiempo, no puede aprehender la obra en su totalidad en un instante, y eso es algo que explicaría las pasiones que a veces desatan músicas y películas pues no hay nada que la gente esté dispuesta a entregar de peor gana que su tiempo, especialmente si cree que lo está malgastando. Algo que se acentúa en los países latinos, más habituados a la vida exterior que al local cerrado, más dados a la bulla que a la escucha silenciosa. De ahí nace esa "cólera del español sentado" de que hablaba Machado, el mismo español que, según el propio Machado "aguardo lo cimero con su piedra en la mano".

A veces el pensar sobre el tiempo hace que músicos y cineastas nos deslicemos con facilidad desde terrenos comunes a los ámbitos del otro. Recuerdo un hermoso libro, producto de una serie de programas radiofónicos sobre Mozart y Beethoven, del que no era autor ningún musicólogo sino el cineasta francés Eric Rohmer. Allí había una visión profunda y nada típica precisamente porque era de alguien que no era un especialista pero había vivido como creador problemas básicos que eran comunes a los de los músicos. Ejemplos similares tampoco faltan desde la otra perspectiva y el hecho de que

existan aunque no sean muy abundantes, avala esa cercanía en un nivel muy profundo, casi en la metafísica de ambas artes.

Cualquier arte del tiempo es un arte que se desvanece en el mismo momento que el tiempo transcurre. El discurso del nuevo académico hablaba sobre la arquitectura y la escultura efímera que el cine genera en sus decorados. Pero es que lo efímero, en el cine como en la música es la obra misma que sólo existe mientras se proyecta o se interpreta. La obra cinematográfica no es las latas que envuelven el rollo de celuloide, o el disco de DVD de los modernos, de la misma forma que la partitura no es la obra musical. Ambos son los soportes que hacen posible esa obra, pero ella sólo existe mientras se realiza en el tiempo. Es una vuelta hacia la distinción aristotélica entre el acto y su potencia.

Un arte del tiempo es necesariamente un arte de la memoria. En realidad la música y el cine existen porque existe la facultad humana de la memoria. Sin ella es probable que no fuera posible ningún arte pero aún se puede atisbar la fugaz existencia de artes visuales que tienen una captación sintética prácticamente instantánea aunque la reflexión sobre lo captado nos pueda llevar una vida. De hecho, nuestra cultura occidental, que sigue teniendo su sustrato más antiguo en los griegos, hace a las artes dependientes de la memoria. Recordemos que las Musas eran hijas de Apolo, el dios de la belleza, pero que también tenían madre y ésta no era otra que Mnemosyne, la memoria precisamente. Así que nuestros ancestros sabían muy bien la relación de las artes y la memoria, una relación que en el cine y en la música son vitales. Tal vez por ello el cine suscita tantos recuerdos y tantas relaciones de la memoria, las mismas que sensorialmente evocan las músicas. Nuestra historia, artística y personal, tal vez esté hecha de imágenes y de sonidos, de un auténtico montaje que estructura el film y la partitura de nuestra vida. Por eso la música y el cine nos son imprescindibles como lo son las demás artes. Si el hombre, que es un animal temporal, no es además un animal artístico pocos adjetivos más podrá admitir su animalidad.

Por su nacimiento relativamente reciente y en plena era industrial, el cine se distingue de las demás artes precisamente por tener un imprescindible carácter industrial frente al artesanado que ha caracterizado el desarrollo de las demás formas artísticas. Se puede hablar mucho de la manera en que las artes tradicionales se han ido industrializando y del cierto componente preindustrial que desde la antigüedad tuvo cierta forma de arquitectura, pero eso no impide que el único arte industrial desde su nacimiento sea el cine. Es ciertamente un arte pero también una industria y además no puede prescindir de ello. Naturalmente que ello tiene una dimensión económica en la que no voy a entrar ahora. Lo interesante quizá sea el que el proceso industrial es indisoluble de su creación y que impregna indisolublemente los aspectos artísticos. A veces con ciertos conflictos como lo demuestran ejemplos de choque entre el artista cinematográfico y la industria entre los que el más conocido, pero no el único, quizá sea el de Orson Welles. Sin embargo, ello no puede ser sino episódico ya que el creador cinematográfico no puede ignorar el aspecto industrial de su arte.

La parte industrial del cine pone de manifiesto el destino final de la obra artística que es el público. Otras artes han podido incluso discutir la necesidad del mismo, el cine no puede ni plantearse. Puede ser más o menos minoritario pero no puede existir sin algún espectador. De hecho, creo que acaba con uno de los mitos más persistentes de la mitología romántica, el de la obra maestra desconocida que Balzac ilustró en una novela pero que es muy anterior. Según esa posición, se pueden crear obras maestras que no lleguen a ser conocidas por nadie. Y es cierto que se puede concebir un poema, una novela, una escultura o un cuadro que no sean contemplados por nadie y sean de alta calidad. Más difícil parece con una obra arquitectónica y también con la música puesto que una partitura no es música hasta que suena, pero donde resulta prácticamente imposible, gracias a su componente industrial, es en el cine. Recientemente se ha intentado dar una visión de un cine hecho para nadie, pero, de momento, es un intento de ficción, el que Paul Auster nos

presenta en su novela "El libro de las ilusiones" donde asistimos a un proceso de creación de filmes que nadie verá, porque así lo quiere su creador, y serán finalmente destruidos. Aquí, el proceso industrial se sustituye por el propio amplio patrimonio del protagonista.

Fuera de ello, el cine y creo que todas las artes, se hacen para confrontarse con la realidad del otro. Cuál y cuántos sean el o los otros, es menos importante pero creo que la especificidad del cine en la era industrial ha influido mucho sobre el comportamiento y evolución de las artes tradicionales. Se ha definido al cine como una fábrica de ilusiones y en realidad es una definición que convendría a las restantes artes. En todo caso, al menos en él, lo de las ilusiones no pueden hacer olvidar lo de fábrica. Ello devuelve a las artes su aspecto de trabajo, algo que siempre han sido pero que quedaba enmascarado por los oropeles de una especie de inspiración divina que parecía soslayar todo esfuerzo. Crear es un trabajo. Y como decía Pavese en el título de su libro, trabajar cansa.

Se podría desarrollar mucho todo lo anterior, pero el verdadero discurso de este acto es el que nos ha regalado nuestro nuevo compañero. A mi no me corresponde extenderme más sino darle la más cordial bienvenida al seno de esta corporación a la que sin duda su trabajo, su sensibilidad y su inteligencia aportarán muchas cosas de importancia.

Sea pues muy bien venido Manuel Gutiérrez Aragón.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- ADORNO, T.W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, 1955.
- AUMONT, J. *L'image*. Nathan, 1990.
- AUMONT, J. *El ojo interminable*. Paidós, 1997.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, 1936.
- ECO, U. *La estructura ausente*. Lumen, 1968.
- ECO, U. *La estrategia de la ilusión*. Lumen, 1986.
- GUBERN, R. *Historia del cine*. Lumen, 1989.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, 1987.
- GUERIN, M. A. *Le récit de cinéma*. Cahiers du Cinema, 2003.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. *Literatura y Cine*. UNED, 1993.
- METZ, C. *Los elementos semiológicos del film*. Alberto Corazón, 1969.
- METZ, C. *El significante imaginario*. Gustavo Gili, 1979.
- RAMÍREZ J. A. *La arquitectura en el cine*. Blume, 1986.
- ROBERT, M. *Roman des origines et origines du roman*. Gallimard, 1972.
- TORÁN, E. *Tecnología Audiovisual II*. Ed. Síntesis, 1998.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Cátedra, 1992.
- ZUNZUNEGUI, S. *Paisajes de la forma*. Cátedra, 1994.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 20 DE ENERO DE 2004
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICAS ARABÍ, S.A.
CON EL PATROCINIO DE

FUNDACIÓN AUTOR



