

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

Título:
Presente imperfecto, futuro pluscuamperfecto

Autor/es:
Cerdán, Josetxo

Citar como:
Cerdán, J. (2000). Presente imperfecto, futuro pluscuamperfecto. La madriguera. (26):60-64.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41851>

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:



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

Título:
Presente imperfecto, futuro pluscuamperfecto

Autor/es:
Cerdán, Josetxo

Citar como:
Cerdán, J. (2000). Presente imperfecto, futuro pluscuamperfecto. La madriguera. (26):60-64.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41851>

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:



PRESENTE IMPERFECTO, FUTURO PLUSCUAMPERFECTO

Por Josetxo Cerdán

*El presente artículo inaugura una serie de colaboraciones que esperamos ir publicando a lo largo del año y que aspira a dar cuenta de la realidad inmediata de nuestro cine. Algunas de las opiniones que en él se vierten constituyen una evidente llamada a la polémica. Los coordinadores de **La Madriguera** invitamos aquí a participar en una necesaria discusión que, a menudo por razones menos nobles que la pereza o el talante contemporizador, parece indefinidamente demorada.*

Mucho se ha escrito y se está escribiendo sobre la situación actual del cine español. El aspecto es abordado desde puntos de vista muy diversos: industriales, legales, económicos, sociológicos, estéticos... Y en todos ellos es posible descubrir posiciones encontradas. Los más optimistas hablan constantemente de rejuvenecimiento, consolidación de un *star system* propio, incremento del número de producciones y de las cuotas de pantalla, recaudaciones multimillonarias impensables tan sólo hace media docena de años y un nuevo *look* de las películas. Los menos fijan sus críticas principalmente en los aspectos estéticos, aunque tampoco dejan de lado otras cuestiones: la recuperación de cuota de pantalla es muy lenta (y con altibajos constantes), la cada vez mayor dependencia financiera de la televisión está resultando cancerígena, las historias que cuentan las películas nada tiene que ver con la realidad del país, las películas no llegan a los mercados internacionales... El tema es complejo y requeriría poner en juego una serie de variantes que las limitaciones de este artículo impiden.

Sin embargo, existe un tema ligado a toda esta fenomenología y que, de algún modo, es una buena ilustración de bastantes de las caras del poliédrico y problemático asunto: un tema que, no por casualidad, es recurrente al hablar de cine español contemporáneo: los debutantes de la última década. Tema muypreciado por los medios de comunicación (televisión, dominicales, radios, revistas, diarios), el cine realizado por directores noveles ha sido utilizado como punta de lanza de ese resurgimiento del cine español. Si toma-

mos, por ejemplo, el último ejercicio cerrado (1999), 37 de las 97 películas producidas son óperas primas, y no sólo eso sino que, al contrario de lo que sucedía hace unos años, "el 81,8 por ciento de los noveles realizan una segunda película"¹ La situación no sólo es aplicable a este año: entre 1990 y 1997 debutaron en el cine español 140 directores, mientras que en el periodo que va de 1984 a 1989 sólo lo habían hecho 62². Es decir, que sólo en 1999 se iniciaron en la profesión más de la mitad de directores de los que lo hicieron en los seis años que van de 1984 a 1989. La vertiente cuantitativa del fenómeno no esconde ninguna duda: el cine español vive un momento expansivo con un número importante de nuevos directores incorporándose a la profesión. Pero también es evidente que el tema no se acaba en una simple cuestión numérica.

Siempre que se quiere tratar este tema con un mínimo de rigor la primera cuestión que surge es obvia: ¿forman estos nuevos directores un grupo uniforme, englobable dentro de alguna corriente social o cultural? Y la respuesta siempre es negativa. Lo que resulta menos comprensible es que muchos se sorprendan por la inexistencia de esa unidad. Pero, ¿cómo puede pensarse lo contrario en un país que ha estado sin enseñanza regularizada de cine durante casi veinticinco años?³

Las escuelas de cine, al igual que los estudios cinematográficos anteriormente, son, además y sobre todo, centros de formación social e ideológica (y más todavía en el caso de una infraestructura industrial tan precaria como la española). Sin ese espacio común, sin un caldo de cultivo propicio, en el que los futuros hombres y mujeres (directores, guionistas, productores, directores de fotografía...) del cine español puedan poner en contacto sus vivencias y sus ideas, resulta imposible e impensable cualquier tipo de movimiento cinematográfico (o de cualquier otro tipo). Así pues, esos debutantes han tenido que formarse de manera muy diversa, aunque se pueden detectar tres vías mayoritarias: los más afortunados han viajado al extranjero, donde han podido recibir formación en escuelas de cine, los menos han realizado más o menos prolongadas carreras de meritaje y otro gru-



Iciar Bollain

Foto de Josep Grifoll

po importante se ha formado en la realización de cortos en todo tipo de subformatos. Es paradójico que, a priori, y debido a una absoluta falta de referencias sobre cómo introducirse en la profesión, nos encontremos ante una de las generaciones de cineastas que tenía menos posibilidades para realizar películas. Dicha dificultad se había visto reforzada en los ochenta por el hecho de que el cine español de esa década (debido sobre todo a las más inmediatas consecuencias de una legislación que primaba el acabado profesional a cualquier otro mérito cinematográfico) se cerró sobre sí mismo, creándose unas vías de retroalimentación con Televisión Española que ponía muy difícil el acceso a los neófitos⁴. Esta tendencia se invirtió en los noventa y el apogeo que ha vivido el audiovisual en particular y la sociedad de la comunicación en general durante toda esta década ha permitido una clara inversión de los términos. La ecléctica formación y la varie-

dad de intereses de muchos de estos nuevos directores han acabado siendo sus mejores cómplices en términos profesionales. Pero el hecho de que todos estos cineastas no pertenezcan a un movimiento, de que reclamen su individualidad como creadores, ha sido el origen de uno de los mayores problemas con los que hoy en día parecen encontrarse críticos y analistas de dicho fenómeno, a saber: la práctica imposibilidad de establecer puentes, tanto entre ellos mismos como entre el conjunto y algún tipo de tradición.

Hasta nuestros días, quien más proclive se ha mostrado a buscar unas ciertas líneas de unidad y continuidad entre todos ellos (y el pasado del cine español) ha sido Carlos F. Heredero al afirmar: "Quizás la dimensión más interesante y novedosa de este proceso resida en la combinatoria que se ensaya entre algunos de los géneros habituales del cine americano (el *thriller*, la comedia sofisticada, la ciencia ficción, el fantástico) y ciertos moldes o tradiciones de profundas raíces en el cine español, como pueden ser el esperpento, el costumbrismo, el drama familiar o la crónica negra, entre algunos otros." Aunque, más adelante, el mismo autor se inhibe de desarrollar dicha *dimensión* a favor de una clasificación de los cineastas según unas hipotéticas servidumbres de sus imágenes: de ellas mismas, de las emociones o de la historia⁵. A pesar de la falta de referentes concretos, quizá una de las películas del último año, *La mujer más fea del mundo* de

Miguel Bardem, sea un buen ejemplo de esa combinatoria que Heredero señala. Sobre una trama de *thriller* de ambientación futurista se deslizan toda una serie de elementos populares españoles que van desde el sainete al esperpento haciendo especial hincapié en los aspectos más grotescos y carnavalescos (tanto de la trama como de su puesta en escena). Hasta aquí funcionaria a la perfección esa *combinatoria* propuesta por Heredero. Pero lo que realmente ocurre en la película es que esa incorporación de elementos farsescos cortocircuita cualquier posibilidad de empatía del espectador con los aspectos de *thriller* futurista del film. En este caso —y se podría decir que, si se contemplan con cierto detenimiento, en la mayoría—, la *combinatoria* no funciona como tal más que en su superficie estilística (decorados, nudos narrativos, diseño exterior de los arquetipos), pero lo que se esconde en el fondo de la película nunca se puede leer como *thriller* futu-



Sobreviviré, Albacete y Menkes, 1999

rista, sino como farsa grotesca. Si se quisiera recuperar esa parte de cine de acción estadounidense en esta película, en el mejor de los casos se podría hablar de pastiche⁶ (nunca de parodia); por otra parte, una de las formas de expresión más habituales de la contemporánea postmodernidad.

Pero no todo el cine de esos nuevos directores se puede adscribir al pastiche, al menos en los términos de *combinación* que proponía Heredero⁷. En definitiva, la incidencia del cine *hollywoodiense* de nuestros días sobre el cine español de estos nuevos cineastas resulta imposible de sostener en términos concretos⁸. Lo que ocurre es que, evidentemente, existe una contemporaneidad cinematográfica que se cuela por las diferentes rendijas que abren los artefactos filmicos que aquéllos ponen en marcha. Sin lugar a dudas y por fortuna, el cine español dialoga con el cine contemporáneo y es en ese diálogo, porque sólo puede ser de ese modo, donde se fortalecen tradiciones que, hay que asumirlo, son propias y vienen de más allá de los estrechos límites que permiten los ridículos treinta y cinco milímetros de la película cinematográfica. La cuestión es que el cine español realizado por la más reciente hornada de cineastas responde, a pesar de su heterogénea formación, a pesar de todas las dificultades existentes para agruparlos bajo un techo común y a pesar de la globalización (no tanta ni tan perfecta), a la puesta al día de ciertas tradiciones culturales de compleja raíz, pero de inequívoca vocación ibérica.

Los ejemplos son infinitos y requerirían tratamiento diferenciado, pero alguna de la más vivificante savia que alimenta las arterias del actual cine español responde a tradiciones

de sobra conocidas: realismo, simbolismo, costumbrismo, mitología popular, sainete, esperpento, revista, picaresca... Evidentemente, al igual que cualquier otra tradición cultural que quiera sobrevivir con el paso de los años, éstas se han visto obligadas a variar, a mutar (ya lo dejaba claro Visconti en *El gatopardo*, 1963). De esta forma, resulta difícil en muchos casos reconocerlas, ya que, algunos de los que se habían venido considerando sus rasgos de más fácil identificación han tenido que ser borrados, elididos de la pantalla. Quizá un caso ejemplar en este aspecto sea el del costumbrismo. Este llega al celuloide proveniente de dos grandes tradiciones —una pictórica y otra literaria con sus últimas calas importantes en la generación del 98— y tiene a algunos de sus mejores representantes cinematográficos en figuras como el Miguel Picazo de *La tía Tula* (1964) o el Edgar Neville de *Mi calle* (1960). A lo largo de los ochenta el costumbrismo en su vertiente más externa, la que se corresponde a la ambientación de película *de época* (siendo esas épocas principalmente el puente secular que cruza del XIX al XX y la Guerra Civil junto a su más inmediata posguerra) se fue exprimiendo hasta dejarlo en pura ornamentación. Como ya se advirtió hace más de una década: "la sofisticación es el guardián perfecto de lo uniforme, pues preserva su pobreza otorgándole un disfraz de aparente variedad"⁹. El costumbrismo quedó relegado a puesta en escena decimonónica, a riqueza de atrezzo, vestuario y decorados, abundantes y barrocas descripciones exteriores que no eran capaces de profundizar en la relación cotidiana entre los personajes y los objetos... en definitiva, a un nuevo cine de cartón-piedra que respondía más a un modelo de teatro filmado para televisión que a ninguna otra cosa. De este modo se cegaba, por exceso de celo se podría decir, una de las vías de expresión del cine español¹⁰. El costumbrismo tiene que redescubrirse (casi se podría decir que reinventarse) en los años noventa y lo hará de la mano de algunas de las cineastas que se estrenen en la dirección¹¹. El costumbrismo se rescribe, evidentemente con distintos resultados (pero no es este el lugar para emitir ese tipo de juicios), en las películas de Mónica Laguna (*Tengo una casa*, 1996), Manane Rodríguez (*Retrato de mujer con hombre al fondo*, 1997) e Iciar Bollain (*Hola, ¿estás sola?*, 1995, *Flores de otro mundo*, 1999). Cada una de estas películas se aplica, a su manera, a realizar un estudio de tipos a través de la cotidianeidad. Los temas que interesan a las directoras (en todos los casos también guionistas) pueden ser variados e incluso divergentes: desde los *teenagers* más descerebrados, hasta la treintañera urbana en busca de una difícil autoafirmación, pasando por la emancipación postadolescente o las inevitablemente profundas grietas culturales que provoca la emigración. Si se deja de lado la poco interesante divergen-

cia temática de estas películas, se obtiene que todas ellas optan por un tratamiento filmico de personajes y situaciones, por un planteamiento de los conflictos en la esfera de lo cotidiano que las permite adscribirse a un costumbrismo alejado del casticismo¹². En definitiva, son films que optan por una historia mínima en la que el juego de actores y la psicología de los personajes, mostradas a través de las coordenadas de la normalidad, de los hábitos de comportamiento, son lo fundamental. Y todo ello sin perder de vista que estos films tienen una evidente factura contemporánea.

En realidad, la influencia del cine *hollywoodiense* en el cine español no es un fenómeno nuevo, viene sucediendo desde la década de los veinte, pero ello no ha impedido un desarrollo propio. Ya va siendo hora de reconocer que el mestizaje no puede ser nunca dañino para una cinematografía periférica como la española. Bien al contrario, siempre que se produzca una correcta aclimatación de los modelos, a la larga servirá para afianzar las corrientes de la propia cultura¹³. Y, hoy por hoy, el cine que están realizando los directores de nuevo cuño, al menos en la mayoría de los casos, parece haber asimilado estas premisas.

Tampoco pueden resultar dañinas otras influencias que de manera harto apriorística cierta crítica se apresura a señalar como origen de perversión: el comic, los video juegos, el rol... En todos estos casos un trabajo serio de análisis demostraría que los elementos que desde estos terrenos se están incorporando al relato cinematográfico no se deben ni se pueden calificar moral o estéticamente según categorías de bondad (se caería, una vez más, en teleologismos y determinismos que la teoría cinematográfica ya ha superado hace muchos años). Caso diferente es el de la televisión. El *relato electrónico*, como bien se viene señalando desde hace tiempo "ha creado un verdadero esperanto audiovisual transnacional, aunque de ori-

gen norteamericano, que constituye una especie de lenguaje simplista, premasticado y dócil, diseñado para servir a la ley del mínimo esfuerzo psicológico e intelectual de la audiencia. Y este modelo ha acabado por contaminar a buena parte de la producción comercial de ficción destinada a estrenarse en las salas públicas"¹⁴. El futuro industrial del cine español, como han dejado en evidencia numerosos trabajos¹⁴, pasa necesariamente por un entendimiento con las televisiones. En estos momentos se está comenzando a concretar esa convergencia: la televisión ya es el principal motor económico del cine; y no sólo en términos de financiación y publicidad, sino que también se ha convertido en el espacio de supervivencia económica para los profesionales que no tienen continuidad laboral en el cine ("Chico lo del cine está fatal; menos mal que tengo a la vista dos o tres audiovisuales"¹⁵). El peligro se encuentra en que la papilla audiovisual se cuele desde los presupuestos hasta las opciones de puesta en forma de las películas. Si, por fortuna, las formas televisivas heredadas del *Estudio 1* que habían inundado el cine español de los ochenta prácticamente han desaparecido en nuestro días de la gran pantalla, ahora los modelos acechantes son los telefilmes y, sobre todo, las teleseries. La última sorpresa del cine

Flores de otro mundo, Acier Boliain, 1999



español del año 1999 (con una recaudación en torno a los 500 millones al cerrarse el ejercicio y todavía en exhibición), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete, David Menkes, 1999) es una clara muestra de ese peligro. Con una puesta en escena mucho más próxima a un capítulo extra de *Periodistas*, que a cualquier otra película española realizada en los últimos años, su mera existencia impone una serie de preguntas para las cuales, hoy por hoy, no existen respuestas: ¿propone esta película una normalización del lenguaje televisivo, de los trucos de guión manidos, para la gran pantalla? ¿A qué se debe la positiva respuesta del público? *Sobreviviré* aúna todos los lugares comunes de las series televisivas actuales; pero el mayor desafío que lanza al cine español puede desprenderse de su doble cierre: incapaz de asumir todas las consecuencias de su propia historia, impone un *happy end* (con la música de *Desayuno con diamantes* en clave *aflamencada*), al que le sigue un epílogo menos dulce. Este alarde de cobardía narrativa siembra una inquietante duda sobre las películas y los públicos venideros ♦

Notas

1. De José María Álvarez Monzoncillo, "Informe de la Academia. La producción cinematográfica española de 1999", *Academia*, Nº 27, invierno de 2000, pág. 137.

2. Carlos F. Heredero, *Espejos de miradas*, Festiva de cine de Alcalá de Henares, 1997. Se ha preferido utilizar esta versión del texto antes que la *revisada y reelaborada* (Carlos F. Heredero, *20 nuevos directores del cine español*, Alianza, Madrid, 1999) por ser un texto más completo.

3. Con la aparición, hace escasos tiempo, de la ECAM en Madrid y del ESCAC en Barcelona esta situación parece que pueda ser superada.

4. Uno de los escasos directores (sino el único) que aportó cierta contemporaneidad al cine de los ochenta fue Pedro Almodóvar, que ha tenido que pagar cara su osadía hasta que el apoyo del público y su buen hacer (cinematográfico y publicitario) han obligado a que sus compañeros de profesión le abran los brazos.

5. *Op. Cit.*, pág. 71 y 74.

6. Por fortuna recientes reivindicaciones de este término están poniendo en tela de juicio las connotaciones peyorativas que lo han venido acompañando. Sin ir más lejos, Juan Miguel Company ("El pijama bajo el abrigo. Un cine en el crepúsculo", Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (eds.), *Tras el sueño. Actas del centenario. Cuadernos de la Academia*, Nº 2, enero 1998) reivindicaba el pastiche como *ironía sin humor*, según una definición de Frederic Jameson, para referirse al primer cine de Almodóvar. Otros autores, como Malraux o Proust también han reivindicado, en momentos y contextos muy diferentes, el valor estético del pastiche.

7. Aunque es cierto que algunas películas sólo se pueden res-

catar con una (imposible) lectura en términos de pastiche: es el caso, por ejemplo, de la también reciente *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999).

8. Algo similar a lo que ha ocurrido con la influencia del neorealismo sobre el cine español de los cincuenta, o los nuevos cines europeos sobre el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona. Para evitar cualquier duda al respecto se puede consultar Juan Miguel Company y José Javier Marzal, *La mirada cautiva*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, donde se describen las coordenadas del cine de Hollywood *mainstream*. Cualquier intento de aplicarlas al actual cine español naufraga, más allá de aquellas características aplicables, en general, al cine occidental contemporáneo.

9. Losilla, Carlos, "Legislación, industria y escritura", en Hurtado, José A. y Picó, Francisco M. (ed.), *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, pág. 41.

10. Cuando estos contextos históricos reaparezcan en la década de los noventa lo harán de forma bien diferente, al menos en el caso de las películas más apreciables del periodo. Sirvan de ejemplo el tratamiento que recibe la Guerra Civil en dos títulos tan diferentes como *Vacas* (Julio Medem, 1992) o *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995).

11. Al fin y al cabo costumbristas no son otra cosa que esas obras (en su origen literarias) que prestan especial atención a las costumbres.

12. La división que aquí se establece entre costumbrismo y casticismo no debería sonar extraña, aun así estos dos términos han marchado durante demasiado tiempo unidos, hasta tal punto que han llegado a utilizarse, con excesiva alegría, como sinónimos.

13. Esta idea se encuentra desarrollada en Julio Pérez Perucha, "Periferias. Problemas metodológicos para una historia del Cine español", en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José M. Paz Gago, *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Visor, Madrid, 1999, págs. 149-162.

14. Román Gubern "El cine después del cine" en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, *El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 292.

15. Destacan en este sentido las publicaciones de José María Álvarez Monzoncillo quien puso las bases en sus ya clásicos *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993; y *El futuro del audiovisual en España las transformaciones ante el nuevo marco europeo*, Fundesco, Madrid, 1992, y ha seguido trabajando el tema fundamentalmente en sucesivos artículos aparecidos en *Zer*.

16. Fernando Fernán Gómez, *Desde la última fila*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, pág. 20.

Este texto es una adaptación de otro más extenso que aparecerá en Castro de Paz, J. L.; Pérez Perucha, J.; Zunzunegui, S. La nueva memoria. Historias del cine español, actualmente en prensa.