REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

# Temas de Estética y Arte

## XVII

Sevilla, 2003

Impreso en: SAND, S. L.
C/ Transversal Mercedes Barri, 6 - Camas (Sevilla)

Impreso en España - Printed in Spain

Depósito Legal: SE-997-1987
ISSN: 0214-6258

# DISCURSOS DE RECEPCIÓN

# LA MIRADA DEL ARTISTA

## DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL ILMO. SR. D. ANTONIO PÉREZ PÉREZ como Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

Sres. Académicos, queridos amigos y amigas, Señoras, Señores:

Es para mi toda una responsabilidad ingresar en esta centenaria Institución, abriendo una nueva sección de Artes Escénicas y Audiovisuales, representando al colectivo cinematográfico en esta histórica corporación, que se abre a una disciplina artística relativamente joven, pero que en poco más de un siglo de existencia ha logrado una fecunda interrelación con las Bellas Artes.

Espero responder al honor que se me concede y, con entusiasmo y solvencia, enriquecer las actividades de esta Real Academia en estas nuevas disciplinas y no defraudar la sensibilidad que mis compañeros académicos han demostrado, al ceder un sitio en esta noble Institución a las Artes Escénicas y Audiovisuales, sobre todo por el apoyo a una actividad artística tan raquítica en nuestra tierra, lo que demuestra su generosidad e intuición en la apuesta por el talento de tantos artistas y trabajadores del sector cinematográfico en nuestra ciudad que, sin embargo no gozan más que de una incipiente promoción y unas desiguales oportunidades. El futuro dará la razón a esta docta Academia y, sin duda, recibirá los frutos y la recompensa que por ello merece.

En especial quiero resaltar este agradecimiento a mi querido paisano e ilustre académico y escultor Miguel Fuentes del Olmo, por su confianza en mí para esta labor, por lo que espero nunca decepcionarle.

---

* Acto solemne celebrado el 25 de enero de 2003 en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

Gracias también a los que me acompañan en esta noche tan significativa e imborrable.

Quiero justificar la elección del contenido de mi discurso, en la ocasión citada que se me brinda esta noche, para recordar los elementos básicos, que enfatizan las cualidades elementales del cine como una las Bellas Artes.

He de significar que no soy un experto en semiótica ni lingüística aplicada y, por tanto, mis referencias al respecto son elementales y relativas al cine. Si insisto en ellas es porque todo arte, para serlo, necesita un lenguaje propio estudiable bajo la perspectiva de la sistematización analítica y clasificatoria.

Mi gratitud pues a todas mis lecturas de juventud, hoy revisitadas, que formaron en mí una base teórica que completó mi pasión vocacional por el cine. Relacionaré también el arte cinematográfico con el pictórico, haciendo una reflexión sobre la mirada del artista en ambas disciplinas.

Espero que no les parezcan muy obvias mis observaciones, pero quiero que entiendan mi obligación a desarrollar el tema citado. Así, mis compañeros futuros de esta sección en la Academia, tendrán más libertad para aportar discursos más creativos y vitales sobre la Séptima de las Artes.

No haré mucha referencia al la influencia social del cine, ya que el tema es tan rico y complejo que abarcaría varias conferencias.

De todas formas, al final de mi discurso me permitiré unas breves reflexiones personales de mi oficio de productor.

## LA MIRADA DEL ARTISTA

No podemos discutir que el cine, como cualquiera otra arte, pueda producir aunque no sea su objetivo per se, obras llamadas históricamente artísticas.

Esta afirmación, un tanto de perogrullo, fue negada por algunos intelectuales en el pasado, basándose en la tesis de que el cine es un mecanismo analógico de repetición de la realidad, y sigue siendo refutada por otros en nuestros días.

El argumento contrario a la validez artística del cine sigue siendo tan simplista como la afirmación de que esa analogía la tiene el pintor a través de su vista, su mano y las pinceladas sobre el lienzo.

Sobre ello, en definitiva, tendríamos que decir que es la confusión en la percepción de la realidad la que nos hace sentir esa otra realidad llamada cine.

Y, en esta línea, el cineasta no recoge los aspectos que presentan características de una realidad determinada sino que, deliberadamente, escoge aspectos con los que conseguir, como cualquier artista, efectos específicos diferentes.

Es demasiado obvio que el cine tiene un mensaje como para que no se le suponga un código. También posee una organización profundamente sintagmática.

Dentro de la ambigüedad que supone el término "arte", que lo mismo designa el noble trabajo de un artesano que el proceso creador de un artista; el cine tiene, indiscutiblemente, su propio lenguaje y un cuerpo teórico que, en el poco más del siglo que lleva de existencia, ha dado numerosísimos análisis semiológicos, de significación de su lengua y de su andadura conceptual; descubriendo hoy tipos sintagmáticos nuevos en numerosas películas, lejanas ya de la forma de utilizar el cine como "lengua", como hacía Dziga Vertov, el cine ojo; y sobre todo el maestro ruso Eisenstein que manejaba las imágenes como las palabras, las secuencias como frases, creando las primeras bases de un montaje cinematográfico complejo, como principio de una coherencia total entre la expresividad y la narratividad; y por qué no, de la "manipulación".

Posteriormente, los apóstoles del plano-secuencia, sobre todo Rossellini, que decía "las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?", utilizaron expresivamente la profundidad de campo, el encuadre, estático o en movimiento (recordemos a Godard con lo de : "El *travelling* es una cuestión moral"...). Para ellos el montaje sería, hasta cierto punto, una manipulación inaceptable e hicieron que el cine tuviera, más allá de la semiología, un lenguaje sumamente poético en el comprometido cine naturalista de la posguerra.

Esta mimesis, aparentemente enfrentada a la diégesis característica de la semiología cinematográfica, según definió Sourian a finales de los años 50, dio paso a innumerables ensayos que se plasmaron en un profundo análisis lingüístico del cine, del que Christian Metz(*), Francesco

---

* Ensayos sobre la significación en el aire. Christian Metz. Paidós, 2002

Casetti(*), y una legión de investigadores, prolongaron los debates de Bazin, y de Deleuze : El debate universitario en la IDHEC de París, y el intelectual en los inolvidables "Cahiers du Cinéma", trasladado a España en "Film Ideal" y "Nuestro Cine".

Era la victoria del teórico Rudolph Arnheim que, desde los años 30, disputaba con los que ignoraban que el cine era la SEPTIMA de las artes, demostrando que la cinematografía estaba sujeta a los mismos viejos cánones y dogmas establecidos que el arte en general. Este empeño fue criticado en los 70 por Perkins en su libro "Film as film", o "El lenguaje del cine" como curiosamente se tituló en castellano. Perkins, caliente con el Free Cinema, y por qué no, con la Nouvelle Vague, dijo que la preocupación de los teóricos por el prestigio artístico del cine fue más dañina que beneficiosa, limitando su libertad para investigar y especular sobre la propia naturaleza del cine. Quizás, la mayoría de los teóricos de la época habían rizado el rizo y, extenuados los análisis lingüisticos, sólo quedaba un sistema estético y crítico fosilizado, basado en una ortodoxia estéril, y en un cuerpo teórico y prescriptivo con graves contradicciones internas e incapaz de abordar una nueva discusión crítica del cine contemporáneo.

Tal vez por ello hoy, situados en su contexto filmes como "El séptimo sello" de I. Bergman, "Hiroshima, mon amour" de Resnais y "La aventura" de Antonioni, que caldearon el discurso cinematográfico de los años sesenta, podamos volver al deseo original de Arheim : "asistir al cine con la conciencia más clara y con menos prejuicios", o, al criterio del cineasta francés Abel Gance, que antes de la 1ª guerra mundial describió al cine como "la música de la luz"; o la del cineasta y teórico ruso Pudovkin que diferenciaba "entre el hecho natural y su apariencia en pantalla". El cine no reproduce, sino que produce.

Por eso se podría admitir que el cine, para ser analizado como lenguaje, presenta unos elementos analógicos (paisajes, gestos...) incapaces de una combinatoria como exige todo lenguaje y que, por tanto, no tenga sentido un estudio semiológico propiamente dicho. De hecho, los elementos que sí son analizables semiológicamente, forman parte de lo que suele llamarse "estilo". Estos elementos usuales en el universo de la colectividad, no son directamente simbólicos sino que se encuentran culturalizados,

* El film y su espectador. Francesco Cassetti. Cátedra, 1996.

Es lo que Roland Barthes llamaba "elementos retóricos o de connotación".

Por tanto, y como última tesis, podríamos asumir que el estilo es lo que le da coherencia al lenguaje cinematográfico, aunque esto desconcierte a los más ortodoxos estructuralistas, cuyo último fin suele ser la clasificación sistemática.

Es hora ya de dejar de redundar en la aparente obviedad de la esencia artística del cine, pues conviene profundizar en la concordancia de la mirada del artista, buscando sus analogías con los artistas plásticos que, junto a la arquitectura en el Renacimiento, empezaron a hacerse un hueco entre las llamadas ciencias liberales; cuyo ejercicio, meramente intelectual, no necesitaba el concurso del sudor y las manos, actividad propia de nobles y señores que no precisaban "trabajar" para vivir, según recuerda el académico Calvo Serraller.

El cineasta y académico José Luis Borau, en su día, hizo una interesantísima aproximación entre la pintura y el cine. Yo me centraré en lo que llamo similitud de miradas.

Para bucear en la mirada del artista plástico, tomaré como paradigma a un pintor e intelectual: D. Diego Rodriguez de Silva Velázquez. Este pintor universal, sevillano, tan admirado y estudiado en esta noble Academia, dejó preñado el llamado Siglo de Oro, de innumerables obras maestras de las que destacaré LAS MENINAS, para resaltar el paralelismo referenciado de la mirada genial de un artista y su capacidad de reflexión y transformación de la realidad.

Para ello me basaré en el primer capítulo del libro "LES MOTS ET LES CHOSES"(*) (Las Palabras y las Cosas), publicado en 1966, del escritor francés Michel Foucault, desaparecido en 1984.

Vaya por delante mi admiración por este lúcido y radical filósofo, psicólogo e historiador francés, heredero de Nietzsche, al que el tiempo y la distancia debiera situar como uno de los grandes pensadores del siglo XX, más allá de su aportación al estructuralismo, del que siempre se quiso desmarcar.

Velázquez, a través de Las Meninas como ejemplo, y Cervantes con El Quijote, también analizado en el libro, fueron creadores de lenguajes propios de una época, y de prácticas discursivas tan geniales que emergie-

* Las Palabras y Las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Michel Foncault. Ed. Siglo XXI, 1966.

ron como normas inconscientes que gobernaron lo que el hombre de su tiempo decía de sí mismo. Es lo que Foucault define como *epistemes* en el libro citado, subtitulado "una arqueología de las ciencias humanas".

El cine en nuestros días, a través de la mirada de sus artistas, ha conseguido esta influencia subconsciente en la cultura actual, que se extiende incluso a ámbitos vitalistas y conceptuales. De hecho, Hauser ha planteado que, bajo el signo del cine, se plantea casi todo el arte contemporáneo actual, no sólo en analogías metafísicas sino en una verdadera homología de estructuras.

En Las Meninas, cuadro calificado por Luca de Giordano, sucesor de Velázquez en la corte, como "la Teología de la Pintura", podemos resumir esa complejidad de la forma de mirar del artista, que no sólo dirige su mirada al "objeto" del cuadro sino que mira al espectador, a sus posibles modelos (quizás a la pareja real que figura en el espejo virtual del fondo del estudio del artista). En este complejo juego de múltiples miradas, significados y relaciones, el observador no sabe si está contemplando la escena, o si está siendo objeto de lo pintado por el artista.

La similitud con la mirada del cineasta-artista es evidente : Hay una creación de planos de interés basados en su utilización del desenfoque, o falta de detalle pictórico, y de una sabia construcción espacial, modelada con la perspectiva, la distribución en planta y la luz. Incluso utiliza trucos de cineasta como el hipotético espejo donde se reflejan Felipe IV y Mariana de Austria.

Es curioso que hoy, en el cine, con la aplicación de las últimas tecnologías de Alta Definición electrónica, se consigue una gran profundidad de campo (objetivo de los pintores renacentistas) permaneciendo "a foco" una gran parte de la perspectiva de la composición.

Esta supuesta ventaja del moderno cine electrónico desconcierta a los cineastas acostumbrados al "defecto" del cine químico, que dejaba fuera de foco parte de la realidad del encuadre, unos pocos metros o centímetros según la luz, detrás del primer término. Tradicionalmente, se utilizó esta característica del celuloide para centrar la atención del espectador en la acción en la que el director quería incidir. A esto le llamaban los cineastas americanos "el defecto que juega a tu favor". Hoy se consigue lo mismo con el cine electrónico utilizando filtros neutros y manipulación posterior para conseguir el viejo defecto natural del cine tradicional. Curiosamente, el soporte químico y sus sales de plata, reproducía de forma natural las técni-

cas que siglos antes habían inventado los pintores más innovadores. Una prueba más que anula el presumible mecanismo analógico que muchos atribuían a los primeros cineastas (como a algunos pintores), ya que el ojo humano no actúa así y, a veces, capta una gran profundidad de campo, irreal en el cine de toda la vida. Tan irreal como un primerísimo plano.

Volvamos a Las Meninas y a Foucault. El pintor, ligeramente alejado del lienzo, nos mira o mira al modelo. No sabemos si está dando el último toque o si aún no ha dado ni la primera pincelada. Su mano depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre un enigmático gesto suspendido. El pensador francés dice: "Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen".

El cineasta, como el pintor, utiliza de la misma forma su aguda mirada. Algunos, como el maestro sevillano, bajo una capa apacible ajena de crispación, para plantear unos sutiles mundos llenos de relaciones complejas y significados oscuros.

Quedan lejanos mis tiempos de cineclubista en el que los interminables debates acababan centrados en una lógica aplicación política de una realidad que te permitía muy pocos devaneos con ciertos análisis.

De los memorables y metafísicos cineclubes jesuíticos, mi entrañable recuerdo al sevillano cineclub VIDA, a los cineclubes universitarios, más lúdicos y militantes, se ha pasado a una invasión de cine trepidante, no sólo por la utilización del montaje, los efectos y la música; sino por las cataratas de corrientes individualistas y vitales del final de los setenta y, sobre todo, la década de los ochenta del pasado siglo, a partir de los cuales, nada fue igual. Pero aparentemente el debate se acabó.

A la pintura, a principios del siglo XX, le pasó igual. Roger Fry, hablando de una exposición post-impresionista que había presentado, decía que "el público culto estaba resuelto a considerar a Cézanne como un chapucero incompetente y a todo el movimiento como revolucionario en extremo (...)". Seguía diciendo: "Años más tarde, Matisse se ha convertido en una inversión segura para personas de gusto, a la gente le costaría imaginar la vehemencia de la indignación con que fue recibida su primera exposición en Inglaterra".

La dificultad provenía de una arraigada convicción basada en que la finalidad de la pintura es la imitación descriptiva de las formas naturales (realismo). A partir de los años '20, se habían invertido tanto estos

hábitos, que esta imitación no sólo no era exigida, sino que era altamente sospechosa.

El cine, paralelamente, pasó de ser una fascinante curiosidad científica, a la forma más extendida de diversión popular.

Bell dijo que la llegada de la fotografía había purificado el arte pictórico al liberarlo de una preocupación por la descripción y la representación que le era ajena, volviendo a dirigir su atención a lo esencial.

Esa esencia fue apreciada en el cine de la época por literatos de la generación del 27, particularmente nuestros paisanos Cernuda, Alberti y García Lorca; aunque, éste último, pagara sus humanos y recónditos prejuicios con su amigo de residencia, el cineasta Luis Buñuel. No tanto nuestro insigne paisano de la generación del '98, Antonio Machado, que le atribuía irónicamente un origen diabólico al cine.

La mayor dificultad para el progreso estético cinematográfico fue quizás la engañosa facultad de la cámara para la captación de lo real como señalaba Rotha (*).

No me gustaría dejar pasar unas breves referencias a la fotografía como enlace entre el análisis de la mirada del artista pintor al artista-cineasta. Parece lógico, que algo tan relacionado con ambas disciplinas, tenga una cabida en mi discurso. Para ello, me apoyaré en el intelectual francés Roland Barthes, cuyo interés y pasión por la fotografía nos dejó textos tan fundamentales como "El mensaje fotográfico" y, sobre todo, su libro "La cámara lúcida" (1982) (**), que cayó en mis manos apenas un par de años después de haber fallecido en accidente de tráfico.

Más allá de sus análisis iniciales, un tanto estructuralistas, en los que llegó a afirmar que la fotografía era un mensaje sin código ni sintaxis; en "la cámara lúcida" hay una aproximación filosófica y sentimental hacia el último significado de la imagen fotográfica: la certificación de una existencia y todo lo que conlleva. De ahí nuestra fascinación por esas imágenes que se diluyen en la subjetividad; del miedo atávico a que la foto sea una sombra del personaje en otra realidad, que todavía pervive, no ya en tribus lejanas, sino hasta hace poco en pueblos recónditos de nuestras sierras.

Volvamos a Barthes. Lejos de su profundidad de analista, cae en la esencia de la fotografía, o mejor de ciertas fotos que nos han atraído. La

---

* El cine hasta hoy. Paul Rotha. Plaza y Janés, 1964.

** La cámara lúcida. Roland Barthes. Ed. Gustavo Gili, 1982

fotografía es un arte "poco seguro" tal como lo sería una ciencia de los cuerpos, objeto de deseo o de odio. Y quizás el empeño social de domesticar a la fotografía y tratar de convertirla en arte, le haga perder su aspecto más revolucionario: la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira.

El cine quizás participa también de esta "domesticación", al menos el cine de ficción, ya que un film puede ser demente por artificio, presentar los signos culturales de la locura, pero nunca lo es por propia naturaleza, por estatuto icónico: es justo lo contrario a una alucinación, es simplemente una ilusión. Obviamente, para el existencialista Barthes, el arte en sí no es demente.

La mirada del fotógrafo, pues, tiene algo paradójico como la vida. Hay veces que miramos y no vemos. Esta distorsión, aparentemente inconcebible, mirar sin ver, sería como separar la atención de la percepción. Mirar sin ver... La fotografía muestra la primera, a pesar de ser imposible sin la segunda. Ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior. Como en la fotografía de André Kertesz de portada de la edición española del libro citado de Barthes. La triste mirada al objetivo de un niño con un perrito, tan desgarradora en realidad, no mira nada: retiene sus sentimientos hacia adentro. Esto es la mirada. Sin embargo, en el film es diferente: nadie mira nada si la ficción se impone al espectador.

Permítanme volver por última vez a Las Meninas. En este caso dejaremos las complejas reflexiones del pensador francés Foucault para recordar las observaciones del pensador español Ortega y Gasset, del que difiero en muchas cosas, sobre todo en su Teoría de Andalucía.

Aquí sin embargo, reverencia la complejidad de ideas de un pintor sevillano tachado por algunos como falto de ellas. Quizás fuese la ineptitud de análisis que se queda en lo naturalista, y por tanto en el analogismo citado por los eruditos que niegan una cualidad artística al cine. Pues bien, decía Ortega (*) que "el naturalismo de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más de lo que son, en renunciar a repujarlas y perfeccionarlas; en suma a precisarlas. La precisión de las cosas es una idealización de ellas que el deseo del hombre produce. En su realidad son imprecisas. Esta es la formidable paradoja que irrumpe en la mente de

* Velázquez. José Ortega y Gasset. Austral, Espasa y Calpe, 1963.

Velázquez...". "la precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario en ellas".

Retomamos la mirada del cineasta que, obviamente y a partir de esta reflexión, empieza a separarse de la del artista plástico y a buscar su propio medio expresivo. El cine se parece más a la narrativa, porque ambos son "artes de acción" según señalaba el maestro Eco (*), en el sentido aristotélico (**) de la "acción" o relación que se establece entre una serie de acontecimientos. La diferencia está en que el escritor "narra" y el cineasta "representa".

En la novela (o el guión) se describe y en la película se suman una serie de representaciones jerarquizables en la fase de montaje, aunque sea de manera yuxtapuesta.

Sin embargo, hay una gran homología estructural entre ambas disciplinas y en la forma de asumir, dentro de la circulación de ideas, los mismos problemas culturales.

A estas alturas del discurso, tras este transcurrir algo teórico, hablaré de mi práctica como productor y en nuestro ámbito, para acercarnos más a esa vivencia más emocional que todos tenemos del cine.

La verdad sea dicha, siempre he vivido una especie de disociación entre mi cabeza ingenieril, racional y analítica, y mi alma pasional, muy de nuestra tierra. El amor al cine tiene algo de inexplicable, de vocación a la que no se le puede imputar ninguna base racional o economicista (cómo los hijos u otros asuntos vitales, se tienen, se desean, se aman, pero no se sabe por qué, ya que nos complican y nos cambian la vida).

En los tiempos en que vivía de la publicidad sentía una especie de ansiedad inconsolable. Trabajábamos 50 ó 60 personas, de 6 a 8 días, para un anuncio de 20 segundos que lo veía y pasaba antes de que te dieras cuenta. ¡A mí!, que me habían formado en hacer cosas útiles, que sirven en el día a día de los humanos para hacer más cómoda y llevadera la vida. Aunque fueran vulgares o sencillas, como el atril-estrado que tengo delante, o más complejas como el vehículo que nos ha traído aquí esta noche. Vulgares, pero útiles.

Me animó en otros tiempos, la formación ingenieríl de Eisenstein y

---

* La definición del arte. Umberto Eco. Ed. Martínez Roca, 1970.

** Poética. Aristóteles. Icária, 1994.

su aplicación en el montaje cinematográfico y la yuxtaposición en general, tan de moda en el constructivismo ruso de su época.

A veces pienso que nuestro trabajo no vale para nada, sobre todo hoy, con tanta saturación y oferta audiovisual.

De las miles de definiciones que existen de nuestro sistema económico, capitalismo, o sociedad de mercado como eufemísticamente se llama ahora, la que más me gusta, y no sé a quién pertenece, es que "es lo contrario a un trabajo de encargo".

Obviamente, producimos en cantidades absolutamente innecesarias, incluso para la lógica variedad que requiere la complejidad del gusto y el alma humana, y las ponemos en el mercado antes de saber la demanda que este requiere. Los productores rompemos esa lógica mercantilista y nos acercamos más a un rastro dominguero, ofertando una obra artesanal, que se parece al gran mercado capitalista en que "la oferta está antes que la demanda", aunque no la impongamos por la fuerza o la lógica del sistema económico. Nos perdemos entonces en una publicidad desigual de un mercado saturado de imágenes e impactos, en nuestro caso del poderosísimo marketing americano, para crear un deseo sobre nuestros productos que, obviamente, es un esfuerzo inútil, que como todo el mundo sabe, provoca melancolía.

Pan y circo. Las artes dejan su estadio artesano de producción, como los panaderos, de encargo, para alimentar mercados masivos con ofertas que se impondrán por la publicidad; aunque normalmente los consumidores o espectadores no tengan ninguna necesidad de ese producto. Fíjense que ya no hablo de obra de arte como la mayor parte de mi discurso, sino de producto.

Desde el punto de vista de la organización de la producción, es curioso, que lo más efectivo de nuestro sistema económico es la división del trabajo, cualidad muy distintiva de la operativa cinematográfica frente a otras labores colectivas artesanas mucho más anárquicas.

Por eso, como dice Laffay (*) en su "Lógica del cine", la película es una obra colectiva.

Otro de los desastres de la época hiper-analítica de los "Cahiers" citada por Perkins, fue la promoción del director de cine a *rey-sol* de la obra cinematográfica.

Laffay, que es de la época, incide en que todos los *obreros* de la pelí-

---

* Lógica del cine. A. Laffay. Labor, 1966.

cula tienen una gran importancia en el resultado artístico de la película. Y eso no lo digo como productor, ya que los directores menos vanidosos me avalarían, recordando montadores que les ayudaron a recobrar el general concepto del guión, utilizando la elipsis no sólo en el corte sino en el criterio de selección de las secuencias del montaje definitivo. Y qué decir de los actores que dieron una dimensión inusitada al personaje y al texto escrito; o al director de fotografía que ayudó a bucear en la composición con su luz y su experiencia en el desplazamiento de la cámara... El músico que elevó a sublime un momento dramático (¡qué pocos directores de cine saben de música...!) o el director artístico que logró, no sólo decorados que pertenecen a nuestros sueños, sino a arquitecturas expresivas referenciadas con retóricas culturales o movimientos artísticos clásicos o de vanguardia. Por no referirnos a maquillajes y caracterizaciones novelescas o sonidos ambiente más allá de un realismo analógico. Y hoy con los efectos digitales, signo de nuestro tiempo, que han reproducido mundos, no sólo imaginables en la mejor de nuestras novelas favoritas de ciencia ficción, sino virtualidades leídas en los anales de las obras históricas.

En el equilibrio de este "trabajo de equipo", como se diría en la actualidad, reside la habilidad del productor. Eso sí, una vez detectado el talento (y elevado) el potencial dramático del guión, de la historia, y apostado por el director de orquesta y responsable artístico, que es el director de una película. Para ello, el productor requiere una notable sensibilidad y una capacidad de observación de la vida próxima a la mirada del artista, en este caso su cómplice compañero, su amigo director.

Familiar y metafóricamente se podría decir que el director es la apasionada e incondicional madre y el productor, el serio padre de la película.

Esta cualidad de organizador, promotor, tiene poco que ver con la imagen prototípica del productor americano, fabricante de "éxitos", rodeado de lujos, grandes cigarros y jóvenes futuras actrices. Desgraciadamente, el productor europeo, o español más específicamente, no es ni un magnate, ni un mecenas, lo cual le quita el llamado "glamour" tan necesario en la mecánica del sistema.

Este trabajo sordo, ingrato y oculto no tiene, en la mayoría de los casos, la recompensa económica que suelen tener la mayoría de los industriales de otros sectores. Prueba inequívoca de lo que digo, es el exiguo número de productores que existe frente a otros empresarios industriales.

Imagínense ya, desarrollar este trabajo en una tierra con muy poca

infraestructura cinematográfica, cuya historia está hecha a base de voluntarismo de visionarios y tozudos pioneros.

Porque el cine es una industria centralizada en todas las naciones del orbe, lo que hace muy difícil su desarrollo en la periferia. Quizás, el video a partir de los años 80, ha producido una descentralización de los centros de producción en todo el mundo, lo cual ha democratizado enormemente la posibilidad de expresión audiovisual, que hoy, debido al bajo coste de los equipos de producción electrónica, puede desarrollarse autónomamente hasta en un aislado villorrio.

El cine, como soporte, quizás permita llegar a una audiencia más extensa, y sólo quizás por ello sea la más aristocrática de las actividades audiovisuales; aunque las prestaciones inmediatas y el bajo coste del video nos permita "inflar" a cine con gran calidad, la obra producida en el plebeyo soporte electrónico, y poder llegar a la audiencia universal soñada y a su catalogación artística.

La excusa quizás más demoledora es la cantidad de personas y de dineros que necesita la plasmación de la mirada del artista-cineasta frente a la libertad y bajo coste que le supone plasmar la mirada al artista-pintor.

Motivo de toda una conferencia sería referirse al último eslabón de la cadena : llegar al espectador; sobre todo hoy que multinacionales del "entertainment", *divertimento* que así es como llaman y encuadran al cine de los EEUU, que copan abusivamente y con métodos deshonestos el libre mercado que dicen defender.

Por otro lado, el espectador más cinéfilo ha perdido el extenso e interesante debate crítico de antaño, ya que los medios han relegado a muchos críticos a simples gacetilleros de los estrenos de fin de semana o elevado a otros como gurús mediáticos, envanecidos y autocomplacientes que, en algunos casos, olvidan que los protagonistas no son ellos ni su crónica, sino las películas y los cineastas.

Decía Laffay que hay una confusión extendida entre "lo general" y "lo universal. Lo general es lo común a varios objetos (o sujetos). Y lo universal es lo común a todos los espíritus. Los ingresos empíricos, las ideas que convienen ampliamente a muchas cosas y las fórmulas que se aplican en razón de éxitos anteriores corresponden a "lo general". Pero las ideas cuya evidencia hay que suponer en todo hombre, lo que va a despertar en cada espíritu un acuerdo sin límite en lo más íntimo de sí, he aquí el domi-

nio de "lo universal".

Si antes de hacer una película, se interroga en abstracto para saber lo que responderá a la demanda más general, se tiene un productor típicamente hollywodense. Sin embargo, cuando una buena película se revela, resulta ser la que tiene más éxito. Lo bello no satisface, sujeta. Cuando en medio de films vulgares, aparece una obra que tiene confianza en el hombre; el hombre, inmediatamente, se muestra digno de ella. Mi recuerdo, en este caso, a SOLAS, de Benito Zambrano, paradigma de lo que acabo de decir. Y además hecha por nuestra gente, por mi gente, por mis amigos. SOLAS es, como he dicho, lo común a todos los espíritus, lo universal. De ahí su éxito mundial.

No entender hoy día la excepción cultural en la selva del mercado no nos será perdonado por los historiadores del futuro, que pensarán que el mundo estaba plagado de devoradores de hamburguesas en cafeterías impersonales y poblado de conductores de grandes coches en autopistas de seis carriles en cada dirección.

Si el cine, sobre todo la ficción, será una referencia en el futuro de la forma de vida de toda una época, parecerá que la mayoría de los españoles vivían en la capital y su vida era una comedieta juvenil y urbana de enredo.

Esto hace particularmente importante la batalla, aquí y ahora, por encontrar el cine andaluz. Su sitio en nuestra vida y nuestra historia. Si no, nuestras particularidades culturales, vitales e históricas se diluirán para siempre en un gazpacho globalizado y homogéneo.

Ya se perdieron en nuestra ciudad los tradicionales cines de verano, jardines perfumados de viejas películas y ambigúes. Era nuestra forma de adaptar el cine al barrio, de una manera festiva y popular. Ya sólo quedan en la memoria y en las crónicas de los profesores Utrera y Colón.

Luchemos pues por esa reivindicación del cine en toda su dimensión y con todos sus protagonistas. El cine es ilusión no evasión.

¡BIENVENIDO PUES EL CINE A ESTA ACADEMIA!
¡GLORIA A LAS BELLAS ARTES!

He dicho.

***Antonio Pérez Pérez***

# DISCURSO DEL
# ILMO. SR. D. MIGUEL FUENTES DEL OLMO
## contestando al de
## recepción del
# SR. D. ANTONIO PÉREZ PÉREZ

Excmo. Sr. Presidente
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos
Señoras y Señores.

Al designarme esta Real Academia de Bellas Artes para dar respuesta al Discurso de recepción del Ilmo. Sr. D. Antonio Pérez Pérez, nacido en Córdoba y criado en Andujar, me sentí honrado y al mismo tiempo preocupado por no acertar con precisión a exponer los muchos méritos que acompañan a nuestro Ilmo. compañero por ser su campo profesional -el Séptimo Arte- una nueva materia que la Academia incorpora como apoyo a los nuevos planteamientos estéticos de la contemporaneidad, demostrando así, que está permanentemente abierta a todo tipo de expresiones artísticas que puedan surgir en este nuevo milenio y que no se ha quedado anclada en el pasado.

Quiero expresar, en primer lugar, mi profunda admiración hacia su persona, como profesional y amigo, con quien ya compartí buenos momentos en la juventud, como cuando veíamos pasar juntos desde el balcón del insigne pintor Luis Aldehuela el recorrido de la Romería de la Virgen de la Cabeza, acto lúdico y colorista, pero a la vez lleno del fervor de una tradición religiosa que data del siglo XIV.

Me es imprescindible destacara a continuación su importante y dilatada carrera profesional y cineclubista, comenzó desde abajo, como auxiliar en TV, ha escrito, realizado y producido, siempre con perseverancia en la búsqueda de nuevos efectos estéticos, que le hacen merecedor, sin lugar

a dudas, de que hoy esta Casa le abra sus puertas como recipiendario para ocupar la nueva Sección de Artes Escénicas y Audio-Visuales.

Su amor y vocación por la cinematografía arraigó en Antonio Pérez desde muy joven, posiblemente desde su misma infancia, a través de la sala de proyección que poseía su padre, donde paso largas horas viendo y volviendo a ver las películas que permitía la censura del momento. Luego pasó a Sevilla, donde ingresó en la Escuela de Ingeniería Industrial para dar sentido firme a aquellos primeros pasos titubeantes y convertir su vocación en su medio de vida.

Podría iniciar la respuesta al magnífico discurso de nuestro compañero rememorando aquellas palabras con las que abre Eugenio Dòrs su "Historia del Mundo": *Oíd, Oíd, lo que los hombres han hecho. Hundidas que fueron las Atlántidas dieron sé ellos a contar calendas y dibujar figuras, alguien sin duda les había enseñado.* Sin duda es un buen inicio a lo que hemos oído y lo que vamos a exponer.

Su carrera ha evolucionado hasta tal punto, que resulta difícil a través de los medios de comunicación no saber quien es y a donde se dirige. En primer lugar quiero destacar sus valores como mecenas, lo digo desde esta tribuna, por haber tenido la suerte de ser protegido en su momento en Madrid, por el Dominico P. Aguilar, contribuyendo estos a que no se pierdan y malogren aquellos que destacan en las artes, dándole la oportunidad de desarrollar sus aptitudes creativas e interpretativas. Se podría preguntar en este sentido a los directores cinematográficos: Manuel Iborra, F. Periñán, Juan Bollaín, Pierre Courrège, Anne Fontaine, Alejandro Agestri, Stéphane Giusti, Benito Zambrano, Mateo Gil, Miguel Hermoso, Igor Fioravanti y finalmente a Dominique Abel.

Es socio fundador y accionista de uno de los estudios de televisión privados más grandes de Andalucía, como VIDEOPLANING, de productoras como PRODUCCIONES AUDIOVISUALES OMEYA, MAESTRANZA FILMS, N.T.A. (NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES, PHF FILMS). Así mismo forma parte del Consejo de Administración de EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales). Es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Miembro de la Junta Directiva de la Academia de Cine Europeo. Así mismo ha sido elegido por la revista de cine americano Variety como uno de los 10 productores más importantes independientes del año 1999. Además del reciente Premio Val de Omar 2001.

Como productor, no quisiera dejar pasar esta oportunidad sin citar algunos de los más destacados largometrajes en Maestranza Films. "CAIN", "CARMEN ON ICE", "CONTRA EL VIENTO", "BELMONTE", "ROMANCE PELIGROSO" (LA CIBLE), "LIMPIEZA EN SECO" (NETTOYAGE A SEC), "EL VIENTO SE LLEVO LO QUE", "¿ENTIENDES?" (POURQUOI PAS MOI?), "SOLAS", "NADIE CONOCE A NADIE", "FUGITIVAS", "EL SUEÑO DE IBIZA", y "POLÍGONO SUR". Títulos de películas que han dado a Sevilla el nombre y prestigio de las manos de nuestro recipiendario.

Así como entre artistas plásticos en general son destacadas sus obras escultóricas así como pictóricas, en el caso de nuestro Ilustre compañero, no podemos dejar pasar esta oportunidad sin mencionar otros títulos significativos y relevantes de su producción esta vez en PHF FILMS. Largometrajes: "EL HAREN DE MADAME ASUMAN" de Nadir Mokneche con Bloody Mary (París) y Tornasol Madrid. "UNA NOCHE CON SABRINA LOVE" de Alejandro Agresti con Patagonik Film (Buenos Aires) y Surf Film (Roma), Colón de Plata a la Mejor Actriz a Cecilia Roth en el Festival Iberoamericano de Cine de Huelva- Mención del Jurado al elenco de la Película. "AMAZONE" de Philipe de Brocca en coproducción con Cine B París. "TERCA VIDA" de Fernando Huertas en coproducción con Karma Producciones y Vía Digital, Colón de Oro del Público, Carabela de Plata al Mejor Realizador Novel a Fernando Huertas. "NADA MAS" de J.C. Cremata. "PORQUE MATÉ A MI PADRE" de Anne Fontaine. "CUBA", película cubana nominada a los GOYA de 2003, nominada a los OSCAR, por Cuba de este año, igualmente participó en el último Festival de CANN.

En el mundo de documentales se da a conocer con: "SHONGAI-KETAMA" (SERIE "Rhythms of the world") con Island Visual Arts (Londres) para la BBC-Arena. "PARÍS MODA EN SEVILLA" de Tono Errando. "BARCELONA POSITIF-NEGATIF" de Rosa Vergés, "SEVILLA NO TE MIRES EN ÉL RIÓ" de Juan Bollaín, "SHOW IN THE SALÓN" de Enrique Urbizu y "MADRID EL DOLOR Y LA GLORIA" de José M. Ganga, presentados por Victoria Abril para CANAL PLUS FRANCIA en el marco de un monográfico sobre España.

"ADELITA DOMINGO, MAESTRA DE ARTISTAS" y "EL NIÑO TORERO" de Magali Negroni para la serie "LES ALLUMÉS" de Canal Plus de Francia. Para la prestigiosa serie francesa "LES ÉCRIVAINS DU

XXÈME SIÈCLE" ha coproducido dos magníficos documentales: "RAFAEL ALBERTI, MARINERO EN SU TIERRA" y "F.G.L., FEDERICO CUMPLE 100 AÑOS" . Con este último consiguió el I Premio de Comunicación Audiovisual´98 RTVA. Mención Especial Premio "Rosa de los Vientos", selección FIPA'97 y estuvo avalado por la Comisión Nacional Organizadora de los Actos de Conmemoración del Centenario del poeta. Para Canal + Francia : "MANOLETE LA LEYENDA" y "CURRO ROMERO. LA LEYENDA DEL TIEMPO" de Emilio Maillé. "REWIND. EL ÚLTIMO CUPLÉ" de Johnny Shahnazarian. Finalmente "LA PAQUERA EN TOKIO" de Fernando González-Caballos.

Introduce las nuevas tecnologías de alta definición (Sistema Europeo) en "... Y SEVILLA" 1er, documental en TVAD, sistema europeo que se introdujo en españa. Inauguración EXPO´92 : CEREMONIA DE APERTURA y concierto de los FANIA ALL STARS. "PACO RABANNE MAESTRO", "YSL EN SEVILLA" de Jean Paul Jaud y "MILENIUM" de Juan Bollaín, documentales por los que se les concedió el EUREKA LABEL.

Obtiene 3 premios EMMY, nominado a la mejor producción. Gran Premio en el Festival de Sarlat (Francia). Ossela de Oro en el Festival de Venecia. Concha de Oro del Festival de San Sebastián. Gran Premio del Jurado del Festival Internacional de Cine de Chicago. Premio Coral Festival de la Habana. Destacar una de sus películas más premiada "SOLAS" de benito Zambrano, Premio del Público, Festival de Berlín. Primer Premio de Interpretación masculina a Carlos Álvarez-Novoa y Primer Premio de Interpretación Femenina a Maria Galiana en Festival de Tokio. Fotogramas de Plata a la Mejor Película (votación hecha por críticos más prestigiosos españoles). 11 nominaciones y 5 Premios GOYA. Siendo elegida por la crítica como una de las mejores películas de la década. Premio GOYA a mejores efectos especiales para NADIE CONOCE A NADIE. 2 Premios GOYA a FUGITIVAS, y así hasta más de 50 premios internacionales.

Perdonen si me he extendido, al enumerar los méritos de nuestro nuevo Académico en este preámbulo, pero sirvan para advertir que concurren en él unos valores indiscutibles que le hacen merecedor de la distinción de ocupar un lugar en esta Real Institución. Don Antonio Pérez se ha forjado un difícil "Currículum" en el campo profesional en el que se mueve y, por que no decirlo, como empresario del medio, dando trabajo a

un grupo extenso de personas que colaboran en sus estudios actrices, guionistas, cámaras y un largo etc. Viéndose reflejado el sacrificio y la entrega abnegada, al duro trabajo diario que le llevan a estar esporádicamente fuera de nuestra ciudad, Sevilla.

Hemos visto a través de este recorrido, como se nos presenta nuestro nuevo compañero, con una formación sólida que le hace merecer el reconocimiento nacional e internacional a su quehacer en favor de la cinematografía, haciéndole acreedor de los más sobresalientes premios, expuestos en este recorrido curricular, que eleva ciertamente su visión estética dentro del Séptimo Arte.

El discurso que acabamos oír, Sres. Académicos, mostrado con sinceridad, como es el nuevo Académico, natural sin alardes literarios, directo sin pedantería, y aunque en ocasiones parezca demasiado técnico, es éste, un lenguaje al que no estamos acostumbrados a oír. Sin embargo si tuviera que destacar alguna cualidad del nuevo recipiendario, es su naturalidad, que le hacen mantener un diálogo constante con todos los estamentos sociales, igual da un abrazo a personas deprimidas de las tres mil viviendas, que con los mismos dirigentes políticos e institucionales. Esto lo engrandece y sublima, al no establecer distinciones.

En este caso, perdonen mi sinceridad, no creo ser un experto en esta materia pero sí un cinéfilo en el más estricto sentido de la palabra, un apasionado del Séptimo Arte. Y sí creo tener el suficiente conocimiento para poder opinar sobre un buen films en una mesa redonda al finalizar aquellas proyecciones de cine de arte y ensayo en Colegios Mayores de Madrid, casi en clandestinidad y que visionamos con anhelo, en aquellos años oscuros de los sesenta, y del que fue un adelantado nuestro querido Antonio. Más recientemente Woody Allen recibiendo el Premio Príncipe de Asturias, decía refiriéndose a las salas de arte y ensayo *"siendo yo joven me daba cuenta del potencial que tenía el cine para convertirse en una forma de arte". Y sobre el cine europeo y español dice " sólo el cine europeo nos ofrece ver películas que merece la pena ver, películas que realmente tienen interés, los más provocadores y más significativos para aquellos de nosotros que seguimos pensando que el cine es un arte".*

Mucho y bien ha evolucionado éste género hasta alcanzar el lugar preeminente que ocupa, no soy yo el que lo ha de decir, siendo la crítica especializada la que le aúpa al lugar en que se encuentra. Gracias por esta lección expuesta magistralmente haciéndote acreedor del nuevo sillón de

nuestra Academia, y desde la que trataremos de proyectar esta nueva Plaza en un nueva visión y contenido estético.

Las nuevas técnicas aplicadas por su productora y efectos especiales le acreditan como unas de las más modernas del país. La evolución de las nuevas técnicas influye de manera decidida en los nuevos directores, negándose a ilustrar simplemente un argumento, pretendiendo al contrario, darle un concepto distinto dentro de una filosofía poética, pictórica, plástica o lúdica con una fotografía espléndida. Que sin el apoyo y confianza del productor como en este caso, la producción quedaría como un simple intercambio mercantil. Aquí podría aplicar la famosa frase de Picasso *"El arte no busca, encuentra"*.

Esta Academia se felicita por la incorporación del nuevo Numerario, sólo queda decirte amigo Antonio, que continúes como hasta ahora, produciendo y aportando a las Artes Cinematográficas ese apoyo sin el cual éstas no pueden evolucionar, y dando ejemplo de amor a una ciudad que aunque no es la tuya, ella como a nosotros Iliturgitanos de nacimiento y adopción, nos han acogido y reconocido en esta Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

He dicho.

***Miguel Fuentes del Olmo.***