

Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones

Jaime Pena*

En octubre de 1999 se suspendía el proyecto de adaptación por Víctor Erice de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*. Aunque en realidad se trataba de un encargo del productor Andrés Vicente Gómez, el proyecto había ido adquiriendo a lo largo de los cuatro años de preparación todos los tintes de una película muy personal de Erice. Las conflictivas relaciones, las continuas disensiones entre productor y cineasta dieron al traste con un proyecto que desde muchos ámbitos se percibía como una unión contra natura. A las sucesivas versiones del guión que fueron reduciendo su duración, siguieron los primeros trabajos de preproducción en la ciudad que iba a acoger el rodaje, Barcelona. Sin embargo, la película de Erice nunca llegaría a rodarse, teóricamente por una falta de adecuación entre el proyecto y el presupuesto disponible. Casi dos años después, en junio de 2001, Fernando Trueba iniciaba el rodaje de su propia versión de la novela de Marsé, siendo su productor también —o mejor, por fin— Andrés Vicente Gómez. Su presupuesto oficial superaba ampliamente al de Erice.

«Titulada *La promesa de Shanghai* —así nos describía Erice su proyecto—, en ella la ciudad china sólo aparecía reflejada en un par de postales. La evocación del lugar remoto y legendario donde la niña protagonista depositaba su sueño de felicidad, cristalizaba en dos simples souvenirs: un chipao y un abanico. Todo lo cual suponía una renuncia consciente a los rasgos más espectaculares de la historia. Quizás eso era —y no otra cosa— lo verdaderamente caro (porque no tenía precio) de mi película: lo que todavía hoy lleva a Vicente Gómez a repetir “No se podía hacer”»¹.

En abril de 2002 se estrena la película de Trueba, culminando así el más largo proceso de adaptación literaria que se recuerda en el cine español. Los casi ocho años transcurridos entre las primeras noticias en torno a las posibilidades de traslación cinematográfica de *El embrujo de Shanghai* y su presentación pública no se ven recompensados en la taquilla, al menos si consideramos su presupuesto declarado —unos siete millones de euros— y las recaudaciones de las tres primeras semanas en cartel —poco más de un millón de euros. Un fracaso que deja en evidencia a Gómez y confirma el sentido premonitorio de las palabras de Erice: lo que estaba en juego no era una cuestión de metraje, sino dos concepciones opuestas del cine y del espectáculo cinematográfico. La publicación pocos meses antes del guión original de Erice, titulado *La promesa de Shanghai*, permitía establecer las oportunas com-

*JAIME PENA es responsable de programación del Centro Galego de Artes da Imaxe desde 1992. Ha participado, bien como colaborador, coordinador o autor en numerosas obras centradas en el estudio del cine español. Entre ellas cabría citar: *Diccionario del cine español, Antología crítica del cine español, Ramón Torrado, cine de consumo no franquismo, Wenceslao Fernández Florez y el cine español, El cine de Manuel Mur Oti, La Coruña y el cine. 100 años de historia o Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*.

Varias de las ideas contenidas en este artículo habían sido desarrolladas con anterioridad en Josetxo Cerdán y Jaime Pena, «Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, todavía inédito.

¹ «Carta al director» de Víctor Erice en *El País*, 21 de julio de 2001, pp. 11 y 12. Los datos que anteceden sobre el proceso de preproducción están tomados de esta larga respuesta de Erice a unas declaraciones de Gómez en las que éste, en la presentación del rodaje de la película de Trueba, vino a decir: «Nunca existió una película con Erice».

paraciones y preguntarse qué extraño ataque de ceguera comercial había llevado a Gómez a renunciar al proyecto de Erice y decantarse por la versión *casera* de Trueba. La respuesta está en buena parte del cine que se ha hecho en España a lo largo de la pasada década —que, con todas las dificultades que entraña cualquier periodización basada en el calendario, será objeto de nuestra atención— cuya conclusión parecía anunciar la cancelación del que hubiese sido el cuarto largometraje de Erice, pero que en realidad se ha prolongado unos años más, al menos hasta que un batacazo comercial ha desnudado toda una política de producción que ha llevado al cine español a un punto sin retorno. Con una cuota de pantalla interna bajo mínimos, carente de un mercado exterior, despreciado por los festivales internacionales, ¿cuál es el destinatario último de sus películas? Aunque habría que preguntarse también qué películas son éstas que tantos dolores de cabeza nos causan. Intentaré responder a estas cuestiones.

La cuota de mercado, la tan traída y dichosa cuota, ha sido la gran obsesión del cine español de los noventa. Alimentada por los políticos y por los rectores de la propia industria, ya sea desde el ICAA, la Academia o las asociaciones de productores, esta fijación enfermiza ha impedido que se tuviesen en consideración otros factores y ha generado una radiografía alternativamente optimista y pesimista de las sucesivas cosechas del cine español que era proclamada a los cuatro vientos por la prensa, el ministro de turno, la presidencia de la Academia en la correspondiente entrega de los Goya —los norteamericanos nunca anuncian en la ceremonia de los Oscar “¡tenemos el 80 por ciento del mercado mundial!” o bien “¡este año hemos bajado al 75!”—, como si ese dato resumiese con precisión matemática todo lo bueno y lo malo de un año de cine español. El número de espectadores que lo habían visto, las ventas exteriores, el número de películas distribuidas y cuáles habían tenido realmente éxito o, lo que no es menos importante, si son buenas, malas o regulares, en el supuesto de que sean algo, constituían unos datos que, de por sí, no parecían tener mayor interés. Si acaso se comentaba —se comenta— el número de producciones anuales, lo que sumado, restado, multiplicado o dividido por la cuota de mercado constituye la ecuación mágica, la que da pie a que los tertulianos radiofónicos o los articulistas de la prensa diaria también puedan hablar de cine, de la industria cinematográfica. Vamos, como el dato de la inflación que a todos nos permite opinar de economía. Y como la economía, el cine, esa confusa mezcla de arte y negocio, que mal que les pese a muchos van inseparablemente de la mano, lo que no quiere decir que haya que conceder más importancia al negocio que al arte, sino que en el arte está el negocio, el cine, decíamos pues, es algo mucho más complejo.

Ocurre, no obstante, que esta única cifra encubre demasiadas contradicciones, desde otros números negativos hasta, también, algunos positivos. No se piense, por tanto, que trato de cuestionar el conjunto del cine español. No, mi punto de partida es otro: digamos que mis *ataques* van dirigidos antes que nada a las sintéticas e interesadas radiografías de la cinematografía nacional que se suelen hacer y, sobre todo, a las películas que, cual modelo canónico, nos han intentado vender desde la industria y, de paso, defender desde cierta crítica madrileña.



El embrujo de Shanghai (Fernando Trueba, 2002)

Retomemos el tema de la cuota. En 1990 el cine español obtiene un porcentaje de mercado del 10'82 por ciento, para concluir la década, en 1999, con un esperanzador 13'78,² unos trabajados tres puntos de ganancia que constituyen el mejor reflejo de la que es también la mejor cosecha anual de esos diez años, con un total de dieciocho millones de espectadores. Cifra ésta mucho más significativa que la de la propia cuota en tanto implica que, en ese mismo periodo, el cine español ha conseguido sumar unos nueve millones de espectadores en unos años en los que la industria de la exhibición, con la progresiva implantación de los grandes complejos de multisalas, ha logrado superar el bache de la década anterior y asentarse en los primeros puestos de Europa en cuanto a asistencia a las salas cinematográficas. Y si decimos que esta cifra de espectadores es mucho más significativa que la de la cuota es porque la ganancia de tres puntos de ésta apenas permite aventurar que tras ella se esconde un aumento de un cien por cien en la asistencia a las películas españolas. De tal modo que, si el conjunto de las películas exhibidas en esos diez años han conseguido atraer a cuarenta millones más de espectadores, casi la cuarta parte de estos se han inclinado por la cinematografía patria. En definitiva, unos datos nada desalentadores que podrían verse reforzados por el número de películas producidas. Mientras que los nueve millones de espectadores de 1990 correspondían a un total de 42 películas producidas —la cifra más baja en el último medio siglo—, en 1999 una producción de 82 largometrajes ha llevado a las salas a dieciocho millones. A simple vista todo parece muy sencillo: se dobla el número de películas y se

Cartel de *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001)



multiplica por dos la asistencia al cine. Lástima que una revisión de los datos anuales de esos diez años dibuje un panorama mucho menos idílico de la salud del cine español. Sin ir más lejos, en 1996 se habían producido 91 películas y sin embargo la cuota de mercado no había llegado al 10 por ciento, estancándose el número de espectadores en poco más de diez millones. Y la prueba definitiva de que más películas no conllevan necesariamente más espectadores y mayor cuota la tenemos en las dos últimas temporadas. Por ejemplo, en 2000 se van a producir 98 largometrajes pero se pierden casi cinco millones de espectadores con respecto al año anterior y cuatro puntos de cuota, bajando ésta a niveles inferiores a los de comienzos de la década. De nuevo en 2001 se aumenta la producción hasta los 107 largometrajes y ahora sí crece el número de espectadores y la cuota hasta unas cifras más cercanas a las que se manejaban a principios de los años ochenta —veinticinco millones y casi un 18 por ciento, respectivamente—, todo ello gracias, única y exclusivamente, a la aparición de dos fenómenos de masas como *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001) y *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) que, con cinco y seis millones de espectadores cada

² Los datos sobre cuotas de mercado, número de espectadores, recaudaciones, etc., proceden de los informes anuales del ICAA / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Han sido de gran utilidad los cuadros y resúmenes estadísticos publicados, a partir de estos mismos datos, en Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001* (Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002). Si no se especifica lo contrario, este tipo de datos estadísticos proceden de alguna de estas dos fuentes.

una —las cifras más altas que haya conocido nunca una película española, al menos desde que se instaura el sistema de control de taquilla en 1965—, dejan que las restantes ciento cinco películas producidas ese año se repartan apenas catorce millones de espectadores, un número éste que parece constituir el techo de nuestra cinematografía, pues, felices excepciones al margen, éste ha sido el nivel en el que nos hemos movido desde 1997.

Realmente el año 2001 ha constituido un año excepcional por muy diversas razones. El peso de los cinco títulos nacionales más taquilleros se ha dejado notar más que en ningún otro año en el conjunto de las cifras del cine español, representando hasta un 58 por ciento del total. Puede parecer muy exagerado, pero este porcentaje no lo es tanto si tenemos en cuenta los datos desproporcionados de los dos títulos citados más arriba. Además, no debemos olvidar que, desde 1990, este porcentaje de las 5 películas con más espectadores siempre se ha movido entre el 35 y el 45 por ciento, con puntuales oscilaciones hacia abajo (1996) o hacia arriba (1990, 1998). Es éste, sin lugar a dudas, el síntoma más preocupante de la industria cinematográfica española: su dependencia año tras año de un pequeño puñado de títulos en cuyas manos se encuentra el redondeo al alza o a la baja de sus datos totales³. Así, de nada vale que los diagnósticos generales se realicen a partir de unas cifras medias fuertemente condicionadas por tres, cuatro o cinco excepciones. Desde esta perspectiva la conclusión no puede ser más pesimista. Cabría argumentar que el cine español —sí por éste entendemos el conjunto de la producción— no ha ganado espectadores en estos diez o doce últimos años. Han sido unos pocos títulos —y sólo ellos— los que se han ganado el favor del público o que han sabido identificarse con los gustos mayoritarios de los espectadores. Pero éstos no demandan cine español, sino que, de vez en cuando, se interesan por algunas películas que, casualmente, son españolas.

Sólo así puede explicarse que en los primeros años 90 nos encontrásemos con que la décima película en recaudación se había tenido que conformar con ciento cincuenta o doscientos mil espectadores. Al menos, en los años siguientes los diez primeros títulos en espectadores acostumbran ya a superar las trescientas y en ocasiones las cuatrocientas mil entradas vendidas. Pero todavía son demasiadas las películas españolas que se estrenan ante la total indiferencia del público. En realidad, es el grueso de la producción el



Cartel de
Abre los ojos
(Alejandro Amenábar,
1997)

³ Estos porcentajes rondarían casi siempre el 50 por ciento de no mediar que las recaudaciones de los títulos estrenados en el último trimestre del año acostumbran a contabilizarse en dos anualidades, lo que permite minimizar su peso relativo en el conjunto de las recaudaciones. Son estos los casos, a lo largo de la década que nos ocupa de películas como *El robo de la joya* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1991), *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), *Túvo much* (Fernando Trueba, 1995) —la más taquillera de 1995 y 1996—, *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999).



Airbag
(Juanma Bajo Ulloa,
1997)

que no consigue suscitar el interés de los espectadores⁴ y la propia supervivencia de nuestra cinematografía pasa necesariamente por encontrar un colchón de público estable que demande cine español. Traducido a números, este colchón estaría representado por una veintena de títulos por temporada que superasen el medio millón de entradas, con independencia de que alguno de ellos pudiese competir con las grandes producciones americanas, con sus dos, tres o incluso cuatro millones de espectadores. En ningún caso el futuro del cine español puede depender, un año sí y

otro también, de los tres o cuatro éxitos a los que nos hemos acostumbrado y que parecen constituir lo máximo que es capaz de dar de sí nuestra industria.

Al menos, otras barreras sí que han conseguido ser superadas. Que dos producciones nacionales hayan encabezado las listas del *box office* de 2001 es una de las mejores noticias que podía deparar el cine español. Más que nada porque por fin ha logrado superar un techo que parecía haberse autoimpuesto. A lo largo de toda esta última década —hasta la aparición en 2001 de *Torrente 2: Misión en Marbella* y *Los otros*— ninguna película española había alcanzado los 3.300.000 espectadores de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), el mayor éxito de la década anterior, la de los ochenta. Incluso durante muchos años la cifra mágica de los mil millones de pesetas de recaudación parecía poco menos que una utopía. No fue hasta *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997) cuando esa cantidad fue alcanzada por primera vez en muchos años y de paso superada la cifra de la película de Almodóvar, gracias a la inflación en el precio de las entradas, aunque con 1.200.000 espectadores menos⁵. Un año después *Torrente, el brazo tonto de la ley* consiguió acercarse al gran éxito almodovariano convirtiéndose de paso en todo un fenómeno mediático y de masas que catapultó al estrellato a su protagonista y director, Santiago Segura. Pero la gran popularidad alcanzada por éste y por su película no tendría un correlato exacto en la taquilla. Sus estimables tres millones de espectadores y sus mil ochocientos millones de recaudación se quedaron

⁴ Se me escapan las razones de estos fracasos generalizados. Por el contrario, tengo claro que la razón no se encuentra de forma exclusiva en los motivos que aduce la federación de productores, la FAPAE, cuando protesta ante el ICAA por la situación de dominio monopolístico ejercida por producciones americanas —o con marchio americano, pues británicos y neozelandeses también tienen algo que decir— del tipo de *Harry Potter* y *la piedra filosofal* (Chris Columbus, 2001) y *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001) al copar la tercera parte de las pantallas desplazando a las películas españolas en cartel. No son éstos los rivales con los que tiene que enfrentarse el cine español, con películas que han llevado a las salas a unos doce millones de espectadores. Y mucho menos contraponiendo como alternativa títulos como *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001) o *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001), con sus trescientos sesenta mil y ciento cuarenta mil espectadores respectivamente. Ningún exhibidor dudará a la hora de programar un *blockbuster* americano frente a una película española de incierta carrera comercial. El cine español tiene que aprender a convivir con este tipo de superproducciones, tan beneficiosas y necesarias para la propia industria, y encontrar a su lado su propio hueco y, de paso, un rival más ajustado: David no acostumbra a vencer a Goliath todos los días.

⁵ José Enrique Monterde, "Panorama desde el siglo XXI. La industria cinematográfica de los años 90", en Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (eds.), *Semillas de futuro*, pp. 116-119. Monterde constata que entre las doce películas con mayor número de espectadores entre 1965 y 2000 no aparece ninguna producida en los años noventa y sólo una de los ochenta, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. De repente, desde 2001, esa misma lista ha pasado a estar encabezada por *Los otros*, con *Torrente 2* en tercer lugar.

por debajo de éxitos de otras cinematografías que en nada responden al prototipo de *blockbuster* americano y que medidos en términos de popularidad no deberían poder competir con la película de Segura⁶. Dejando aparte el fenómeno planetario de *Titanic* (James Cameron, 1997), estrenada ese mismo año, es bien cierto que *Torrente* se impuso a superproducciones americanas como *La máscara del Zorro* (Martin Campbell, 1998), *Armageddon* (Michel Bay, 1998) o *Godzilla* (Ronald Emerich, 1996), pero también que no pudo con la oscarizada comedia *Mejor... imposible* (James L. Brooks, 1997). La comparación es más sangrante con un título como *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997), una producción italiana, también beneficiada por los Oscar el año anterior, pero que no contaba de antemano con ningún privilegio comercial —Benigni no representa, ni representaba, en España un valor de cambio superior al de Segura— y que, sin embargo, acabó su carrera comercial con más de cuatro millones de espectadores. Hasta una producción gala como *Asterix y Obelix contra César* (Claude Zidi, 1999), de esas que acostumbraban a pasar por la cartelera española sin pena ni gloria, superó un año más tarde los espectadores y la recaudación de *Torrente*, lo que habla a las claras de algún tipo de prejuicio por parte del espectador español sobre su propio cine. De ahí la extraordinaria importancia de los éxitos de *Los otros* y *Torrente 2*, además en un mismo año⁷. Quizás no sólo debamos hablar de la ruptura de un techo. Puede que estemos ante la mayoría de edad (comercial) del cine español. Si es que no se trata de un simple espejismo...

Estamos acostumbrados a medir el éxito de una película en base a su recaudación en taquilla cuando, en un mercado tan pequeño como el español, la vía de la exportación debía de constituir una de las principales fuentes de ingresos. En teoría no es así. Decimos en teoría porque éste es uno de los mayores misterios de la industria cinematográfica española. En algunos casos podemos llegar a rastrear las recaudaciones de ciertos títulos en los mercados más importantes y comprobar, por ejemplo, que *Los otros* ha sido uno de los grandes éxitos internacionales de 2001 —sólo en Estados Unidos rondó los 100 millones de dólares⁸— o que *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), aparte de recolectar la mayoría de los premios internacionales habidos y por haber, ha funcionado estupendamente en los circuitos de cine de autor de todo el mundo, con la excepción de países como Francia e Italia, dónde hace tiempo que la etiqueta de «cine de

⁶ Así lo prueba que su secuela, apoyada en una excelente campaña de marketing que dejó de lado todos los complejos del cine español, sí explotase toda su potencialidad comercial, en parte ya testada en 1999 con *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999).

⁷ Es sintomático que producciones españolas con todos los requisitos para triunfar, del tipo de *Tivo much* o *El amor perjudica seriamente la salud* (Manuel Gómez Pereira, 1996) —y sin meternos con algunos de los fracasos más sonados de la década—, no llegasen a los mil millones de recaudación. A partir de *Airbag* algo cambió —¿en el cine o en el espectador español?— y esta cifra dejó de constituir una quimera sólo al alcance de algunos afortunados. *Torrente*, *La niña de tus ojos*, *Todo sobre mi madre*, *Muertos de risa*, *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2000) o *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001), además de *Torrente 2* y *Los otros*, son los títulos que han superado esa recaudación desde 1998.

⁸ Es probable que estemos ante la producción española más vista de todos los tiempos, hecho éste destacado por la prensa con enorme cicatería —no así, como es lógico, por su productora a base de publicidad alusiva al número de espectadores que la película de Amenábar iba obteniendo por el mundo adelante—, sobre todo si lo comparamos con los Oscars de *Belle Époque* y *Todo sobre mi madre*. Debe de ser nuestra inveterada afición a los concursos frente a las carreras de fondo: *Los otros* merecía más de una portada, entre otras razones porque la repercusión de su éxito habría que cifrarla tanto desde una perspectiva promocional de la industria española como en la instauración de un modelo de producción a seguir para la conquista de los mercados internacionales: rodaje en inglés sí, pero con una auténtica estrella de Hollywood como protagonista —el modelo opuesto sería, claro está, *Desafinado* (2000), de Manuel Gómez Pereira, rodada también en inglés, pero con tres secundarios encabezando el reparto y estrenada a finales del mismo año con nulo respaldo popular.

Todo sobre mi madre
(Pedro Almodóvar,
1999)



autor» se le ha quedado pequeña a las películas de Almodóvar⁹. Pero sabemos también que estas recaudaciones no revierten en las productoras españolas pues éstas han vendido con anterioridad los derechos a los distintos distribuidores nacionales. Y el dinero procedente de estas ventas es el que permanece opaco. Muy posiblemente los productores están en su derecho de no airear estos datos, pero mientras tanto que nadie se extrañe si nos preguntamos por el insondable misterio que encierra una industria que produce un centenar de títulos cuyo coste medio alcanza los trescientos millones de pesetas y que recaudan en su conjunto catorce mil millones, no superando las tres cuartas partes de las películas los cien millones de recaudación. ¿Dónde está entonces el negocio? Si no se demuestra lo contrario, las ventas exteriores no parecen muy boyantes y el mercado interior sólo es capaz de absorber una decena de títulos cada año. Por lo tanto, ¿por qué o para qué se hacen películas? No me creo que los productores estén buscando consciente y alegremente su ruina, pues, que se sepa, no abundan las noticias sobre productores arruinados, aunque a finales de 2001 surgiesen rumores que apuntaban la posibilidad de que Lolafilms, la productora de Andrés Vicente Gómez, se encontraba al borde de la suspensión de pagos¹⁰. No obstante, se siguen produciendo películas, unos años más, otros menos, en todo caso muchas más que las que se consiguen estrenar y, siempre, en un número mucho mayor que las que aparentan ser rentables. ¿No será que el negocio no está dónde tradicionalmente se encontraba, en el mercado, sino que está en la propia producción de películas?

De unos años a esta parte se ha ido generalizando el modelo televisivo de producción, que contempla la figura del «beneficio industrial» en sus balances internos. Como si se tratase de un mero encargo, la productora se reserva un porcentaje de beneficios dentro del presupuesto total. El resto se financiará vía ventas —televisión, distribución, vídeo, etc.— y subvenciones. Si los años ochenta conocieron la implantación de un sistema de ayudas sobre proyecto inspirado en el modelo francés, en los noventa, a partir de las medidas liberales de Alborch/Balmaseda y luego del gobierno del PP, las subvenciones estarán limitadas a los proyectos que incorporen nuevos realizadores, lo que hasta cierto punto —dejando a un lado las que se conceden en las distintas autonomías— las convertirá en marginales. La mayor parte del dinero público se destinará a las ayudas a la amortización

⁹ ¿Para cuándo un informe como el que publica *Cabiers du Cinéma* en su número de mayo de 2002 sobre la repercusión del cine francés en el extranjero?

¹⁰ En realidad precisó de una ampliación de capital por parte de sus socios para absorber las deudas acumuladas.

que establecen una serie de mecanismos de ayuda automáticos basados en baremos sobre la recaudación en taquilla. Se intenta premiar así a un cine más comercial, pues a más recaudación mayor será la ayuda recibida. Simultáneamente se está promocionando un cine que precisa de muy poca recaudación —una película de nuevo realizador y estrenada en una lengua oficial distinta al castellano basta con que recaude siete millones de pesetas— para obtener la ayuda necesaria con la que completar la financiación y retroalimentarse. Sus objetivos *comerciales* quedan saciados cuando alcanza el mínimo de espectadores que le asegura recuperar la inversión, dentro de la que se contempla ya un margen de beneficios.

Como avanzaba más arriba, en este modelo viciado se nota la mano de su principal fuente financiera: la televisión. Desde principios de los noventa, y con mayor peso a partir de la irrupción de las plataformas digitales en 1997 y de la aplicación de la ley que obliga a las televisiones a destinar el 5% de su facturación a la producción de largometrajes y telefilms (1999), la pequeña pantalla se ha convertido en el principal cliente del cine. De tal modo que en una producción media del cine español de unos trescientos millones de presupuesto, el 35% de sus ingresos procederá de las ventas a televisión —en sus sucesivas ventanas: *pay per view*, codificado, abierto—, otro 33% de las subvenciones y el 32% restante de los canales tradicionales: taquilla, vídeo, ventas exteriores, etc.¹¹. Este papel preponderante de las televisiones explica asimismo el extraordinario auge de las coproducciones con Europa y Sudamérica en estos años, muchas de ellas auspiciadas por los distribuidores camuflando con un par de secundarios lo que no deja de ser una mera adquisición de derechos¹². Merced a sus preacuerdos con las distintas televisiones, las distribuidoras juegan así sobre seguro: compran lo que ya tienen vendido de antemano. Las consecuencias negativas de este tipo de prácticas recaen sobre algunas producciones independientes españolas incapaces de encontrar distribuidora. Para éstas es siempre más barato y rentable adquirir una película extranjera cuyos derechos de cine, vídeo y televisión van a poder explotar por su cuenta y no una película española cuyos derechos televisivos —la parte más apetitosa del pastel— están vendidos de antemano.

Es norma aceptada en el mundo de los negocios que el cliente siempre tiene la razón, por lo que la estética cinematográfica imperante va a venir determinada por los gustos de las televisiones. Cuando se pagan hasta cien millones de pesetas por los derechos exclusivos de una producción española lo que se espera del resultado es una película mayoritaria que pueda emitirse en *prime time*. A partir de esta premisa se comprenderá que la figura del creador en el cine español contemporáneo no esté representada por un director, un guionista o un productor. No, aquel que impone sus gustos creativos, el que adopta muchas de las decisiones estéticas y narrativas —lo veremos: sobre todo éstas— es ahora un analista de guiones que trabaja para el departamento de compras de una televisión. Este cine español será el que nos ocupe a continuación.

1995 es el año en el que una nueva generación de cineastas toma el relevo en el cine español. La consagración le llega con un título, *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), que constituye, con casi un millón y medio de espectadores, el primer éxito popular de un grupo de cineastas, la mayoría vascos, que ya había comenzado a despuntar a principios de la década. De hecho, si hubiese que marcar en el calendario una fecha con

¹¹ José Enrique Monterde, "Panorama desde el siglo XXI. La industria cinematográfica de los años 90", p. 110, citando como fuente EIA/EAPAE, 2001.

¹² Hoy en día la mayoría de las producciones independientes, incluidas muchas de las superproducciones americanas realizadas al margen de los grandes estudios, suelen venderse sobre proyecto a los distintos distribuidores nacionales, lo que posibilita que éstos, en ocasiones, puedan llegar a entrar como productores.

el pistoletazo de salida de esta nueva generación —y puede que también de la década—, habría que retrotraerse a septiembre de 1991 con el triunfo contra todo pronóstico en el Festival de San Sebastián de *Alas de mariposa*, la *opera prima* de un jovencísimo cineasta vitoriano —24 años—, Juanma Bajo Ulloa. Un año después debutaría también, con mayor fortuna crítica que comercial, Julio Médem, con *Vacas* (1992). Dos títulos estos —quizás junto a *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993)— que constituyen todavía los más altos logros de esta generación. Una generación que, en estos primeros momentos, nacía sin ningún ánimo de ruptura con las precedentes, es más, parecía surgir de las entrañas del cine de los años setenta y ochenta, un cine opresivo que hurgaba en las heridas del franquismo y metaforizaba esa violencia que tanto atrae —o tanto buscan— los hispanistas anglosajones. Unos cineastas que debutaban apadrinados, no creo que casualmente, por una serie de realizadores/productores, todos los cuales habían comenzado a dirigir en el periodo de la transición política y en el marco genérico de la comedia madrileña. Así, Fernando Trueba coproduce a Bajo Ulloa, Almodóvar a De la Iglesia, Fernando Colomo a Calparsoro, Barroso, Bolláin y algunos más. Ellos conformaban la generación intermedia, la primera post-franquista, que acababa de instalarse en la primera división de la industria española y que en buena medida constituía —sobre todo en el caso de Almodóvar— un referente a tener en cuenta.

Vacas
(Julio Médem,
1992)



Pero el relevo se produce, como decíamos, en 1995 o, más concretamente, a comienzos de 1996 con la edición de los Goya correspondientes a la cosecha del año anterior. Por primera vez uno de estos nuevos cineastas, Alex de la Iglesia, obtiene el premio al mejor director y su película, *El día de la bestia*, se alza con otros cinco Goyas. Con todo, la parte del león la acapara otra *opera prima*, *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), con un total de ocho premios, entre ellos los de mejor película, dirección novel y guión. Ya nada volverá a ser lo mismo. En los años anteriores, la entrega de los Goya había servido, en parte, para recuperar una serie de nombres indispensables y saldar cuentas con la historia del cine español. Fueron los años de Saura y Berlanga, también los de la Aranda, Trueba y Uribe. En la edición de 1997,

la primera película de Alejandro Amenábar, *Tesis* (1996), se impone a Uribe y a Pilar Miró, dando carta de naturaleza a una renovación auspiciada por la propia industria y que, en los años siguientes, dominará el panorama comercial del cine español¹³. Los grandes éxitos de los últimos años llevan la firma de cineastas surgidos en la década de los noventa: *Airbag*, *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), los dos *Torrentes*, *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1998), *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999), *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *La comunidad* (Alex de la



Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Agustín Díaz Yanes, 1995)

Iglesia, 2000), *Año mariano* (Fernando Guillén Cuervo y Karra Elejalde, 2000), *El arte de morir* (Álvaro Fernández Armero, 2000), *El bola* (Achero Mañas, 2000), *Lucía y el sexo* (Julio Médem, 2001), *Los otros...* Con ellos sólo han podido competir los mencionados Almodóvar y Trueba y, esporádicamente, los "viejos" representantes de un cine español de otros tiempos: Armendáriz ha conseguido mantenerse a flote, unas veces con su cine (*Secretos del corazón*, 1997), otras adentrándose en el ajeno (*Historias del Kronen*, 1995); Aranda ha alternado decepciones comerciales (muchas) con algún gran éxito (*La pasión turca*, 1994; *Juana la loca*, 2001); Garcí ha encontrado su público (televisivo) con sus dos últimas películas (*El abuelo*, 1998; *You're the one*, 2000); Cuerda ha conocido el mayor éxito de su carrera (*La lengua de las mariposas*, 1999), pero será recordado sobre todo por descubrir y seguir confiando en Amenábar...

Entre 1990 y 2001 van a debutar en el cine español doscientos cincuenta y un directores,¹⁴ una cantidad abrumadora que se explica, en parte, por la mayor facilidad en la financiación vía subvenciones de una película dirigida por un nuevo realizador y por la

¹³ Con respecto a los Goya, sólo la edición de 1998 se resolverá con un claro ganador de una generación anterior, si consideramos que Almodóvar y Trueba habían sido, hasta cierto punto, asimilados y aceptados como "padres" de la nueva hornada de cineastas. Dirigida por Ricardo Franco, *La buena estrella* (1997) posee sin embargo notables puntos de contacto con el cine más joven, empezando por un tratamiento de la violencia soterrada que hunde sus raíces en el melodrama y no en la parábola política. En el fondo, la película de Franco de lo que está hablando también es de las dificultades de entendimiento entre dos generaciones antagónicas.

¹⁴ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Semillas de futuro*, p. 45.

buena fortuna que corrió entre los productores la teoría –creo que infundada– de la empatía entre estos cineastas jóvenes y un público mayoritariamente adolescente o en edad universitaria¹⁵. Como es lógico, ni todos estos cineastas eran jóvenes ni mucho menos compartían preocupaciones ni afinidades estéticas. Es difícil hablar de ruptura con un cine anterior en el caso de directores como Agustín Díaz Yanes, Manuel Gómez Pereira, Benito Zambrano o incluso Fernando León de Aranoa y Acheró Mañas. Da la impresión de que su cine, más clásico y más conservador en las formas, más apegado al guión diríamos, podría haberse integrado con normalidad en cualquier periodo del cine español. Si tuviésemos que hablar de un rechazo programático con otros modos de hacer cine los nombres que citaríamos serían más bien los de Alex de la Iglesia, el Bajo Ulloa de *Airbag*, Médem, a partir de *La ardilla roja* (1993), Amenábar, Calparsoro, Barroso, Segura o Fesser.

Si el cine de estos «jóvenes turcos» surge como contraposición al dominante en la década de los ochenta –aquel que podría identificarse con el emanado de la ley Miró: Camus, Gutiérrez Aragón, las adaptaciones literarias, el pasado franquista, el rechazo de los modelos genéricos y populares–, esta negación parte de una implícita reivindicación de su anverso: el cine español de Azcona, Ferreri y Berlanga, *Atraco a las tres*, *El extraño viaje*, Tony Leblanc, etc. Podríamos afirmar que intentan vadear más de dos décadas de tradición cinematográfica sirviéndose para ello de Almodóvar como puente¹⁶. En todo caso es ésta una reivindicación un tanto superficial cuyas huellas serían palpables, quizás, en Alex de la Iglesia, en Santiago Segura y en pocos más. Lo resumía muy bien Ángel Quintana cuando afirmaba que «los cineastas se han dedicado a establecer juegos y relecturas de los géneros sin, muchas veces, ser conscientes del peso de las propias raíces. Los nuevos autores han configurado una cierta distancia crítica respecto a los referentes que les han inspirado, llegando a convertir las obras en auténticos pastiches»¹⁷. Por su práctica de un cine desideologizado y despolitizado, sin apenas conexiones con ningún tipo de tradición cultural, se ha querido ver en ellos a una especie de hijos bastardos de la posmodernidad de los ochenta –Almodóvar, de nuevo– cuya formación habría que rastrear, antes que en el cine o la literatura españoles, en la televisión, el cómic, los videoclips, la publicidad y el cine contemporáneo de Hollywood¹⁸. Pero es probable que estemos ante un fenómeno de dimensiones mucho mayores que no deberíamos limitar a España. El dominio rayano en el virtuosismo de la gramática audiovisual y de ciertos códigos genéricos, sobre todo tomados del thriller y del fantástico, con Hitchcock como figura emblemática colgada de la pared, emparenta a estos cineastas con otros revelados por la misma época en Francia (Jeunet, Kassovitz), Inglaterra (Boyle), Alemania (Tykwer) o los mismísimos Estados Unidos (Tarantino, Fincher).

¹⁵ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Semillas de futuro*, pp. 50-51.

¹⁶ Podríamos ser también maliciosos y establecer paralelismos entre esta puesta al día de una de las tradiciones más fructíferas de la historia del cine español con el extraño compañero de viaje que han encontrado los cineastas más jóvenes en José Luis Garcí, con sus intentos de mimetizar formal y temáticamente el cine de los años 40 y 50 –*Canción de cuna* (1994), *La bebida luminosa* (1997), *El abuelo* y *You're the one*–, unas vueltas al pasado que intentan hacer pasar por nostalgia clasicista lo que no son más que unas prácticas anacrónicas (Vicente Sánchez-Biosca: "Paisajes, pasajes y paisanajes de la memoria. La historia como simultaneidad en la comedia española de los noventa", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, octubre de 2001, p. 56), y reaccionarias.

¹⁷ Ángel Quintana: "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 39, octubre de 2001), p. 17.

¹⁸ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (eds.), *Semillas de futuro*, p. 62.

Practicantes de un cine de vocación comercial pero que se pretende al mismo tiempo muy personal,¹⁹ siguen la estela de los Coppola, Scorsese, Spielberg o, más recientemente, los Coen: ellos, al fin y al cabo, ya habían sabido sintetizar la tradición clásica del cine americano y adaptarla a los nuevos tiempos, sobre todo a los nuevos gustos, tomando aquellos ingredientes que les faltaban de Europa (de Leone a Godard), Asia (de Kurosawa al cine de Hong Kong) o de dónde hiciese falta. Con idéntica formación, fruto de una cultura globalizada, con algún que otro rasgo nacional que a lo más sirve como marchamo de origen, con distintas posibilidades en virtud de la industria en la que se mueven, nos encontramos ante unos directores capaces de desenvolverse con idéntica fortuna en un país o en otro: Alex de la Iglesia puede rechazar dirigir una de las secuelas de *Alien* y ésta ser aceptada por Jean-Pierre Jeunet, no importa, el resultado en nada difiere de la secuela anterior firmada por David Fincher. Estamos ante una nueva manera de entender el cine de autor en la que el cineasta busca expresarse dentro del cine *mainstream* y lo hace sin ningún tipo de complejos, a diferencia de otras épocas en las que los directores intentaban escapar de Hollywood y sus redes para poder expresarse con libertad. Desde esta perspectiva de uniformización mundial de la narrativa dominante, cabe incluso la posibilidad, para nada contradictoria en sus propios términos, de que un cineasta español y una película española se sitúen en la vanguardia del cine de Hollywood. Pocas películas contemporáneas pueden presumir de haber alcanzado ese punto exacto de equilibrio entre comercialidad y sincera autoría como *Los otros*, de Alejandro Amenábar²⁰. Es todo un orgullo y, como decíamos más arriba, una extraordinaria noticia para el cine español, pese a que la comparación con Almodóvar desvele el precio a pagar: Almodóvar será menos Almodóvar cuando decida rodar fuera de España; Amenábar hará las mismas películas en Madrid, Berlín o Los Ángeles.

Esta vocación popular universal, que no deja de descubrir el triunfo del relato hollywoodense, adoptado por los nuevos cineastas sin ningún tipo de reparos, más preocupados ellos por los mecanismos narrativos y genéricos, lleva implícito un alejamiento de la realidad cultural, social y política del país en el que, mal



Cartel de *Barrio*
(Fernando León de
Aranoa, 1998)

¹⁹ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (eds.), *Semillas de futuro*, p. 64 y Carlos F. Heredero, *20 nuevos directores del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1999), pp. 23-24.

²⁰ Véase a este respecto el artículo de Jean-Marc Lalanne, "La place du mort" (*Cahiers du Cinéma*, n° 565, febrero de 2002, p. 49), en el que sitúa a los dos últimas películas de Amenábar en el origen de algunas de las tendencias del cine que nos viene de Hollywood.

²¹ Carlos F. Heredero, *20 nuevos directores del cine español*, pp. 19-20. Los comentarios de Heredero, no exentos de humor, parten de los datos aparecidos en los informes anuales de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España correspondientes a los años 1997 y 1998.

²² Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (eds.), *Semillas de futuro*, pp. 58-61.

²³ Ángel Quintana, "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa", p. 10.

que les pese, nacen las películas españolas. Este déficit de realidad queda perfectamente ejemplificado en el panorama de las profesiones retratadas en el cine español. ¿Qué se puede esperar de un cine en el que es más frecuente encontrarse una monja que una dependienta, un empresario antes que un parado y en el que la mayoría de los personajes son de clase media o media-alta?²¹ Nos dicen Heredero y Santamarina que la mayoría de las películas de estos nuevos directores «aparecen estrechamente ligadas al presente» y a los problemas emocionales de los jóvenes²². ¿De qué presente y de qué problemas nos hablan? Una realidad «entre paréntesis» nos dice Quintana²³. El problema estriba seguramente en la carencia absoluta en el cine español de una tradición representativa directa de la realidad sin pasar por filtros metafóricos o genéricos. Fueron demasiados los años en los que no se podía mirar frente a frente al presente para que ahora les exijamos, sobre todo a los nuevos cineastas, que practiquen un cine realista. Aquí no hemos tenido un Renoir, un Rossellini, un Grierson que trazasen el camino. Si acaso hemos tenido a Azcona, a Berlanga, cierta tradición sainetesca y goyesca que abordaba el presente dando rodeos, deformándolo, exagerándolo. Quizás por eso ésta es la verdadera asignatura pendiente del cine español y más aún del cine español de los noventa, seguramente más preocupado en articular un relato que de enraizarlo en una realidad que no ha podido abandonar su posición de mero telón de fondo. De ahí las permanentes contradicciones de títulos como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) o *Solas*, en los que el thriller, el drama juvenil a lo *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) o el melodrama a lo *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963) acaban imponiéndose a un cine social que para nada precisa del férreo andamiaje de un guión construido según los principios canónicos de presentación, nudo y desenlace:²⁴ ¿se notará aquí la mano de un analista que ha estudiado con detalle los manuales de Linda Seger?

Esta atención prioritaria que se ha prestado desde todos los ámbitos a la nueva generación —también desde estas mismas páginas— corre el riesgo de oscurecer la labor de directores veteranos que en estos años noventa han ofrecido, en muchos casos, algunas de las mejores obras de la década. Sin hacer mucho ruido, manteniéndose fiel a su estilo, Mario Camus ha ido desarrollando un amplio fresco que ofrece la mejor y más hirierte radiografía política del país, hablando de todo aquello que el resto del cine español ha preferido obviar —el desencanto de la izquierda, la corrupción, la cultura del pelotazo, la xenofobia, el terrorismo de los GAL...— en títulos como *Después del sueño* (1992), *Sombras en una batalla* (1993), *Amor propio* (1994) y otros, que ha ido alternando con encargos sin el mayor interés, que nos devolvían al Camus más académico y literario de la década anterior. Francisco Regueiro realizó en 1993 la que puede considerarse como la última gran película de los ochenta, *Madregilda*, su definitivo ajuste de cuentas con el franquismo, pero también su única contribución al cine de los noventa. Quizás ha sido la radicalidad de su estilo, el espesor de su discurso, lo que le ha alejado de una industria que ha preferido promocionar un cine más ligero, de ese que privilegia la reflexión sobre los «mecanismos genéricos» antes que sobre los discursivos. Para ello, sin duda, la nueva generación de realizadores estaba mucho más dotada. Y si este afán alocado de renovación no se ha llevado por delante a gente como Camus ha sido posible porque su narrativa clasicista y televisiva se amoldaba sin mayores problemas a la estandarización imperante. Otro tanto se puede decir de un Vicente Aranda que ha

²⁴ Ángel Quintana, «El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa», pp. 23-24.



Amantes
(Vicente Aranda,
1991)

encontrado en el sexo la coartada perfecta que le ha permitido continuar su carrera con aparente coherencia y normalidad —desde 1991 ha realizado la nada despreciable cifra de ocho largometrajes—, dando una de cal y otra de arena, pero aportando al *thriller* y al melodrama pasional títulos como *Amantes* (1991), *Intruso* (1993) y *Celos* (1999) que, en su depuración, representan la cima de su filmografía. A diferencia de Camus, de Regueiro, de Saura y de tantos compañeros que iniciaron sus carreras en los años sesenta y setenta, Aranda es todavía hoy, quizás más que nunca, un sólido valor comercial, que no siempre acierta, pero que incluso ha alcanzado el mayor éxito de su carrera con *Juana la loca* en 2001.

Solidez comercial, depuración estilística y, como ha ido aflorando a lo largo de este texto, influencia en los nuevos valores, son las características que definen el cine de un Pedro Almodóvar que ha podido permitirse el lujo de evolucionar hacia los territorios que más le interesaban, despojándose poco a poco de sus deudas con la comedia —sólo cabe atribuirle una contribución a este género, la negrísima *Kika* (1993), después del gran éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*— y derivando hacia un tipo de melodrama muy influido por Douglas Sirk y John Cassavetes, unas veces con tintes criminales —quizás sus mejores películas: *Carne trémula*, de 1997, y *Hable con ella*, de 2002—, otras veces jugando con las cartas marcadas del almodovarismo —por ello, quizás, sus mayores éxitos del periodo: *Tacones lejanos*, en 1991, y *Todo sobre mi madre*, en 1999. Su propia trayectoria, desde el feísmo *underground* de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), hasta la extraordinaria depuración genérica y formal de sus últimas películas, ejemplifica el camino de un cine español que ha buscado por encima de cualquier cosa el producto «bien hecho», lamentablemente y a diferencia de Almodóvar, aún a costa de su propia alma. Lo denunciaba ya en 1997 Carlos Losilla cuando nos ponía sobre aviso de la causa de la estandarización galopante del cine español: la obsesión por crear una industria basada en la desaparición de los autores y de todo lo



El sol del membrillo
(Víctor Erice, 1991)

que conlleve cualquier tipo de disidencia ideológica y estética²⁵. Esto era lo que trataba de exponer cuando, al comienzo de este artículo, citaba el caso de la adaptación de *El embrujo de Shanghai*. Independientemente de que puedan existir otras causas, creo que si Andrés Vicente Gómez se decanta por el proyecto de Trueba en lugar de Erice es porque su cineasta de cabecera le garantiza una película más asequible para el espectador medio, en consecuencia menos arriesgada desde una perspectiva comercial, más fácil de vender en España, pues no supera las dos horas de duración²⁶ y se apoya en un reconocible *star-system* hispano, aún cuando su adecuación al relato pueda resultar un tanto dudosa, y cuya sumisión al original literario posibilita un reconocimiento inmediato por parte del lector.

¿Qué nos queda entonces? Pues nos queda Erice, por supuesto, y a su lado José Luis Guerín, Joaquín Jordá y pocos más, una vez que el autor se ha convertido en un proscrito en el cine español. Con todo, las mejores películas de estos años, puede que también las menos vistas, llevan sus firmas: *El sol del membrillo* (1992), *Innisfree* (1990),

²⁵ Carlos Losilla, "Adónde va el cine español. Los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética" (*Dirigido*, nº 257, mayo de 1997), p. 40.

²⁶ Éste parece ser uno de los tabúes del cine español. A diferencia de otras cinematografías, la adecuación a un metraje estándar se impone en el cine español a cualquier otro tipo de consideración, dándose casos tan paradójicos como el de *Sagitario* (2000). El primer montaje de la *opera prima* de Vicente Molina Foix alcanzaba las tres horas de duración. Sin embargo, la productora impuso finalmente una versión de dos horas. La película se estrenó en 2001 y sus veintisiete mil espectadores no hacen más que certificar un fracaso que, dados los problemas estructurales de esta versión corta, no hubiese sido mayor de mantenerse su montaje original.

Tren de sombras (1997), la inédita *El encargo del cazador* (1990), *Monos como Becky* (1999). Varias características las unen, aparte de que no recibieron ni una sola nominación en los Goya, fundamentalmente su adscripción a un cine de no ficción de escasa tradición en el cine español que, a medio camino entre el documental y el ensayo, ha posibilitado a sus autores reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico. En la misma línea, aunque en el terreno de la ficción, parecen desenvolverse Pablo Llorca y el más interesante de cuantos cineastas han debutado en los noventa, Marc Recha. Si el primero ha intentado poner en pie un estilo radical que aún no ha dado los frutos esperados, el segundo debutó en 1992 con una de las pocas películas verdaderamente experimentales de estos años, también la más insólita de las adaptaciones literarias, *El cielo sube*, para a continuación reorientar su carrera hacia un cine argumental muy deudor de Erice y Bresson con la muy estimulante *El árbol de las cerezas* (1998). Su tercer largometraje, *Pau y su hermano* (2001) conoció un extraño boicot industrial y mediático que, en forma de pacto de silencio, minimizó su selección a competición en el Festival de Cannes, quizás porque su plaza, pensaron algunos, tendría que haber sido ocupada por Armendáriz y su *Silencio roto*, al fin y al cabo, un representante más genuino del verdadero «cine español». En definitiva, un cine, el de los Erice, Guerín, Jorda, Llorca y Recha, que puede pasearse por los festivales del mundo entero pero que en España es rechazado porque no crea «industria». Esa «industria» que parece estar representada por nombres como José Luis García Sánchez, director con una acreditada trayectoria que, entre 1990 y 2002, ha estrenado la friolera de nueve largometrajes, la mitad de los cuales no han pasado de los cien mil espectadores y cuyo mayor éxito del periodo ha resultado ser *Tranvía a la Malvarrosa* (1996) y sus ciento ochenta y cuatro mil espectadores. Cifras éstas que al menos ha igualado José Luis Guerín con su documental más puro, *En construcción* (2001), uno de los fenómenos más llamativos de los últimos tiempos, en la me-

Tren de sombras
(José Luis Guerín,
1997)



dida en que ha obtenido un amplio reconocimiento por parte de un público y una industria refractarios ante cualquier tipo de disidencia. Confiemos en que sea un síntoma esperanzador.

ABSTRACT. 1990's Spanish cinema shows many worrying signs, beginning with the cinema share blockage and its dependence on three or four titles that, year after year, make up the total figures. The search of some kind of faultless making cinema and the resulting repulse of all that breaks the rule, attributes promoted by television, the main financing source, to which the new filmmakers have adapted themselves better than anyone, have led to inflation and production steadiness. The worst sign is that the main part of this production does not interest anyone, neither the Spanish public, nor the foreign. ☹