

vent de l'illa, El

(Gerardo Gormezano, 1987)

Largometraje de ficción

Gerardo Gormezano i Monllor, oriundo de Alcoi, realiza *El vent de l'illa* (*El viento de la isla*, 1987) en el momento en que mantiene una intensa relación profesional con el cineasta catalán José Luis Guerín. Ya había trabajado con este en algunos cortometrajes, como *La Hagonía de Agustín* (1975), *Memorias de un paisaje* (1979) o *Naturaleza muerta* (1981). Poco después colaboran juntos en *Los motivos de Berta* (1983) y, tras *El vent de l'illa*, en *Innisfree* (1990). Estas tres películas, producciones de presupuesto humilde con aspiraciones plásticas y narrativas alejadas del cine dominante, son propuestas de un intenso calado personal, intimistas y fruto de una sedimentada reflexión en torno a la naturaleza de la imagen fílmica y a su relación con la huella del tiempo. En esos años, el cine catalán sigue manteniendo una cierta tendencia vanguardista con las filmografías Manuel Hueriga, Agustí Villaronga, Marc Recha, Jesús Garay o los propios Gormezano y Guerín. A ello hay que añadir, las medidas de protección al cine español desarrolladas por Pilar Miró entre 1982 y 1985, momento en que ocupa el cargo de directora general de Cinematografía, que tuvieron el popular apelativo de la "Ley Miró" y aspiraban a transformar las políticas de fomento asemejándose al modelo francés, mediante un generoso apoyo a través de subvenciones que podían alcanzar un 50% de la financiación de las producciones con cargo al Fondo de Protección. Toda esta situación va a favorecer la producción de *El vent de l'illa*. En julio de 1986 el Ministerio de Cultura le concede una subvención anticipada de 29.600.000 pesetas, el 40% de un presupuesto cifrado en 74 millones. Debido a la amistad y a la estrecha colaboración que mantienen Gormezano y Guerín, se plantea la solicitud de la subvención a través de P.C. Guerín. Se concibe también un reparto interpretativo con rostros conocidos: Patrick Bauchau para el papel protagonista, Emma Suárez encamando a Ana, la pintora británica, **Ovidi Montllor**, Juanjo Puigcorbé y otros actores más. Sin embargo, en febrero del siguiente año la productora de José Luis Guerín se desentiende de la película y es el propio Gormezano quien se responsabiliza por completo de ella, creando una nueva compañía cinematográfica, Gerardo Gormezano P. C., en Barcelona, y transfiriendo todos los servicios de la producción a Septimania Films. La financiación estuvo complementada por los 10 millones que aportó la Generalitat de Catalunya y los 19,6 ofrecidos por Export Film de Munich como anticipo de la distribución internacional, de

los cuales 7 eran para el mercado nacional, a través de la distribuidora Visión Films, 6,1 de aportaciones de artistas y técnicos y 2 de recursos propios. Más tarde TV3 obtendría los derechos de antena por 17 millones de pesetas. El rodaje de la película se efectuó en escenarios naturales de Menorca, tanto exteriores como interiores. Cuando la productora de Guerín se desmarcó del proyecto hubo importantes cambios, y se trató de diluir el carácter épico e historicista del film y de acción o de aventuras del relato. También se optó por intérpretes menos conocidos para el público. Se eligió actores de origen británico para dar un plus de verosimilitud: Simon Casel (teniente John Armstrong), Mara Truscana (Ariel Kane, la amiga pintora del protagonista), Jack Birkett (el personaje del gobernador) o, entre otros, Anthony Pilley. En cuanto a los personajes locales cabe destacar la intervención de Ona Planas (la novicia Ana Salort), Josep Costa, Màxim Pérez y Naco Nadal, entre otros. Respecto a los técnicos, Gormezano deseaba trabajar con el director de fotografía Josep M. Civit, pero por motivos de calendario profesional no pudo ser, y se incorporó finalmente Xavier Gil. La dirección artística estuvo a cargo de Balter Gallart. La ayudante de dirección fue Maria Ripoll, mientras que de segundo operador ejerció Jesús Sorní, un veterano operador de cámara de Canal 9. Tanto el guion como el argumento fueron concebidos por el propio Gormezano.

El origen de la película es una beca de la Generalitat de Catalunya que disfrutó el cineasta y director de fotografía para escribir un argumento que recreaba la isla de Menorca en los tiempos de la ocupación británica. Para ello se inspiró en un personaje verídico, el oficial del ejército inglés y científico John Armstrong, que nació en Irlanda en 1705 y murió en Londres en 1758. La película de Gormezano se centra en el período que el personaje estuvo residiendo en Menorca (1738-1742) con el fin de elaborar un estudio pormenorizado del archipiélago balear, y cuyo resultado es *The History of the Island of Minorca*, el cual incorporó importantes aportaciones referentes a la topografía de la isla mediterránea. Este trabajo fue publicado en 1752, gozando de posteriores ediciones y traducciones. El guion fue construido a partir de algunos extractos del libro de Armstrong. Los hechos históricos que realmente tuvieron lugar han sido entremezclados con algunos elementos ficticios, inclinándose la historia más por los avatares sociales y culturales que los políticos e históricos, y

dotando de un perfil de humanista al protagonista, en concordancia con la atmósfera plástica y narrativa romántica e intimista. El film se centra en las vicisitudes de la estancia de Armstrong en Menorca con la finalidad de realizar un estudio antropológico y cartográfico de la isla en tiempos de la ocupación británica. A partir de aquí, recupera la amistad de la pintora Ariel Kane, padece la desconfianza del gobernador de la isla y la animadversión de los nativos —llega a ser herido por uno de ellos—, y se enamora de la novicia Ana Salort. La película se aleja de los cánones espectaculares del cine histórico al proyectar un aliento romántico desde una puesta en escena sobria y netamente desdramatizada. Se preocupa más por la mostración narrativa que por la mera representación. Esta elección conlleva el predominio de planos medios y planos generales, lo que permite una doble distanciamiento: en primer lugar, favorece un importante protagonismo a los espacios, paisajes naturales y entornos históricos, frente a los personajes; en segundo lugar, la composición estática de los intérpretes en medio de los entornos obliga a una percepción visual de carácter pictórico. Esta elección estética ya viene determinada por la relación de amistad entre Armstrong y Ariel Kane, que se evidencia en una estrecha complicidad sustentada en concepciones éticas y pictóricas. De hecho, puede advertirse una querencia por las vanguardias plásticas sobre la temática paisajística que comparten el militar y la pintora. En este sentido, la película subraya la coincidencia entre la mirada contemplativa de los amigos británicos con la que ofrece el narrador implícito en las imágenes de la película. En el film puede rastrearse, a través de los medidos encuadres, una abundancia de planos fijos y sostenidos que van encaminados hacia esa mirada sensual, esa pregnancia física tan próximas a la cultura romántica. Tal es el caso del protagonismo del viento isleño, que cobra una fuerte presencia a lo largo de todo el metraje, pero especialmente de los momentos más introspectivos de los protagonistas. Esto puede apreciarse en uno de planos más hermosos y, al mismo tiempo, esenciales del film. Durante un paseo a caballo entre Ariel Kane y John Armstrong, apreciamos un plano general cuando se detienen al abrigo de unos árboles. En ese instante escuchamos una conversación entre ellos que gira en torno a la pintura. Es en ese momento cuando Armstrong sostiene: "Juntos seríamos el tema ideal de un cuadro maravilloso". Durante dos minutos la cámara se va alejando de ellos en un movimiento muy pausado y sutil en *travelling* hacia atrás con el fin de recogerlos en medio del paisaje. La presencia del viento es muy intensa, y ello permite proyectar el mundo interior de los protagonistas. Poco después se dirigen al lugar donde está emplazada la cámara y desaparecen por ambos lados del encuadre hasta crear un campo vacío. Entonces Ariel Kane afirma que "este paisaje sería perfecto para un cuadro, pero sin nosotros. Siempre evocaría algo, porque un día estuvimos charlando aquí nosotros". Es ahí cuando el espectador se siente testigo privilegiado de la mirada viva de la pintura, pero también de la imagen fílmica en

tanto que captura el instante y la luz de la misma naturaleza. Se convierte, pues, en una operación metatextual que trasciende el mero guiño compositivo, puesto que el soplo de vida que cobra un cuadro de la época se transforma en un momento verdadero por la manifestación intensa del viento, pero también por el movimiento del dispositivo de la cámara que interactúa con los personajes en relación al campo visual. Otras escenas recrean la época a través de la pintura, como la ambientación de la taberna que nos evoca los lienzos de Jean Siméon Chardin, aunque también puede apreciarse en los planos bodegón de los objetos que pueblan la habitación de John Armstrong. Hay, además, claros intertextos fílmicos, como *El contrato del dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, Peter Greenaway, 1982) cuando se nos muestra al teniente Armstrong con su ayudante trabajando con el instrumental técnico para la configuración topográfica de la isla. También encontramos afinidades con el cine de Eric Rohmer y de Roberto Rossellini en la medida en que Gormezano persigue una puesta en escena mucho más austera, sencilla, cotidiana y alejada de las escenografías espectaculares y grandilocuentes del cine histórico. Con el material fílmico trata de encontrar la verdad física e introspectiva de unas imágenes, que a su vez remiten a un sentimiento propio de una cultura basada en el acto contemplativo. Solo en algunas escenas Gormezano recurre al movimiento en *allegro* de un concierto de Telemann, así como también a dos canciones o *lieder* de Robert Schumann como música extradiegética para insuflar a las imágenes una vitalidad ambiental propia del siglo XVIII. Sin embargo, los tres momentos en que emerge esta música son absorbidos casi de inmediato por el galope de los caballos, la presencia del viento o el rumor marítimo. La mirada del espectador, pues, se torna en una experiencia vital que se vincula con el cine primitivo, donde la acción narrativa equivale al tiempo de proyección y el relato fílmico se convierte en una narración fenomenológica, esa permeabilidad entre el mundo real con aquello que es mostrado en las imágenes. Hay una clara vocación ontológica por adherirse a un cine en primer grado, es decir, a mostrar imágenes que transpiran verdad al testificar una realidad emergente y literal en la que puedan dotar de sentido experiencial. No de otra manera podemos comprender las imágenes que abren y cierran el film. La llegada y la partida de John Armstrong son estáticos planos generales, largos planos fijos sostenidos en los que el protagonista atraviesa un sendero en medio de un áspero paisaje natural menorquín acompañado del lento galopar de los caballos. Es una composición marcada por una línea de fuga que refuerza la amplia profundidad de campo. De este modo muestra con nitidez la quietud y serenidad del paisaje. A su vez, la intensa luz mediterránea en la imagen que abre el film ayuda a significar la irrupción de la ciencia, la cultura y las luces, mientras que el plano que clausura el relato se traduce en un tono más lánguido y apagado frente al viaje de retorno a su país natal. Sin llegar a profundizar en el conflicto histórico que se asoma duran-

te el período prerromántico —léase primera mitad del siglo XVIII—, del cual se sugieren en el film algunos avatares políticos, así como también ciertos intereses hispano-británicos, hay todo un itinerario ético sobre la idiosincrasia y las costumbres de la época sin facilitar explicaciones de carácter psicológico. Por tanto, *El vent de l'illa* se erige en una propuesta tan personal como extrema, donde la reconstrucción histórica viene acompañada por la introspección de unos personajes marcados por la mentalidad romántica —la película construye una historia sentimental triangular—, sin adherirse en ningún momento a los rasgos expresivos comunes del cine espectacular dominante.

El estreno de la película tuvo lugar en Barcelona el 4 de marzo de 1988, aunque su presentación oficial se había hecho en el Festival de Berlín, en el mes de febrero de ese mismo año, poco después de su pase en la entrega anual de los premios de cinematografía de la Generalitat. Poco después participó en la Semana de Cine Español de Nueva York. Precisamente por la firme voluntad de transmitir sensación de veracidad o de verdad, la película está hablada en inglés y —en menor medida— en menorquín, incluso hay algún esporádico fraseo en italiano. La distribuidora Lauren Films la llevó a las salas de cine que normalmente proyec-

tan películas minoritarias en versión original, pensando en un público fiel y sensible a este tipo de propuestas. Sin embargo, no fue muy bien recibida a causa de su propuesta estética tan extrema. En la presentación oficial del film hubo algunos silbidos de protesta. Solo una parte de la crítica supo ver el verdadero alcance que ofrecía el discurso filmico de *El vent de l'illa*, como José Luis Guarner, que calificó la secuencia final como una de las más hermosas rodadas en este país.

Pablo Ferrando García

Fuentes

- Pena, Jaime J. (1997). "El vent de l'illa". En Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Pedro López García (2011). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. San Vicente: Editorial Club Universitario.
- Riambau, Esteve (1995). "La década socialista (1982-1992)". En Gubern, Román et al. (eds.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- García de Dueñas, Jesús (2008). *Cine Español, una crónica visual*. Barcelona: Lunweg Editores/Instituto Cervantes.