Nuevos apuntes cinematográficos

Haciendo caso omiso de los agoreros que siguen pronosticando la muerte del cine, nos dedicamos en estas notas a glorificar su permanencia a través de las transformaciones profundas que está sufriendo como parte de la industria de los medios audiovisuales. (Ya no se puede hablar de la industria del espectáculo: ésta es solo una parte del gran negocio en que está incluida; como nos decía Mel Brooks hace poco, Columbia pertenece ahora a Coca-Cola, Gulf & Stream se ha almorzado a Paramount, etcétera) Asimismo, las relaciones del cine-cine y el vídeo están transformando los canales de la exhibición. ¿Qué pueden hacer frente a esta conmoción profunda esas gentes raras que siguen pretendiendo que la expresión fílmica es algo más que una explotación? La más sencilla solución suele ser la verdadera: los artistas aún poseen la materia prima, las ideas.

El cine actual, pese a sus graves crisis creativas, que han llevado a la proliferación de productos muy caros y en serie, no puede subsistir solamente con los planes computarizados de las grandes empresas de comunicaciones que manejan el medio. Ya sea en las grandes pantallas, en los cassettes del vídeo, o en las futuras proyecciones tridimensionales logradas mediante el láser, el lenguaje audiovisual está aún imaginado por hombres y no por robots y ordenadores. El desafío del futuro es fascinante, pues los nuevos medios técnicos que continuamente se aportan pueden dar, paradójicamente, más independencia al creador.

El vídeo, por ejemplo, en cuanto se salven algunos inconvenientes, ya resueltos en teoría (reproducción y manejo más flexible, aumento de la definición, etc.) permite, con su sustrato electrónico, un mayor control del realizador sobre el proceso productivo. Desde hace mucho tiempo, la reproducción instantánea del material de rodaje (aún químico y por lo tanto sometido al proceso de revelado y copia) mediante la cinta de vídeo visualizada en una pantalla de TV como monitor, permite al director el control de la escena que desea estudiar. Este control, de uso generalizado, tiene una obvia derivación: un autor puede realizar sus films sin el complejo aparato técnico del estudio tradicional, puede incluso «escribir» su relato en imágenes sin más ayuda que un par de técnicos (o incluso solo), ya sea como esbozo de la obra definitiva o como pieza definitiva.

Como en toda etapa de transformación, estas posibilidades están aún en proceso de exploraciones y tanteos. Y mientras tanto coexisten las formas tradicionales y las nuevas. Quizá ese proceso de cambio —que por ahora tiene que ver sobre todo con los canales de reproducción, las técnicas de mercado y otras zarandajas decisivas pero superficiales, no han incidido demasiado en las formas estéticas del cine. Con base química o electrónica, vistas en una pantalla de tela o en un televisor, se siguen contando historias (eso sí, cada vez más convencionales), con primeros planos, planos americanos y planos generales (estos, eso sí, menos frecuentes), movimientos de cámara y el todo organizado mediante el montaje. O sea: la imaginación sigue siendo decisoria, si tiene el poder.

Panorama para cinéfilos

El espectador es actualmente más selectivo, se dice, aunque las encuestas y estadísticas siguen demostrando que la mayoría no es muy exquisita en sus preferencias. Y mientras se espera al hombre nuevo, que según los soñadores de la cultura será más exigente con sus gustos (pero, ¿sus gustos serán los mismos que los soñados?), los cineastas más empeñados en hacer films que no se confundan con esa depresiva mediocridad que abunda en todas partes, hallan los medios de cumplir sus sueños. Un caso curioso, e interesante, es el de un film inglés recientemente visto en Madrid, *The Draughtsman'Contract (El contrato del dibujante)*, de Peter Greenaway.

Esta obra insólita, que se estrenó con cierto retraso (es de 1982) es un intrincado juego de metáforas de todo tipo (históricas, visuales y pictóricas, sexuales y hasta agronómicas) y debe haber sido difícil llevarla a cabo por las vías habituales de la producción comercial: fue producida por el British Film Institute (una prestigiosa entidad que sostiene desde hace mucho una muestra de cine de calidad, una cineteca y otros departamentos de difusión cultural) y el Canal 4 de la televisión.

Aunque no es indispensable —el film atrae por su misma trama, misteriosa y estéticamente atractiva— su base histórica amplía muchas de sus claves.

La acción de *El contrato del dibujante* transcurre, no casualmente, en el verano de 1694. Reinaba entonces Guillermo III (Guillermo de Orange, holandés, 1689-1702) y su esposa María era hija de Jacobo II, el monarca anterior. En realidad, ambos eran nietos de Carlos I, decapitado por Cronwell en 1649 después de la guerra civil entre los realistas y el Parlamento. El interregno de Cronwell, nombrado Lord Protector, fue el único período de la historia inglesa en que no imperó una monarquía. Fue una época puritana y llena de persecuciones, que se centró en la moral y la religión, con una prolija masacre de católicos en Irlanda. Un ejemplo de su clima fue el cierre de todos los teatros durante 18 años, hasta 1642. A la muerte de Cronwell, se produce la Restauración y el hijo de Carlos I vuelve de su exilio en Francia y es proclamado rey como Carlos II. La Restauración involucra el regreso de los católicos al poder. Paralelamente, el teatro vuelve a brillar en una Corte que recobra sus fastos, los mismos que habían motivado la desgracia del primer Carlos.

Pero Carlos II no tuvo hijos y su sucesor hubo de ser Jacobo, un converso católico que subió al trono en 1685. Este sí tuvo un hijo, y un sector de nobles y políticos, protestantes, llamó a Guillermo de Orange para que depusiese a su suegro Jacobo. Este huyó sin combatir y Guillermo y María fueron proclamados reyes en 1689. El 1.º de julio de 1690, Guillermo vence a Jacobo en la batalla de Boyne, en Irlanda. Guillermo de Orange promulgó una ley de tolerancia (Toleration Act) que intentaba la concordia entre católicos y disidentes, pero esto no detuvo la discriminación contra los primeros (que hasta 1829 fueron excluidos de las universidades y cualquier cargo oficial) y el sentimiento popular anticatólico se extendía, mientras abundaban las persecuciones en la católica Irlanda (cuyas secuelas persisten aún hoy en el Ulster) y en Escocia, que aún era un reino independiente. Escocia fue sometida al rey y al Parlamento inglés en 1777. La época del film coincide con la muerte de la reina María

(pocos meses después) y Guillermo tampoco tuvo herederos. Con la nueva reina (Ana), hermana de la anterior, se extingue la dinastía de los Estuardo.

Estas tramas dinásticas y la rivalidad religiosa afloran discreta pero continuamente en el film. El protagonista, el pintor y dibujante contratado, la esposa del terrateniente Herbert, es inglés pero simpatiza, según algunos diálogos lo muestran, con católicos y escoceses. Los Herbert son anglicanos y Talman, el esposo de la hija de Herbert, es alemán. Los Talman no tienen herederos, como Guillermo y María.

Todas estas alusiones, que afloran en los diálogos y que establecen un parelelo entre la sociedad inglesa de la época, lo mismo que las metáforas sexuales reseñadas por el crítico inglés R. Mortimore, y que juegan con las acepciones de ciertas palabras que denominan frutos, son parte del mecanismo sutil y sofisticado del film. Son accesibles solamente a un público culto (y preferentemente inglés, que conozca historia y semántica) pero solo añaden una dimensión más a un relato que —según Greenaway— puede seguirse como un «thriller» de Agatha Christie... Pero otras curiosas circunstancias determinaron las características del film y su trama, también escrita por el director.

Peter Greenaway (con quien conversamos largamente durante su estancia en Madrid) es también pintor. No solo esto determina muchos aspectos formales del film («un paisaje con figuras», lo ha definido) sino hasta ciertos gérmenes de la historia. «Un día, durante el verano de 1976 —ha relatado— salí a pintar y sufrí constantes interrupciones. Me pareció buena idea construir un guión a partir de esto. Y de esto trata mi película: un artista se sienta a pintar y se ve interrumpido por los movimientos en torno suyo... Y por sus obligaciones eróticas para con las mujeres de la casa.»

La idea del film, en síntesis, es parte de esa visión y su circunstancia: un dibujante es contratado para hacer una serie de «retratos» de la casa de los Herbert, una mansión rural con geométricos jardines que será vista desde distintos ángulos. Esto planteó, entre otras cosas, la elección de la época. «En un período más reciente, se hubiese contratado a un fotógrafo», observa Greenaway. Primero se pensó en 1820, para elegir una casa enorme y decorativa erigida en Wardour, a fines del siglo XVIII. Pero como se había derrumbado hubo que retroceder más, hasta que se llegó a 1694, una época que históricamente era importante para Inglaterra.

El problema de las películas «de época» es obviamente, la recreación de un mundo desaparecido «que sea mínimamente creíble, como señala Greenaway. Sobre documentos, pinturas, obras de arte y literatura, hay que inventar un mundo imaginario «que dé impresión de totalidad y plenitud en cuanto a su atmósfera, aspecto, anécdota, imagen y diálogos». En cine, que presente sensaciones sobre la base de una impresión de realidad, de cosas concretas, es aún más difícil que en literatura, donde las sugerencias dan campo a la imaginación. Dar vida en el film a una época remota, es una tarea que va más allá de lo arqueológico y da paso a la interpretación. «Y como esta película —según nos acota Greenaway— no pretende una exhumación imposible, da paso a una serie de arcaísmos deliberados, alusiones actuales, que son las que me interesan como perspectiva». Todos los elementos y acontecimientos, «son susceptibles de ser interpretados, revaluados y reinterpretados. No es casual que el dibujante posea en 1694 un aparato óptico que le permite fijar el paisaje sobre el papel. Este

aparato no difiere demasiado del visor de la cámara que encuadra el paisaje del film... Fue construido especialmente, pero tiene un precedente histórico: el pintor Canaletto utilizó un artilugio semejante...»

Por otra parte, las pinturas de la época (siglo XVII) dan no solo un fondo para la imaginería del film, sino que a veces han determinado ciertas escenas. Hay «una pintura modesta de un artista desconocido que se encuentra en Ham House, la mansión jacobina de Richmond, que nos permitió reducir la escala temporal y fijar la fecha. En ese cuadro aparece un jardinero, un tal Mr. Rose, que ofrece a Carlos I la primera piña que se cultivó en Inglaterra». En este cuadro, bastante enigmático, se ve una mansión jacobina, no identificada, y un jardín muy geométrico de estilo holandés, que serán también una inspiración directa del ambiente y la trama del film.

No era extraño, además que un caballero rural como el Herbert de la película eligiese jardines holandeses. La influencia de los Países Bajos era muy señalada en la Inglaterra de entonces y la mayoría de los pintores que trabajaban allí eran holandeses y alemanes. Van Dyck era un ejemplo y faltaban aún treinta años para que apareciese Hogarth...

Así como se da vida a los cuadros, también el lenguaje hablado (al final daremos algunos ejemplos del diálogo original) desempeñan una importante función: se trata —dice Greenaway— de «reinventar un lenguaje rebuscado para la conversación llena de agudezas, equívocos y juegos de palabras, o sea algo que para bien o para mal, está ausente del lenguaje actual». A Greenaway, evidentemente, no le atrae el clásico realismo del cine inglés (dice que es una «obsesión» típica del mismo) y por eso, a pesar de sus eruditas referencias, *El contrato del dibujante* no se parece en nada a las películas históricas «perfeccionistas».

De tal modo, hay una continua y sutil distorsión: el paisaje está continuamente verde (algo que no puede esperarse del clima inglés «durante más de tres días consecutivos»), las pelucas son más grandes de las que se usaban en el siglo XVII, la música de Michael Nyman se inspira en Purcell, pero tiene una reelaboración indiscutiblemente moderna. Pero a esta altura, parece necesario hablar un poco más de la esencia y la estructura del relato en sí. Como ya se ha dicho, el dibujante es contratado por la familia del terrateniente Herbert —por su esposa y su hija— para hacer una serie de esquicios de la casa y ofrecerlas al dueño de casa como regalo. Se sabe, desde el principio (o así se le dice al artista) que puede ser el medio de reparar una deteriorada relación matrimonial. El terrateniente, por otra parte, sale de viaje y estará desde entonces ausente de la acción. Las exigencias que el dibujante impone en el contrato son minuciosas y dominantes: durante su duración ejecutará doce dibujos y será un huésped privilegiado, que usará de sus prerrogativas para disponer sexualmente de las mujeres de la casa.

Poco a poco, como en una novela de misterio, sucederán cosas extrañas y recién al final se abrirán, en parte las claves del enigma; no del todo, porque todos son sospechosos de un crimen que envolverá al protagonista en una trampa inexorable. El film se abre con una escena nocturna y se cerrará con otra; entre ambas, la trama se mezcla con la ejecución de los dibujos en un proceso tan simétrico como los jardines que rodean la casa. Allí, el director admite una de sus fuentes de inspiración:

Borges y su relato de *El jardín de los senderos que se bifurcan.* Los dibujos que se van ejecutando (y que pertenecen al mismo Greenaway) contribuyen a otra característica del film: una ejecución minuciosa que se desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Como en ellos, la cámara mantiene una actitud distanciada, no comprometida, a la vez tenaz en el detalle e irónica hasta el punto de que todos los personajes y sus acciones pueden ser interpretadas de diversos modos, conservando siempre el espacio del enigma. Un ejemplo de este juego es el personaje de la estatua. Es una estatua viviente, que observa desde su pedestal o se desplaza sin ser visto las etapas del drama. Como señala Greenaway, el gusto por las estatuas clásicas coleccionadas por los ricos nobles de la época y colocadas en sus jardines era usual en el siglo; también era una broma posible fingir esta estatuaria viviente... Pero la función-testigo de la estatua viva es otro juego enigmático del film: no tendrá tampoco explicación.

Situación del cine español

Después de los éxitos obtenidos en 1983, entre los cuales se destaca indudablemente *El Sur,* segundo largometraje de Víctor Erice después de diez años de silencio desde *El espíritu de la colmena,* el cine parece repetir, este año, una expansión interesante. Una de sus características actuales más notables sería la diversidad: no puede hablarse, como en otras épocas, de estilos, corrientes o grupos definidos. Cada uno de los estrenos recientes es un caso particular, una exploración propia, con temas también muy distanciados entre sí. Ya el éxito de algunos títulos estrenados el pasado otoño *(El arreglo, Truhanes, Entre tinieblas)* señalaba que la única impronta común entre sus autores era un cierto compromiso con la calidad técnica y unas propuestas expresivas que se alejaban de la rutina puramente comercial (que también existe y perdura).

Es probable que la nueva ley cinematográfica, que puede estimular económicamente la realización de películas con apreciable independencia creadora, contribuya aún más en el futuro a esta afirmación del cine español, que pese a sus crónicos problemas de estructura industrial, revela una insólita vitalidad en sus creadores. Como se ha dicho antes, cada obra y cada director parecen partir de una propuesta individual. Lo cual otorga al conjunto de lo visto recientemente una fascinante panoplia de perspectivas.

Vale la pena citar algunos films y sus temas. *Epílogo,* de Gonzalo Suárez, señala el regreso de este interesante cineasta y escritor con una obra muy personal que diseca el drama de unos personajes inusuales. *El caso Almería,* de Pedro Costa Musté, es una crónica seria y punzante que intenta el testimonio y la interpretación de un hecho reciente, la muerte, quizá por error, pero igualmente vituperable, de tres jóvenes apresados en Almería por miembros de la Guardia Civil en mayo de 1982. No era frecuente en el cine español el tratamiento de episodios históricos tan recientes y urticantes; la libertad de expresión actual debe contribuír a ello. Pero es interesante observar que el testimonio no es oportunista ni cae en excesos.

Las bicicletas son para el verano, de Jaime Chávarri, es una adaptación de la notable pieza teatral de Fernando Fernán Gómez, realizada con dignidad, aunque plantea los

clásicos problemas del trasvase de medios de expresión distintos. *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría es una insólita superproducción histórica, que, sin embargo, no abusa de la iconografía de época y las batallas, para introducirse en el drama individual de sus protagonistas, envueltos en una delirante aventura guerrera. Otro film histórico, pero de época más reciente, es *Victoria!,* caudaloso film catalán de Antoni Ribas que en realidad son tres películas (se estrenó la primera) que narra sucesos ocurridos entre 1917 y 1920. En total, siete horas y media para narrar una verdadera saga.

Sólo dos comedias aparecen en el grupo. Una es *La línea del cielo,* de Fernando Colomo (que en *Tigres de papel* había iniciado un estilo de comedia de costumbres con rasgos de improvisación actoral) que ubica a su personaje en Nueva York: un fotógrafo español que intenta abrirse camino. Es una curiosa mezcla de anécdota y testimonio personal rodado en la misma ciudad americana. La otra comedia es *Sal gorda,* de Fernando Trueba (*Opera prima, Mientras el cuerpo aguante*), que asume deliberadamente la comedia de género, llena de enredos y acción delirante.

A estos títulos, ya estrenados en pleno invierno (y por cierto casi simultáneamente, en un plan de distribución de bastante absurdo, por la competencia generada en carteleras) se añadieron posteriormente *Feroz,* original propuesta de Manuel Gutiérrez Aragón (la fábula de un niño que se convierte en oso); *Los santos inocentes,* de Mario Camus; *Cuerpo a cuerpo* de Paulino Viota; *Pan de ángel,* de Francesc Bellmunt; *Ultimas tardes con Teresa,* de Gonzalo Herralde (versión de la novela de Juan Marsé); o *Prótesis,* de Vicente Aranda, para citar los títulos más significativos. Hay que añadir los films que recibieron el premio de Nuevos Realizadores que otorga la Dirección Nacional de Cinematografía: *Los motivos de Berta,* de José Luis Carroggio Guerin; *Casas viejas,* de José Luis López del Río; *Gritos sordos,* de Raúl Contel; *Vivir mañana,* de Nino Quevedo; *Katy,* de Santiago y José Luis Moro. Otro fenómeno reciente de la producción española, es la irrupción de muchos nuevos directores, algo que la nueva ley de Cine puede aún acrecentar.

Otras obras expectantes son *Akelarre,* historia de brujería ubicada en el País Vasco, que señala el retorno de Pedro Olea; *La muerte de Mikel,* de Imanol Uribe (el realizador de *La fuga de Segovia)* y *El señor Galíndez,* primer film realizado en España por Rodolfo Kuhn, el director argentino. Es una versión de la conocida obra teatral sobre torturas de Eduardo Paulovsky.

Este amplio espectro de temas y autores y la buena acogida de público que han obtenido muchos de estos films (que con mayores o menores logros están a una distancia sideral de las toscas comedias comerciales del sempiterno Mariano Ozores) parecen señalar que la cinematografía española entra en un período de actividad fértil y artísticamente válida. Dos cineastas esenciales preparan además nuevos films: uno es el veterano y siempre juvenil Luis García Berlanga, que prepara una historia basada en un guión que la censura de otrora le impidió rodar; otro, es Carlos Saura, que realizará un film muy diferente a *Carmen* y *Bodas de sangre.* Por su parte, el «enfant terrible» del cine español, Pedro Almodóvar, rueda *Yo maté a mi marido,* donde esta vez reflejará, a su manera poco reverente, la vida de las clásicas amas de casa.

La nueva ley de cine

Puede suponerse que esta nueva ley de cine preparada por la Dirección General, va a impulsar un cine de mayor calidad, con mayores oportunidades para nuevos directores y —aunque con limitaciones— va a mejorar las relaciones con el mercado y la exhibición.

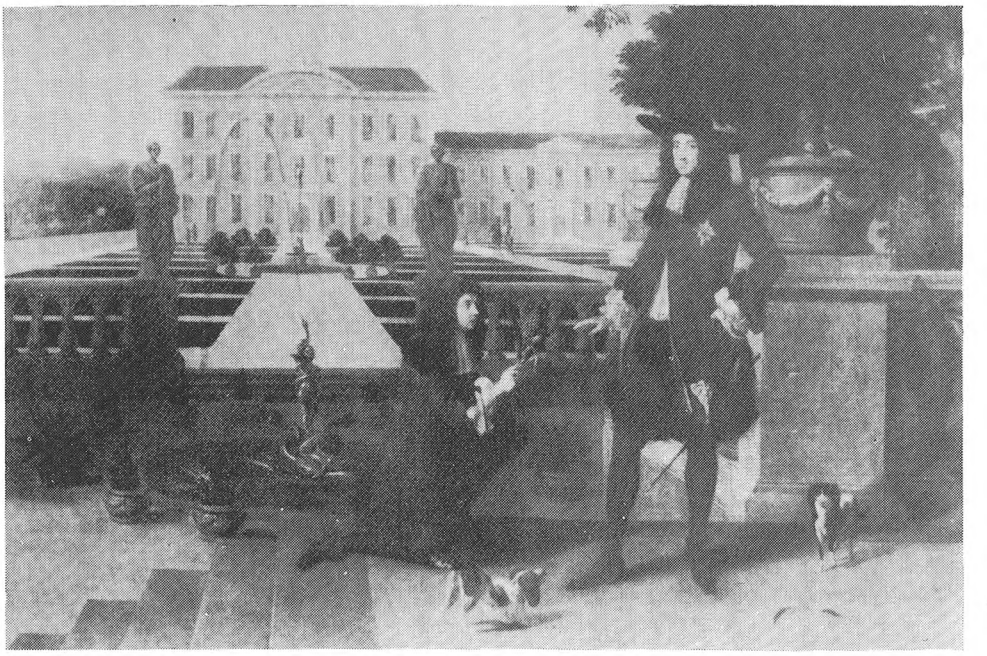
Uno de los cambios fundamentales, respecto a la antigua legislación, es que las subvenciones a las producciones españolas, serán anteriores a la realización (antes se daban después de terminado el film). La Dirección de Cinematografía, de acuerdo a la ley recientemente aprobada, otorgará hasta el 50 por ciento del presupuesto de una película, con cargo al Fondo de protección. Una subcomisión de valoración técnica (que está formada por once miembros) deberá tener en cuenta «la calidad del proyecto», «los proyectos de nuevos realizadores», «los dirigidos a un público infantil», «el carácter experimental» y «la rentabilidad de anteriores proyectos».

A partir de estos supuestos, los realizadores que intentan obras que a priori no resultan «comerciales» para los productores tradicionales, podrán contar con un adelanto sustancioso. Hay que anotar que ese dinero no es un regalo, sino dinero anticipado. El mismo se irá descontando de las subvenciones que merezca el film después de realizado. El sistema difiere del «adelanto sobre rendimientos de taquilla» que se practica en otros paises (como Francia), pero si bien el Estado asume el gasto, puede suponer, si el film dado no responde a sus expectativas, el mecanismo se apoya sobre la posibilidad de que su calidad merezca el apoyo monetario anticipado. Pero en forma indirecta, el fondo depende también del rendimiento en los cines, pues el dinero para subvenciones que dispone la Dirección General sale de las recaudaciones que obtiene cada película.

En cuanto a las subvenciones que reciben las películas terminadas, hay tres categorías: la *ordinaria* (que rige desde 1965), que recibe todo film español, salvo los tipo «porno», involucra el 15 por ciento de su rendimiento bruto en taquilla; la *complementaria,* es la que se da a las películas que según la Subcomisión mencionada tengan «especial calidad» y suma a lo anterior un 25 por ciento más. Por fin, la subvención adicional corresponde a las producciones con un coste de más de 55 millones. Corresponde a un mayor riesgo de inversión. Al ser acumulativas, estas subvenciones pueden alcanzar el 65 por ciento de su rendimiento en taquilla.

Se prevé que estos mecanismos hacen aún más necesario el control automático de taquilla (ya en preparación), pues el habitual fraude en las salas perjudica, naturalmente, el destino de los films.

Curiosamente, tanto distribuidores como exhibidores han atacado virulentamente otros dos aspectos de la ley: la cuota de pantalla y la cuota de distribución. Y sin embargo, en la redacción definitiva, éstas no cambian fundamentalmente. La cuota de pantalla sigue casi igual: por tres días de película extranjera deberá haber un día de film español, siempre que sea en versión doblada, pues las originales subtituladas son de libre exhibición y libre importación. Lo único que se añade es una previsión para evitar ciertos fraudes de exhibición utilizados para cubrir la cuota: el porcentaje será de 1 a 1 cuando el film español haya sido estrenado con cuatro años de anterioridad



El jardinero Rose ofrece a Carlos I de Inglaterra la primera piña cultivada en dicho país. (Cuadro anónimo de finales del siglo XVII.)

a su exhibición (salvo decisión especial por su especial interés) y no serán computables para la cuota cuando se programen en «horas bajas», en una jornada donde se reserva la hora preferente a films extranjeros.

En cuanto a la cuota de distribución (que regula el otorgamiento de licencias de doblaje a cambio de la explotación de films españoles) tampoco es tan severa como el proyecto original. El total de licencias se reduce de cinco a cuatro, y se fijan las recaudaciones que debe alcanzar el film español que se programe para obtener cada licencia. Esto tiende a que esa explotación sea eficaz y no puramente formal y destinada a la muerte rápida en malas programaciones.

De todos modos y a pesar de estas limitaciones, la ley puede servir a dos objetivos fundamentales: aumentar la calidad estimulando su posibilidad de realización y mejorar la comercialización por parte de quienes dominan la importación. Es un paso importante, en un medio que siente, aún más que otras industrias, el peso de las prácticas monopolistas.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
MADRID-13.