DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO EN LA ACADEMIA DE D. CARLOS TAILLEFER DE HAYA

LA BELLEZA DE LAS COSAS, LA BELLEZA DE LA IMAGEN, LOS OFICIOS DEL CINE Y LAS BELLAS ARTES

INTRODUCCIÓN

Señor Presidente de la Academia, señoras y señores académicos, Señor Alcalde, autoridades, familiares, amigas y amigos, señoras y señores.

Quiero agradecer a todos la compañía que me brindáis en un día tan singular para mí, en el que debo empezar manifestando mi gratitud a la Academia de san Telmo de Málaga por haberme elegido miembro de número de la misma, nombramiento al que espero corresponder con las aportaciones que, mi experiencia y conocimientos en el ámbito audiovisual, ayuden a enriquecer las actividades relacionadas con la difusión y el fomento de las Bellas Artes en esta ciudad de Málaga, sede de franquicias culturales, donde la cultura se vende siempre de arriba a abajo y nunca al revés, privando así de dar una oportunidad a aquellas personas, nacidas en esta ciudad, de indudable valía, que han destacado en el ámbito de la cultura y se han visto obligadas a emigrar para desarrollarse, siempre de manera individual y autónoma. Málaga ha sido cuna de personajes ilustres como Pablo Picasso, que no necesita presentación, los poetas Salvador Rueda, precursor del modernismo, Manuel Altolaguirre, perteneciente a la generación del 27 y creador de una empresa cinematográfica en la que colaboró con Luis Buñuel, el arquitecto de este edificio y alcalde de Málaga Fernando Guerrero Strachan, el gran gestor del patrimonio cultural malagueño Juan Temboury, la pensadora, filósofa y ensayista María Zambrano, amiga que fue de nuestro filósofo y pensador José Ortega y Gasset el cual hizo en esta ciudad sus primeros estudios de bachillerato, primero en el Instituto Gaona y después en los jesuitas del Palo, donde yo también estudié. Es triste que los propios responsables de este colegio religioso se avergonzaran a la hora de informar de que entre sus ex-alumnos tuvieron a este filósofo y pensador fundamental en la cultura española. Todas las personalidades mencionadas fueron unos adelantados a su tiempo, y

ejemplos a seguir como creadores y pensadores libres, con una forma de ver el mundo y la organización social abierta y progresista, lo que a más de uno le llevó al exilio y a la persecución.

Quiero ahora manifestar un deseo: ojalá algún día Picasso sea a Málaga lo que Mozart es a Salzburgo.

Sin embargo, hay personas, autoridades o no, a las que se les llena la boca con el nombre de Picasso, y que, de haber sido coetáneos, serían enemigos irreconciliables, no solo por diferencias estéticas, sino por su radical ideología de izquierdas.

LA OBRA Y SU SIGNIFICADO NO DEBERÍAN MEZCLARSE CON LA IDEOLOGÍA

Recuerdo lo que aún en nuestro día a día supone la maldita existencia de las dos Españas. Conozco a muchos malagueños que no conocen el Museo Picasso, ni tienen la más mínima intención de hacerlo, por un motivo tan peculiar como que Picasso era comunista. La obra y su significado no deberían mezclarse con la ideología. Así, en esta Málaga de contrastes, a mediados de la década de los 50 del siglo pasado, nací yo, con algún ilustre antepasado, como mi bisabuelo, José Gálvez Ginachero, alcalde que fue de Málaga, de esta casa, en tiempos no precisamente democráticos. Desde muy pequeño surge en mí una gran curiosidad por todo aquello que tiene que ver con el cine, algo difícil de explicar al no tener en ese campo ningún antecedente familiar. Quizá para entender el porqué de mi curiosidad y posterior dedicación al cine tendría que referirme a una imagen y un recuerdo íntimamente unidos: la de mi padre, esgrimiendo siempre ante cualquier acontecimiento familiar, su pequeña y primitiva cámara de 8 mm, más tarde de súper 8 y, posteriormente, en distintos formatos de vídeo doméstico, con los que captaba esos momentos entrañables que el paso del tiempo convierte en recuerdos y terminamos valorando como pequeñas joyas de etapas ya pasadas.

Corre el año 1968, y continúo mis estudios de bachillerato en un internado de San Sebastián, una ciudad entregada al fenómeno cinematográfico pues, no en vano, allí se celebra desde 1953 el festival de cine que lleva su nombre. Me convierto en asiduo espectador de películas acudiendo a las proyecciones que tenían lugar en el impresionante cine Kursaal, el originario, no el actual cubo de Rafael Moneo, situado frente al mar, donde, en ocasiones, las enormes olas rompían en la fachada misma del mítico cine. Allí era donde entonces se proyectaban las películas llamadas de «Arte y Ensayo». Creo que como consecuencia de este conjunto de circunstancias llegué a ese punto de no retorno que me llevó a tomar la decisión de dedicar mis estudios y esfuerzos al cine.

A finales de los 60, Málaga, mi ciudad, carecía de las infraestructuras e instituciones necesarias que me permitieran llevar a cabo mi sueño, por lo que para un joven inquieto como yo, es probable que éstas fueran las razones que me llevaran a pensar en Madrid como el lugar adecuado para satisfacer mis inquietudes cinéfilas. Es en 1969 cuando me desplazo a la capital a terminar el bachillerato e iniciar mis estudios de cine. Precisamente, en ese año, se había celebrado la primera edición de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, a la que más tarde me referiré, que se inaugura en las instalaciones del Hotel Alay.

En estos mis primeros años de estancia madrileña me instalo, como tantos otros estudiantes de provincia, en un Colegio Mayor. En 1970, cursando el llamado Preuniversitario, que desaparecería ese mismo año, me entero de la clausura de la EOC, Escuela Oficial de Cinematografía. A partir de entonces, los estudios de cine junto con los de periodismo y publicidad, adquieren rango universitario. Así las tres ramas se engloban en la llamada Facultad de Ciencias de la Información. Pertenezco por tanto a la primera promoción de dicha Facultad.

Mi curiosidad me lleva a interesarme por todo aquello que se cruza en mi camino y juzgo interesante. Así, un buen día, ajeno por completo al fenómeno musical, leo en el tablón de anuncios del colegio mayor la convocatoria a un concierto. «Programa: la Sinfonía nº 8, Sinfonía de los mil, para Coro de Hombres, Mujeres y Niños, de Gustav Mahler. Para conseguir entradas, dirigirse al departamento de Música.»

Me pareció curioso eso de los «mil» así que me hice con una entrada y acudí por primera vez en mi vida a un concierto. Fue tal el impacto que me causó esta sinfonía de Mahler, que desde aquel momento me convertí en un asiduo visitante del Teatro Real, entonces sala de conciertos, y de sus colas nocturnas que cada jueves se formaban para adquirir las entradas correspondientes a los conciertos de los domingos por la mañana. Así nace mi afición melómana que tiempo después me llevará a convertirme en amante y asiduo, no sólo de los conciertos, sino también de la Ópera.

En el verano de 1974, paso tres meses en la Universidad de Berkeley en California. Mi generación había aprendido francés, pero allí entendí que el inglés sería imprescindible en el futuro. Estando en San Francisco acudía con asiduidad a un garito llamado; Keystone Korner. Cada lunes cambiaban la programación. Allí se bebía cerveza y se fumaba marihuana. No entendía nada de la música que se tocaba, tan sólo sabía que cada día me gustaba más, y cuando salía de aquel local, tras haber presenciado un espléndido concierto, me daban ganas de regresar, así que me convertí en un habitual espectador semanal.

Al volver a España, a un compañero de la facultad, amante y especialista en Jazz, le hablé de mi experiencia y me dijo: «Pero Carlos, el *Keystone Korner* es el paraíso del Jazz». En efecto, se trataba de uno de los más importantes, si no el más emblemático, local de jazz de San Francisco.

Le mostré los programas de los grupos y solistas a los que había oído en directo: MacCoy Tyner, Stanley Turrentine, Stan Getz, Air to and the Fingers... Sin saberlo, me había convertido en un amante del Jazz.

SEMANA DE CINE DE AUTOR DE BENALMÁDENA

Si bien el cine seguía siendo la forma de expresión artística que reclamaba toda mi atención, a reafirmar esa vocación contribuyó de manera decisiva la Semana de Cine de Autor de Benalmádena. Es a partir de la cuarta edición, en 1972, coincidiendo con la llegada a la dirección de la Semana de Julio Dia-

mante, cuando alguien me habló de que en mi tierra se celebraba un festival de cine especial, donde se proyectaban películas «prohibidas» por la censura franquista. En noviembre de 1972 viví en directo, siendo aún estudiante, mi primer festival de cine.

De esta forma inicié, cada mes de noviembre, una asidua asistencia anual a la Semana de Cine de Autor, que se celebraba en el Palacio de Congresos de Torremolinos, espacio cedido al ayuntamiento de Benalmádena, patrocinador de la misma, al carecer entonces del espacio adecuado para celebrar un encuentro cinematográfico tan singular.

Empezaba un viernes y terminaba el domingo de la semana siguiente: 10 días de proyecciones a cinco películas diarias, con un total de 45 títulos, con sus ruedas de prensa y mesas redondas correspondientes.

Benalmádena entendía el cine como un hecho cultural y un instrumento de libertad. Contenía, sin lugar a dudas, la propuesta más interesante, arriesgada e innovadora en la historia de los festivales de cine en España durante los últimos años. Su rigor e inteligente programación nos descubrió a muchos espectadores nuevos mundos cinematográficos, directores de cine y movimientos artísticos insólitos que, gracias a Benalmádena, se conocieron por primera vez en España, en plena dictadura franquista, durante la transición y en los primeros años de la democracia. Dos décadas, los setenta y ochenta, que fueron fundamentales en el inmediato pasado de nuestro país. Muchos de los que éramos estudiantes en esos años, nos hicimos cinéfilos gracias a la cita anual que suponía acudir a Benalmádena año tras año. El galardón máximo del festival era La Niña de Benalmádena, de oro, plata o bronce, en homenaje a la estatua, situada en la plaza, frente al ayuntamiento de la ciudad, obra de Jaime Pimentel.

Creo poder decir que existe, al menos, una generación de ciudadanos de Málaga, estudiantes o no en ese tiempo, asiduos al festival, que somos los «niños» o las «niñas» de Benalmádena, y que gracias a aquellos años estamos infinitamente agradecidos por haber participado en esa complicidad de entender el Cine como fenómeno cultural; y no lo digo con nostalgia, para mí un sentimiento de derechas, sino como recuperación de nuestra Memoria Histórica reciente, en este caso, de carácter cultural.

Y en este sentido, el agradecimiento a su director, Julio Diamante, es infinito, pues gracias a él y a su equipo, conocimos desde la Grecia de Theo Angelopoulos a la Hungría de Miklos Jancsó; desde la Inglaterra de Steve Dwoskin al Japón de Kenji Terayama; desde el Chile de Patricio Guzmán y Miguel Littin a la Yugoslavia de Dusan Makavejev. Desde el cine de Andrei Tarkovsky al de Daniel Schmid, Ken Loach, Paul Leduc, Metodi Andonov, Mai Zetterling, Bo Widerberg, Jan Troell, Noriaki Tsuchimoto, Rainer Werner Fassbinder, Yoshishige Yoshida, Jorge Sanjinés, Robert Kramer, Fernando Solanas, Win Wenders, Vilgot Sjoman, Santiago Alvarez, Helma Sanders, Marta Meszaros, Fernando Birri, Paul Vecchiali, Shoei Imamura, Nikita Mijalkov, Manoel de Oliveira, el Cine Cubano o el Cine Sueco o el «Al no corida» (Corrida de Amor) de Nagisa Oshima, título original de la película *El Imperio de los Sentidos,* que nace de una tarde de toros, según cuenta

TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. CARLOS TAILLEFER DE HAYA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ÁNGEL ASENJO DÍAZ, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. CARLOS TAILLEFER DE HAYA, Y DÑA. Mª VICTORIA ATENCIA

Diamante, a la que acudió con Oshima a una plaza de la costa; y ese juego a muerte entre toro y torero, en un lugar acotado, inspiró al realizador japonés una corrida de amor, con los mismos resultados de muerte que en el ruedo. Y así podríamos seguir citando autores y cinematografías que se conocieron en España gracias a la Semana de Cine de Autor de Benalmádena.

Y ahora contaré sólo dos anécdotas de las muchísimas vividas.

En noviembre de 1975, en plena celebración del festival, muere Franco durante el primer fin de semana. Brindamos con champán. Quizá no había en ese momento un ambiente mejor en toda España para celebrar la muerte del dictador. Tres días de luto (lunes, martes y miércoles). Se suspenden las proyecciones. Transcurridas las tres jornadas se retoma el programa gracias a la insistencia de Julio Diamante, no sin dificultad, ya que las autoridades pretendían su clausura. Se crearon secciones extra para poder exhibir las películas suspendidas con motivo del luto oficial.

Un año después, en noviembre de 1976, se programó la película titulada «La Batalla de Chile» de Patricio Guzmán. Proyección, en la Sala «Málaga» del Palacio de Congresos de Torremolinos. Sala llena, mil cien espectadores. Ambiente caldeado. Media hora antes del inicio de la proyección, un sargento de la Guardia Civil entra en el Palacio y le dice a Diamante: «Don Julio, mis hombres tienen rodeado el palacio. Tengo orden de desalojar el mismo si usted no suspende el coloquio previsto para el final de la película». Efectivamente, un comando de la Guardia Civil con metralletas tenía rodeado el edificio. Estoy convencido de que la experiencia política en la clandestinidad de Diamante en años anteriores, nos salvó a todos, llegando a un final feliz: no hubo coloquio, pero la presentación de la película fue casi tan larga e intensa como un coloquio y, tras la proyección, todos salimos en orden y «Cantando» a Salvador Allende.

Para terminar con el capítulo de Benalmádena, en 1977 me estuve preparando para el ingreso en la que entonces era la escuela de cine más prestigiosa de Europa: el I.D.H.E.C de París (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos).

No lo conseguí. Para el examen final había que presentar ante un tribunal lo que los franceses llaman un *Sujet d'enquéte* (Tema de encuesta). En realidad, consistía en una investigación previa a la preparación de una película. Pues bien, mi «tema de encuesta», mi investigación previa, se centró en un proyecto cinematográfico sobre la Semana Santa de Málaga. No entré en el IDHEC, pero al año siguiente, 1978, rodé un mediometraje documental titulado *Por la gracia de Dios* que estuvo dirigido y producido por mí; se estrenó en el marco del festival de Benalmádena en noviembre de ese año y su presentación acarreó una enorme polémica que duró hasta mucho tiempo después. Hace poco más de un mes Ken Loach, cuya obra conocí en Benalmádena, como antes dije, alzando orgulloso la Palma de Oro en sus manos exclamó: «Son necesarios Festivales como Cannes para la supervivencia del cine; resistid». Por cierto, en esta misma edición el cortometraje español *Timecode* de Juanjo Giménez, ganó la Palma de Oro. Sólo otro español, Luis Buñuel consiguió, la Palma de Oro en 1961 con *Viridiana*. Pues bien quiero hacer mía la frase de Ken Loach y decir: «...son necesarios festivales como el de Benalmádena para la supervivencia del cine; resistid».

Julio Diamante permaneció al frente de la Semana de Cine de Autor hasta que, lamentablemente, desapareció a finales de los ochenta. Málaga está en deuda con este señor. Gracias Julio.

LOS OFICIOS DEL CINE Y LAS BELLAS ARTES

Cuando empecé a pensar en lo que debería de tratar en mi discurso de ingreso en esta Academia de Bellas Artes de San Telmo, andaba un tanto desorientado e indeciso; la cosa se agudizó al enterarme de que inauguraba sección junto al profesor Sebastián García Garrido, pues imaginaba que ya habría algún representante en esta especialidad de Artes Visuales; pero no, así que dada la situación me hice una pregunta: ¿Cuál ha sido la actividad que he ejercido mayoritariamente en el tiempo dedicado a mi actividad profesional en el mundo del Cine? La respuesta vino a continuación; me di cuenta de que mi trabajo ha consistido en relacionarme con los distintos «Oficios del Cine».

El cine es un arte que podríamos considerar de aluvión, pues bebe del Teatro, de la Pintura, de la Música, de la Arquitectura, de la Literatura y de la Poesía. En el cine están todas las artes, por lo que se podría considerar que en él se hace realidad ese sueño de algunos artistas de llevar a cabo la obra de arte total. Y eso se consigue gracias a la perfecta conjunción entre sus distintos oficios.

¿Qué son los Oficios del Cine? Pues la aplicación al lenguaje cinematográfico de las distintas formas de expresión de las Bellas Artes adaptadas a la forma específica de hacer y crear una obra audiovisual.

Así, buscando las equivalencias, el Guionista lo sería al escritor; el Director de Arte o responsable del diseño de la decoración, al arquitecto. El creador de la banda sonora, equivaldría al compositor; el Montador, como creador de lenguaje y ritmo estaría relacionado con la métrica de la poesía; el Director de

Fotografía, como responsable del aspecto visual de la película, haría las veces del pintor; y todos ellos bajo la responsabilidad final del supremo artesano que vendría representado por el Director encargado de combinar los distintos elementos, para convertir la obra terminada en belleza de la que gozar y hacerse acreedora al término séptimo arte ante el resultado final. Voy a tratar de desglosar cada uno de estos oficios en relación al Arte con el que corren paralelos.

GUIONISTA

Cuando un escritor trabaja para el cine, se le llama guionista. Todo proyecto cinematográfico nace con una IDEA, que puede ser original o adaptación de una obra preexistente. Desde los comienzos del cine, la palabra escrita ha acompañado a la imagen; algunas de las primeras películas de ficción iban acompañadas por un texto. El guionista elabora por escrito el instrumento que se convertirá en la herramienta de trabajo para absolutamente todos los que intervienen en una película y que se conoce con el nombre de «guión».

Los primeros guionistas profesionales solían tener una formación periodística o literaria. De hecho, en los comienzos del cine mudo, en algunos estudios, había una ventanilla, a la que se acercaban periodistas en paro, escritores y autores dramáticos que hacían cola todas las mañanas con una historia propia redactada en una hoja de papel.

En 1910 se inicia el sistema de derechos de autor como concepto de registro de propiedad intelectual de los guiones originales. En ese mismo tiempo aparece en Estados Unidos la figura del guionista con contrato, aunque, por aquel entonces, no tenían la suficiente entidad como para aparecer en los títulos de crédito de las películas. La llegada del cine sonoro supuso un cambio radical en la concepción de los guiones.

En Hollywood se buscaban personas procedentes de la literatura, el teatro o la radio que supieran escribir y, en especial, hacer hablar a los actores.

Un guionista en Estados Unidos dispone de dos opciones para vender un guion: hacerlo por medio de un agente literario o proponerlo directamente a las compañías. El guion se toma muy en serio y se escribe un número de veces incalculable, incluso por diferentes personas, antes de recibir el visto bueno para el comienzo del rodaje.

Un gran estudio rueda de promedio, un guion de cada quince que compra. En ocasiones el productor prefiere tomar una «Opción» por un periodo determinado. El guionista puede también firmar un contrato por etapas, y trabajar a porcentaje sobre los ingresos de explotación de la película.

El reino del guion en el cine, comienza con el sonoro y coincide con la edad de oro de Hollywood. Muchos guionistas se pasan a la dirección, como Billy Wilder, John Huston, Joseph L. Mankiewicz o Preston Sturges.

Mientras en Europa la creación de guiones se basó, sobre todo, en un sistema individual de creación, en Estados Unidos se apoyó en el principio de la existencia de departamentos de guiones dependientes de los grandes estu-

dios. En 1934 los estudios tenían un gran número de guionistas contratados: la Paramount 104; la Metro 140 y la Warner 120. Los norteamericanos consideraron desde sus inicios que la escritura de guiones suponía aplicar una técnica capaz de ser aprendida y, por tanto, susceptible de enseñarse. Desde 1915 existe clase de «Guion» en la Universidad de Columbia en Nueva York.

En Europa, las leyes de propiedad intelectual, en general, favorecen desde hace mucho tiempo a los autores. Un guionista, dice Gerard Brach, colaborador habitual de Polanski, es, en primer lugar, «alguien que vuelve a empezar». Esta necesidad de modificar la intriga sin cesar, no sólo los detalles, sino también la historia misma, sus grandes líneas, su desenlace, es un efecto específico del guión de cine. En Europa, actualmente, se considera el guion como un arte de pura invención.

EN EUROPA, LAS LEYES DE PROPIEDAD INTELECTUAL FAVORECEN DESDE HACE MUCHO TIEMPO A LOS AUTORES

En su versión final se incluyen la acción y los diálogos. Está dividido en secuencias, unidades de lugar, en las que se indica el decorado y se hace mención a si se ha de rodar en exterior o interior, de día o de noche. A veces, pero no siempre, se utiliza también el llamado guion técnico, que enumera con precisión todos los elementos específicamente técnicos para la puesta en escena y su correspondiente rodaje.

Por otra parte, el *story-board* es una especie de tebeo con texto en el que los diferentes planos que van a componer la obra están dibujados y bosquejados de modo más o menos somero. El uso del *story-board* está unido en su origen al sistema de rodaje en estudio, que permitía programar con exactitud todos los planos; y se ha convertido en algo sistemático para el rodaje de anuncios publicitarios.

El trabajo del guionista, como el de los otros oficios cinematográficos, no es más que un eslabón en la cadena de construcción de una obra colectiva, si bien esencial, pues está universalmente admitido que con un buen guion se puede hacer una mala película, pero con un mal guion es imposible hacer una buena película. Pocos son los guionistas que han aceptado serlo durante toda su vida; muchos de ellos acaban subiendo un peldaño y se convierten en directores de sus propios guiones. De hecho, numerosos alumnos del departamento de guion en las escuelas de cine pasan por esta especialidad como un medio para acceder a la dirección.

La adaptación consiste en dar forma cinematográfica a una historia escrita originalmente en forma de relato clásico, trabajo que realiza un guionista.

DIRECTOR DE ARTE

Los Directores de Arte son los responsables de todo lo que vemos en el cuadro de la pantalla: localizaciones, colores, diseños, decorados, ambientación, mobiliario, *atrezo*, etc. Podríamos llamarlos los arquitectos de las películas, pero en cartón piedra, sin cemento. Lo que se ve en una pantalla se diseña, en un primer momento, desde el «punto de vista» de las propuestas que el Director de Arte hace al director y a la producción de la película.

Hace algunos años, el decorado pasaba por ser símbolo de un cine pasado de moda, algo en desuso. Sólo algunos visionarios, como *Fellini,* podían seguir intentando crear, en un estudio, un mundo que, por otra parte, él asumía como ostensiblemente falso.

En la década de los 70, desaparecieron en España numerosos estudios y muchos de los oficios que se ocupaban de la construcción y puesta en pie de decorados. La tendencia actual es volver a aquellos tiempos y recuperar el rodaje en estudio, dejando algo de lado la importante influencia de la *Nouvelle Vague* y su culto por las localizaciones naturales.

Por su parte, el género de ciencia ficción ha contribuido a relanzar el arte del decorado en los últimos años. En los inicios del cine eran simples telones pintados similares a los del teatro. Así, interiores, molduras, muebles y cuadros estaban casi siempre pintados en el telón.

A comienzos del siglo XX, se empiezan a construir decorados «duros» o corpóreos. *Cabiria,* de Giovanni Pastrone, en 1914 e *Intolerancia,* de David W. Griffith en 1916, son ejemplos pioneros en aquella época. En los años 20, los alemanes son los grandes artífices del decorado en el cine, que era para ellos, una arquitectura en el espacio, capaz de ser explorada en tres dimensiones.

La llegada del sonoro supuso durante un tiempo una amenaza al arte del decorado, debido a problemas de insonorización, pues algunos materiales, como el cristal y el metal, son especialmente temidos por su resonancia.

La «Edad de Oro» en el uso de decorados coincide con los inicios del cine sonoro en la década de los 30, y se extiende hasta los 50. *Bajo los Techos de París* (1930), de René Clair, marcó la pauta internacional en ese periodo. Por aquel entonces se concedía gran atención y espacio al plano de apertura de una película, pues marcaba la línea del posterior desarrollo.

Cuando se rueda *Lo que el viento se llevó* (1939), se crea el concepto de *Production Designer,* diseñador de producción del departamento de Arte, muchas veces confundido en las traducciones de los títulos de crédito como integrante del departamento de producción. Pero no, el concepto anglosajón de *Production Designer* corresponde al creador visual del conjunto de la película, muy distinto del papel del *Art Director,* director de arte, que se ocupa específicamente del decorado.

El *Production designer* puede intervenir también en conceptos tales como la fotografía, texturas e incluso en el diseño del vestuario.

El paso del cine en blanco y negro al cine en color no varió la esencia del arte del decorado. Es en los años 50 y 60 cuando se inicia un cambio gradual en su concepto, destronando poco a poco al decorado de estudio. Las grandes superproducciones se empiezan a rodar en Europa y en Egipto, y sus decorados, construidos en lugares reales, imponen sus proporciones, que se llevan a cabo en una escala del 80%, en altura y volumen.

En los años 80 se inicia, como reacción a las modas naturalistas, una modesta rehabilitación del decorado a la antigua. En Estados Unidos, Francis F. Coppola rueda en 1982 *Corazonada,* que trata de recrear la ciudad de Las Vegas en estudio, para lo que utiliza procesos electrónicos en el trata-

miento de la imagen por primera vez, que le permiten jugar con las perspectivas, los personajes y las maquetas.

Fellini, con la ayuda de sus directores artísticos, es uno de los pocos que ha mantenido una tradición clásica de decoradores de estudio, sin ninguna manipulación de imágenes.

Las dos disciplinas básicas para los directores artísticos giran en torno a la pintura y la arquitectura y, en ocasiones, al figurinismo. El oficio exige además conocimientos variados de arte, artes aplicadas y decorativas, así como de historia para películas de época.

El Director de Arte dibuja sobre papel sus proyectos, en plano y en perspectiva; de ahí sus ayudantes sacarán los planos de arquitecto para lo que utilizan carboncillos, acuarelas, gouaches, etc.

En Estados Unidos, por el contrario, se sistematizó pronto el principio de la maqueta reducida del decorado, diseñada para que director y operador la estudiasen con un visor en miniatura, con el fin de buscar ángulos de cámara, posibilidades de iluminación y zonas útiles, que captara el objetivo.

Posteriormente, muchos directores exigieron que se construyera todo el decorado en proporciones reales, incluso las partes poco visibles, preocupados por la dirección de actores.

Dependiendo del estilo de película, el director de arte está al frente de un amplio equipo que incluye gremios artesanales muy antiguos. Distintos ayudantes realizan los diferentes planos; así como decoradores, constructores, ambientadores se ocupan de dar vida en el plató a sus ideas, y se encargan de reunir el mobiliario, así como todo lo que llena de vida el decorado. Puede trabajar con atrezistas, electricistas, fontaneros, albañiles, etc. El director de arte es quien se encarga de dirigir a carpinteros, escayolistas y obreros que se ocupan de la construcción del decorado, bajo las órdenes del Constructor jefe.

A lo largo de la historia del cine se han llevado a cabo proyectos en estrecha colaboración entre parejas famosas de directores/decoradores. De la misma forma, las relaciones entre el director de arte y el de fotografía, ambos responsables de la imagen, han sido intensas, pero no tan pasionales.

El decorado refleja un estado de ánimo, pues una de sus funciones esenciales es traducir el mundo interior de un personaje, o al menos, manifestarlo en una serie de detalles expresivos y personales. La expresividad del decorado intenta no sólo visualizar el mundo de un personaje en particular, sino, de forma general, definir el clima de la película.

Para un director de arte digno de este nombre, no debe haber diferencias entre un decorado construido en estudio y un decorado real, con el que hay que jugar, ambientándolo y atrezándolo.

Sirvan como ejemplo de estas dos formas de hacer cine, las siguientes películas: *Good Morning, Babilonia* (1986) de los Hermanos Taviani: un homenaje a los constructores de decorados. Y *La Gran Belleza* (2013) de Paolo Sorrentino, como excelente utilización de decorados preexistentes, en este caso, la propia ciudad de Roma.

MÚSICOS

Los músicos en el cine crean lo que podríamos llamar el lenguaje Invisible o mundo interior: el juego de las emociones. El músico trabaja normalmente «en solitario» y «en silencio». Las películas que eligen no llevar música de ningún tipo, por motivos expresivos, son muy escasas: alguna de Luis Buñuel, casi todo Robert Bresson o John Huston, cuyo ejemplo más significado es *La jungla de Asfalto* (1950).

En las primeras proyecciones de cine mudo las imágenes se acompañaban de música en directo. Las orquestas se colocaban en el exterior de la sala como reclamo para los posibles espectadores. Durante la sesión se situaban debajo de la pantalla, si bien, en la mayoría de ocasiones, la música se hacía presente gracias a un pianista, un organista, una pequeña formación o incluso una gran orquesta.

Las músicas originales para una película eran muy escasas en la época del cine mudo. Algunos vieron pronto un futuro profesional en la industria de la música para acompañar lo que se veía en la pantalla, y se pusieron a editar repertorios de fragmentos originales. Era lo que se denominó «música incidental», como ya existía para representaciones teatrales, y que posteriormente, en el caso del cine, se bautizó como «Música para la Imagen».

En la época del cine mudo, los conjuntos orquestales, en las salas importantes, tocaban en cada sesión, y sus miembros podían vivir de esta actividad. Para todos estos intérpretes, la llegada del sonoro fue, evidentemente, una catástrofe, pues el sonido se grababa en directo en el propio lugar de rodaje. Se contrataban músicos para tocar en los platós y tocaban tantas veces como tomas se hacían, trabajando así durante numerosas jornadas completas, hasta que la aparición del *Play-back* redujo considerablemente las horas de trabajo.

La llegada del sonoro supuso la catástrofe económica para los instrumentistas y para los especialistas en efectos de sonido que creaban durante las proyecciones de las películas mudas; en cambio trajo muchas esperanzas a los compositores.

Esa música de fondo, convertida en acompañamiento permanente, que aparece en un discreto segundo plano, se la debemos a Max Steiner, austriaco emigrado y discípulo de Mahler, con experiencia en Broadway y ascendido a director musical en la RKO y la Warner.

En los años 50 y principio de los 60, vuelve, por imposición de las productoras, la moda de que las películas han de llevar en su banda sonora un tema musical pegadizo y fácil de reconocer. Aparecen y destacan entonces compositores como Michel Legrand, Francis Lai, Maurice Jarre y Ennio Morricone, cuyas melodías están unidas a títulos de gran éxito e impacto popular.

En los años 70, vuelve al contraataque la música sinfónica. John Williams o Jerry Goldsmith colocan en primer plano un estilo musical sinfónico y grandilocuente, aprovechando la nueva moda de cine épico y de ciencia-ficción.

Esta vuelta al estilo sinfónico está ligada al desarrollo de la tecnología del sonido con la generalización del sistema *Dolby* estéreo, y sus cuatro pistas disponibles. La forma clásica de componer para el cine consiste en trabajar

EL DECORADO REFLEJA UN ESTADO DE ÁNIMO, PUES UNA DE SUS FUNCIONES ESENCIALES ES TRADUCIR EL MUNDO INTERIOR DE UN PERSONAJE

sobre la partitura, impartiendo indicaciones metronómicas o cronometradas precisas, adaptadas a la duración del fragmento visual elegido y grabando después la música. Para sincronizarla con las imágenes de la película, se suele grabar en proyección simultánea de los fragmentos a sonorizar.

Ennio Morricone y Nino Rota se cuentan entre los pocos que llevan a cabo investigaciones a la búsqueda de nuevos sonidos, lo que implica el logro de un equilibrio de timbres completamente nuevos y artificiales, únicamente posibles de conseguir en estudio.

En la música para el cine, el color sonoro reviste una importancia extraordinaria, mayor incluso que la calidad de la melodía. La forma en que el timbre entra en vibración o no con los matices y los ritmos de la imagen influye mucho en el éxito de su combinación. La música de películas no se refiere únicamente a la creación original, sino también al arte, no menos delicado, de los arreglos a partir de partituras ya existentes.

En el mundo occidental, y por tanto en España, los compositores para la pantalla grande suelen salir de los conservatorios de música; algunos de ellos llegan a elegir «Música de Cine» como especialidad, realizando estudios en escuelas o universidades en las que se imparten enseñanzas de esta modalidad. Quizá la más conocida sea la de *Berklee College of Music* en Boston, Estados Unidos.

En Francia, hay músicos como Philippe Sarde que se dedican, casi en exclusiva, a la música de cine. Y casos como el de Leonard Bernstein que compagina su actividad como director de orquesta de gran prestigio, dentro de la música clásica, con la composición de partituras para el teatro y la pantalla en perfecta consonancia con obras operísticas, sinfónicas, corales y de cámara.

Durante la época del cine mudo en España, tuvo especial importancia la ya conocida música de Zarzuela. En las décadas de los 30, 40 y 50 la respuesta nacional, a los modelos compositivos estadounidenses, británicos y franceses, busca un «estilo propio» que Tomás Marco denomina «Nacionalismo Casticista».

A principio de la década de los 60, hay aportaciones novedosas, cuando la mirada costumbrista y sainetesca es sustituida por un ácido realismo crítico. Las partituras de Miguel Asins Arbó ya vienen marcadas por un tono populista, debidamente intelectualizado, un poco a la manera de las bandas sonoras de Nino Rota para Fellini. En los 60, así mismo, se introduce el Jazz en varias de las bandas sonoras de producciones españolas. En esta década destacan también las composiciones de Augusto Algueró, Gregorio García Segura, Juan Carlos Calderón, Alfonso Santisteban, y el sinfonismo pop de Waldo de los Ríos.

En los 70 y 80 hay que destacar a Alejandro Masso, Jesús Gluck y especialmente a José Nieto que sería el modelo de transición entre la antigua y la nueva música de cine en España.

A partir de los 90, surge una nueva generación de compositores cuya actividad principal es la música de cine: Roque Baños, Juan Bardem, Mario de Benito, Bernardo Bonezzi, Caries Cases, Pascal Gaigne, Lucio Godoy, Al-

berto Iglesias, Angel Illaramendi, Bingen Mendizábal, Víctor Reyes y una única mujer compositora: Eva Gancedo. Todos ellos hechos a sí mismos y que han conseguido generar cierto interés fuera de su propio gremio, al llamar la atención de los medios de comunicación, como demuestran las ediciones discográficas de sus obras.

A todos los mencionados hay que añadir otro grupo de músicos poseedores de una mirada comprometida, y una auténtica vocación experimental e innovadora para la música de cine en España: Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Luís de Pablo, Xavier Montsalvatge o Antonio Pérez Olea. Ellos propician uno de los momentos más fecundos e interesantes de la banda sonora en España, abriéndose incluso a la música Atonal, la música Concreta y la Electroacústica.

Al mismo tiempo, la mejora de las técnicas de reproducción, con la implantación del sistema 5.1, permiten al espectador apreciar mejor los matices de la música y la banda sonora en su conjunto, una de las grandes asignaturas pendientes del cine español.

Como ejemplo, y para terminar lo expuesto sobre este oficio, explicaré que en Francia, el Ministerio de Cultura concede ayudas para la promoción de «Música Original» compuesta expresamente para películas, aportando el 50% del coste total, referido al capítulo musical del presupuesto. De esta forma se estimula a los Productores a encargar composiciones de numerosas bandas sonoras originales y, en consecuencia, la aparición, dentro de la industria del cine francés, de nuevos talentos. En nuestro país esto es impensable, no tenemos ni siquiera Ministerio de Cultura.

Podemos afirmar que, a pesar de esta carencia, la música de cine en España goza de una muy buena salud, pues está apareciendo una nueva generación de músicos espléndidos en perfecta consonancia con los compositores citados.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

El director de fotografía es el responsable del carácter de la imagen que retrata para ser proyectada sobre la pantalla. Se puede decir que «pinta», en sentido figurado, eso que vemos, es decir, la imagen. Mi amigo Javier Salmones, uno de los mejores directores de fotografía que hay en España, define con precisión la actitud que debe tener todo director de fotografía que se precie: « Desde el momento que abres los ojos cada mañana tu mirada sobre la realidad que te rodea tiene que ser una mirada analítica y crítica.» Y hace un inteligente análisis de este proceso: «A partir del proceso de borrado selectivo que nuestra memoria va haciendo, se va configurando en nuestro interior una particular manera de interpretar visualmente la realidad, de forma que esta mirada se va alejando del realismo y configura una particular manera de reinterpretar la realidad desde el más puro subjetivismo».

Es importante diferenciar entre el director de fotografía posibilista, es decir, aquel cuyo único afán es hacer visible aquello que está destinado a que

«se vea», lamentablemente, la mayoría; y el director de fotografía que «crea», es decir, aquel que dota de personalidad lo que retrata, hasta el punto de convertirse en auténtico pintor, creando texturas e imágenes bellas, rompedoras y sugerentes. De ahí que sea de extraordinaria importancia la formación no sólo técnica, sino humanística del director de fotografía sobre lo que Salmones considera que debería estar en posesión de: «Una aproximación a un concepto de cultura que nos remitiera de inmediato al humanismo del renacimiento. Y otra, a la cultura visual, entendida en su sentido más amplio, es decir, no solo referida a la pintura, escultura, arquitectura, cómic, graffiti, cine, fotografía, diseño, moda, publicidad, danza, etc., sino también a la que engloba a la teoría crítica, la filosofía y la antropología.»

EL PODER DE RESOLUCIÓN, QUE TIENE EL FOTOGRAMA DE NEGATIVO, SIGUE SIENDO SUPERIOR A LA DEL *FRAME* DIGITAL

Para llevar a cabo un trabajo fotográfico de especial entidad se necesita un equipo altamente cualificado integrado por eléctricos, y maquinistas, además de toda una serie de materiales específicos: como son una amplia gama de luces y focos, con sus correspondientes gelatinas blancas o de colores, filtros ópticos y otros de muy distintas texturas y tonos, así como gasas, y soportes con distintas emulsiones y contrastes, medios técnicos que contribuyen necesariamente a ese objetivo de «pintar» el fotograma, o *frame,* como se conoce en el ámbito de la televisión, logrando así una lógica continuidad tanto narrativa como estética.

Otra figura es el llamado operador de cámara o segundo operador, aquel que maneja la cámara. Hay directores de foto que hacen las dos funciones, y otros que son enemigos de hacerlo, defendiendo que son trabajos muy distintos y que cada uno de ellos necesita de una concentración específica. Yo soy partidario de que se realicen por separado ambas funciones.

Hay otros elementos técnicos de especial importancia como son las distintas sensibilidades del Negativo, es decir, del soporte fotográfico, y todo el proceso posterior en el que juegan un papel fundamental los laboratorios cinematográficos, pues son los responsables, tanto del revelado de ese Negativo, como del proceso posterior llamado etalonaje, que consiste en la búsqueda del equilibrio final del «tono» de la película, es decir, ese juego de grises en el blanco y negro o la combinación e intensidad de los matices en las de color. Todo este proceso se conocía como procedimiento «analógico».

En la actualidad están desapareciendo los laboratorios que «procesan» negativo, pues este soporte, de naturaleza química, está siendo sustituido por la llamada Cinematografía «digital», que trata de alcanzar los resultados que se conseguían en los laboratorios, pero por procedimientos electrónicos.

Es curioso comprobar que el proceso «Químico» conocido como técnicamente imperfecto, y el proceso «Digital», electrónico, es perfecto sin embargo en la práctica, el resultado estético final favorable se obtiene en el laboratorio químico.

La «información», o poder de resolución, que tiene el fotograma de Negativo, sigue siendo superior a la del *frame* digital. El hecho de que en la actualidad la captación de imágenes para el cine sea mayoritariamente electrónico o digital, obedece a razones comerciales; no Artísticas.

En España han desaparecido todos los laboratorios químicos de procesado de películas. Así, en caso de que algún director decidiese utilizar ese soporte para el rodaje de su película, habría de viajar a otros países europeos para conseguir el revelado y posterior tratamiento del material utilizado.

No obstante. no deja de sorprender la aparición en Estados Unidos de un movimiento liderado por Quentin Tarantino que reivindica el rodar películas en soporte Negativo; incluso se ha firmado un acuerdo con la fábrica Kodak de Rochester (USA), para que no desaparezca y se fabrique un mínimo de millones de metros de negativo al año para todos aquellos que quieran seguir trabajando con ese soporte en las cámaras de filmación.

Este fenómeno, podríamos compararlo con el resurgir del vinilo, como soporte, en el universo de las grabaciones musicales. En el mercado llegaron a existir 3 marcas distintas de fabricantes de películas La ya mencionada Kodak, americana, con su fábrica en Rochester (Estados Unidos); Fuji, japonesa, con fábrica en Japón, y Agfa/Gevacolor, de origen europeo, con fábricas en Bélgica y Alemania.

En Rusia y en los llamados entonces «países del Este» llegaron también a tener sus propias emulsiones.

Actualmente sólo Kodak sigue fabricando negativo en película. Un director de fotografía suele ser un gran conocedor del mundo de la pintura y visitante asiduo de los museos. Las referencias estéticas que toma como base para su trabajo pueden proceder de otras películas, pero también de pinturas, grabados, fotos y documentos de época en caso de películas históricas.

Resulta curiosa toda la parafernalia que los directores de fotografía han de utilizar y combinar para conseguir su meta final consistente en «crear» belleza con los medios técnicos tan variopintos que tienen a su disposición.

Contaré una anécdota vivida directamente por mí, durante el rodaje de *El Sol del Membrillo* de Víctor Erice, en la que trabajé como Director de Producción. Estábamos una mañana muy temprano esperando a dar la claqueta de inicio para rodar el primer plano del día; todo el «decorado» estaba perfectamente preparado en torno al árbol del membrillo. Sólo faltaba que llegara Antonio López: pintor del híper realismo, el pintor de la luz, el pintor de la longevidad en el tiempo: hay cuadros suyos que ha tardado 20 años en terminarlos. De pronto, aparece Antonio López, y lo primero que hace es fijarse en el árbol y notamos que se muestra totalmente desconcertado, empieza a dar vueltas y vueltas alrededor del membrillo, le vemos incómodo, incluso inquieto; al cabo de un tiempo detiene su marcha y mirando al equipo, en voz alta, refiriéndose a la sombra que proyecta el pequeño árbol, señalando en una determinada dirección, dice: «¡Esto no puede ser! ¡El SOL no sale por aquí! ¡El SOL sale por allí!»

Y señala al lado contrario.

Resulta que, por necesidades del rodaje, el director de fotografía había colocado un enorme foco HMI de 18 kilovatios, (que da el efecto, luz de día) para crear un «amanecer ficticio» justo al lado contrario de donde salía el sol. Antonio López no entendía nada, y debió de pensar que algo raro había ocu-

rrido en la naturaleza ese día. Son las mentiras que creamos los del cine para tratar de conseguir en la pantalla, ese determinado efecto que nos permite disfrutar de la belleza de la imagen.

A raíz de esta anécdota quiero volver a citar a Javier Salmones en relación con el uso de la luz natural o artificial a la hora de filmar: «Se podría pensar, que es más fácil trabajar con luz natural que con luz artificial. Hay una gran mayoría de directores de fotografía que preferimos trabajar con fuentes de luz artificial. Con este tipo de luz el control que nosotros ejercemos es total. Podemos controlar su intensidad, su dirección, su colorimetría suavizarla o endurecerla, y lo más importante su duración.»

Y añade: «Ahora, que hay algo que sólo nos da la luz natural: Es su brutal invasión sobre el paisaje. Ese inmenso poder de transformación del paisaje. Sólo girando 180° nuestra visión la textura y el color del paisaje se transforma».

La fotografía de cine consigue que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood la tome en consideración, de forma que en la primera ceremonia de entrega de los premios Oscar que se celebra en 1929, el premio a la mejor fotografía vaya a parar a manos de Charles Rosher y Karl Struss responsables de la fotografía, nada más y nada menos que de «Amanecer» de Murnau (1927).

El reinado de los directores de fotografía está plenamente vigente en la época del *Star-System* de Hollywood, donde se vincula siempre una actriz o actor a un determinado nombre de Operador oficial de las «estrellas».

De ahí que la película «Ciudadano Kane» (1941) de Orson Welles, cuyo director de fotografía era Gregg Toland, supuso toda una ruptura en esos años. Las novedades visuales consistieron en usar objetivos de gran angular, cuyo efecto creaba una apariencia exagerada y desmesurada en la presentación de espacios. O utilizar objetivos con los que lograr una gran profundidad de campo, es decir, que ningún punto del plano aparece desenfocado. La profundidad de campo varía en función del objetivo utilizado y de la apertura del diafragma. O tomas en contrapicado, que permiten ver los techos, lo que obligó a cuestionar toda la iluminación, porque era práctica habitual no incluir los «techos» en los decorados.

La aparición del *Technicolor* en los años 30 supuso otra gran aportación en su momento, pero tuvo consecuencias inesperadas pues «obligaba» a la presencia en el plató de asesores técnicos de la casa *Technicolor*, lo que en más de una ocasión llevó a importantes diferencias de criterio en cuanto a los resultados, lo que trajo aparejado serios enfrentamientos entre directores de fotografía y técnicos del color.

La llegada del formato *Scope* (2,35) en los años 50 y 60, es un interesado afán por conseguir «espectáculo panorámico» frente a la supuesta competencia de la televisión. Este hecho supone la aparición de otra circunstancia a destacar en el ámbito de la creación fotográfica en el cine.

El primer largometraje rodado en *Scope* fue *La Túnica Sagrada* (1953) de Henry Koster; no obstante, hubo que esperar varios años para que los prime-

ros objetivos anamórficos, es decir, los que hacían posible ese efecto panorámico, se perfeccionaran, en especial, a la hora de rodar primeros planos, y también para hacer desaparecer, lo que se llama en el mundo de la fotografía, el exceso de «grano», esa sensación de que la imagen está saturada de puntitos de colores.

Con la aparición del Neorrealismo italiano y posteriormente con la *Nouvelle Vague* se empieza a buscar un sistema de iluminación más acorde con lo cotidiano. Fue, sobre todo, Raoul Coutard en *Al Final de la Escapada* quien, siguiendo los deseos de su director, Jean Luc Godard, el cual pretendía que actores y cámara se movieran con absoluta autonomía, liberó el decorado de todo aquel denso sistema de iluminación que predominaba hasta ese momento. Para ello, utilizó una luz indirecta rebotándola en los techos. Esta innovación simplificó enormemente los rodajes, que, a partir de entonces, se llevaron a cabo en interiores naturales, con gran frecuencia, sin tener que acudir a los grandes decorados fabricados en plató o estudios de rodaje.

Entre los directores de fotografía que podemos considerar como auténticos maestros de la «LUZ» podemos nombrar a: Billy Bitzer, Vittorio Storaro (habitual de Coppola, Bertolucci y Saura), John Alcott (de Kubrick), Gordon Willis (las tres entregas de *El Padrino* de Coppola y el cine de Woody Allen), Christopher Doyle (australiano, trabaja para el Cine Asiático), John Toll (con Terrence Malick), Sven Nykvist (Sueco, director de fotografía de Bergman), Januzz Kaminski (colabora con Spielberg), Roger Deakings (con los hermanos Cohen) y Emmanuel Lubezki (mexicano, alias «El Chivo») ganador de los últimos Oscar.

En España hemos tenido a lo largo de nuestra historia grandes directores de fotografía, citaremos algunos: Juan Mariné, que, a sus 95 años, sigue activo. Empezó su andadura en el cine mudo; Néstor Almendros (español/cubano), se le reconoció, sobre todo, a partir de la fotografía de *Days Of Heaven* (Días de Cielo) (1978) de Terrence Malick, con la que consiguió el Óscar de la Academia, aquel año. Autor de un importante libro autobiográfico, *Días de una cámara. El hombre que pintaba con luz,* es el título de un documental que narra su manera de hacer. Y otros como: Jose Luis Alcaine, Javier Aguirresarobe, Teo Escamilla, Luis Cuadrado, Jaume Peracaula, el ya Citado Javier G. Salmones, Juan Ruiz Anchia, Xavi Gimenez, Osear Faura, o Alex Catalan ...

EN ESPAÑA HEMOS TENIDO A LO LARGO DE NUESTRA HISTORIA GRANDES DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA

SOBRE EL MONTAJE

Todos estos oficios concluyen sus respectivas funciones en la obra cinematográfica terminada. Ésta, para adquirir su propia entidad, tanto estética como dramática, precisa de la actividad de un último, podríamos llamarlo artesano, de hecho, lo ha sido hasta la aparición del mundo digital, cuya función consiste en vertebrar y dar sentido a todo el material filmado. Esta labor se conoce como montaje o, edición, ya en la era digital. El montador fue, durante los

primeros años, un verdadero artesano pues cortaba y pegaba con sus propias manos los fragmentos de celuloide, que convenientemente montados y afinados componían lo que se llamaba copión, del cual se hacía el correspondiente corte de negativo y daba pie a la copia standard que era la que se proyectaba en los cines. El trabajo del montador sería equiparable al del escritor, pero en imágenes; el encargado de dotar de ritmo a la narración, de buscar aquellos planos más expresivos que ayuden a la mejor comprensión de la historia, elegir el punto exacto donde cortar un plano para que su unión con el siguiente discurra de forma natural sin provocar salto en la contemplación del espectador. El montador tendría las características del poeta, que mide cuidadosamente la métrica o medida de sus versos, o del gramático que estudia la sintaxis de los textos para lograr una perfecta concordancia y así facilitar su comprensión; en el caso del montador, el entendimiento visual del discurrir narrativo.

Se han escrito numerosos estudios sobre el montaje, conscientes sus autores de la importancia de esta labor en el proceso creativo del film. El primer tratado se lo debemos a Sergei Mijailovich Eisenstein, con su *Teoría y técnica cinematográfica*. Posteriormente adquiriría gran relevancia la *Teoría del montaje* de Karel Reisz. En cualquier caso, quiero hacer mención a este oficio, netamente cinematográfico, y que para encontrar paralelismos con el resto de las Bellas Artes, se podría relacionar con varias de ellas por su afán en la búsqueda de sentido a la obra, ritmo, coherencia y unidad, algo, que cada uno de los artistas busca en las diferentes formas de expresarse a través de su obra individualizada. No quiero extenderme más, tan sólo dejar constancia de un oficio esencial dentro de la creación cinematográfica, cuya relación con el resto de las bellas artes es fácil de percibir.

EL FUTURO

Las formas de ver las películas han evolucionado y es difícil imaginar hacia dónde vamos. Las empezamos viendo en las salas de cine. Podemos memorizar todas las salas cinematográficas que frecuentábamos y han desaparecido. De las salas públicas hemos pasado a las salas de nuestra casa donde primero en vídeo y después en soporte digital, cada vez más sofisticado, vemos las últimas producciones de la cinematografía mundial. El cine clásico se conserva en las filmotecas que hacen las veces de museos de la imagen, dedicando de manera periódica ciclos para la revisión de algún determinado creador. La filmoteca, como centro de custodia y recuperación del patrimonio audiovisual, CCR (Centro de conservación y recuperación), a modo de biblioteca nacional, nos lleva a preguntarnos por la supervivencia de toda la producción que hoy día tiene un soporte digital. Pues, al parecer, el grado de duración en el tiempo no es comparable con el material audiovisual en soporte negativo. El filósofo italiano Maurizio Ferraris ha alertado al respecto. No obstante, esta es una cuestión que nos llevaría mucho tiempo de reflexión. El futuro del cine parece que, por el momento, se decanta por tres vías: Las Filmotecas, como grandes

museos donde se conservan las mejores películas de todos los tiempos; los hogares, cada vez mejor dotados tecnológicamente para ver cine en condiciones óptimas, y las salas especializadas en proyecciones sobre pantallas inmensas, como templos del «entretenimiento», para apreciar en toda su grandeza esas producciones actuales en las que decorados gigantescos y un sinfín de efectos especiales espectaculares nos transportan a mundos galácticos y de fantasía, que despiertan la admiración y casi adoración de unos, y el tedio en otros.

FINAL

Y ya para despedirme y terminar este discurso de ingreso quiero citar una frase que vi pintada en los muros de una prestigiosa escuela de teatro: «Cuando el Parlamento es un Teatro, los Teatros deben ser Parlamentos». Con esta sentencia quiero referirme a estos últimos 4 años de gobierno en España, su relación con la cultura y más en concreto con el Cine. Me pregunto ¿qué es la cultura para los políticos? Lo mismo que una flor en la solapa, un puro adorno, al que no se da otra importancia que la puramente ornamental, y se tira cuando deja de prestar ese servicio.

Estos cuatro años me recuerdan a esa película argelina que ganó en 1975 la «Palma de Oro» en el festival de Cannes, titulada *Chronique des Annees de Braise* (Crónica de los años de Brasa) de Mohammed Lakhdar-Hamina, donde nos cuentan cómo fueron en Argelia esos años comprendidos entre el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y 1954, años de auténtica «Brasa», para llegar a ser un país libre de los franceses; pues bien, estos cuatro años han sido un tiempo de auténtica «Brasa» para la Cultura en España. Lo más próximo, en sentido figurado, a «Los fusilamientos del 3 de mayo» de Francisco de Goya, una especie de ejecución por ineptitud de todo aquello que sonara a creación y saber. Solo ha faltado vender los Cuadros del Museo del Prado, algo a lo que no se atrevieron ni en tiempos de la dictadura. En la película de Francois Truffaut, *Farenheit 451*, (1966) los individuos se veían en la necesidad de aprenderse determinados libros condenados a su desaparición en la hoguera por las autoridades políticas. Ojalá se imponga la cultura del saber y el conocimiento, y los gobiernos se impliquen en crear las condiciones para que así sea. La fuerza de la creación se terminará imponiendo a cualquier coyuntura, sea del signo que sea, y podremos seguir disfrutando de aquellas obras, fruto del trabajo de todos esos creadores, magistrales artesanos, en sus respectivos oficios. Muchas gracias.

CARLOS TAILLEFER DE HAYA
En Málaga a 30 de junio de 2016