

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Espejo de miradas

Autor/es:
Ansola, Txomin

Citar como:
Ansola, T. (1999). Espejo de miradas. Banda aparte. (13):91-92.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42323>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:





FENÓMENO MEDIÁTICO

Es un hecho evidente que durante esta década se ha incrementado de manera notable la nómina de los directores españoles, tras la incorporación de un amplio número de nuevos realizadores. No obstante, este no es un fenómeno nuevo en el cine español: en los 60 y 80 se produjo una situación similar ¹, aunque en esta ocasión, a diferencia de lo que ocurrió las otras dos veces, ha gozado de un tratamiento muy favorable en los medios de información, que han elevado al rango de suceso mediático esta renovación profesional en la industria cinematográfica ².

El entusiasmo generalizado que ha suscitado el leve incremento en las cifras de espectadores que prefieren las películas españolas durante los tres últimos años, en los que se han superado los diez millones, ha desatado cierta euforia debido al buen momento por el que, dicen, pasa el cine español en la actualidad. La participación en este fenómeno de algunos nuevos directores ha llevado a más de uno a hablar de relevo generacional, de que por fin el público, sobre todo el joven, había superado la prevención hacia la *españolada*, de cambio profundo en el cine nacional, o a escribir: "Generación del 97: La mejor del cine español." ³

Apreciaciones que denotan lo poco y mal que se conoce la historia reciente del cine estatal, pues una mera comparación, sin entrar a analizar la hipotética calidad de las películas actuales en relación a la que les precedieron, entre los 211,4 millones de espectadores que se lograron durante el período 1980-87 y los 78,5 que

correspondieron a los años 1990-97, arroja una diferencia de 132,9 millones en favor de la década de los ochenta. Cantidad, lo suficientemente significativa, que debería ayudar a situar en sus justos términos la realidad de la actual coyuntura del cine español.

Espejo de miradas, que intenta "dibujar una radiografía de lo que podría llamarse la renovación del paisaje creativo en el cine español de los años noventa", en palabras de su autor, Carlos F. Heredero, no ha logrado sustraerse del exceso de optimismo dominante que rodea al objeto de su análisis: "la fuerte renovación generacional y el correlativo relevo profesional de los creadores que vienen impulsando, desde el comienzo de la década, una mudanza bien visible del imaginario cultural y del acervo visual que conforman las imágenes".

Describir que no analizar "uno de los factores de mayor impacto entre cuantos contribuyen a perfilar el horizonte de los años noventa dentro del cine español", cuando todavía quedaban por delante dos años y medio para que concluyera el marco temporal elegido, resulta cuanto menos problemático, toda vez que la visión que se ofrece no es que sea incompleta sino que resulta parcial y las conclusiones que se extraen son claramente precipitadas.

Si a este error de planteamiento le añadimos la inclusión dentro de la nómina de los directores entrevistados a Enrique Urbizu e Isabel Coixet, cuando sus primeras obras *Tu novia esta loca* y *Demasiado viejo para morir joven*, son de 1987 y 1988, respectivamente, veremos como se establecen dos excepciones que desvirtúan el período estudiado ⁴. Hubiera sido más coherente con el sentido que se le quiere dar al libro arrancar éste en 1987 y analizar lo que ha supuesto la aparición de los nuevos directores hasta 1997. Se abarcaría así una década completa de cine español.

Este doble punto de partida contribuye a desdibujar bastante el retrato que se hace. En él se remarca como algo positivo en sí mismo el debut de 140 directores, aunque sólo se hayan rodado 125 películas, pues varias de ellas han sido codirigidas, lo que le lleva a asegurar que nunca con anterioridad la industria cinematográfica española había permitido tal permeabilidad entre los nuevos directores. Afirmación que conviene matizar ya que en la década de los sesenta debutaron 90 directores ⁵ y en los dos primeros años de la década de los 80 fueron casi 70 ⁶. Si a éstos les sumamos los 62 entre 1984 y 1989, que proporciona Heredero, tendremos como mínimo 132, cifras que constituyen una importante nómina de cineastas

en dos épocas bien diferentes.

La coyunturalidad con que está concebido el libro, más interesado en publicitar este epifenómeno, que se asienta más en los medios de información que en lo que ha dado de sí hasta la fecha, hace que haya cuestiones que apenas llegan a ser esbozadas como las condiciones en que se estrenan las películas, aquéllas que lo consiguen (34 de las 103 películas rodadas desde 1990-1996 no lo han hecho en Madrid); en qué medida estas ficciones están ligadas al presente; si temáticamente y estilísticamente es un cine nuevo o si por el contrario a lo único que aspiran es hacerse un hueco en la profesión. De hecho, tan solo 60 páginas, de las 779 de que consta, están dedicadas a indagar qué aportan esas miradas, a las que alude el título de la obra, al cine español.

El grueso del volumen lo ocupan quince entrevistas a directores, para lo que se han tenido en cuenta criterios como "entidad real de sus trabajos, el grado de interés y las promesas de futuro que engendran sus imágenes", el "nivel de aceptación pública", el "reconocimiento institucional de las películas" y el "consenso crítico". Una selección, que como todas tiene bastante de arbitrario, a la que le sobran nombres (ya hemos señalado dos de ellos) y en la que deberían haber figurado apuestas renovadoras como la de Marc Recha o en un plano más convencional la que representa La Cuadrilla, el tándem que forman Luis Guridi y Santiago Aguilar. Ya que si de lo que se trataba era de establecer la cartografía de los nuevos directores españoles, la muestra elegida no es todo lo completa ni precisa que cabría presentar. Decir por último que la obra incluye un diccionario de los nuevos directores, elaborado en colaboración con José Martín, que constituye su principal aportación.

1. Puede consultarse las obras de Torres, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973; y Bayón, Miguel, *La cosecha de los 80. El "boom" de los nuevos realizadores españoles*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1990.

2. Algo de lo que Miguel Bayón se lamentaba en relación al cine de la década de los ochenta: "El relumbrón y el estruendo del constante alud de películas estadounidenses, y la a menudo picajosa polémica sobre los escasos títulos españoles que conseguían llegar a las pantallas, ha enterrado en silencio informativo un fenómeno digno de consideración: la década de los 80 ha sido, desde el punto de vista de la creatividad, muy fructífera para el cine español", *op.cit.*, p. 7.

3. Titular del artículo que Yolanda Aguilar dedi-

caba a los nuevos directores en la revista *Tiempo*, Madrid, nº 819, 12 de enero de 1998, pp. 84.89.

4. La justificación que se da para incluirlos es que ambos "realizadores se integran con plena coherencia en el proceso de renovación de los años noventa, al ser sus segundas películas, en ambos casos, las que verdaderamente les dan a conocer y las que, además, les emparentan

de lleno con el resto de los directores aquí recogidos: Todo por la pasta (1991) y Cosas que nunca te dije (1996), respectivamente", lo cual resulta muy discutible. Si nos fijamos en la trayectoria posterior de Urbizu, que comprende *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1994), *Cuernos de mujer* (1994) y *Cachito* (1996), tenemos tres títulos sumamente rutinarios que no encajan con la pretendida renovación que encarnarían

los nuevos directores. En el caso de Coixet, el engarce con la situación española, de una obra rodada en inglés y en Estados Unidos, es por temática y estilo nulo, ya que se sitúa mucho más próxima a los parámetros del cine independiente estadounidense, en los que claramente se inspira.

5. Torres, Augusto M., *op. cit.*, p. 113.

6. Bayón, Miguel, *op. cit.*, p. 10.

HOMO VIDENS. LA SOCIEDAD TELEDIRIGIDA

Giovanni Sartori, Taurus, 1998, Barcelona

TRANSTEXTOS

Javier M. Tarín



"Idealmente, la educación es una protección civil contra la radiactividad de los medios."
Marshall McLuhan

DE LA PALABRA A LA IMAGEN

El debate en torno a la televisión sigue suscitando dos actitudes opuestas: los que consideran que sus efectos sobre la sociedad son nefastos (teléfobos) frente a aquellos que la perciben como muy positiva para el progreso del ser humano (teléfilos). Por tanto, la ya clásica distinción de Umberto Eco entre apocalípticos e integrados continúa vigente por lo que se refiere a los efectos de los medios de comunicación y, en este caso la televisión, sobre los ciudadanos/receptores que conforman los sistemas sociales y políticos. Tal vigencia no es óbice para considerar ambas posturas como simplificadoras en exceso e incluso como obstáculos para dar cuenta del fenómeno audiovisual en toda su amplitud y matices.

Giovanni Sartori se sitúa claramente en el grupo de telefobos radicales. Para él, con el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, y en especial

con la llegada de la televisión, el *homo sapiens*, formado en la escritura y caracterizado por la capacidad simbólica de comunicarse y de pensarse, se está transformando en *homo videns*, formado en la imagen y, por tanto (?), incapaz de razonar y abstraer. Más concretamente, Sartori piensa que la regresión más importante que la televisión produce en el *homo sapiens* es "el empobrecimiento de la capacidad de entender", ya que las imágenes televisivas anulan los conceptos y, en consecuencia, atrofian la capacidad de abstracción y de entendimiento. Estaríamos frente al *homo insipidens*, ser pasivo y acrítico, esta evolución marcada por el *tele-ver* y el *video-vivir* es especialmente significativa en las generaciones que han crecido frente a la pantalla líquida: el *video-niño*, que antes de aprender a leer y escribir ha visto la televisión horas y horas. Se genera de esta manera un tipo de adulto que no se interesa por otra cultura que la audiovisual o divertida y que rechaza la cultura escrita o aburrida. Todo este proceso culmina en el descenso de lectores y en el aumento del consumo diario de televisión de los individuos que componen los sistemas sociales democráticos. Su planteamiento se mueve, en definitiva, entre dos polos sin posibilidad de medias tintas: la palabra representa el bien supremo y la imagen es encarnación del mal en este fin del milenio.

Es evidente que la formación audiovisual está generando un tipo de individuo con nuevos hábitos perceptivos y mentales. Sin embargo, el reconocimiento de tal situación no debería presuponer la superioridad de la letra impresa sobre la imagen o viceversa. La lectura exige un esfuerzo mental mayor y la gratificación que proporciona es lejana mientras que la imagen potencia la inmediatez como valor absoluto, pero implica otro tipo de actividad mental y habilidades específicas para su comprensión crítica¹. Es decir, que la comunicación audiovisual exige un esfuerzo intelectual diferente al de la lectura que no debería ser definido en términos dicotómicos de calidad sino de diferencia. La imagen es también un símbolo que precisa de una actividad mental y cognitiva para ser aprehendida e interpretada. Así pues, ambas actividades deben

observarse como complementarias y no como excluyentes.

La lógica del planteamiento de Sartori exige cuestionarse qué ocurre en los sistemas democráticos posmodernos en los que el peso de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión, en el proceso de formación de la opinión pública es enorme. Con el término *video-política* se describe la transformación que la comunicación audiovisual ha producido en la manera de hacer política en los sistemas liberal-democráticos. El autor parte del concepto de democracia como gobierno de opinión y constata que, en la actualidad, muchos ciudadanos se informan fundamentalmente a través de la televisión, por lo que su opinión viene determinada por ésta. La política y sus instituciones pierden su autonomía y dependen directamente de los medios. De esta manera, la democracia corre el riesgo de convertirse en *telecracia*, es decir, un sistema de gobierno que depende cada vez más de una opinión pública teledirigida y homogénea gestada en función de los informativos televisivos y recogida en los sondeos, los cuales la mayoría de las veces no son más que el eco de regreso de la voz de los medios. Dichos sondeos actúan como indicador de las pulsaciones sociales y se utilizan desde el poder político y los medios como radiografías precisas de la opinión pública, sin mencionar que sus resultados vienen determinados por quién y cómo se hace la pregunta, ni que las opiniones que reflejan son débiles, volátiles o improvisadas. Todo ello contribuye al retroceso del sistema democrático, que para funcionar correctamente requiere de ciudadanos bien informados que intervengan con sus opiniones en la gestión de la sociedad.

No está claro, no obstante, que sean los medios los que han invadido la esfera política perdiendo ésta su independencia y no sea a la inversa. No faltan ejemplos en nuestro país que indican que son los políticos los que usan los medios en su beneficio o que concurre una alianza de intereses que lleva a la actuación conjunta. En ese sentido, el hecho de centrar la cuestión de la relación entre poder político y mediático en términos de control y dependencia actúa de pantalla a la aso-