

Televisión y cine

José María Caparrós Lera

«Somos un grupo de gente que estamos haciendo cine tratando de contar historias.
No hacemos películas creyendo que vamos a salvar la humanidad con ellas».

JAVIER FESSER, Locarno'99

Desde 1998, denomino Joven Cine Español (JCE) a esa generación que –como afirma el coordinador de este monográfico, Emeterio Diez Puertas– ha nacido con la televisión y es, en buena parte, heredera de su estética¹, como antaño lo fue la llamada segunda «generación perdida» estadounidense, que surgió de la pequeña pantalla con nombres tan valiosos como Richard Brooks, Sidney Lumet y Delbert Mann, pasando por John Frankenheimer, Ralph Nelson, Robert Mulligan, Martin Ritt, Daniel Mann, Frank Perry y Franklin J. Schaffner, entre otros, hasta terminar con Mike Nichols, Arthur Penn y Sam Peckinpah².

Los realizadores españoles que nos ocupan todavía no tienen la relevancia de esos cineastas norteamericanos –la mayoría hoy desaparecidos–, pero poseen unos antecedentes que acaso cabría entroncarlos también con el Nuevo Cine Español de los años 60.

En efecto, en una primera aproximación, podríamos decir que el JCE es el gran heredero de otra corriente cinematográfica, llamada Nuevo Cine Español (NCE), consolidada en la década de los sesenta del siglo XX; aquella «nueva ola» de la España del Desarrollo –prácticamente paralela a los nuevos cines europeos–, que tuvo como pio-

¹ Cfr. J. M. Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999; y mi artículo «El Joven Cine español de los noventa», en *Academia*, núm. 61, octubre 2000, pp. 3 y 5, base de mi ponencia en el *Simposio sobre España en el siglo XXI: Literatura, Arte y Cultura*, organizado por la Ohio State University (Columbus, noviembre 2000). Pocos años después, el profesor Francisco Javier Zubiaur ya consolidaría esta denominación, en el apartado «El Joven Cine Español» de su *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*, Pamplona, Eunsa, 2005 (2ª ed. ampliada), pp. 533-535, citándome explícitamente en la nota 14.

² Para este tema, vid. el libro de Christian Aguilera, *La Generación de la Televisión. La conciencia liberal del cine americano*, Barcelona, Editorial 2001, 2000.

nero a Carlos Saura y su película *Los golfos* (1959) como punto de partida; amén de la política cinematográfica de José María García Escudero como su principal impulsor. El NCE y su secuela en Cataluña –la llamada Escuela de Barcelona– desaparecieron en el tardofranquismo, justo en vísperas de la Transición.

Con todo, antes de concluir el siglo pasado, un grupo de directores de cine españoles estrenaron diversas películas importantes, obras que cabe integrar en esta nueva generación; un movimiento cinematográfico, nacido a mitad de los años noventa, y que continúa esplendorosamente en este tercer milenio. De ahí que, en el I Congreso de Cine Español celebrado en la Universidad de Granada (junio 2001), el maestro Luis García Berlanga declarara: «La nueva generación española de cineastas es un fenómeno muy positivo». Y el cronista de *Cahiers du Cinéma* calificara al filme *El milagro de P. Tinto* (1998), de Javier Fesser, como «una muestra del último cine español, el más interesante, vivo e inquieto de Europa».

Sin embargo, el principal historiador de este «fenómeno positivo», Carlos F. Heredero, lo discutiría así en 1999:

Lo cierto es que el relevo profesional en marcha tiene pocos parentescos con aquel Nuevo Cine Español del que salieron Carlos Saura, Basilio Martín Patiño, Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Jaime Camino, Angelino Fons o Antonio Eceiza, entre algunos otros, a comienzos de los años sesenta. No estamos ahora frente a ningún «movimiento» de naturaleza programática, y mucho menos teórica; ante ninguna bandera reivindicativa de carácter estético o narrativo; ante ninguna formación generacional que se aglutine en torno a un ideario cinematográfico común, como en aquel momento pudo ser –de manera más o menos difusa– el «realismo crítico»³.

Asimismo, podríamos considerar el JCE como el gran continuador de la generación intermedia, surgida con Víctor Erice y Manuel Gutiérrez Aragón, y del cine marginal del tardofranquismo (Emilio Martínez-Lázaro, Jaime Chávarri, Ricardo Franco, Llorenç Soler) y, si me apuran, de aquella «movida» de la Transición democrática española, que tuvo a Pedro Almodóvar, Fernando Colomo, José Luis Cuerda y Fernando Trueba como cabezas de fila. O de cineastas tan inclasificables como Montxo Armendáriz, José Luis Garci, Bigas Luna, José Luis Borau y Ventura Pons.

³ Carlos F. Heredero, 20 nuevos directores del cine español, *Madrid, Alianza, 1999, p. 15.*

Para mí, los grandes pioneros del JCE fueron –son– dos cineastas vascos: Julio Medem (*Vacas*, 1991; *La Ardilla Roja*, 1993) y Juan Bajo Ulloa (*Alas de mariposa*, 1991; *La madre muerta*, 1993). Ambos autores abrieron los cauces a otros jóvenes realizadores que llegarían después; pues este movimiento empezó a cobrar fuerza y personalidad a partir de 1995, coincidiendo también con el auge de mujeres cineastas las catalanas Isabel Coixet y Rosa Vergés serían sus cabezas de fila⁴.

El JCE ya llamaría la atención del prestigioso diario económico *The Wall Street Journal*, a finales de 1997. Este rotativo neoyorquino –que en la edición europea dedicaba su portada a nuestro joven movimiento cinematográfico– reseñaba el incremento de 1.300.000 espectadores con respecto al año 1996 –lo que había convertido el mercado español en uno de los de más rápido crecimiento en toda Europa–, destacando la buena marcha de la producción autóctona, aunque llamaba la atención sobre los peligros que le amenazaban: los costes y un mercado limitado (39 millones de habitantes). Y se preguntaba a continuación: «¿Qué está pasando aquí?». Respondiendo el propio editorialista: «Sencillamente, la industria cinematográfica ha introducido criterios de empresa, produciendo películas que, para verlas, el espectador medio está dispuesto a pagar una entrada» (9-XII-1997). Y añadía que, si bien las pantallas seguían dominadas por los filmes norteamericanos –con un 65 por ciento del total de las entradas vendidas en España–, las más de 90 películas producidas en 1997 habían crecido en un 26%, alcanzando los 55.000 millones de pesetas en la taquilla.

Estamos, por tanto, ante un nuevo fenómeno cinematográfico que está centrando la atención aquí y allende las fronteras, debido a los nombres y títulos que se incorporan cada año a la filmografía española⁵. Otra cosa será que estos filmes puedan exportarse al extranjero; aunque sí se presentan en festivales nacionales o internacionales y hasta llegan a emitirse en algunos casos por las diversas cadenas televisivas, de las son deudoras por los derechos de antena que muchas veces consiguen.

⁴ Cfr. asimismo los libros de María Camí-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas de la década de los 90*, Madrid, *Ocho y Medio/Semana de Cine Experimental de Madrid*, 2001 (2ª ed., 2005); y de Carlos F. Heredero, *La mitad del cielo. Directoras españolas de los 90*, Málaga, *Festival de Cine Español*, 1998.

⁵ Ver «*Filmografía básica del Joven Cine Español*», en J. M. Caparrós Lera, *La Pantalla Popular, El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal, 2005, pp. 60-64.

No obstante, los jóvenes cineastas tienen muy pocas conexiones –insisto– con la referida generación del NCE; pues los directores actuales no pertenecen a ningún movimiento –o «nueva ola»–, ni de reivindicación práctica ni tampoco teórica. De hecho, su formación no se adscribe a ninguna escuela oficial –inexistente a principios de los años 90–; la mayoría han recibido una educación cinematográfica a través de centros privados o mediante la práctica de la realización de cortometrajes por cuenta propia. Este conjunto de directores noveles se ha formado dentro de la era de la electrónica, con los nuevos códigos que provienen también del cómic, la publicidad, el videoclip, las series televisivas... Todo un universo creativo asentado en pilares interdisciplinarios y multiformes: del Internet a la realidad virtual, propios de la comunicación sin fronteras inscrita en el concepto de globalización que nos amenaza o –mejor dicho– nos atenaza y es «contestado» mundialmente. Este hecho comporta dos rupturas fundamentales. Por un lado, el monopolio o la preponderancia de la literatura como vía de recuperación de historias; y, por otro, la desvinculación de ataduras sociológicas y costumbristas –cuando no subrepticamente políticas– que se han manifestado siempre en el cine español.

La incorporación, pues, de estos jóvenes realizadores comporta un profundo cambio en las temáticas y los estilos, fruto –insisto de nuevo– tanto de su formación como del propio contexto sociopolítico en que se inscribe el JCE. La mayoría de los nuevos directores no superan la media de 30 años de edad, hecho que conlleva que no han vivido la Guerra Civil ni la inmediata posguerra, tampoco tienen un claro conocimiento de la experiencia de la Dictadura y de la represión o la falta de libertad que ésta comportó. De ahí que la muerte de Franco sorprendiera a la inmensa mayoría en plena adolescencia.

Esta transformación temática, centrada en el presente, en el mundo urbano y en los conflictos sentimentales propios de toda relación personal, se realiza a través de un conjunto de personajes, cuya distribución resulta sorprendente. Ofreceré unos datos cerrados a finales del siglo pasado⁶.

⁶ Fuente: los referidos libros de Carlos F. Heredero, así como su otra obra fundamental sobre el JCE: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Madrid, 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997; y revista *Academia*, núm. 17, enero 1997; núm. 21, enero 1998; núm. 25, enero 1999. Quiero agradecer aquí la valiosa colaboración de la doctoranda Maite Cónsul, que realizó bajo mi dirección un trabajo de DEA sobre este tema.

Las mujeres continúan teniendo una presencia minoritaria, con el 38% frente al 62% de los hombres; teniendo en cuenta que hay un 7,8% que son prostitutas, un 4,5% que interpretan a monjas, seguidas por un 3,4% a dependientas, 1,5% son profesoras y otro 1,5% empresarias. Generalmente, dentro de la filmografía española las tareas mayoritariamente desarrolladas por mujeres son amas de casa y estudiantes. Y aparecen muy pocas mujeres maltratadas; a excepción de *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Sólo mía* (Javier Balaguer, 2001) y *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003).

Mientras que en el panorama masculino, los cifras tampoco dejan de sorprender: un 4,6% son empresarios, frente a un 2,5% que interpretan a parados, un 4,05% a policías, 3,8% son médicos y 3% profesores, aparte de una inmensa mayoría de estudiantes, que son los personajes favoritos de los guionistas. De igual forma, la representación de la clase media o media alta ocupa un 55,45; mientras la media baja un 19,2% y la simplemente baja un 16,2%. Pero apenas hay sindicalistas, «okupas» ni ONGs, y muy pocos inmigrantes.

Ante estas cifras, resulta bastante clara la posición de los jóvenes cineastas, quienes se sienten lejos de apriorismos ideológicos y sociales; pero esto no implica necesariamente una postura eñcapista ni alejada de unos parámetros próximos a la denuncia. Películas como *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996), o *Tesis* (1995) y *Abre los ojos* (1997), ambas de Alejandro Amenábar, entre otras, poseen una mirada ética sobre aspectos propios de la sociedad contemporánea. Son filmes originales que reflejan inquietudes y fenómenos diversos, pero relacionados entre sí; como la televisión basura, el racismo, la xenofobia, la inmigración, el paro, las drogas, el sexo por teléfono, el aborto, la tolerancia en las relaciones de pareja, la homosexualidad, los nuevos roles desarrollados por hombres y mujeres, la necesidad de bucear en los secretos de familia, la incomunicación con los padres, la soledad física o emocional.

Por eso, el referido historiador Carlos F. Heredero, sintetizó así el JCE:

La diferencia puede estar en que, efectivamente, a la hora de «tratar un tema» (...) la inmensa mayoría de estos cineastas adopta estrategias no sociologistas, huye como de la peste de la ilustración de cualquier tesis, se aleja de resortes explicativos, abomina de las pretensiones testimoniales en primer grado, no cree para nada que el cine pueda ayudar a transformar la sociedad