

Cine español en ascenso

Todos los indicios permiten augurar que el cine producido en España se halla en uno de los mejores momentos de su historia. Las estadísticas avalan esta suposición y las cotas de creación y de calidad, menos mensurables con los números, confirman los optimistas pronósticos.

«El viento sopla donde quiere» y el talento también. Pero una industria, así sea la que vive de los sueños, no se alimenta de excepciones, por geniales que sean. Por eso, el momento brillante que representa el panorama visto en la selección de los recientes premios Goya, no es obra de la casualidad, sino de un campo abonado en años de peregrinaje.

Ya se sabe que el cine como arte y medio de expresión es apenas el resultado de un mecanismo muy complejo, que sólo pocas veces (véase el caso de Orson Welles) permite respirar con independencia. Estas excepciones, frutos del genio y la obcecación, son las que a la larga justifican la existencia del cine. Pero no nacerían sin la existencia previa del juguete mecánico, vale decir la estructura de producción.

Siempre se ha dicho que su existencia (la obra filmada) depende de las tres patas de un trípode: producción, distribución, exhibición. O sea, de un entramado de intereses comerciales. Cuando el sistema fue puramente estatal, no se eliminaron las contradicciones, la lucha entre el creador y el comerciante, en ese caso el burócrata.

Cuando este campo de intereses funciona bien y permite al cineasta creador condiciones favorables para expandir sus cualidades, la existencia de un cine valioso se hace posible. En el caso que nos ocupa, ha mejorado ya la primera pata del trípode (la producción de películas) con la mayor planificación y nivel profesional de sus proyectos. La distribución interior ha mejorado con la existencia de mayor número de agencias independientes; aunque su cuota de pantalla se ha ampliado, es aún muy inferior a la masiva presencia norteamericana. Según el informe de la Academia del Cine, el 55% de las películas españolas del 97 ha concertado su distribución con una compañía española, mientras un 20% lo ha hecho con una multinacional.

La mayor aceptación de nuestros filmes por el público, debido según se dice a que su mayoría es joven y no tiene los prejuicios de otras generacio-

nes, acostumbradas a desconfiar del acartonado cine del franquismo, debe tener también motivos en la propia renovación de las películas y en una mejor labor difusiva de las distribuidoras nacionales. Distinto es el panorama internacional.

Si bien existe una mayor colaboración entre productores europeos y hay programas de ayuda comunitaria, la circulación de películas europeas fuera de sus países de origen es todavía difícil. Tampoco es muy fácil el intercambio cultural y las audiencias desconocen, en su mayor parte, las obras vecinas. Basta revisar carteleras para comprobar el escaso porcentaje de filmes franceses o italianos que se exhiben aquí; lo mismo ocurre al lado con las películas españolas. Pero es algo que no sólo sucede con el espectador corriente. Es fácil comprobarlo en entrevistas con los directores e intérpretes que nos visitan: casi nadie conoce más que a Pedro Almodóvar.

Hay otros problemas que conviene recordar –si es posible para remediarlos– en ese momento de euforia: en primer término, la instancia televisiva. Hay dos caminos: la financiación de películas por los diversos canales y la difusión. En el primer caso, hay convenios entre la asociación de los productores y dos televisiones –TVE y Antena 3– para comprar derechos de emisión. El convenio con TVE es por 2.000 millones de pesetas (para cada año) entre 1995 y 1998, y el de Antena 3 por 1.500 millones en el mismo período. «En este momento –escribe Gerardo Herrero, director y productor, actual presidente de FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales en España)– invertir en nuevo cine español es rentable porque se ha establecido una corriente de sintonía entre las obras y su destinatario natural, que es el público nacional».

Además, la inminente influencia de la televisión digital implica un mayor consumo audiovisual de origen cinematográfico. Ya hay convenios entre Sogetel/Canal Plus y Vía Digital para la exhibición y/o la participación en la financiación, hasta ahora cumplidas por separado.

Sin embargo, estas noticias fueron desmentidas por recientes episodios de la privada –o pública– guerra entre grupos. La señal de alarma fue lanzada otra vez por Gerardo Herrero que denunció la falta de concreción de las televisiones a la hora de financiar las películas. A la escasa respuesta de Antena 3 y Tele 5 se añade «la imposibilidad de vender a Canal Plus y TVE simultáneamente porque son incompatibles». Según el *Boletín* de la Academia, hay en la industria una situación expectante «ante el temor de que la falta de apoyo de TVE a las películas que distribuye Sogepaq derive en un frenazo para los proyectos en los que participa Sogetel, cuya financiación ha supuesto hasta el momento el 50% de la inversión en cine español. Esa misma fuente señaló que ese antagonismo entre empresarios de comunicación ha provocado un parón en las producciones de cine. En enero

sólo se rodaban en Madrid dos filmes y más de seis proyectos quedaban paralizados.

Hay cierta coincidencia en pensar que ayudas y subvenciones (que se han restringido últimamente) deben limitarse a ciertas áreas, compensadas por otros métodos como los citados en el párrafo anterior, o en el estímulo a los capitales privados, sobre todo a través de la desgravación. Pero siempre queda la duda: ¿hasta qué punto son posibles la libertad artística y la creación independiente?

En los círculos profesionales, sobre todo entre los productores, las encuestas o las discusiones «sobre el estado de la cuestión» rondan siempre —entre dudas hamletianas— sobre las formas organizativas que debe preferir la empresa siempre riesgosa de hacer películas: las empresas pequeñas aliadas o no entre sí, o la concentración en grandes grupos a la manera de Hollywood.

Como los grandes grupos no existen aquí, habrá que redefinir la modalidad por la existencia de productores independientes, que a veces se asocian con otros similares o acuerdan contratos de varias películas con ciertas distribuidoras-productoras que aseguran financiación a cambio de su explotación. Medidas como la desgravación impositiva para los posibles inversores (que se aplicaría desde 1999) serían una buena inyección para mejorar la factura técnica de las obras. Es una posibilidad abonada por las ventajas que ofrece la producción cinematográfica actual: se ha diversificado y ha atraído a más espectadores a las salas.

Según las estadísticas, el cine español ha recuperado dos millones cuatrocientos mil espectadores en 1997. Dando vuelta a la frase famosa del «salto de lo cuantitativo a lo cualitativo», podría decirse que la situación del cine actual es que la mejora de la calidad ha impulsado los crecimientos de la industria y de su difusión. La candidatura al Oscar de mejor película de habla no inglesa para *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz) es otro síntoma revelador.

Según datos de la revista *Academia*, en 1997, 78 largometrajes se terminaron y obtuvieron su copia *standard*, algo menos que en 1996 (92), pero con presupuestos mayores y mayor tiempo de elaboración. Significa elevar la cuota de mercado del cine vernáculo al 13% y podría llegar pronto al 20%. Esto, considerado un gran progreso, aunque no evita recordar que el cine norteamericano retiene cerca del 80% de las carteleras.

Se nos permitirá el tono economicista de este estudio, pero puede recordarse la frase de Bernard Shaw: «Mientras yo deseaba hablar de dinero, mi editor se empeñaba en hablar de arte». Sin duda el momento en que una cinematografía alcanza mejores niveles artísticos coincide con sus buenos resultados económicos, sin que esto afecte su calidad. Y ese equilibrio parece haberse conseguido en esta última temporada.

Películas como *La buena estrella* (Ricardo Franco) y *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz) destacan como notables logros creativos, pero junto a ellas hay muchas otras que no desmerecen demasiado. No son la excepción a la regla. Habría que examinar las causas de esta abundancia de buenos resultados.

En principio hay que señalar que no son repentinos, sino el fruto de años de cultivo. La potenciación de las políticas de estímulo iniciadas por Pilar Miró al frente de la Dirección de Cinematografía (tan denostadas luego) fueron las bases de un cambio en las coordenadas de la producción, que mal que bien favorecieron las películas de mayor calidad. Fueron más de diez años en que surgieron nuevos cineastas y siguieron –con mayor perspectiva– algunos veteranos de aquel «nuevo cine español» de los 70, como Saura, Borau, Gutiérrez Aragón o el mismísimo Berlanga.

La renovación de temas y actitudes (comenzando en parte por Almodóvar) fue cobrando continuidad, sin olvidar la presencia de un *outsider* contra la corriente, el talentoso y excepcional Víctor Erice. Todo esto sedimentó gradualmente hasta lograr ahora otro elemento fundamental: el regreso del público (sobre todo un público joven) que descubre al fin un cine al cual era ajeno. No sólo por desconocimiento, sino porque algunas de las nuevas obras sintonizaban mejor con la sensibilidad actual.

Entre los más jóvenes, hay que citar al veinteañero Alejandro Amenábar (23 años cuando debutó con *Tesis*) y que en su segundo filme, *Abre los ojos*, confirmó un talento indudable y una seguridad poco común. Ray Loriga, un escritor, se inicia en la dirección a partir de su novela *La pistola de mi hermano*, una historia de adolescentes al límite. Es un comienzo no convencional. No tan nuevo pero notablemente apartado del cine «comercial» al uso, destaca José Luis Guerin, el autor de la audaz y experimental *Inisfree*. También se aparta de la narrativa clásica en su fascinante *Tren de sombras*. Y una mujer aparece en este grupo: Manane Rodríguez, cuya «ópera prima», *Retrato de mujer con hombre al fondo* (título muy explícito) revela virtudes interesantes. Y se suma a Iciar Bollaín (*Hola, ¿estás sola?*).

Podríamos llamar una «generación puente» a la representada por Juanma Bajo Ulloa (con una asombrosamente taquillera pero burda *Airbag*), Alex de la Iglesia –que hace en *Perdita Durango* un ensayo de superproducción a la americana algo decepcionante– y Gerardo Herrero, productor y director (más de lo primero) que en *Territorio Comanche* logra un efectivo filme de acción con Bosnia como adecuado escenario.

Entre las coproducciones, obtuvo merecida repercusión *Martín* (*Hache*), del argentino Adolfo Aristarain, cuyo cine madura con profundidad.

En este capítulo ha crecido el número de películas que no se acogen al sistema clásico de aportación de capitales y reparto de actores y técnicos. Se

trata de reunir aportes solamente financieros, aumentando así la presencia en distribución de un filme asimilado en más de un país. Por ejemplo, figura así como español un título totalmente francés, el excelente *Limpieza en seco*, de Anne Fontaine.

Entre los jóvenes más o menos experimentados y los veteranos, está el inclasificable Pedro Almodóvar, menos *enfant terrible* que al principio, pero con destellos de talento –irregular pero notable– en su reciente *Carne trémula*. Habría que preguntarse el porqué de su fama en el extranjero, donde es con mucho el más conocido de los cineastas españoles.

Queda por mencionar el papel de los veteranos. Desde hace tiempo el Bigas Luna de *Caniche* o *Bilbao* ha extendido su acción al ámbito internacional. Su reciente –y excelente– *La camarera del Titanic* es casi totalmente francés, como su filme anterior era predominantemente italiano. No obstante, su estilo y su aura de provocación son muy personales.

Manuel Gutiérrez Aragón, por su parte, ha buscado raíces familiares en Cuba, para narrar el extrañamiento en su fascinante *Cosas que dejé en La Habana*. A su vez, resisten bien el cambio de época Gonzalo Suárez y José Luis Borau, siempre apartados del cine fácil. También Mario Camus y Antonio Rico mantienen el tipo con un cine serio y solvente. Y en el terreno del humor, José Luis García Sánchez prosigue junto al guionista Rafael Azcona el cáustico y esperpéntico camino de *Suspiros de España y Portugal* con *Siempre hay un camino a la derecha*, donde la emprenden con la televisión. No debe olvidarse el cine casi musical de Jaime Chávarri, que bucea en el mito de Gardel en *Sus ojos se cerraron*. En cuanto al erotómano Vicente Aranda repite sus retratos de mujeres sensuales en *La mirada del otro*. Y Saura retoma sus recuerdos de infancia en un interesante pero irregular *Pajarico*.

Habría mucho más que recordar en un año excepcionalmente fértil, donde la comedia frívola ha persistido pero tuvo variantes. Conviene anotar la perturbadora trama de *Familia*, de Fernando León, premio Goya en guión y en mejor dirección novel.

Hubo también filmes no del todo logrados, pero que muestran inquietud y aciertos parciales: *Memorias del ángel caído* (Fernando Cámara y David Alonso) en el difícil campo de lo fantástico y *Chevrolet* que desciende a los infiernos del *lumpen* (Javier Maqua). No debe olvidarse tampoco *Carreteras secundarias* (Martínez Lázaro) y *En brazos de la mujer madura* (Manual Lombardero). Detrás llegan muchos filmes de intenciones más modestas, pero que conforman una cinematografía viva.

Señalaba Gerardo Herrero en la ya mencionada publicación de la Academia (enero de 1998): «España debe defender a ultranza el manteni-

miento de la excepción cultural, el derecho a que las películas no sean tratadas en los acuerdos sobre libre comercio como meras mercancías».

Esta excepción cultural, no del todo asumida, salvo por Francia, no es un capricho estatista ni una forma de proteccionismo estrecho. El cine hegemónico de Hollywood no funciona cumpliendo una competencia de igual a igual, sino que domina los resortes de la distribución desde el interior de los países mediante multinacionales hartamente conocidas.

Por lo tanto, la legislación de ayuda al cine no debe basarse tanto en subvenciones (no descartables, sobre todo para primeros filmes y obras de autor), sino en ayudas y sistemas de fomento que permitan al cine español competir en igualdad de condiciones. La relación con las televisiones es también fundamental como parte de la financiación. Este medio –sobre todo a partir de la explotación de los múltiples canales digitales y de cable– es un consumidor inagotable de filmes (casi siempre barato material americano) y debería aumentar su aporte en la producción. Al parecer hay nuevos acuerdos con las cadenas autonómicas y las privadas, hasta ahora remisas. El momento es, pues, muy promisorio y aunque hay augurios inquietantes, la consolidación del cine español –y una deseada colaboración con las cinematografías latinoamericanas– puede ser el camino más razonable.

José Agustín Mahieu