

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Los "novísimos" del cine español

Autor/es:
Monterde, José Enrique

Citar como:
Monterde, JE. (1998). Los "novísimos" del cine español. La madriguera. (4):58-61.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41623>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Los "Novísimos" del cine español

José Enrique Monterde

Parece que en estos últimos tiempos corren vientos de optimismo en el cine español; un clima de euforia pretende hacerse dominante entre los diversos sectores de la industria e incluso desde la atalaya crítica, ante lo cual no resulta siempre cómodo adoptar una postura más precavida sin dejarse llevar por la dinámica general. O cuando menos, debe ser razonable tomar una actitud reflexiva en torno a los motivos y consecuencias de semejantes alegrías. Y ello porque la euforia confunde dos elementos sensiblemente diferenciables en el momento de desarrollar esa actitud reflexiva: el aspecto cuantitativo y el cualitativo. Dicho en otras palabras: ¿acaso la buena marcha industrial coincide necesariamente con el valor, llamémosle artístico-cultural, de los productos que la ejemplifican? No olvidemos que sólo desde esa dimensión se justifica una atención sobre el cine español muy diferente de la que dirigiríamos sobre la cosecha de aceitunas o la fabricación de automóviles en los años noventa, que sólo interesarían en el marco de una revista de economía.

En breves palabras: ése entre nosotros desconocido optimismo sobre la viabilidad de nuestra cinematografía, tras décadas de continuas lamentaciones, se fundamenta en tres constataciones incuestionables: 1) el aumento del número de películas producidas en España en los dos últimos años, con especial énfasis en el salto experimentado desde los 44 y 34 films producidos en 1994 y 1995 a los 92 de 1996 (y una cifra presumiblemente parecida en 1997); 2) el incremento de las recaudaciones experimentadas por el cine español, que en términos porcentuales permite un rápido ascenso de la cuota de pantalla, tras la sima alcanzada a comienzos de la década (7,69% en 1989), y que supone un renovado interés por parte de nuestro público hacia su cinematografía; y 3) el protagonismo alcanzado por los nuevos cineastas surgidos en estos últimos años, que parecen caracterizar esa imagen de renovación global de la cinematografía española.

Obvios motivos de espacio nos impiden abordar a fondo esas tres causas del aparente –y deseable– despegue del cine español; será la tercera la que centrará

nuestra atención, pero cabe recalcar que son inseparables y se alimentan recíprocamente, ya que podemos suponer que una mayor producción otorga mayores posibilidades para los debutantes, y que si aumenta la tarta a repartir –cuota de pantalla–, también lo hacen las opciones de asimilar a los nuevos cineastas y de que éstos alcancen un éxito más sólido. Y, al mismo tiempo, cabrá considerar que las facilidades para realizar una primera película ayudan a incrementar el número de producciones, o que los aspectos renovadores derivados del recambio profesional pueden contribuir a acrecentar el interés del público español, sobre todo en el segmento de aquellos espectadores más jóvenes capaces de sintonizar con mayor facilidad con esos renovados profesionales.

De la misma forma, los inconvenientes previsibles también tienen repercusiones recíprocas. Pongamos un par de ejemplos: si se produce una recesión en la participación de las televisiones en la producción cinematográfica –como parece ocurre con *Canal Plus*, la más activa hasta ahora, incluso en el sector del cortometraje– o si la guerra entre plataformas digitales restringe la explotación de determinados productos que hasta ahora se beneficiaban de diversos tipos de derechos de antena (pongamos por ejemplo que aquellos films auspiciados por el grupo empresarial de *Canal Digital* no fuesen emitidos en abierto por los vinculados a *Vía Digital*), la recesión sería inevitable. O si el propio éxito de un grupo numeroso de películas españolas (como en este pasado 1997 ha ocurrido con *Airbag*, *Secretos del corazón*, *El amor pejudica seriamente la salud*, *Carne trémula*, *La camarera del Titánic*, *Perdita Durango*, etc.) significa una importante suma de dinero del Fondo de Protección al aplicarse la protección automática del 33% de taquilla, pudiendo ocurrir que ese Fondo sea insuficiente o suministre cantidades menores para las subvenciones anticipadas que impulsan la producción de hasta la tercera película, según el decreto Alborch-Balmaseda de junio de 1994. En definitiva, se trataría de un triste “morir de éxito” a causa de la inflación productora (como ocurrió en los años sesenta) o de la mejora de las recaudaciones.

Esbozado todo eso, lo indiscutible es que el cine español está en plena fase de incremento o renovación de su plantilla profesional, no sólo en el terreno de la realización, sino también en las diferentes ramas técnicas e interpretativas, con alguna menor incidencia en el terreno del guión o la producción. Esa noción de la renovación acelerada del cine español ha desbordado el campo de la industria y la crítica para expandirse entre el público y los medios de difusión. De ello ha resultado, por ejemplo, el último libro de Carlos F. Heredero¹, donde aprendemos que nada menos que 140 cineastas han debutado en los últimos siete años y donde podemos constatar algunas sospechas que nos había inducido la simple visión de sus películas. Partiendo del contenido de esas páginas, así como de un continuado seguimiento del cine español contemporáneo² y de otras aportaciones recientes³, podremos proponer algunas reflexiones rápidas.

Como señala Heredero, nos encontramos ante una doble renovación generacional (cineastas y público), con su subsiguiente mutación industrial, apoyada por los cambios legislativos de 1994 a favor de los nuevos realizadores (y por tanto bajo gobierno socialista, aunque sus frutos llegasen más tarde), aunque se debe recalcar que esos cambios derivaron de la dinámica renovadora, aún sin haberla creado. Por otra parte, ya en los ochenta —desde el decreto Miró— se había dado un notable incremento de los debutantes (más de 80 entre 1984 y 1989), aunque sólo menos de la mitad logró hacer su segunda película, al cabo de una media de cinco años de espera. Una de las novedades de los noventa viene dada no sólo por el incremento de *operas prima* (de 10,3 a 14,7 de media por año en los dos períodos señalados, con 25 en 1996 y cerca de las 30 en 1997), sino por el aumento de segundas películas (un 60,6% de los debutantes entre 1990 y 1995 han realizado ya la segunda película), pese a que un 34,9% no llegaron

a estrenarse en Madrid y, según Heredero, las malas condiciones de exhibición incrementan hasta el 58% las apenas vistas.

Pero también es importante señalar que entre esas primeras y segundas películas se cuentan varios éxitos de público —y a veces de crítica— como *Alas de mariposa*, *La ardilla roja*, *El día de la bestia*, *Éxtasis*, *Justino*, *asesino de la tercera edad*, *Hola, ¿estás sola?*, *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, *La buena vida*, *Tierra*, *Tesis*, *Cosas que nunca te dije* y *Asaltar los cielos*, sin que eso signifique olvidar títulos como *Vacas*, *Mi hermano del alma*, *Salto al vacío*, *Una estación de paso*, *Sexo oral*, *Antártida*, *Familia*, *Retrato de mujer con hombre al fondo*, *La Monyas* o *En la puta calle* que, con menos repercusión comercial, ofrecen un evidente interés. Cabría adjuntar, además, los satisfactorios triunfos comerciales de las comedias de Gómez Pereira y algunos bodrios no carentes de éxito público como *Más que amor frenesí* o *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*. En definitiva, son esos los films que han contribuido a construir esa, digamos, nueva imagen del cine español.

Ahora bien, ¿cómo caracterizar esa nueva imagen del cine español? Ante todo, digamos que no se trata de ningún "nuevo cine español" con voluntad de movimiento, grupo o tendencia equiparable a los de los años sesenta, puesto que además de la aparición simultánea al al-



Familia

bur de una coyuntura favorable, podemos definir tantas diferencias como semejanzas entre los responsables de una ampliación de la nómina de cineastas (y no de una sustitución, puesto que se mantienen otros más veteranos como Almodóvar, Trueba, Armendáriz, Gutiérrez Aragón, Bigas Luna, Aranda, etc.). La proximidad generacional se ve rota por Díaz Yanes o Gómez Pereira, si bien el eclecticismo y el cruce de influencias muy diversas es común entre ellos, aunque en distinta forma para cada uno. En unos casos (Médem, Amenábar, de la Iglesia) predomina la búsqueda del impacto visual; en otros, el interés por el relato (Díaz Yanes, León, Coixet, Querejeta, etc.). La artificiosidad reina en la obra de Bajo Ulloa, Médem o Amenábar hasta extremos capaces de enturbiar su capacidad narrativa, mientras que Barroso o León convierten ese artificio (teatral) en impulsor del relato, de una forma muy distinta de cómo lo hace de la Iglesia; por su parte Iciar Bollaín o Isabel Coixet dejan fluir de forma mucho más simple, cotidiana y costumbrista sus historias, lejos de la carga literalizante de Gracia Querejeta o David Trueba. Algunos, como Amenábar y Bajo Ulloa alardean de su analfabetismo fílmico y literario, confundiendo pretenciosidad con irreverencia, frente a otros como Barroso, Calparsoro, Gutiérrez, Coixet, León o incluso de la Iglesia (por no hablar de Díaz Yanes o Gómez Pereira) que, en diferentes medidas, asumen la tradición no ya del cine clásico sino también del cine moderno, ese cine "de autor" que repugna a los primeros, supuestos defensores del cine "de género", aunque éste se limite, para ellos, a algunas variantes de la anticipación y el *thriller* —psicológico en Amenábar; de acción en de la Iglesia y

Bajo Ulloa—, aunque evidentemente el *thriller* (Díaz Yanes, Calparsoro) y la comedia (Gómez Pereira, Bollaín) han sido frecuentados también entre los más cultistas fílmicos.

Sin embargo, entre los que se alejan de la autoría confesa, se da una voluntad estilística considerable, al tiempo que entre los más moderados predomina el clasicismo narrativo. Hay excepciones como Médem, que aún el trascendentalismo y el emocionalismo con el efectismo visual, acercándose en ocasiones a lo que vulgarmente llamamos la "empanada mental", de la que, desde el punto de vista del efectismo narrativo, también peca Amenábar. Por supuesto, el autodidactismo es dominante, aunque a veces se haya atemperado por etapas más o menos productivas en facultades y escuelas nacionales o extranjeras, públicas o privadas; en otros casos la formación viene dada por la vía profesional⁵. Lo que sí es muy común —salvo en Díaz Yanes— sería el apoliticismo en primer grado⁶, volviendo a diferenciarse por la preferencia hacia estructuras narrativas más cercanas al cuento infantil y al cómic (obvias en Bajo Ulloa, Urbizu, Amenábar, Trueba y de la Iglesia), frente a las historias con mayor complejidad psicológica de los Barroso, Querejeta, Coixet y tal vez Ménem.

Evidentemente, algunos de esos aspectos, como el alejamiento de la cultura cinematográfica y la cinefilia clásica, la promiscuidad audiovisual, con predominio de la TV y el cómic como referentes culturales, el apoliticismo, el rechazo de la reconstrucción histórica y de la adaptación literaria, la disparidad de la recepción crítica, el rechazo del experimentalismo formal, la búsqueda in-

temas de hoy.

UMBERTO ECO
CARLO MARIA MARTINI

¿EN QUÉ CREEN
LOS QUE NO CREEN?

Un filósofo y un cardenal
ante los valores del hombre
contemporáneo

3^a
edición
a la
venta

dudable de la comercialidad⁷, etc. alejan a la mayor parte de los nuevos cineastas de sus antecesores de los años ochenta, fuesen éstos apocalípticos (Patino, Erice, Guerin, Vega) o integrados (Trueba, Aranda, Camus, Chavarri, etc.), con la excepción muy general del reconocimiento al valor revulsivo de Almodóvar. Pero en lo que mantienen la absoluta tradición del cine español es en el predominio de las historias de familia, reveladoras de la proximidad vivencial a lo narrado, del papel expurgador de fantasmas personales que abunda entre ellos, alcanzando en algún caso un carácter casi onanista, donde la ausencia de las figuras paternas –por huída o con la búsqueda subsiguiente– se hace casi omnipresente, y con ella una explicación de tantas inmadureces que recorren el cine de los más jóvenes de estos



Cosas que nunca te dije

Notas

1. Se trata de *Espejo de miradas*. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa, 27 Festival de Cine de Alcalá de Henares 1997. En él, Heredero entrevista exhaustivamente a lo largo de casi 800 páginas a una quincena de realizadores debutantes en los noventa (Amenábar, Bajo Ulloa, Barroso, Bollaín, Calparsoro, Coixet, Díaz Yanes, Gómez Pereira, Gutiérrez, de la Iglesia, León Aranoa, Médem, Querejeta, Trueba y Urbizu), además de repertoriar las filmografías de todos aquellos que realizarán su *opera prima* desde 1990 hasta el 30 de junio de 1997, ofreciendo un material tan revelador como imprescindible de ese conjunto de cineastas abocados al nuevo siglo.
2. Monterde, José Enrique *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Un cine bajo la paradoja. Barcelona: Paidós, 1993.
3. Rimbau, E. "La década socialista", en AAVV *Historia del Cine Español*. Madrid, 1995; AAVV, "Lo nuevo por conocer", *Academia. Revista del cine español*, nº 9, enero 1995; y Losilla, Carlos "Adónde va el cine español. Los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética", en *Dirigido* nº 257, Barcelona, mayo 1997.
4. Entresaquemos de las entrevistas de Heredero algunas "perlas", como cuando Amenábar advierte que "una de las mayores decepciones que me he llevado en mi vida ha sido *Centauros del desierto*, que no sólo me parece una película mal contada, sino además profundamente fascista." (pág. 83).

nuevos realizadores. Pero en todo caso, ese es el marco de luces y sombras que rodea esa nueva imagen del más reciente cine español ♦

Bajo Ulloa reconoce sin vergüenza que "pues, sí, tengo un gran respeto por ese señor [por Bergman], pero lo único que conozco de él es la versión de *Fanny y Alexander* para televisión" (pág. 130) y que "...son muy pocos los libros que he podido terminar" (pág. 127).

5. Así, entre las procedencias, recordaremos: la ayudantía de dirección (Gómez Pereira, Querejeta), el guión (Díaz Yanes, Trueba, León), la interpretación (Bollaín), la publicidad (Coixet, Urbizu), el cortometraje (Bajo Ulloa, Gutiérrez), la dirección artística (de la Iglesia), el teatro (Barroso), etc.

6. Al menos en sus obras fílmicas, aunque Fernando León tenga intereses confesados por temas políticos. Son esclarecedoras otras palabras de Amenábar: "Yo a veces he pensado que me gustaría hacer una película sobre el golpe de estado en Chile, pero ésta es una idea que me seduce no por la dimensión política del hecho, sino por el movimiento y por lo que implica emocionalmente un golpe de estado" (pág. 95).

7. Volvemos a los impulsos y sinceros Amenábar y Bajo Ulloa que respectivamente manifiestan sin pudor que "Mientras las películas cuesten lo que cuestan, no podemos estar jugando de espaldas al público. Hay que procurar entretenerlo y mantenerlo bien agarrado a la butaca" (pág. 98) o "[*Airbag*] hace reír a un público mayoritariamente joven (...) Entonces yo apruebo o suspendo en función de que haga o no reír a los espectadores." (pág. 155).