

# Introducción al cine español de los noventa

*Emilio Carlos García Fernández*<sup>1</sup>

En conjunto, al cine español de los últimos años lo impulsa un relevo generacional de amplias consecuencias. Para comprender este proceso será de gran ayuda una interpretación en clave legislativa e industrial, dado que sin esas dos vertientes parece difícil abordarlo en toda su complejidad. Como punto de partida en esta reflexión, cabe subrayar que los jóvenes directores precisan ayuda, sobre todo cuando nos movemos en el ámbito de una industria como la fílmica, donde para dar un primer paso se requiere una inversión que, por mínima que sea, no está al alcance de todos aquellos que desean dedicarse a este oficio. Por esta razón, son muy pertinentes las ayudas oficiales a la ópera prima. Ese modo de propiciar por vía administrativa el estreno cinematográfico de los nuevos realizadores ha venido a facilitar la sucesión generacional, y además ha sido aprovechado por los productores decididos a dar entrada a los jóvenes cineastas. No ha de olvidarse que el primer beneficiario de las ayudas es el productor que respalda al director novel.

Este motivo económico, subrayado por la nueva legislación que regula las subvenciones, convierte al director joven en una figura clave, un pilar sólido para una serie de compañías de producción que conjugan de ese modo el apoyo a nuevos valores y el beneficio financiero. Un matiz interesante en la ley es aquel que delimita el perfil del *nuevo director*, dado que en un principio se consideraba nuevo realizador a quien ya había rodado dos e incluso tres películas. Ahora se ajusta más la fórmula, de acuerdo con esa idea de que el profesional beneficiado ha de ser un recién llegado al campo de la dirección.

Evitaremos aquí la letra pequeña de la legislación. El hecho cierto es que a lo largo de los últimos cuatro años contemplamos un desembarco llamativo de cineastas que presentan su primer largometraje. Esta evolución resulta saludable para la industria del cine por un doble motivo: como ya quedó explicado, el cambio generacional es un hecho, pero además hemos

<sup>1</sup> *Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad Complutense de Madrid). Periodista e historiador cinematográfico.*

de subrayar que ello repercute en los argumentos, en consonancia con los intereses y gustos de la juventud que hoy asiste masivamente a las salas.

Cabe introducir en este punto una reflexión en torno a la viabilidad industrial del sector audiovisual español, pues la legislación no siempre ha proporcionado resultados convenientes en esa dirección. El decreto Miró (R.D. 3304 / diciembre de 1983) sirvió para fomentar la imagen del director, pero una ojeada a las recaudaciones demuestra que esa política generadora de subvenciones no fue positiva. El cine realizado en esa etapa se concentra en una serie de temas personales, desentendiéndose de otro tipo de propuestas que tuvieron que afrontar el riesgo propio del sector. En otro sentido, acabó dándose el caso de que los cineastas no rodaban si no recibían las ayudas estatales. La revisión de la ley conduce al decreto Semprún (R.D. 1282 / agosto de 1989), que potencia la figura del productor con el propósito de afianzar la industria existente. Pero el dinero público es limitado, y el sector demuestra de nuevo sus carencias. Con la posterior normativa, impulsada a comienzos de los noventa, se abre el proceso en el cual nos hallamos.

Pese al deseo de remontar la pendiente que albergan todos los implicados, al sector lo afecta un grave repertorio de dolencias. Una de las dificultades que viene arrastrando es la ausencia de una infraestructura sólida: no hay cimientos que permitan hablar apropiadamente de industria. La raíz de este asunto es antigua. Durante el periodo de postguerra existían estudios integrales donde se podía llevar a cabo una película de principio a fin. Mediada la década de los cincuenta se empezó a considerar que había que hacer otro tipo de cine, de modo que los directores comenzaron a rodar en exteriores e interiores naturales, lo cual condujo a la paulatina desaparición de toda esa infraestructura que daba trabajo a un amplio sector de profesionales. Con altibajos, la disgregación acabó desembocando en este momento en el cual ya sólo cabe hablar de individualidades en el terreno de la producción, algo que, como es lógico, condiciona su buena marcha.

Si analizamos la actualidad de las compañías productoras en España, queda en evidencia que son muy pocos los empresarios que se permiten una continuidad en sus proyectos, tanto en cine como en televisión. Cabría citar a Fernando Trueba, Elías Querejeta, César Benítez, Fernando Colomo, Gerardo Herrero, Andrés Vicente Gómez y algún otro que me pueda dejar en el tintero. En suma, una perspectiva limitada en relación con lo que podrían ser las expectativas de nuestra cinematografía.

Queda claro que los productores mencionados poseen la solvencia precisa para acometer simultáneamente distintos proyectos audiovisuales. Pero

también me consta que hay productores más modestos que pretenden lograr esa misma continuidad y que tienen dificultades, quizá porque el mercado empieza a estar demasiado controlado por unos pocos. En cualquier caso, lo deseable es la oferta plural y diversificada que demandan las empresas de menor entidad económica.

Con independencia de los méritos de su ejecución, una gran parte de las películas que ruedan los directores noveles no llegan a ser estrenadas en salas comerciales. En su mayoría, se limitan a cumplir su confuso destino en el circuito de festivales, pero sin alcanzar la repercusión esperada. Sólo una minoría de estos realizadores logra el favor del público. Por esa circunstancia, un caso típico de comercialidad, el de Santiago Segura, merece cierto detenimiento en su análisis, pues nos acerca la impresión buscada por el moderno espectador. Según datos provisionales de 1998, *Titanic* (1997), de James Cameron, recaudó en España 6.172.670.166 pesetas, mientras que *Mejor.. imposible (As good as it gets)*, (1997), de James L. Brooks, alcanzó la cifra de 2.004.712.454 pesetas. Pues bien, según el mismo estudio, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Segura, había recaudado hasta la misma fecha un total de 1.703.825.394 pesetas. Claro que se trata de una estimación transitoria, a buen seguro enriquecida por la explotación en vídeo y la venta a las cadenas televisivas, pero da una idea de cómo el filme de Segura dio en el blanco del gusto más popular. Para empezar, su guión está escrito en función de su personalidad de *showman*, muy querido por ese auditorio al cual se dirige desde que comenzó a trabajar en el mundo del espectáculo. Así vista, y a pesar de los detalles negativos que podamos apuntar en una crítica, su película cifra, en buena lógica, el paradigma de lo que un espectador modelo exige. Y me refiero a este tipo de audiencia porque, dicho con rasgo esquemático, quien hoy llena las salas de cine españolas tiene menos de treinta años y ha crecido devorando imágenes fragmentadas, propias de una cultura *mosaico*. Parece obvio que la narrativa cinematográfica de espíritu clásico ha sufrido el embate del vídeo musical, la televisión, el juego de ordenador y los restantes desafíos y dictados del audiovisual moderno, tan liviano y frenético.

No voy a extenderme aquí en la fórmula comercial que parece solicitar el público joven, con todo aquello que tenga de positivo y negativo. Baste pensar en los guiones de muchas de estas películas, guiados por una pretendida frescura y espontaneidad. Son relatos que juegan mucho con el guiño, si bien su escasa penetración intelectual y lo endeble de su estructura quedan de manifiesto con demasiada frecuencia. Considero que los episodios que nos cuenta una película han de ser vitales, pero entendien-

do esa vitalidad en toda la extensión de la palabra. Engarzar un taco tras otro no es un feliz síntoma de vitalidad, mientras que sí lo son la emoción, el sentimiento, la experiencia. Añadiré, al hilo de esto, que a muchos guionistas de la nueva generación les falla su cultivo cultural: quien escribe guiones ha de asumir la tradición literaria, y además ha de atrapar las anécdotas de la vida sin caer en lo superficial, sin trivializar por sistema.

Por supuesto, el tópico es habitual e incluso necesario en el cine. Así ocurría en *El día de la bestia* (1995), de Álex de la Iglesia, una película donde alguien acostumbrado al análisis de imágenes podía fácilmente adivinar cuándo reiría el público, justamente porque su director juega con estereotipos y previsibles dientes de sierra. Pero sucede que numerosas producciones recientes, aun ateniéndose a esas convenciones, adolecen de altibajos narrativos, pese a que, al urdir una película, se puede lograr ese flujo de emociones dentro de un relato sólido y, por supuesto, genérico. Aunque nos parezca un lugar común, no ha de olvidarse que el espectador desea disfrutar, pero también que le cuenten una historia consistente.

En paralelo a este planteamiento, cabe recordar que la industria del cine es un negocio, y ello implica que un profesional ha de saber acometer proyectos de todo tipo, propios y ajenos. Un buen ejemplo es Juanma Bajo Ulloa, cuya filmografía incluye una obra como *Alas de mariposa* (1991), íntima, singular, y una película como *Airbag* (1996), con la cual ha entretenido a un sector más amplio de espectadores. Por supuesto que *Airbag* es una comedia fresca, intrascendente pese a estar bien hilvanada. Pero ello no ha de impedir a su director nuevos proyectos personales. Es más, a la hora de enjuiciar la obra de un realizador, el hecho de que asuma todo tipo de empeños debe ser considerado algo positivo y oxigenante. Su toque personal no dependerá nunca de la monotonía temática.

Estas observaciones me llevan a entrever las cualidades que procura ensalzar la crítica en los nuevos realizadores. Así, numerosos analistas han defendido y defienden un cine de autor –llamémoslo así–, un cine que no es mayoritario ni comercial. Tal es el caso del director y guionista Fernando León de Aranoa, catapultado a la fama tras los estrenos de *Familia* (1997) y *Barrio* (1998). Lo desmedido de los elogios recibidos por este cineasta guarda relación con la coyuntura de nuestra industria, cuyo futuro depende de una serie de jóvenes, entre los cuales debemos potenciar a quienes más se signifiquen. Y con ello no desacredito la obra de Fernando León: tan sólo deseo explicar la circunstancia en que se halla la cinematografía española. Sin duda, en *Barrio* existen ingredientes de

calidad e interés, sobre todo a la hora de reflejar problemas de la sociedad urbana, pero no sé hasta qué punto sería razonable la cantidad de premios recibidos por este filme si la situación de nuestro cine fuera otra más feliz.

Algo muy parecido ocurrió antes con Alejandro Amenábar. Está claro que su productor, José Luis Cuerda, supo arriesgarse, y aprovechó un momento muy oportuno para lanzar a este joven director: lo hizo justo cuando la industria necesitaba un revulsivo. Todo un conjunto de circunstancias ha permitido que Amenábar se consolide como el punto referencial de los nuevos valores del cine español. Pero si nos apartamos de la ponderación publicitaria, descubriremos que con sus películas pretende adaptar al marco español ciertas singularidades que todos conocemos a través del cine estadounidense. Resulta de ello que su labor es muy correcta en todo lo vinculado al tratamiento de las imágenes, pero cabría interrogarse acerca de los contenidos que ofrece. Con su primera película, *Tesis* (1996) tiene que ajustarse a limitaciones presupuestarias que le obligan a buscar recursos narrativos de cierta originalidad. El resultado es un filme bien hecho, estrenado en un momento en que el público demandaba algo así. Como era de prever, su éxito ha permitido a Amenábar lanzarse a otra aventura, *Abre los ojos* (1997), una producción estimable, atractiva y favorecida por un mayor presupuesto, quizá inmoderado, puesto que tal excedente económico fomentó el alargamiento de la película más allá de lo que ésta precisaba.

Ciertamente, era necesaria la aparición de alguien como Amenábar para promover esta generación de jóvenes realizadores. También es verdad que quizá le han ensalzado en demasía, y por ello es importante que mejore su propuesta y vaya confirmando sus expectativas. No obstante, un director como él debe tener presente que no todas sus películas han de ser, por fuerza, llamativos éxitos de taquilla. Es muy positivo el deseo de llenar las salas de exhibición, pero este convencimiento debe fundamentarse en el hecho de que la película entretiene o transmite determinados contenidos, y no sólo es vacua parafernalia visual.

En esta búsqueda de la rentabilidad, premeditada o no, muchos fracasan. De hecho, se puede apreciar que a la mayoría de las películas producidas en España les cuesta recuperar la inversión; en general son deficitarias y ello es un lastre para la industria. Para valorar en términos reales la situación financiera del cine español, basta leer, siquiera superficialmente, la lista de los largometrajes españoles con mayor recaudación en 1998, confeccionada según datos provisionales del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA):