

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Marketing en el cine. David Puttnam

Autor/es:

Ansola, Txomin

Citar como:

Ansola, T. (2000). Marketing en el cine. David Puttnam. Banda aparte. (19):86-87.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42474>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

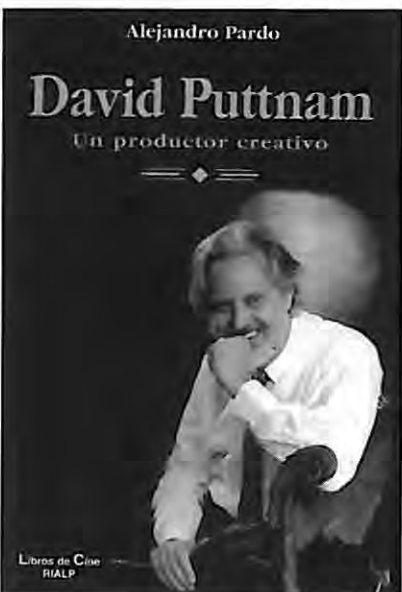
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





IGNACIO REDONDO,
Piramide, Esic, Madrid, 2000



Alejandro Pardo,
Rialp, Madrid, 1999

La dimensión económica del cinematógrafo, un hecho que ha condicionado y determinado su desarrollo y evolución a lo largo de toda su historia, no suele ser materia habitual de reflexión de los estudios cinematográficos, más centra-

dos en analizar el cine desde su vertiente artística, dejando de lado los aspectos industriales.

Dos libros recientes, *Marketing en el cine* y *David Puttnam. Un productor creativo*, se desmarcan de ese discurso dominante y nos acercan a cuestiones poco exploradas por la bibliografía española. El primero, a pesar del equívoco que puede suscitar un título poco apropiado, que no refleja de forma clara su contenido, aborda desde una perspectiva global la situación de la industria española de 1985 a 1998. Mientras el segundo se centra en el análisis de una trayectoria cinematográfica concreta, la de David Puttnam, uno de los pocos casos en el que la labor del productor adquiere el rango de auténtica estrella, en un plano similar al de los actores y los directores que intervienen en sus películas.

La obra de Ignacio Redondo, como él mismo se encarga de señalar en la introducción, aborda "el mercado cinematográfico y su entorno, con una perspectiva fundamentalmente comercial". Su análisis se centra en la producción, la distribución, la exhibición, aspectos que completa con el comportamiento de los espectadores, el cine como soporte publicitario y la comercialización del cine en las otras ventanas que han ido surgiendo durante los últimos años (vídeo y televisión, en sus diferentes modalidades), que en la actualidad constituyen la fuente principal de los ingresos que genera la explotación de películas.

Este planteamiento que tiene la virtud de enfocar el cine español, aunque también se alude a Europa y Estados Unidos, a partir de su dimensión industrial, no explora todas las posibilidades a que el tema se presta. Así, la visión que se ofrece de los diferentes segmentos que componen la industria cinematográfica española resulta en exceso esquemática. Su autor se ha limitado a trazar una breve panorámica, que en contadas ocasiones consigue levantar vuelo, dada la

brevedad con que se afronta el tema en sus diferentes capítulos.

Situación que se ve agravada por afirmaciones que son erróneas, como indicar que la producción española de los años sesenta alcanzó casi una media de 150 largometrajes, cuando fue tan solo de 116. Es igualmente equivocado comentar que la aparición en la década de los ochenta de las televisiones autonómicas provocó la competencia por los derechos de antena, o que a mediados de los noventa las cadenas privadas eran las que más dinero aportaban. Cuando es conocido que hasta fechas recientes, a raíz de los acuerdos logrados por la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles, tanto las inversiones de las televisiones autonómicas o las privadas en cine español eran prácticamente inexistentes, con la excepción de Canal+. Son tan sólo dos ejemplos, entre otros que salpican el texto, que contribuyen a desdibujar el sentido general del libro.

En un registro diferente se sitúa la obra de Alejandro Pardo, que si por algo se caracteriza es por la amplia y documentada información que ha logrado reunir sobre David Puttnam, al que no en vano ha dedicado una tesis doctoral, de la que aquí se ofrece su primera parte. El rigor con que se ha planteado su investigación le ha permitido trazar un ajustado perfil, tanto personal como profesional de este cineasta inglés. A través del detallado recorrido que realiza por la filmografía, tanto cinematográfica como televisiva, de Puttnam nos adentramos en la trastienda y en los entresijos que hacen posible la producción de las películas. Una realidad en la que confluyen diferentes y a veces enfrentados intereses tanto económicos como creativos, que generan numerosas tensiones y que influyen y determinan el resultado final de lo que el espectador verá reflejado en la pantalla.

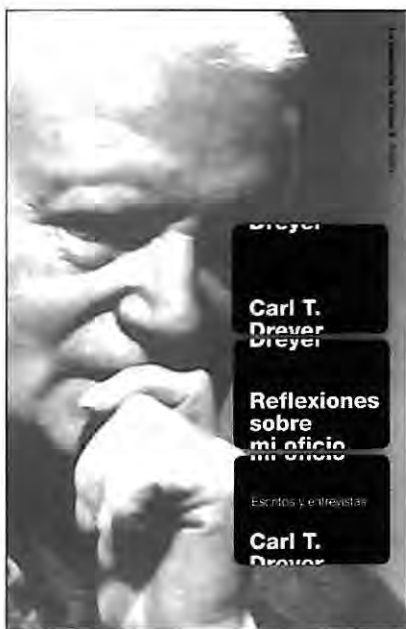
Con ser meritorio el trabajo de Pardo para arrojar luz sobre como se conciben, planean, financian, ruedan y comercializan títulos como *Los duelistas* (*The Duellists*, Rydley Scott, 1977), *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, Roland Joffe, 1984) y *Cita con Venus* (*Meeting Venus*, Itsvan Szabo, 1991), o por describir el breve paso de Puttnam, como máximo respon-

sable, por la productora estadounidense Columbia, cabe lamentar una focalización excesiva sobre el objeto central de su estudio, algo que juega en contra del mismo.

En este sentido se echa en falta un marco de referencia más amplio en el que se detallan cuestiones como la situación del cine inglés, y el papel que ha desempeñado Puttnam, más allá de las leves pin-

celadas que con carácter disperso se van ofreciendo en diferentes momentos. Igualmente no parece pertinente que no se mencione la repercusión comercial y crítica que sus películas han tenido en España, cuando sí se hace con lo ocurrido en Gran Bretaña y Estados Unidos.

TXOMIN ANSOLA



CARL T. DREYER,
Paidós, Barcelona, 1999

EL TEMPLO DE UNA PASIÓN

Cuanto más depurada y elocuente es una forma estética, más nerviosismo produce en quien la contempla, acaso porque desconfiaba de su celo y su silencio, como si guardase en su interior en bruto la esencia externa que, en general, caracteriza al arte. Los actos contemplativos ahora no aceptan ningún tipo de pleitesia y exigen una interacción inmediata, ya sea reflexiva ya sea emocional; si una obra requiere algo más, entonces se rechaza y punto. De ahí el aparato dialéctico de muchos artistas, a quienes les lleva más tiempo explicar cuanto hacen que hacerlo. No obstante, existen casos de obras donde no se propone nada en

absoluto, carentes, consiguientemente, de discurso, limitándose, por el contrario, a exponer. Así, la filmografía de Robert Bresson no suele resultar bastante para quienes se acercan a ella y han de buscar aparte una voz, en cualquier libro o artículo, capaz de guiarles a través de sus filmes, al parecer insuficientes. Por desgracia, con respecto a Bresson ni siquiera sus *Notas sobre el cinematógrafo* sirven de mucho para aclararle a los espectadores la materia de la que se nutre su obra. Desde luego, Bresson, no seré yo quien vaya a negarlo, no es un cineasta fácil y tampoco alguien dado a narrar conflictos psicológicos, sin los cuales hoy un espectador está perdido. Me pregunto si eso no se deberá a una pérdida potencial de sensibilidad y si ésta no se habrá esquematizado, dándole la espalda, por ejemplo, al arte religioso anterior al Renacimiento o a formas básicas, como las estatuas cicládicas, que sólo exigían la presencia del espectador, pero no sus respuestas.

El hombre, creo, habla demasiado con los demás y muy poco, o nada, consigo mismo.

También Carl Theodor Dreyer plantea problemas de aproximación a su obra, aunque ésta parta de modelos reconocibles, desde el *Kammerspiel* al expresionismo, sumados, por supuesto, a la personalidad propia que fue desarrollando de un filme a otro. Esa circunstancia, empero, puede haber jugado en su contra. Mientras otros cineastas difíciles tienen un estilo identificable, al menos a partir de un determinado momento de su obra, caso de Federico Fellini o,

volviendo a él, Robert Bresson, Dreyer persiguió, acorde a sus palabras, "un estilo válido sólo para un filme", con lo cual hay rupturas constantes dentro de su carrera, en busca de una peculiar forma de hacer cine en cada ocasión, aun si ciertos elementos se repiten. Del trascendentalismo de *Ordet* (1955), por ejemplo, regresó más adelante al *kammerspiel* en *Gertrud* (1964), eso sí, con una austeridad similar. Las concomitancias existentes a nivel temático o subliminal en su obra se deben a las fuentes literarias o teatrales de las cuales partió, pues solían ser la mayoría de las veces dramaturgos o escritores escandinavos desconocidos en la Europa meridional (Holger Drachman, Svend Rindom, Hans Wiers-Jenssen, Kaj Munk, Hjalmar Söderber,...), que tuvieron una tradición literaria, unas inquietudes y unas creencias iguales. Un problema cardinal a la hora de enjuiciar al cineasta es el de su religiosidad y trascendentalismo, que cuesta encontrar, a no ser con calzador, en *Gertrud* o *La bruja vampiro* (*Vampyr*, 1932), por referirme a algunas. Lo cierto es que Dreyer era un hombre versátil, menos obsesivo de cuanto se cree. Además a él le encantaba el cine en general, a diferencia de Bresson, y sus concepciones sobre el trabajo de un cineasta evolucionaron no poco con el tiempo; basta con leer sus recién publicadas *Reflexiones sobre mi oficio* para constatar lo anterior.

El libro, en realidad un batiburri- llo de artículos, entrevistas y comentarios testimoniales de gente cercana a él, carece de líneas programáticas, si bien resalta la