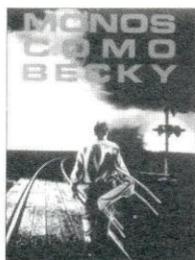


## viaje de ida

# NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL CINE ESPAÑOL

I



Decir que en el cine español algo se mueve es, a estas alturas, una soberana obviedad. Pero esta afirmación nos sirve para intentar hablar en estas páginas de una voluntad de cambio, de un esfuerzo, que se ha venido produciendo desde mitad de la década de los noventa y que en líneas generales se ha debido, fundamentalmente, a la llegada a la realización de una nueva hornada de jóvenes directores, y a una modificación radical en la tradicional política de ayudas a nuestra cinematografía.

Estos hechos han beneficiado un cambio en la dirección hacia la cual se movía temática y genéricamente nuestro cine; lo que no quiere decir que en este giro existiese ningún tipo de connotación generacional, o sea, de grupo con intereses coincidentes a cualquier nivel, ya sea éste meramente estético, lo que podría resultar más lógico, o simplemente narrativo. Nada de nada, quizás solamente les unirían las referencias a elementos comunes de una tradición filmica hispana que nace prácticamente con el propio cine, caso de la natural tendencia hacia la comedia o a la inclusión de elementos procedentes de la crónica negra, aunque siempre con la característica mezcla de géneros que ha sido propia de una industria tan débil y con tantas carencias como la cinematográfica española. Este proceso ha conseguido consolidar un par de hechos de vital importancia para nuestras películas, por un lado la creciente buena acogida de las mismas en las salas de cine y por otro, y generado directamente por el anterior, la ligera estabilidad de una industria con bastantes desequilibrios internos en su propio funcionamiento y en sus vías de financiación.

Cuando hacemos estas valoraciones nos damos perfecta cuenta que nada tiene que ver *Solas* (Benito Zambrano, 1999) con *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998), aunque ambas sirvan de ejemplo para atestiguar este cambio, además de para dificultar el análisis de la situación actual. Ya hemos dicho que son dos películas en las antípodas, dirigidas a un público muy diferente (aunque quizás no tanto), sin referencias comunes, financiadas por dos sistemas distintos (pequeña productora, Maestranza Films, y gran productor independiente, Andrés Vicente Gómez) y con planes de venta basados uno en la excelente acogida que le dispuso el Festival de Berlín y la prensa especializada, arranque de un espectacular boca a boca, y la otra en la agresiva campaña mediática ideada por su no menos agresivo director. Pues bien, sea como fuere en ambos casos las películas lograron romper la barrera de su mercado natural, aun cuando habían muy pocos elementos que vender en cualquiera de ellas -actores casi desconocidos, bajo presupuesto, directores noveles, etc...-.

Así, si quisiéramos buscar un nexo común, aparte de la nacionalidad, éste estaría en sus referentes, la comedia de tintes sainetescos y cierto realismo social cercano a la citada crónica negra. Estas dos cintas son perfecto ejemplo de lo que ha sucedido con un puñado más de películas durante estos últimos años.

## II

Bien poco en común, como se puede apreciar. Pero, quizá, por encima de la procedencia y relaciones de los temas utilizados en nuestro cine más reciente, sí podemos encontrar connotaciones regionales semejantes (nacionales, para ser políticamente correctos) y de un afán por buscar productos aptos para audiencias numéricamente importantes.

El primer caso lo personifica con claridad meridiana el cine catalán. Y, evidentemente, no estamos hablando de una escuela, pero sí de unos remanentes comunes en unas producciones cada vez más descentralizadas, de corto presupuesto y de mercado muy restringido. La denominada "Escuela de Barcelona", con sus planteamientos de vanguardia, dejó de existir hace varias décadas, pero sin su influencia no se entenderían filmes como *El árbol de las cerezas* de Marc Recha o *Tren de sombras* de José Luis

Guerín, por poner sólo dos ejemplos recientes. Signos de identidad que encontramos en el tratamiento del lenguaje cinematográfico, reflejo de una potente tradición cultural, que por desgracia no se proyectó hacia otros lugares del país. Es cierto que no todos los que hacen cine en Cataluña parten de estas premisas creativas, pero incluso en sus proyectos más comerciales, en las obras de Bigas Luna, de Vicente Aranda o de Ventura Pons, se pueden rastrear reflejos de la citada tradición.

Como decíamos antes, este ejemplo no es extensible al resto de las cinematografías del Estado, en algunos casos porque no existe un esfuerzo industrial continuado, caso de Canarias, en otros porque la permeabilidad a la producción centralizada en Madrid, caso de la vasca, permite asegurar un mayor grado de acierto comercial.

En segundo lugar, ese nexo entre las producciones se establece en la búsqueda de productos competitivos dentro y fuera de nuestros mercados. Debemos pensar que el español es bastante reducido y que la expansión lógica debería dirigirse hacia Hispanoamérica, con el inconveniente que al igual que el nuestro, este mercado natural está totalmente controlado por la industria norteamericana. Así, se han ido marcando unas pautas en cuanto al aumento de la calidad técnica, del presupuesto, tanto para la película como para el posterior marketing, y del rastreo del género adecuado, con el fin de no sólo interesar en nuestro país si no de venderse fuera de nuestras fronteras. Sería ésta la única forma viable de no depender de las subvenciones gubernamentales, aunque hubiera que trabajar muy cerca de las televisiones públicas y privadas para asegurar un fijo porcentaje de ingresos.

Quizás este cambio se deba a la renovada importancia de la figura del productor, que en líneas generales, ha sido el encargado de poner en marcha la mayoría de los proyectos. Aunque debamos de tener en cuenta que en la actualidad, al igual que hace treinta o sesenta años, la producción, menor o mayor en número, se ha fragmentado en multitud de pequeñas empresas, que flaco favor han hecho a la industria a medio y largo plazo. En el otro lado de la balanza estarían compañías como Sogetel, que pone en marcha anualmente un número considerable de proyectos, o personajes como Elías Querejeta o Andrés Vicente Gómez, productores

con una política de realización estable y continuada, y con obras, sobre todo en el caso del primero, con una línea temática claramente identificable.

El camino abierto es tan interesante que hace unos meses el prestigioso *Wall Street Journal* decía sobre nuestra industria que había *introducido criterios de empresa a base de hacer películas que el espectador esté dispuesto a pagar por ver*. La clave para entenderlo vuelve a estar en la política cinematográfica, en el fin de las subvenciones tradicionales y la aparición de las que beneficiaban a los directores noveles; una nueva generación que comienza a comunicarse más estrechamente con el público. El mérito se debe a ellos, puesto que si echamos una mirada al resto de los profesionales que participan en la realización de una película, podremos observar cómo la mayoría se repiten con cierta frecuencia en las producciones de los últimos años, caso de Reyes Abades, Hans Burmann,

Rafael Azcona o Alfredo Mayo, por citar algunos *veteranos* que vienen trabajando desde décadas anteriores, puestos ahora al servicio de las recientes historias.

En un alto porcentaje, estas nuevas historias han basado su éxito en, por un lado, romper con los géneros tradicionales y por otro, estudiar al público al que mayoritariamente van dirigidas (no olvidemos el prototipo hombre, 20-30 años, clase media, estudiante o profesional liberal).



Las películas también han ganado en credibilidad, quizá cuestión de presupuesto, lo que ha permitido abordar historias con fuertes dosis de violencia física (icónica) y psíquica, con una dureza impensable unos años atrás; o bien con ribetes de cine fantástico o de acción, pensemos



El Baile de las ánimas



Tierra

en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, de Agustín Díaz Yanes; *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia o *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar. El principal problema de estas películas era resultar creíbles (lo que consiguieron); lo decía un informe encargado por EGEDA sobre las actitudes del espectador ante el cine español con las siguientes palabras: *nuestro cine muestra una carencia en la capacidad de transmitir una realidad idealizada como si fuera real, que en definitiva, es la capacidad de meter al espectador en un mundo donde la realidad es más interesante que su propia vivencia de la realidad, pero sin dejar de ser real*. En otros términos, el aumento de las inversiones realizadas por película ha permitido que las secuencias más desagradables de las cintas anteriores, visualmente hablando, se mostraran tremendamente veraces, independientemente de que en ellas rebosen este tipo de acciones o simplemente sean puntuales; algo así hace una década hubiera resultado cuanto menos risible por parecer hechas por amateurs, en fin, dicho

de otra manera, demasiado prosaicas y vulgares para lo que el cine norteamericano nos ha tenido acostumbrados a mostrar.

Claro está que la renovación de los contenidos, por lo que decimos, ha venido chocando con cierta falta de oficio. No queremos decir con ello que no haya excelentes profesionales en este país, que sí los hay, sino que falta costumbre para realizar determinados tipos de escenas donde otras cinematografías se mueven con mucha más naturalidad, caso de las secuencias de acción; aunque a veces hablamos simplemente de los medios o de no creer en las propias posibilidades como creadores. Pedir determinadas cosas tipo sangre, explosiones, etc... puede parecer a algunos directores pura ciencia ficción.

Otro de los problemas recurrentes de nuestro cine es la adscripción genérica de las películas. Como es obvio la codificación establecida por los géneros era una de las claves para entender su más o menos fácil asimilación y su predecible impacto popular. Evidentemente,

el cine español carece, en términos generales, de aquellos que presuponen un alto coste, para terminar mostrando, la mayoría de las cintas un coctel que toma de aquí y de allá, pero que se posiciona en tierra de nadie (mestizaje fin de siglo que dirían algunos). Esta medida, que abordan prácticamente todas las películas, es muy negativa desde el punto de vista económico y empresarial, pero bastante saludable a nivel creativo, conformándose este hecho en una de los tópicos de nuestro cine. Y decimos que industrialmente es negativo porque en los mercados cinematográficos es mucho más fácil vender una historia bien codificada según los parámetros del Hollywood más clásico.

Es así que solamente la comedia se presenta como un género puro en la cinematografía hispana. De hecho, la necesaria renovación de los contenidos del cine más reciente ha intentado abandonarla para adentrarse por otros derroteros mucho más vírgenes, cuando no para enfrentarse a una subversiva mezcla de varios, caso de *La comunidad*, comedia/thriller de Alex de la Iglesia; *Abre los ojos*, thriller/fantástico de Alejandro Amenábar o *El milagro de P. Tinto*, comedia/fantástica de Javier Fesser; cuestión de pura supervivencia.

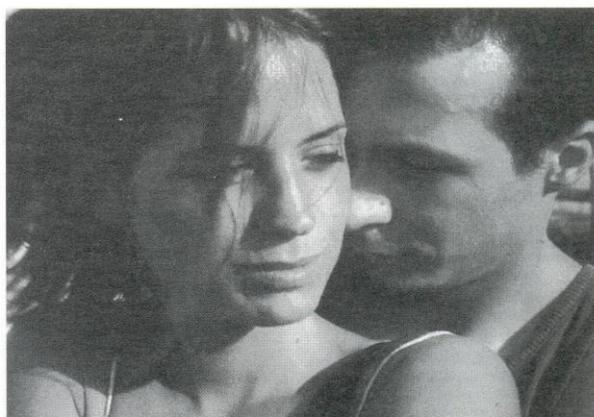
La solvencia de estas y otras películas de los últimos años reside sin duda en el guión. Guiones hechos, como decía el *Wall Street Journal*, con vocación de resultar atractivos para el espectador. Con las subvenciones a las espaldas era relativamente fácil arriesgarse en levantar una película para minorías o sin probable interés extracineamatográfico, sin ellas cualquier material que se plasme en la pantalla grande debe resultar, cuanto menos, competitivo y con posibilidad de ser vendido en los mercados internacionales. Lo fundamental en este proceso seminal debe estar en el objetivo y los criterios de producción; o sea, necesariamente desde la primera escritura se debe saber hacia quién irá destinada la película, puesto que el presupuesto y el tratamiento de la historia tendrá que estar en función de esto. En este sentido, uno de los mejores aciertos de gran parte de las películas de los noventa es conocer su público potencial, ya que así la inversión económica puede ser optimizada; de esta forma dos películas similares en su contenido genérico, como *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar y *Solas*, reciben un tratamiento muy diferente, en parte debido a sus presupuestos y sobre todo teniendo



El perro del hortelano



Rodeaje de "Hola, ¿estás sola?"



¿Tu que harías por amor?

en cuenta a sus potenciales espectadores; o sea, la inversión en una película dependerá mucho menos del género, incluso siendo éste ciencia ficción, acción o aventuras (y *La isla del infierno* de Javier Caldas lo atestigua) que de su proyección como producto de consumo masivo o no.

#### IV

Por todo lo que venimos diciendo y por los proyectos que todavía no han visto la luz parece claro que el cine español vive un momento muy interesante, y ya no sólo por las mejores perspectivas económicas si no porque incluso si comparamos sus producciones con las de sus países vecinos parece estar en un momento de gran creatividad, de fuerte difusión en los medios y de aumento notable de la producción.

No debemos ser pesimistas cuando comprobamos que solamente una puñado de cintas consigue anualmente convertirse en grandes éxitos de taquilla; realmente, si comparáramos nuestro volumen de negocio con el norteamericano el porcentaje de grandes taquillazos sería muy similar. El problema existe realmente cuando unos estudios como los de Hollywood mantienen un sistema que amortigua los fracasos, mientras que el español puede provocar prácticamente la quiebra de alguna pequeña productora.

Por ello es necesario buscar sistemas de financiación que complementen a la taquilla y a los cada vez más importantes derechos televisivos (el aumento de la inversión en los últimos años ha sido muy importante); aprovechar los acuerdos de Media II, Eurimages e Ibermedia; competir en el sector de la distribución copado por la *majors* norteamericanas e involucrarse en el sector de la exhibición, ya que el problema no es solo que una película pueda llegar a todas partes, que ya es complicado, sino que pueda luchar en igualdad de condiciones con los productos *made in Hollywood* para mantenerse en cartel cuando se avecina la temporada de estrenos.

Al igual que las subvenciones y la cuota de pantalla parecen llegar a su fin, debería complementarse esta desaparición con un sistema fiscal que desgravara generosamente al medio e invitara a empresarios de otros ámbitos a invertir en él, a lo que debería contribuir los acuerdos para declarar al cine un producto cultural y no una industria cualquiera.

Por último, se hace cada vez más necesario aumentar los presupuestos para el marketing de las películas: Hasta ahora se elaboraba un *press-book*, aparecía información en alguna de las revistas especializadas y no en todos los casos los actores sorteaban algunas entrevistas; a partir de ya se hace necesario la realización de *previews*, las notas de prensa antes y durante el rodaje, así como las visitas al set y las entrevistas al equipo, realización de *dossiers*, utilización de los canales de promoción en el extranjero, tipo el *Spanish Films Screenings for Europe* e incluso la celebración de las tremendas fiestas en el estreno, tipo Almodóvar y sus espectaculares veladas de la Gran Vía; de esta forma será mucho más fácil hacerse un hueco en un mercado bastante complicado y muy disputado.

En cualquier caso estamos ante un momento donde la expectación es grande, donde el abanico de géneros se ha multiplicado, desde el drama a la ciencia ficción, donde el cine es abrazado por las jóvenes generaciones de cineastas que se ven reflejadas en un público joven, interesado ante sus propuestas y muy receptivo, lo que asegura una permanente renovación. Quizás, siendo optimistas estemos, parafraseando uno de los últimos éxitos, ante unos años bárbaros; eso es lo que esperamos casi todos.



Niño nadie