

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

En busca de la escritura
fílmica

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 24 DE ENERO DE 2016
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
D. JOSÉ MARÍA MERINO



MADRID

2016

Discurso
del
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

EXCELENTÍSIMO SEÑOR DIRECTOR, SEÑORAS Y SEÑORES
ACADÉMICOS:

La tradición se convierte, en este caso, en placer al pronunciar ante ustedes el recordatorio acostumbrado que el que llega debe hacer del que se va. Pero, ¿se va del todo del sillón F mayúscula su anterior ocupante, el profesor José Luis Sampedro? Solo hace unos meses ha salido a la luz un nuevo libro del profesor y escritor, aunque él ya no está entre nosotros. Así que al menos su palabra, en esta casa de la palabra, queda y quedará acompañándonos por tiempo indefinido.

Cuando la generosidad de mis padrinos para la elección académica, Luis Mateo Díez, José María Merino y José Manuel Sánchez Ron, convirtió su remota posibilidad en riesgo inmediato, lo primero que pregunté fue a qué académico sucedería en caso de que el suceso sucediera. Y de quién debería hacer la obligada loa. La respuesta me tranquilizó. Llegado el momento —es decir, este— hablaría ante ustedes de un sabio, de un hombre de bien y de un escritor tan admirado como querido.

El primer conocimiento que tuve del profesor Sampedro fue al escucharle de viva voz, mientras daba la charla de inauguración de curso en el colegio mayor al que yo acababa de llegar, justo en mi primer año de Filosofía y Letras. Un

encuentro temprano, tan temprano que José Luis Sampedro era para nosotros el catedrático de Estructura Económica de la Complutense y no novelista ni nada parecido. Me impresionó su gentileza y gallardía, su exposición clara y distinta, y un aire de modernidad que ventilaba las cerradas aulas de la época.

Escribir es vivir, esa es la idea maestra de algunas de las reflexiones del otro Sampedro, el escritor. Y así se llama el libro que recoge una semana de conferencias pronunciadas en la universidad con gran seguimiento de público juvenil. Al pasar los años, el escritor reverdecía en los ojos de sus jóvenes lectores.

Su esposa, Olga Lucas, nos recuerda en el hermoso prólogo de otro libro, *La vida perenne*, que José Luis Sampedro solía decir, con modestia de sabio, que había ido descubriendo de qué va esto de la existencia cumplidos los cincuenta. Para nuestro economista el tiempo no es oro, según se suele evaluar, «el tiempo es vida», proclama.

Y es que Sampedro tenía buen oído para el latido, para captar «esa voluntad de minutos en sucesión que llamamos vivir», como dice el poema de otro académico ilustre de esta casa. Su capacidad para escuchar queda patente cuando cuenta cosas como esta:

Durante un viaje por tierras del Tajo entró en una taberna e inició conversación con la dueña. La anfitriona nunca había viajado en coche cama y tenía curiosidad por el tren que veía pasar diariamente ante sus ojos, camino de Portugal. Pero expresó su reserva sobre el hecho de que durmieran en el mismo vagón mujeres y hombres. El profesor le explicó que iban en compartimentos separados, a no ser que fueran matrimonio. Pero la señora insistió:

—Ya, pero no parece muy decente que una mujer se desnude estando sobre una cosa que se mueve.

Aquella buena señora daba en la clave de lo que es la seducción cinematográfica.

El siempre jovial escritor José Luis Sampedro parece menos alegre y divertido cuando habla de aquella profesión que ejerció durante tantos años. No es muy habitual que un economista se despida de nosotros con una aguda crítica al éxito económico entendido como supremo afán, «algo que ha degradado las ilusiones, la dedicación, la gran aventura, la vida interior... el componente misterioso al que uno puede aproximarse sin tener la seguridad de encontrar respuestas». Pero el profesor al que conocimos en tiempos tan duros no puede cerrar sus últimas reflexiones en un tono pesimista, y así nos dice: «A lo mejor, el error está en pensar que esto es el ocaso, cuando en realidad es la aurora».

Entre aquella charla con estudiantes ilusionados y comba-
tivos, que evoco jubilosamente, y estas palabras últimas hay una vida entera.

Al final de su ciclo vital, el veterano protagonista de la novela de Sampedro *La sonrisa etrusca*, Salvatore Roncone, rejuvenece de amor. Y es que nunca es tarde para nada, ya sea para el profesor Sampedro o para el novelista del mismo nombre. La vida se termina, el combate sigue, las palabras quedan.

* * *

Cuando al académico electo se le acerca el momento de redactar el texto que deberá leer durante su recepción pública, una pregunta le asalta irremediable: ¿cómo empezar un discurso para una academia? Por lo pronto, y como hemos visto, el que llega invoca al que se va, y busca su mano amiga para no perderse en la selva oscura: «Poeta que me guías, mira si mi virtud es suficiente antes de comenzar tan ardua empresa». El que está llegando se refugia en las palabras del que muestra el camino y se cobija en ellas como si las palabras pro-

dujeran sombra... ¿Protegen las palabras de aquello que nombran?

Pero tarde o temprano hay que asumir el riesgo y la aventura de hablar en nombre propio, como lo hago yo ahora mismo.

Mis comienzos fueron las palabras y las imágenes, pero solo la palabra es capaz de explicar aquello que se mueve. Así que empecé un viaje lleno de idas y venidas, de hallazgos y pérdidas, pero de difícil arrepentimiento.

* * *

Que el oficio de narrar historias me venía de la literatura era tan patente que cuando ingresé en la escuela de cine de Madrid todos mis compañeros, algunos de ellos cineastas en ejercicio en la actualidad, me vaticinaron que yo sería un buen guionista –y aun eso con mucha ayuda de Dios–, pero dudaban de que yo llegara a ser director de cine. Al menos un aceptable director de cine. Y ¿qué es ser director de cine?

La profesión de director de cine consiste, entre otras cosas, en sobrevivir al caos. Las cosas no suceden según se prevé en el plan de trabajo, las escenas no resultan como se escriben en el guion, el equipo es muy numeroso y difícil de controlar. Hay algunos directores que gritan para imponer su autoridad, otros hablan bajito para que nadie los entienda. Viniendo como venía de la creación en solitario, un rodaje me provocaba sobre todo turbación. Por otra parte, el caos es contagioso y, así, a veces afecta a alguna de las actividades relacionadas con la cinematografía. Años después de mis primeros sobresaltos en el cine, tuve un encuentro con mi amigo el cineasta Gillo Pontecorvo, por entonces director del Festival de Venecia. El veterano director se veía totalmente trastornado por la marcha del festival, y se quejó de que le rodeaba un desbarajuste difícil de superar. Intenté consolarle haciendo consi-

deraciones en positivo sobre la convergencia del caos, el cine y las costumbres locales. Me contestó moviendo negativamente la cabeza: «Sí, amigo mío, pero este año el caos no funciona».

Al principiar el aprendizaje de aquel lenguaje esquivo y estrepitoso, como me pareció que era el del cine, practicaba un realismo ingenuo. Si la cámara se colocaba ante la realidad, ante cualquier realidad, se produciría lenguaje tarde o temprano. Una cierta objetividad acompañaría irrefutablemente a la imagen captada. Estaba ante un lenguaje novedoso, indómito, que me llamaba sin que yo comprendiera del todo qué quería decir. Pero estaba seguro de que el cine y yo terminaríamos por entendernos. Y que finalmente lo meramente impresionado –la toma en bruto– sería también fílmico.

Las primeras prácticas con la cámara me enseñaron que para hacer que el contenido de un plano, de una toma, pareciera real había que recolocar las sillas, las mesas y a los actores que se movían entre ellas. A los actores debía señalarles marcas y límites para recibir la luz. No valía lo que es natural para construir la naturalidad. Todo estaba marcado, manejado por hábiles manos. Solo así la realidad llegaba de una manera potente y luminosa a los ojos del espectador. Una vez más, había que ordenar el pequeño desorden de las cosas para que todo marchara bien, para que esta vez el caos sí funcionara. La sorpresa para el joven escritor reconvertido en aprendiz de cineasta es que había que organizar todo eso desde fuera del lenguaje. En el cine no todo está en el enunciado, sino que hay algo más entre la realidad y su expresión.

El incipiente cineasta comprobó que se operaba sobre una realidad intervenida. Solo después de esa operación se podía hacer cine, crear algo específico. No ocurría como con la escritura, en la que unas palabras tras otras construyen la ficción. Aquí había que rehacer el mundo para poder contarlo, para convertirlo en lenguaje.

Demasiado para un joven escritor aspirante a director de cine, demasiada realidad de un solo golpe.

Porque los orígenes de mis propias narraciones fueron los cuentos maravillosos y los héroes sometidos a prueba. Aquellas mis primeras ficciones eran orales, ante un auditorio familiar. Hacía aparecer personajes fantasmales, de colores saturados por la pasión, sin más soporte sólido que la narración en sí misma, la palabra. Atormentaba a mis hermanos pequeños con historias aterradoras que iba cambiando según la cara que ponían. Solo después de haberles hecho sufrir atrocemente los recompensaba con un final feliz.

Ahora me enfrentaba a un público más difícil: los profesores de la escuela de cine de Madrid. Allí impartían clase Carlos Saura, Luis García Berlanga, Miguel Picazo, José Luis Borau, Basilio Martín Patino... Aunque mejor sería decir que los profesores intercambiaban sus propias experiencias con nuestra desesperada búsqueda de dar sentido a las imágenes. Profesores y alumnos nos movíamos entre el posibilismo y los condicionamientos interiores y exteriores. Todo ello bastante alejado de los cuentos de hadas. El ejercicio del cine ahuyentaba mis fantasmas, era en sí mismo la dura prueba del héroe, con prohibiciones reales, tan difíciles como las impuestas en los antiguos cuentos.

Visto de lejos, el cine ofrecía una actividad más libre que la literaria gracias al impulso de la técnica y al vuelo de la modernidad. El arte cinematográfico aparece como una encarnación de la heterodoxia frente a códigos culturales de gran peso. Pero pronto el joven aprendiz advirtió que los signos y las reglas de la narrativa cinematográfica están mucho más codificados de lo que aparentan. El cine es un conjunto de códigos que condicionan la narración, solo que a veces son tan invisibles que pasan desapercibidos. Hay una tensión muy deliberada entre lo que es previsible e ineludible, que está fuertemente reglamentado, y lo imprevisible e inesperado. La

ilusión de realidad que acompaña a las imágenes hace que las reglas del cine, mucho más inflexibles que las de la literatura, no aparezcan como regulaciones sino como acontecimientos inevitables.

El aprendiz de cineasta manifestó ante sus profesores una cierta resistencia a las convenciones cinematográficas. Y así ocurrió no solo en las animadas discusiones de clase, sino también en los ejercicios practicados con la cámara, por cuyos resultados, desoladores, el aprendiz fue reiteradamente suspendido.

¡Qué extraño es el lenguaje del cine, qué excitantemente diferente! ¡Qué difícil es rodar un plano y, en cambio, cuánto da que hablar!

* * *

La semiología, como ciencia general de los signos, encaró la explicación del cine con la misma bazaría con la que lo hizo ante la publicidad, el lenguaje del cuerpo, la cocina y la moda. En realidad, fueron los lingüistas los primeros en ocuparse del cine de una manera sistemática, con resultados brillantes. El modelo lingüístico fue el utilizado para acercarse al cine y hasta hoy mismo continúa siendo un estudio canónico que se enseña en las facultades universitarias. Sin embargo, grandes zonas del arte de las imágenes en movimiento siguen sin poder abordarse desde unas investigaciones reduccionistas. Por poner un mero indicio sospechoso, Christian Metz o Umberto Eco estudian escasamente la utilización de la música en la banda sonora, que, sin embargo, acompaña al cine desde que apareciera el invento mismo en las casetas de feria. Todavía es más revelador el comparativamente escaso grado de atención concedido a la presencia del actor. Quizá sea Roland Barthes, a veces tan graciosamente exagerado, quien mejor se ocupa del actor más allá de su sola consideración

como personaje de la acción. Si nos atenemos a la mayor parte de los casos, el análisis lingüístico del cine presenta tantas excepciones, tantas resistencias, que es como si contempláramos la vida cotidiana desde un plano filmado a vista de pájaro, mientras que las cosas importantes suceden más cerca de la cámara.

* * *

Al terminar las clases en la escuela de cine, en Madrid, los alumnos nos solíamos reunir en la cafetería Bentaiga, en la calle Génova. Se discutía de todo a partir de cualquier película, porque el cine rebasaba y sigue rebasando los bordes de la ficción para estar presente en la misma vida que transparente. Allí acudían también los que no habían conseguido ingresar en la mítica escuela, donde se podían ver y analizar las obras más recientes de Antonioni, Godard, Visconti o Billy Wilder, así como del cine independiente americano. También alguna película prohibida de Buñuel. Los no ingresados, catecúmenos en espera de gracia, escuchaban atentos. La belleza plástica, el testimonio social, la crítica política y una cierta espera ilusionada se mezclaban en la barra del bar. También acudían jóvenes escritores, cómo no. La presencia de novelistas y cineastas avivaba las discusiones en torno a sus destinos cruzados. Los novelistas eran apasionados cinéfilos, y habían afilado sus armas precisamente viendo cine y sacando consecuencias. Además estaba la denodada carrera para mostrar quién iba más lejos en dejar atrás el costumbrismo, si el cine o la literatura. Desde luego, el costumbrismo aún reinaba en el cinema patrio, mientras que las novelas de Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet o Juan Marsé, circunnavgando el mundo del cine, habían llegado a un realismo sin limitaciones ni fronteras.

Por mi parte, como director no estaba realizando grandes

progresos, pero en cambio aprendía mucho de literatura, porque nada es igual desde que el cine existe.

Permanecía expectante ante los códigos cinematográficos, tan ásperos como eficaces, un tanto crítico y un tanto seducido por ellos; en eso me comportaba como un verdadero escritor. Placer y recelo, la combinación perfecta.

El placer venía en gran manera de las películas de género, en las que existían y existen normas de estricta observancia que retrasan o aceleran el goce. Dentro de ellas hay verdaderas figuras retóricas, en las que el conjunto de reglas, en lugar de ser restrictivas, son esperadas a la manera de una explosión liberadora.

Cómo no recordar, por ejemplo, que cuando se cruza un río africano tiene que aparecer un plano de cocodrilos, aunque en ese río nunca los haya habido. Más caseramente, si alguien salta huyendo por una ventana, los visillos deben quedar ondulando acusadoramente. Cuando se dispara un arma de fuego, el agredido suele caer violentamente de espaldas, pero, en cambio, si se le dispara con un silenciador, aunque el arma sea del mismo calibre, la víctima debe ir doblándose poco a poco hasta desplomarse blandamente en el suelo. La retórica puede hacer del género una parodia.

La dosificación entre lo que se espera y lo inesperado constituye uno de los ejes de cualquier narración. En la narración fílmica ese código es muy sofisticado, tan sofisticado que no parece una convención regulada. Por eso su efecto es tan potente. La máquina narrativa es resultado de una larga experiencia de hallazgos y rectificaciones, de errores y aciertos de cineastas legendarios. Y esa andadura histórica parece repetirse cada vez que un joven aprendiz se inicia en el oficio, como si todo empezara de nuevo.

En la escuela de cine, José Luis Borau, nuestro profesor de guion, se metía en el plató y nos corregía los tropiezos *in situ*, tropezando él mismo con cables y trípodes. Durante el roda-

je de uno de los ejercicios se fijó en que yo estaba a punto de saltarme el eje de miradas, pero los avezados técnicos que me rodeaban me avisaron a tiempo. Modifiqué rápidamente la posición de cámara. Borau movió la cabeza y dijo: «Manolo, pareces un director con tacataca». Y es que los comienzos de un director se parecen bastante a los balbuceos del cine mientras también comenzaba a decirnos algo en la oscuridad de la sala primitiva.

Crecimos con el cine, lo unimos a nuestra vida y hasta lo invitamos a entrar en casa. Tanta familiaridad hizo que tengamos una gran «competencia lectora» de las películas, al igual que la tenemos de las obras literarias. Pero saber leer la escritura fílmica no supone, ay, que sepamos también escribirla. La distancia es grande, la dificultad extrema, la meta incierta. Su aprendizaje supone un esfuerzo no siempre coronado por el éxito.

El espectador actual está tan acostumbrado a la narración fílmica que el del cine parece un «lenguaje natural», como el que hablamos todos los días, el que utilizamos para comprar en el supermercado o con el que nos declaramos a la persona amada. Y no es así en absoluto. Solo el hecho de recordar la reciente historia del cine mostraría que es un proceso en marcha, aún no cerrado, una producción de sentido a la captura de extensas mayorías, poseedor de un potente mecanismo de identificación. Y todo ello tomando prestados los hallazgos de la literatura.

Quizá hasta ahora no se haya pensado lo suficiente en que el cine se estaba consolidando como narración más que como espectáculo. Y que precisamente ello ocurría después que las novelas de grandes escritores viajaran a través de las fronteras, se convirtieran en acontecimientos transnacionales, consiguieran éxito y a la vez prestigio, y además hicieran reír y llorar a lectores de diferente clase social.

Todo ello ayuda a elegir un modelo y no otro. Y el modelo

elegido por el cine parte de la verosimilitud probada en la novela o, mejor dicho, en la forma realista del lenguaje novelístico.

La literatura realista ha tenido la ambición de representar las cosas tal como son, resistiéndose a aceptar ser un movimiento literario más sino una manera de acceder a la «verdadera» realidad. El lenguaje más eficaz sería el que no se «interpone», aquel que parece identificarse con el objeto representado. El cine se apuntó enseguida a la idea, ofreciendo superar la oferta literaria y proclamando, por fin, un realismo definitivo. Ese estatuto realista, además, no sería excluyente, sino solo un referente imprescindible que daría paso a los films de aventuras, a los delirios, al camino de los sueños. Hay muchos mundos, pero todos caben en el cine.

Por mi parte, como aprendiz me era muy difícil tener tiempo para reflexionar sobre los códigos que estaba utilizando mientras discutía el emplazamiento de cámara, motivaba a los actores y miraba al cielo por si se acercaba una nube y me impedía rodar el plano. Los análisis son para examinar la obra después de hecha. La urgencia es la medida del rodaje. Las palabras «*motor, acción*», son una invocación a fuerzas visibles e invisibles que, una vez conjuradas, provocan emociones y sucesos en cadena. Cada toma es única, puede repetirse, pero el tiempo aquel no nos es devuelto. Ninguna toma se puede «escribir» igual.

Yo estaba acostumbrado a una forma de escribir con repeticiones, con muchas paradas, con correcciones, con marchas atrás. Envidiaba la seguridad de que hacía gala la gente del cine. ¡Qué suerte estar tan convencido de lo que se está haciendo! Había una excepción: Berlanga exhibía sus titubeos, a veces se hacía el bobo y decía «cuánto sabéis, cuánto sabéis», al oír a alguien explicarle sus propias películas. Berlanga nunca parecía estar seguro de nada, lo que le permitía hacer justo aquello que quería.

El joven aprendiz lograba progresar en la práctica del cine. Pero no por eso dejaba de mirar de reojo la teoría. Un arte nuevo empieza a tener conciencia de serlo cuando se interroga sobre por qué hace las cosas de una manera y no de otra.

El escritor, cineasta e historiador Noël Burch estudia el cine desde fundamentos concretos, cercanos a procedimientos empíricos. El cine se puede rastrear en una genealogía con muchos pactos hechos de alianzas interesadas. El sujeto de experimentación es el espectador, con el que se llega a ciertos acuerdos, del tipo de que cuando un personaje baja una escalera no tengamos que verle descender escalón a escalón hasta llegar a la calle, sobre todo si vive en el décimo piso.

Todo este manejo narrativo necesita que haya otro en paralelo que corresponde al espectador. El público tiene que reconocer y aceptar los procedimientos. Los dos procesos marchan a la vez, no se da el uno sin el otro. Hay una elaboración por el lado de los directores, los productores, los técnicos, los actores... y una reelaboración por cuenta del público. Un intercambio que podemos considerar selectivo; intencionado, añadiríamos por nuestra parte. Las normas van cambiando para que la convención funcione. Según Noël Burch, a este acuerdo entre cineastas y espectadores más vale llamarlo *modo de representación* en lugar de *lenguaje*. Solo podríamos seguir llamándolo así metafóricamente. ¡Son tan atrayentes las metáforas!

En mi caso, no era nuevo pensar en el cine como algo a convenir entre la película y yo mismo. Por mi parte, siempre ha sido una cita cómplice. Durante la preadolescencia había visto en el cine principal de mi localidad la película dirigida por William Wyler *La heredera*. El guion estaba basado en la novela de Henry James *Washington Square*. En el film, un joven Montgomery Clift, que es pobre y bien parecido, mantiene relaciones con una rica heredera, esta, en cambio, poco

agraciada, papel interpretado por Olivia de Havilland. El padre de la joven desconfía de la sinceridad del pretendiente, del que recela que solo hace la corte a su hija por interés, pero que no la ama de verdad. ¿Cómo va a desear a una criatura con tan escasas dotes, excepto la del dinero? El padre, con implacable sinceridad, así se lo hace saber a una estremecida y enamorada Olivia de Havilland.

Una vez por semana, a la salida del cine, yo solía ir a cenar a casa de mi tía abuela, que quedaba a la vuelta de la esquina. Mi tía abuela acostumbraba a asistir también a esa misma sala con sus amigas, en otra sesión. Comentábamos la película durante la cena, frugal pero no exenta de formalidades, como las que salen en la película. Manifesté mi extrañeza de que Olivia de Havilland fuera considerada fea en aquel personaje, cuando en realidad resultaba como era habitualmente, o sea, bastante guapa. Bien es verdad que el pelo estirado no la favorecía, pero de eso a parecer un adefesio... Mi tía apostilló:

—Las actrices son siempre guapas, solo que hacen de feas. Lo demás lo pones tú.

Así pues, se trataba sobre todo de un pacto. Yo tenía que colaborar y aceptar los símbolos de fealdad: las cejas espesas, el peinado poco favorecedor, el maquillaje, el vestido rancio... A cambio se me daba un relato, el escrito por Henry James y reescrito por los guionistas. Olivia de Havilland aportaba su presencia de guapa fea. Podía, pues, disfrutar por una parte de la fealdad fingida de la actriz, que reforzaba el relato, y por otra de su atractivo auténtico, que permanecía debajo.

¿Hay quién dé más que el cine?

No existe una mirada única. Depende de la cultura, del conocimiento, de la sensibilidad, del recuerdo. A la mirada siempre la acompaña una comitiva. La mirada no mira sola. En el séquito desfilan conexiones, vivencias, imágenes. En el

caso de la mirada cinematográfica, un álbum familiar se abre y se cierra en cada sesión. Escenas, rostros, remembranzas. Pero son sobre todo nuestras convicciones las que conectamos a la película. Eso no ocurre solamente respecto a las ideas, sino con las simpatías y los rechazos. A veces, durante la contemplación de una ficción cinematográfica descubrimos nuestras propias fobias, nuestros deseos insospechados. No hay mirada inocente.

En los años de mi aprendizaje de director en la escuela de cine lo más valorado era la puesta en escena, que partía del momento mismo de la colocación de la cámara. La cámara es el ojo que se instala para que por él miren los demás. De hacerlo de manera equivocada –uno no puede sustraerse de decir «por mirar mal»–, te podían suspender. Así que había que procurar encuadrar correctamente y mover la cámara de forma acompasada con los actores. Solo si esa primera operación resultaba correcta se podía entrar a valorar el montaje, la interpretación, el guion... Pero todo comenzaba con la elección del punto de vista, de lo acertado de la mirada.

La del cine no es una mirada natural, al igual que tampoco posee este arte un lenguaje natural. Es curioso que el cine tuviera que refinar sus maneras de barraca de feria basándose en la pintura de perspectivas, sobre todo tomada del Renacimiento, y que hoy, en cambio, se diga de algunos pintores que tienen una mirada cinematográfica, como es el caso de Edward Hopper. Un continuo viaje de ida y vuelta que no cesa. Si algo aprendí en la escuela de cine es que en la práctica cinematográfica no se desaprovecha nada.

El edificio mismo de la escuela albergaba lo nuevo y lo viejo. La arquitectura amerengada, los techos con molduras y las maderas nobles se entrechocaban con los generadores de luz y las vías de trávelín. Había sido sede de la embajada de Marruecos y ahora su salón de recepciones servía de plató. Entre sus muros aprendíamos el oficio estudiantes de direc-

ción, guion, fotografía, montaje, decoración e interpretación. Aquel palacete rodeado por los nuevos rascacielos de Madrid era más una fábrica que un estudio de arte y creación personal. Se necesitaba integrarse en un equipo para hacer funcionar lo imaginario. Había que acostumbrarse a mandar... bueno, y que los técnicos apreciaran lo acertado de las órdenes. El director, si no espabilaba, podía resultar presa de sus colaboradores. Pero, en lo que a mí respecta, el trabajo con los actores sí que me resultó liberador. No respondía a un código fuerte o débil, sino que cada escena, cada ensayo, cada toma creaba un momento irrepetible, nuevo, atrayente. Los actores, ese desafío semántico. Cierto que había reglas, pero parecía que las inventábamos cada vez. No podía decirse «por aquí ya he pasado». El actor es y no es el personaje, sale y entra del sistema, marcha de la vida al relato y del relato a la vida, pero continúa siendo él mismo. Mi propio carácter se veía reflejado en ellos, y en ellos encontraba un motivo para seguir intentando hacer cine. Ensayaba con algo vivo, las emociones se convertían en conocimiento. Pero aquello no bastaba para dominar la práctica. Incluso aumentaba el desasosiego. Un plano estaba hecho de latidos, de nervios, de pulsiones, de fotogenia. Los cuerpos estaban vivos y chocaban con el mío. Qué lejos, la escritura...

Tiempo después deshago el camino que recorrí, ahora con más sosiego. Y al repensar en el misterio de la fotogenia de algunos actores vuelvo a la literatura. Ciertos personajes de novela son también fotogénicos y otros no, resultan oscuros o no tienen foco. Por supuesto hablamos de una fotografía interior, construida en lo imaginario. Creo que una de las claves del éxito de un personaje como don Quijote reside en lo poderoso de su impacto visual, que le hace único y que, precisamente por ello, anima a su imitación. El que sea el mismísimo don Quijote a quien distingamos desde lejos en

la sucinta descripción de la llanura manchega y no pueda ser otro, nos anima a acercarnos, a hacerle señas, a escuchar sus famosos dichos y hasta pedirle un autógrafo, como a un actor, si fuera posible. Lo mismo ocurre con algunos personajes de cuento, como Caperucita, o de novela, como Gulliver. Son un hallazgo feliz de la fotogenia *avant la lettre*. Con placer he visto más que leído los cuerpos de madame Bovary, o de Ana Karenina o de la Regenta dentro del corsé que aprisiona sus talles. En cambio sus maridos han salido borrosos. No eran fotogénicos.

* * *

La cafetería Bentaiga estallaba de comentarios mientras iban estrenándose una tras otra películas españolas inimaginables años antes. *El verdugo*, de Berlanga (1961); *La tía Tula*, de Picazo (1964); *La caza*, de Carlos Saura (1966). Por mi parte, me admiraba la diversidad de los temas y estilos de cada una de ellas. Allí había tres directores a los que, aun en el caso hipotético de haber rodado un mismo guion, les hubieran salido películas de distinto sentido. Estaba claro que o se miraba desde uno mismo o no se veía nada. Los directores de esas películas procedían de las mismas aulas a las que asistíamos los actuales alumnos. Los tres nos impartían clase. Técnicos, actores, directores diplomados de la escuela se estaban incorporando a la profesión. Los alumnos –algunos– hacían de guionistas, ayudantes de dirección, asistentes... Francisco Regueiro, por ejemplo, se había estrenado ya como director. En la barra de Bentaiga bromeó dirigiéndose a mí:

–Manolo, no confíes en que te sigan suspendiendo siempre. Alguna vez tendrás que enfrentarte al cine.

Es curioso que en esto de aprender a hacer cine ocurra lo mismo que en la natación o en el ciclismo. Un día no sabes nadar y al otro te sostienes sobre el agua, un día te caes de la bicicleta y al otro eres ciclista. El aprendizaje y los años difíciles quedan suavizados en la memoria. Pero, como las marcas geológicas, son indicios de procesos de diferenciación y de integración, del individuo que se ha sido y del que se es, del que no tuvo suerte y se cayó por el camino y del que siguió adelante a pesar de todo.

En la sala de montaje de la escuela se podían repasar los más recientes aciertos y errores de las prácticas de filmación. Lo que ya se ha impresionado no tiene vuelta atrás, pero entre el bruto de rodaje y el corte final quedan muchas decisiones que tomar, la película no ha terminado. La mesa de edición de la escuela era una inmensa moviola del tamaño de un piano de cola, con sus ocho ruedas en las que se deslizaban silenciosamente las cintas de imágenes, diálogos, efectos sonoros y música. Se podía dar hacia atrás y hacia adelante hasta encontrar el instante perfecto para hacer el cambio de plano.

Como joven espectador de cine, me habían inquietado esas imágenes imparables que constituyen la contemplación en sala de una película. Nunca se detienen, no se les podía decir, «espera, espera, quiero verlo otra vez». Una extraña inquietud se suscita ante lo que pasa fugaz: aquel trozo de cuerpo apenas entrevisto, el ondular de unos cabellos, unos ojos que van a llorar y no lloran...

En la lectura, el ritmo lo marca el lector; en el cine, el ritmo lo marca el montaje. Qué gran diferencia. La proyección no es reversible, en la lectura uno mismo relee la frase en la cadencia que quiere. A veces me hubiera gustado decirle a la película lo que Fausto a Mefistófeles: que podía quedarse con su alma si alguna vez le pidiera detener el tiempo ante algo que verdaderamente deseara. «Detente, instante, eres tan bello».

Aquello que pasa por la pantalla tiene que ser gozado en el momento. Se quiere que la acción siga y, a la vez, retenerla. Que algo esperado ocurra de una vez, pero sabiendo que, si pasa, ya no volverá a suceder. Que llegue, pero que no pase tan deprisa; que sea, pero que no sea. Así pues, en la sala de montaje de la calle Monte Esquinza, buscando el sentido del cine, uno lo que encontraba era algo parecido a la motivación del deseo. De cualquier deseo, incluso los que el cine suscita. De alguna manera hice mi propio pacto con el diablo. En la moviola uno puede rebobinar hasta revivir lo extinguido. ¡Detente, instante pasajero!

Qué bueno, esto de ser director de cine.

Me afianzaba, por fin, en el oficio y mientras tanto me ganaba el pan haciendo guiones, es decir, yendo por donde solía. Contemplar la literatura desde la práctica del cine ofrece perspectivas distintas a las de mirar la literatura desde la propia literatura, es como ver la costa en la que siempre has habitado desde el mar. Todo se somete a verificación, se quieren comprobar distancias y aproximaciones.

Ya bastante adentrado en la profesión de guionista, un buen día recibí el encargo de adaptar *Los Pazos de Ulloa*, la novela de doña Emilia Pardo Bazán. La realización televisiva a lo largo de cuatro capítulos correría a cargo del director Gonzalo Suárez, escritor a la vez que cineasta. Su pase televisivo consiguió notable aceptación. José Luis Gómez, Victoria Abril, Charo López figuran en su reparto. Durante la escritura del guion pude comprobar algo superconocido en los manuales: que algunos procedimientos de la narrativa cinematográfica se encuentran ya en las técnicas de los novelistas del siglo XIX. Esa manera de pegar y cortar las emociones, de manejar las elipsis, de contar en paralelo no deja de remitirnos a lo que el cine ha hecho suyo. Y más aún hoy las series televisivas. Pero una cosa es que venga en los manuales y otra es ver lo que podíamos llamar la «razón narrativa» en marcha.

Doña Emilia era una excelente guionista antes de que el cine fijara los modos de contar con imágenes. La autora de *Los Pazos de Ulloa* no había estudiado en ninguno de los múltiples talleres de guion, seminarios veraniegos y similares, sino que ella misma estaba comprobando la eficacia de la codicia, la venganza, el autoritarismo, el sexo, la condición femenina, al ser lanzados a la narración con la misma pasión de escritora que la de los personajes que describe.

Por mi parte, no estaba leyendo la novela solo como lector, sino desde el cine. Nunca aprendí más de novela que al tomar distancias y aproximaciones desde la otra ribera. Es un ejercicio que refuerza la parte irreductible de la escritura.

Si miramos desde el lado contrario, el cine visto desde la literatura hace que lo descollante sea la identificación del espectador con esos personajes en acción continua, sin descanso ni descripción retardadora.

Por una parte, el joven aprendiz parecía escuchar la lejana voz de las Escrituras: en un principio era el verbo. Por otra, escuchaba la voz del cine: en un principio era la acción.

* * *

De las adaptaciones saqué algunas consecuencias que no suelen ser las habituales cuando se oye hablar de ellas y del continuo tira y afloja entre escritores y cineastas. Los problemas no provienen de lo que en uno y otro medio sea específico, del original y su traslación, no los producen las diferencias. Vienen sobre todo porque las estrategias narrativas son muy parecidas. El clásico lío entre parientes cercanos que reclaman una herencia común. En cualquier caso, pronto aprendí a huir como de la peste de las novelas que se me ofrecieron como muy cinematográficas.

* * *

En segundo curso de dirección las clases las daba el profesor José Gutiérrez Maesso, productor y director, que nos encargaba unas prácticas filmadas para las que se nos entregaban cien metros de película. Siempre había un tema obligado, cuyo desarrollo quedaba al criterio del alumno. No se podía contar mucho en los escasos minutos disponibles. Rodé uno de aquellos ejercicios en tiempo y forma, como pude. Nada del otro mundo, pero, al pegar un plano con otro, el personaje cobró una fuerza insospechada, una expresividad que no tenían las tomas por separado. La mirada y los gestos del actor narraban una historia más allá del principio y el final de los cien metros, más allá de los extremos de la historia. El resultado contaba algo que no estaba previamente en el guion ni tampoco en mi mente.

Gran contento por mi parte. Empezaba a aclararme sobre qué cosa era el cine y qué sentido tenía dedicarse a él. Las emociones casi se podían tocar, cierto que no en un sentido material, pero algo palpitaba como si fuera vida, como si yo no lo hubiera inventado ni fuera producto de la imaginación de uno solo.

* * *

El trabajo del guion, al que me dedicaba por entonces, da unos frutos agridulces. La escritura es pausada, como la de una novela, no padece del vértigo y la urgencia de un rodaje. En el guion está todo: el argumento, los diálogos, la descripción de la acción, las emociones de los personajes...; está todo menos la película. He discutido mucho sobre el hecho de que, si consideramos creador, autor, al que crea algo que antes no estaba, el verdadero autor de una historia cinematográfica es el guionista. Eso no quiere decir que el guionista sea más importante que el director o que lo sea menos, sino solamente que él estuvo allí primero.

Pertenezco a la escuela de los guionistas gruñones –y hay muchos–, aquellos que nunca están del todo de acuerdo con la película que le sale al director; a veces con la película que me sale a mí mismo. Entre el guionista y el director siempre hay tensión, se mire desde donde se mire. El guionista escribe una obra cuyo destino último no domina. El director necesita al guionista para dar sentido a una historia que tiene en la cabeza y que no acierta a explicarse del todo. El guionista ayuda al director a salir del laberinto. Pero sabe que, al final, entre el director y los actores conseguirán, aun sin pretenderlo, que el público olvide que la historia es un artificio narrativo, el suyo.

En ese mismo segundo curso de la escuela cometí un grave error. El guion que presenté para la prueba final, el ejercicio que me permitiría pasar a tercero, estaba escrito en un estilo francamente literario. Era como una recaída en la enfermedad de la que intentaba salir. Gran desconcierto, clara manifestación de esquizofrenia. Ahora que ya estaba a punto de mostrar dominio en la escritura fílmica se me ocurría presentar un guion que parecía pedir a gritos una readaptación cinematográfica. Además, no estaba Maesso, el profesor de dirección, para defender sus posibilidades; los que juzgaban eran otros. El proyecto fue rechazado.

Si el guion no es una obra literaria, entonces ¿qué es? Visto con la perspectiva del tiempo, podríamos decir que un guion sí es literatura, porque de no ser así simplemente no existiría –buena o mala, sucinta o explicativa, eso es otra cosa–. Lo que no es el guion, a lo que no pertenece, es a ningún género literario, en el sentido que decimos drama, epopeya, novela, poesía, ensayo.

Por mi parte, nunca más volví a confundir novela con guion ni guion con otra cosa que no fuera el mapa de la película y una incitación de emociones para el actor. Topografía de sentimientos, carta de profundidades, guía de ideas y

cosas... Se interprete como se quiera, hay guiones que invitan al viaje y otros que guardan más secretos de los que revelan. El guion avisa y calla.

La misma importancia del guion lo hace vulnerable, es la parte más vigilada de la película. Burócratas y subalternos se sienten creadores cuando el guion pasa por sus manos, es su momento de gloria efímera. Lo que ellos no inventan lo pueden obstaculizar o rebajar hasta ponerlo a su propia altura.

En alguna clase de aquellas se analizó el guion que Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font y Luis García Berlanga habían escrito para la película *Plácido* (1961). Estudiamos lo que el libreto tiene de minucioso, de crítico, de humorístico, descubrimos un inesperado toque romántico... Según me comentó en una ocasión López Vázquez, él siempre se quedaba prendado de la lectura de los guiones de Azcona y Berlanga. Le parecían un trabajo espléndido como ningún otro, y pensaba que a veces la película no estaba a la altura de lo que el guion prometía.

Una tarde, durante los cursos de verano de Santander, en el paraninfo de la Menéndez Pelayo, al asistente de un coloquio con Berlanga se le ocurrió alabar los guiones de sus películas, por ejemplo, *Plácido*. El director, ya mayor entonces, retirado y de vuelta de todo, le rectificó:

—El guion es un policía dentro del rodaje. Se inventó como instrumento de control contra todos nosotros, los que hacemos cine.

Berlanga añadió que, cuando se le acercaba un miembro del equipo para recordarle alguna diferencia entre el libreto y lo que estaba rodando, él gritaba:

—¡La Gestapo, la Gestapo! ¿El guion? ¡La Gestapo en el plató!

Gran consternación entre los guionistas asistentes al encuentro.

* * *

En un rodaje siempre hay que permanecer vigilantes, tanto de los amigos como de los enemigos.

La escritura del guion goza de su propio tiempo, reflexivo, como suele serlo el de la escritura de cualquier composición literaria de calidad. Permite rectificaciones, añadidos y supresiones. El guionista puede transformar su propia obra, o incluso aniquilarla o enterrarla en un cajón profundo, alejado de las miradas curiosas. Pero una vez entregado a instancias superiores, escolares, ministeriales o televisivas, el guion aprobado se convierte en instrumento de inspección y comprobación. Si no se está vigilante, la chispa de la libertad creativa se apaga en una instancia burocrática. El guion, punto de arranque de la narración fílmica, se utiliza como ley mordaza contra la improvisación, la creatividad y la connotación.

* * *

Para el joven aprendiz el tiempo de gracia estaba terminando. Había que vivir en el cine y del cine, sin renunciar a nada: ni a la voz de la literatura ni a esa otra voz que, al decir «acción», te arrastra con ella. Hay una concepción del tiempo que me recuerda a la de Agustín de Hipona: en una película todo *es* ahora, todo *era* ahora, todo *será* ahora. Términos como *tímido* y *valiente* no siguen el uno tras el otro como en la linealidad de la escritura, sino que se revelan en el mismo acto gestual. Ni llega primero *bello* y luego *malvado*, sino que un rostro bello y malvado hiere y seduce en el mismo golpe. El cine nos envía los dos mensajes a la vez. ¡Qué vértigo el que se puedan decir distintas cosas en concurrencia! ¡Qué cerca del

caos y de la pérdida del control! Y el desvelamiento último: ¡cuántos escritores en uno!

En la pantalla todo se contempla del mismo golpe de vista. Palabras, imágenes, gestos, sonidos se despliegan simultáneos ante el espectador. Actúan al unísono. Y alguien tiene que estar atento para que aquello funcione.

* * *

¿Alguna vez se puede decir que el aprendizaje ha concluido? ¿Ha finalizado mi propia búsqueda de la escritura fílmica? No, mientras haya que seguir reorganizando el caos y uno se presente voluntario. La ficción no deja de sorprendernos nunca –al fin y al cabo eso forma parte del oficio ficcionador–. Cuando creemos que unas reglas se han consolidado, resulta que la ficción ha cambiado de curso y hay que replantear de nuevo códigos y cauces.

Tras el paso del desconcertante y poético cine mudo a la prosa del cine hablado, pocos han sido los cambios en su estructura íntima. El veterano director que ahora habla no deja de asombrarse de la aparición o recuperación de algunos tipos de narración. El fenómeno de las series televisivas hace que tengamos que reescribir páginas específicas sobre lo que se escribe y sobre lo que se ve. Remontamos hasta las fuentes en busca de la serialidad primigenia del relato¹.

¹ Las unidades de que se compone la serialidad forman lo que podríamos llamar un archipiélago narrativo. A veces es difícil saber quién es el personaje principal o este deja de serlo por momentos. La historia o, mejor dicho, las historias que alberga el relato mayor pueden prolongarse hacia adelante o hacia atrás. El formato serial, antes desdeñado por ser vehículo de productos de baja calidad, adquiere consideración y prestigio y, sobre todo, un público de adictos. No olvidemos que se trata de un buen conjunto de guionistas y directores, servido por una producción impecable. Las series son motivo de comentario social, e incluso hay desafíos por conocer antes que otros qué va a pasar en el incierto final.

Pero nada de esto altera los cimientos del lenguaje fílmico. Si menciono aquí los nuevos planteamientos narratológicos, es por un reencuentro personal. Una puesta a prueba de mi aprendizaje desde sus mismísimos comienzos.

En la narración oral ante mis hermanos menores, primos y allegados, cuando les contaba cuentos, yo iba transformando el relato según la cara que ponían. Hoy, la medición de las audiencias televisivas hace que el relato pueda ser modificado capítulo a capítulo, en este caso depende de la cara que vayan poniendo los espectadores. Y el desenlace puede ser modificado. Quizá el hecho más relevante que nos ofrece una reflexión sobre la nueva ficción audiovisual sea este, que se construye ante una audiencia activa. La responsabilidad de los creadores es la misma, y la laboriosa obra del ingenio individual también. Respecto a tal cuestión de fondo no puede haber dudas. Eso sí, hay un nuevo pacto entre cineastas y espectadores, como el que yo establecía con mis hermanos y primos pequeños, ante los que ensayaba el poder y la seducción de un relato sin más final que el que provenía de la hora de la cena².

* * *

² La obra serial de nuestra época no está cerrada y entregada de antemano. No es que pueda tener continuaciones (tipo el *Quijote* o *Los tres mosqueteros* en literatura), es que nace como una mitología en que cualquier conexión es posible; su tiempo está constituido por un bucle de alianzas e infidelidades. Pequeñas unidades narrativas pueden dar origen a constelaciones caprichosas en las que el elemento familiar resulta imprescindible. Como dice el profesor Xavier Pérez, «se trata más de un mundo que de un relato».

En las películas de mis años de aprendizaje, el relato venía acotado por una historia de amor. El «chico encuentra chica» y las consecuencias que tal relación conlleva empujan a los protagonistas hasta un desenlace amoroso más allá del cual la historia no merece la pena ser contada. Hubo un desenlace, se acabó lo que se daba, circulen, no hay nada que mirar, vuelvan a sus casas, parece decirnos el final de la película tradicional.

En cambio, las relaciones amorosas en la serialidad no pueden terminar vinculadas a una unión amorosa porque se necesita que el relato continúe indefinidamente. La relación es a crédito y el final, provisional.

Ahora mismo no solo me siento escuchado, sino también mirado, como entonces. Todas las miradas son inquietantes. La mirada siempre está presente, más allá de lo que la escritora enuncie, más allá del acto mismo de la lectura. Entre las acciones y los personajes de un relato literario se encuentra una función reservada a la mirada, aunque en el texto no figure descripción alguna. Hay una mirada interior en la lectura.

Se produce un estremecimiento cuando el cine y la literatura se observan el uno al otro. Siempre miden sus posibilidades, sus permeables fronteras. Aunque, por muchas vueltas que le demos, por muchas transparencias que apliquemos, imagen y palabra son distintos y se manifiestan de distinta manera.

* * *

Ludwig Wittgenstein iba al cine por las tardes, después de dar unas clases que le solían dejar exhausto. A la salida de la película, él y sus acompañantes representaban escenas y hacían acertijos. Toda especulación teórica quedaba proscrita hasta la clase siguiente. Tras el disfrute, se volvía al tajo. Según el filósofo cinéfilo, todo lo que puede ser pensado puede ser dicho. Los límites del lenguaje son los límites del pensamiento.

¿Vería Wittgenstein alguna realidad en las imágenes de la pantalla? ¿O solo un conjunto de cosas inexistentes pero posibles?

Hay algo que compartimos los narradores de toda clase de ficción, literaria o cinematográfica. Para nosotros los límites de lo posible son los límites de lo que puede ser contado.

Muchas gracias.

Contestación
del
EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA MERINO

SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Rememorar los inicios de mi relación personal con Manuel Gutiérrez Aragón, nuestro nuevo compañero en la Real Academia Española, me devuelve las experiencias comunes en tiempos tan sombríos como cargados de fulgurantes revelaciones. Ambos habíamos vivido una adolescencia provinciana de lectores apasionados, y pese a las restricciones de la España de la época fuimos encontrando, en nuestra condición de estudiantes universitarios, sucesivos estímulos en lo ideológico, a través del compromiso político y en lo existencial, mediante muchos descubrimientos.

Eran los años de Sartre y de Camus, de la eclosión de Kafka, del teatro del absurdo, de Faulkner y la literatura norteamericana de la «generación perdida», de los escritores italianos de posguerra, de la implantación de nuestra «generación de los cincuenta», de la aparición de Borges y del llamado *boom* latinoamericano, pero también por entonces encontramos elementos insospechados de la antropología cultural, del mundo del mito, tuvimos acceso a Vladimir Propp y a los demás estructuralistas rusos y pudimos desvelar secretos insospechados de esos cuentos populares que Manuel Gutiérrez Aragón les contaba a sus hermanos, según nos ha dicho, y empezar a relacionarnos con lo que llamamos las funciones y los arquetipos.

Una de las instituciones importantes de aquella época eran los llamados «cineclubs», donde, muchas veces de modo precario, podíamos conocer la obra de Carl Dreyer, Jean Renoir, René Clair o Elia Kazan; los primeros filmes de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, o descubrir la asombrosa complicidad de Luis Buñuel con Benito Pérez Galdós. Y hasta pudimos ver, en unas sesiones modestas y casi secretas, *El acoirazado Potemkin...* Enseguida vivimos los años de la «nouvelle vague» francesa y del inolvidable cine italiano de los sesenta, lleno de propuestas tan fecundas como diferentes.

Fue por entonces cuando Manuel Gutiérrez Aragón comenzó a interesarse cada vez más por el cine, hasta ingresar y graduarse en la Escuela Oficial de Cinematografía, de cuya experiencia, digamos interior, nos ha hablado en su interesante discurso. A estas alturas, con más de veinte películas realizadas como director y por lo menos diez en calidad de guionista en obras de otros directores como nuestro inolvidable José Luis Borau o José Luis García Sánchez, Jaime Camino y Gracia Querejeta, Manuel Gutiérrez Aragón muestra una obra cinematográfica tan extensa como rica en significaciones.

Cualquiera que conozca tal obra cinematográfica coincidirá conmigo en su personalidad diferenciada, pues es un cine que no se parece a ningún otro y sobre el que gravita de forma muy enriquecedora su vastísimo conocimiento de la ficción formulada en muchas formas diferentes, y un especial gusto por ese mundo de los mitos y de los arquetipos que, sin embargo, no le hace nunca perder el sentido de la candente realidad.

Tan misterioso como difícil de encasillar, hay quien ha querido calificar como «mágico» el cine de Gutiérrez Aragón. Para empezar, más que relacionarlo con lo mágico yo lo conectaría con el *unheimlich*, freudiano, con lo familiar visto a través de la extrañeza; si hablamos de magia, habría que referirse, en este caso, a los difusos límites de lo real, que siem-

pre prevalece, pero que en nuestro autor es fronterizo con cierto territorio evanescente en el que acecha lo maravilloso y donde a veces aparece sin tapujos lo fantástico. Se trata de un cine, como lo ha definido él mismo en alguna ocasión, «sonambólico», que trasciende las apariencias rutinarias de la vigilia.

Por razones de tiempo, no puedo tratar con la profundidad que merecen todas las películas de Gutiérrez Aragón, pero sí quiero aludir a algunas, para resaltar aspectos que, a mi juicio, las afectan a todas en mayor o menor medida. Para empezar recordaré su primera película, *Habla, mudita*, realizada en 1973, donde se presenta un escenario silvestre, que no será raro en su cine, desde una mirada que, alejada del costumbrismo, ha tenido, a mi juicio, secuelas en otros directores españoles, mirada en la que aparece una serie de elementos característicos: ante todo, la familia, o las familias, como compendio de un complejo mundo social y microcosmos narrativo, manifestado en una trama que me atrevo a calificar con «estructura de telaraña» y en la que se van desarrollando los diferentes mundos personales, todo ello teñido de un humor peculiar... En la ambigua relación entre los protagonistas principales, donde parecen compaginarse lo didáctico y lo erótico, hay ecos de ficciones originarias, cierta reescritura de aquellos apólogos milenarios que nos hablaban de la relación entre maestro y discípulo, y abundan las imágenes que nos devuelven resonancias de cuento popular y hasta alusiones a determinados talismanes, sin que todo ello oscurezca la realidad contemporánea de la peripecia, que le da a la película una originalidad desusada y que fue muestra ya muy segura de lo que serían las sucesivas obras cinematográficas de nuestro flamante académico.

Hay un ciclo en su obra que la crítica ha caracterizado como panorama alegórico de la España del franquismo, constituido por *El corazón del bosque*, de 1979, *Demonios en el jardín*, de 1982, y *La mitad del cielo*, de 1986. A esta trilogía

podría añadirse sin estridencia *Camada negra*, de 1977. Como especialmente significativa del ciclo, recordaré *Demonios en el jardín*, donde, sin perder ese aire de apólogo que suele envolver el cine de Gutiérrez Aragón, hace guiños también al melodrama y a la novela de aprendizaje, por lo menos. De nuevo encontramos en ella la familia como microcosmos narrativo, con una especie de *magna mater* –una abuela avasalladora–, las dos madres, el arquetipo cainita que tan fielmente refleja los enfrentamientos civiles españoles, y los escenarios presentes con fuerza de auténticos personajes: el bosque y sus sonidos, el escondite de lo ilegal –así el estraperlo como el sexo furtivo– protegido por el toro como un peculiar laberinto... Continuamente lo extraño se desarrolla a lo largo de la acción, con un aire de cuento que no pierde en ningún momento la mirada irónica ni la consideración crítica sobre la realidad social y política de la vida española.

A veces, Gutiérrez Aragón ha dado una «vuelta de tuerca» a su tratamiento de los asuntos, llevando la película a las aludidas fronteras fantásticas y entrando de lleno en la fábula, con toques de novela gótica. Es el caso de *Feroz*, de 1984, donde se trata el tema clásico de la metamorfosis, materializando ese oso de los cuentos que nos ha llegado a través de referencias legendarias y volviendo a dar forma narrativa al inmortal tema de la relación entre maestro y discípulo. Otra vez el escenario cobra condición de personaje y de nuevo lo extraño del asunto nos enfrenta con lo raro de la condición humana visto desde una mirada irónica, muy congruente con la sensibilidad expresionista.

Como ya señalé antes, es imposible que pueda rememorar aquí todas las películas de Gutiérrez Aragón, aunque a través de las que evoco sí quiero señalar las constantes que marcan un estilo personal poderoso al tratar los elementos dramáticos. En cuanto a los personajes humanos, hago hincapié en esas familias –«La familia como síntesis social», en palabras del

propio Gutiérrez Aragón—; quiero recordar también la «magna mater» de la que he hablado, que aparece de nuevo, por ejemplo, en la madre de *Camada negra*, o en la abuela de *La mitad del cielo*, o en la «madame» de *Una rosa de Francia*; hacer énfasis en los jóvenes héroes y heroínas de *Camada negra*, *El rey del río*, *La mitad del cielo*, *Maravillas*, *Sonámbulos*, *Malaventura*, y en otros personajes, muchas veces teñidos brumosamente del aire de los héroes y heroínas, los ogros, los magos, las reinas y las princesas de los relatos maravillosos, sin que, como también he dicho, deje de estar presente y palpable la actualidad con todas sus contradicciones, una realidad a veces muy dramática, como la del maquis que luchó contra Franco (*El corazón del bosque*) o la de los procesos de Burgos tan mortíferamente resueltos (*Sonámbulos*) o la de la presión de los etarras, tan teñidos de sangre inocente, en la vida de los ciudadanos (*Todos estamos invitados*).

Ya he aludido al tratamiento del escenario como personaje. Puede ser la floresta de *El corazón del bosque*, o los espacios naturales —el río y los valles en *El rey del río* y *La vida que te espera*—, o la playa y el lugar de las apariciones en *Visionarios*, o el palacio-burdel de *Una rosa de Francia*, pero el escenario siempre está cuidado por Gutiérrez Aragón de manera peculiar buscando conseguir una atmósfera especialmente enigmática, que es recurrente en los ámbitos rurales y urbanos de *La mitad del cielo*, o en la ciudad de *Maravillas* y los lugares de *Sonámbulos*, o en esos espacios del mundo televisivo de *La noche más hermosa*, y donde no faltan los talismanes a los que aludí o algún tesoro simbolizado en objetos o animales.

Aunque el escenario de las películas de Gutiérrez Aragón suele ser español, y bastantes veces cántabro, en dos ocasiones ha rodado películas en Cuba, país del que procedía una de sus abuelas. Sus películas cubanas son *Cosas que dejé en La Habana*, de 1997, y *Una rosa de Francia*, de 2005. Como ejemplo, voy a hablar brevemente de *Cosas que dejé en La*

Habana, donde, a mi juicio, en una historia cargada firmemente de referentes reconocibles, se compaginan de modo magistral el espíritu del cuento maravilloso y el homenaje a la comedia de enredo, que tanto brilla en la memoria de nuestra tradición literaria clásica. En la película, todos los detalles de la trama tienen singular resonancia arquetípica a partir de las tres hermanas huérfanas que deben trasladarse a lejanas tierras. Y lo admirable es que, además de conservar, en el ambiente y en los comportamientos, las señas de identidad del modelo de imaginación literaria que se toma como referencia narrativa, la película resulte ser la crónica verosímil y palpitante de unos desdichados de carne y hueso que intentan sobrevivir lejos de su país natal, en un mundo preparado para utilizar hasta el abuso a los débiles y a los pobres, y que además esa historia trágica se narre en clave de comedia, con humor y hasta con sarcasmo, y una vivacidad que no da descanso a la atención del espectador, organizando diversos niveles de relación dramática hasta formar un tejido verdaderamente rico en historias principales y secundarias.

Gutiérrez Aragón siempre ha desarrollado en su cine temas propios porque, como ya he señalado, hay en él un excelente inventor de historias escritas. Mas ha habido un caso de adaptación al cine de una obra literaria por Manuel Gutiérrez Aragón que es inexcusable recordar: se trata de su trabajo con el *Quijote*.

El gran mérito del *Quijote* que ha puesto en cine Gutiérrez Aragón en adaptaciones de la primera y de la segunda parte, reside en que la visión del personaje no se sostiene sobre todo en las puras peripecias novelescas narradas en el libro, sino que procura poner de manifiesto su soledad, su melancolía y hasta su sentimiento íntimo de fracaso. En la serie sobre el *Quijote*, realizada para Radio Televisión Española en 1991, cuya duración total es de 267 minutos, Fernando Rey y Alfredo Landa representaban a la andante pareja con admira-

ble fortuna, y en la obra aparecían reproducidos casi todos los episodios de las dos primeras salidas de la novela. En aquella versión de la primera parte del *Quijote* ya se determinaba la mirada potenciadora de los parajes y de la interiorización del drama: la interpretación de Fernando Rey estaba más en la línea del patetismo que de la exaltación; la venta-castillo tenía un diseño misterioso, alejado del realismo habitual, y los paisajes no resultaban ceñidos estrictamente al supuesto estereotipo manchego. En fin, toda la realización estaba cargada de fuerza dramática y visual, nada complaciente con los tópicos.

En *El caballero don Quijote*, estrenada en 2002, esos aspectos se muestran con toda evidencia, y el personaje protagonista transmite, a través de la magnífica interpretación de Juan Luis Galiardo –al que secunda con igual maestría Carlos Iglesias al interpretar a su Sancho–, esa conciencia de glorioso desamparo, el cansino valor, la entrega a una porfía que no por delirante y grotesca es menos justa y verdadera en sus raíces, desde la intuición de la derrota. El propio Gutiérrez Aragón describió su versión de la tercera salida de don Quijote como «una historia romántica», y tal perspectiva es acaso lo que le ha dado la capacidad de interiorización tan sutilmente ajustada con que se nos presenta, pues fueron los románticos, mediante su peculiar asunción del Caballero de la Triste Figura, quienes crearon el sentido y la expresividad de los parajes quijotescos y los contenidos profundos de su emoción de justicia generosa.

También la aventura de Sancho es interior, entregado a la progresiva admiración de la importancia de la empresa de su amo bajo los resquemores de sus hambres y su falta de retribución. Además, esa visión no elimina del relato las aventuras físicas y externas. Y la aventura interior de los protagonistas, uno en busca del cumplimiento de sus sueños desde la premonición del fracaso, el otro en el progresivo hechizo de tales sueños, no solo no perjudica a la narración externa de las

aventuras, sino que las carga de razón, e incluso permite que algunas de ellas sean eliminadas sin que por ello el conjunto se resienta.

En *El caballero don Quijote*, Gutiérrez Aragón profundiza en aquellas líneas y presenta una versión de la segunda parte de la novela mucho más personal, en la que prescinde de bastantes lances y momentos del libro, sintetiza otros e incluso inventa algunos nuevos. Sin embargo, el espíritu del libro que ha encontrado eco en nuestra sensibilidad de lectores modernos se mantiene con toda pujanza, y la película intensifica perspectivas que le permiten ofrecer, sobre todo, ese espectáculo del movimiento interior de los personajes.

La visión de algunos aspectos del *Quijote* que no han sido advertidos todavía por muchos estudiosos cervantinos se muestra con claridad en la incorporación del tema del doble. Gutiérrez Aragón no solo ha leído, y con provecho, la novela cervantina, sino también la fraudulenta secuela de Alfonso Fernández de Avellaneda, y su inteligente versión de la obra es buena muestra de ello. En la película de Gutiérrez Aragón, la existencia de un doble desazona mucho a don Quijote, y la búsqueda del doble viene a significar la agudización de su congoja y melancolía, que irán aumentando sin que el héroe pierda un ápice de su valor. Y el progresivo sueño quijotesco de Sancho culminará en la última escena del filme, cuando, agonizante ya don Quijote, un Sancho gravemente conmovido les transmita a sus hijos el sentido y la grandeza de la andante caballería.

Recordaré ahora las felices incursiones de nuestro director en el teatro. En 1979 dirigió la versión teatral de Peter Weiss sobre *El proceso*, de Franz Kafka. Escribió para el Centro Dramático Nacional *Morirás de otra cosa*, obra que dirigió y estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid en 1982. En 1998 dirigió dos óperas basadas en textos de Federico García Lorca, que fueron representadas en el Festival de Teatro de

Granada, en el teatro de la Zarzuela de Madrid y en el teatro de La Fenice de Venecia.

Y, ampliando algo ya dicho antes, debo señalar que en 2009 reveló su faceta de novelista con *La vida antes de marzo*, una novela en la que, a partir de un encuentro de dos extraños en un futuro imaginario y en un tren de innumerables vagones, sus mutuas confidencias nos permitirán conocer experiencias personales, sentimentales y políticas que nos van desvelando, al margen del juego ficticio, muchos aspectos sombríos del mundo contemporáneo. A esa primera novela le siguió *Gloria mía*, en 2012, en la que la memoria personal evoca una aventura que se desarrollará desde la participación en la guerrilla de la jungla colombiana hasta cierto protagonismo en el mundo de los negocios, mediante un personaje capaz de tal asombrosa y al tiempo comprensible metamorfosis. En el año 2013 Gutiérrez Aragón publicó su tercera novela, *Cuando el frío llegue al corazón*, en la que un joven, durante un verano, se inicia en la vida adulta a través del amor, lo que no nos impide conocer la realidad social y política en la que está inmerso. Una novela en la que lo mítico, la ironía, el escenario agreste, los magníficos diálogos se mantienen a la altura imaginativa, estética y moral del cine del autor.

Concluiré señalando que son numerosos y excelentes los reconocimientos y galardones que la persona y la obra de Manuel Gutiérrez Aragón, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, han merecido por su labor cinematográfica y literaria.

El que me haya correspondido dar respuesta a su discurso de ingreso en la Real Academia Española tiene para mí, como señalé al principio, un especial sentido en lo personal. Recibo en nombre de ustedes al gran cineasta y escritor, con el placer añadido de recibir al amigo de tantos años. Bienvenido, querido Manolo.