

investigación

Área Abierta N° 1 [NOV. 2001]

RAÍCES DE UNA GENERACIÓN. CINE ESPAÑOL 1982-1999. (*)

Autor: Eduardo R. Merchán.

RESUMEN: *Una versión de este artículo, junto con un texto de Concha Gómez sobre el periodo de UCD (1978-1982), conforman el capítulo EL CINE ESPAÑOL DE LA DEMOCRACIA del monográfico UN SIGLO DE CINE ESPAÑOL, que ha editado la Academia del Cine en octubre de 2000, como tercera edición, revisada y ampliada del volumen que ya fue editado en 1996 (Cuadernos de la Academia, Número 1)*



ÍNDICE

- 1. El periodo socialista (1982-1995)
 - 1.1. Luces y sombras de una polémica política cinematográfica
 - 1.2. Tendencias y estilos
 - 1.3. Una nueva visión de la Guerra Civil y la Postguerra
 - 1.4. "Recuperados", "noveles" y "novísimos"
 - 1.4.1. Los cineastas recuperados
 - 1.4.2. Los veteranos
 - 1.4.3. "Perjudicados" y "beneficiados" por la legislación
 - 1.4.4. Los noveles de los años ochenta
 - 1.4.5. Los "novísimos" de los noventa
- 2. La definitiva renovación generacional (1995-1999)

INTRODUCCIÓN

Los últimos años de la historia son crónica. La afortunada reflexión de André Maurois sirve como justificación inicial para la difícil tarea de resumir en el poco espacio disponible los avatares y vaivenes de los últimos e intensos dieciocho años de historia del cine español. La paradoja temporal de la historia impide precisamente disponer de la suficiente perspectiva para abordar concienzudamente el estudio de aquello que nos resulta más contemporáneo, de lo sucedido durante nuestra época y delante de nuestro propios ojos: *El futuro ya es pasado y nosotros no nos hemos dado cuenta*, como decía amargamente un personaje de la inolvidable película de Ettore Scola, *C'eravamo tanto amati* (1974).

Por ello, las líneas que siguen no pretenden ser ni siquiera un esquema de la necesaria historia de estas dos décadas, pues otros lo han hecho ya con bastante acierto y coherencia; ni tendrán, por supuesto, la osadía de intentar constituirse en una propuesta analítica de cómo abordar metodológicamente ese estudio histórico. Nuestro objetivo -tanto por las razones de espacio antes aludidas, como por la dificultad de asumir esa responsabilidad- es evidentemente más humilde y esquemático: se trata de trazar un esqueleto, una crónica apresurada -a modo de mapa y forzosamente reduccionista y simplificadora- que permita al lector comprender algunas de las claves estéticas, políticas e industriales de un cine que, casi por primera vez en su historia, pudo desarrollarse en libertad y en democracia.

1. EL PERIODO SOCIALISTA (1982-1995)

1.1. Luces y sombras de una polémica política cinematográfica.

La llegada al poder del Partido Socialista, tras su aplastante victoria en las elecciones generales de octubre de 1982, era esperada con ilusión por amplios sectores del cine español. Sin embargo, estas esperanzas en la futura política cinematográfica del PSOE no estaban directamente vinculadas a las simpatías ideológicas de los profesionales, sino a las propuestas concretas sobre la industria del cine que ese partido había defendido en su etapa de oposición. No hay que

olvidar que el protagonismo de los cineastas socialistas en el I Congreso Democrático del Cine Español, celebrado tan sólo cuatro años antes, había despertado grandes expectativas de cambio y había concitado los diferentes intereses de casi todos los sectores de esa precaria industria, aglutinados en las distintas formaciones de la oposición política a UCD. Ni tampoco es posible obviar que, pese a que las conclusiones de ese Congreso abogaban por poner en práctica algunas de las más antiguas demandas del cine español, las disposiciones oficiales del gobierno centrista se mostraron contrarias a lo exigido por la profesión: se llegó incluso a poner cortapisas a la libertad de expresión -en el caso del secuestro de *El crimen de Cuenca* (1979)- y se permitió -tras una sentencia del Tribunal Supremo que revocaba la obligatoriedad de la cuota de pantalla- una auténtica invasión de cine norteamericano en las pantallas españolas. El inesperado nombramiento de Pilar Miró (precisamente la protagonista de esa polémica decisión de la jurisdicción militar) como Directora General de Cinematografía y la celeridad en comenzar a legislar sobre temas de cine por parte del Ministerio que entonces dirigía Javier Solana, alentarán esas esperanzas en los pasos iniciales de la etapa cinematográfica socialista. Además, favoreciendo ese ambiente optimista en nuestro cine, Pilar Miró tuvo la fortuna de encontrarse con los frutos de algunos éxitos internacionales de nuestro cine cosechados en la etapa anterior: el Oscar obtenido por José Luis Garci con *Volver a empezar* (1982); el Oso de Berlín para *La Colmena* (1982), de Mario Camus; los premios de interpretación de Paco Rabal y Alfredo Landa en Cannes, por su participación en *Los Santos Inocentes* (1984), de Mario Camus; y la repercusión comercial en todo el mundo de *Carmen* (1983), de Carlos Saura. Sin embargo, no será hasta mediados de 1985 cuando se estrene la tanda inicial de películas financiadas por la política desarrollada por la nueva responsable del cine español y pueda comenzar a valorarse su gestión.

Las nuevas propuestas de la política cinematográfica del PSOE quedarían plasmadas en el Decreto de 28 de diciembre de 1983, conocido posteriormente como la "Ley Miró", que establecía subvenciones de hasta un 50% para la financiación de producciones con cargo al Fondo de Protección. Estas ayudas se otorgaban a partir del preceptivo informe de una Subcomisión de Valoración Técnica que estudiaba la calidad de la propuesta, su viabilidad y la rentabilidad de otros proyectos anteriores. El decreto abogaba también por una especial valoración para las películas de nuevos realizadores, infantiles y experimentales. Además, el texto legal especificaba las nuevas cuotas de distribución (concesión de hasta cuatro licencias de doblaje por cada película española según su recaudación en taquilla) y de pantalla (obligatoriedad de exhibir cuatrimestralmente la siguiente proporción: una película española por cada tres películas extranjeras en versión doblada). Estas primeras medidas administrativas abrían paso a una política proteccionista muy generosa que continuaría -con diferentes matices en su formulación- durante toda la etapa socialista e, incluso, posteriormente en la legislación promulgada por el PP, tras su llegada al poder en 1996.

Los diferentes ministros que pasarán por la cartera de Cultura y los distintos directores generales que suceden a Pilar Miró irán desarrollando medidas dispares para adaptar el primitivo decreto a las situaciones concretas. Fernando Méndez-Leite, todavía con Javier Solana, atenderá las exigencias de la CEE, impulsará los acuerdos con TVE, potenciará la creación de guiones originales sobre las adaptaciones y revitalizará la autonomía de las concesiones de subvenciones para el cine catalán.

Miguel Marías y Enrique Balmaseda, con Jorge Semprún, firmarán un importante convenio con el Banco de Crédito Industrial para adelantar las ayudas y recuperarán el protagonismo de la figura del productor/industrial con la aparición de un tímido "cine de encargo". Por su parte, Juan Miguel Lamet y, de nuevo, Enrique Balmaseda, que repetiría en el cargo con los ministros Jordi Solé Tura y Carmen Alborch, intentarán mejorar las relaciones de la administración con las asociaciones de productores, al mismo tiempo que darán un mayor apoyo a los nuevos realizadores.

Pero todos ellos -en mayor o menor medida- tuvieron presente las propuestas iniciales del modelo puesto en práctica por Pilar Miró y que provenía del ya lejano Congreso Democrático de 1978. Un modelo que pretendía, en primer lugar, la racionalización de la industria, ejerciendo una discriminación positiva sobre el sector de producción e intentado dignificar los diferentes oficios que se dan cita en la creación de una película. Sin olvidar obviamente otros aspectos como la ordenación de los diferentes sectores del audiovisual; la promoción internacional de nuestro

maltrecho cine; la mejora de su competitividad respecto, al menos, otras cinematografías europeas; y los acuerdos, primero con TVE, y posteriormente con otras televisiones públicas, para intentar establecer empeños colectivos en el desarrollo industrial y cultural del cine español. Estas buenas intenciones legislativas, los diversos esfuerzos realizados por la administración, los creadores y los profesionales en este periodo -que ha sido uno de los más ricos, variados y fértiles de la historia del cine español- no fueron demasiado bien valorados por la opinión pública durante mucho tiempo. Las razones son múltiples. La principal, lógicamente, ha sido que durante los primeros años de aplicación de las medidas socialistas, no sólo no se resolvieron los defectos estructurales de la precaria industria del cine español, sino que además sus ancestrales desajustes se han visto multiplicados por una creciente pérdida de espectadores y de cuota de mercado, a pesar del paradójico reconocimiento internacional a nuestro cine en forma de premios en importantes certámenes. Por ello, no resultó extraño que, en los primeros momentos del gobierno popular, se oyeran voces reclamando medidas ultraliberales que abogaban por la desaparición de las ayudas estatales y autonómicas, amparadas en la descalificación global de toda la etapa socialista. Dejando al margen este tipo de análisis -que obedece sin duda a un importante desconocimiento de la realidad- sí debemos señalar que el diseño y la aplicación de la política socialista en materia de cine ha tenido importantes defectos y ha dado bandazos a uno y otro lado, recibiendo críticas muy justificadas desde diversas perspectivas.

Ciertamente, las distintas medidas proteccionistas de discriminación positiva para regular un mercado cautivo por las multinacionales norteamericanas y abotargado por un exceso de producción de mala calidad, tuvieron también consecuencias negativas no previstas. Por ejemplo, en un principio no se advirtió que el Fondo de Protección sufriría una rápida descapitalización por dos razones: por los pobres resultados de muchas de las películas subvencionadas que no pudieron devolver los adelantos; y, paradójicamente, por los éxitos fulgurantes de otros títulos que obtenían amplias subvenciones automáticas por sus excelentes resultados en taquilla.

Tampoco se tuvo en cuenta que una legislación tan generosa podría hacer desaparecer parte del capital privado de la industria y fomentar la figura del director/productor en detrimento del productor/industrial. Además, la acumulación de subvenciones de distintas administraciones, junto con los adelantos de distribución y las ventas anticipadas a televisiones, permitía -en algunas ocasiones- cubrir el coste total de la película sin necesidad de financiación privada. Estos desajustes, no sólo distorsionaban aún más un mercado irregular y una industria descapitalizada, sino que creaban un estado de opinión atípico entre los productores y el propio público, que comienza a ver con malos ojos las ayudas al cine español.

Pero las críticas planteadas con más rigor y seriedad se refieren a otros aspectos de mayor significación. Por ejemplo, la inexistencia de un proyecto global para salvar todos los sectores de la industria que no olvide la exhibición y la distribución independientes. También es necesario denunciar, en ese mismo sentido, que esta débil industria sólo ha podido subsistir, desgraciadamente, sostenida en tres polémicos pilares: (1) Las ayudas públicas, fundamentalmente el ICAA, que ha corrido probablemente con casi el 50 % de la financiación del cine realizado en los últimos años; (2) TVE y las televisiones autonómicas, y (3) La distribución multinacional, que conseguía sus licencias de doblaje gracias a los precarios estrenos de las películas españolas, restando mercado a los pequeños distribuidores y posibilidades de éxito a nuestros realizadores.

De esta forma, el cine español se ha encontrado maniatado por uno de sus grandes enemigos (las multinacionales) al mismo tiempo que favorecido por las mismas medidas económico-administrativas que le ponían en manos de las "majors". Por ello resultan también muy elocuentes los reiterados incumplimientos de TVE de los acuerdos y convenios periódicamente suscritos, desde 1983, entre la televisión pública, la administración y las asociaciones de productores. Especialmente en el periodo que estamos estudiando es necesario tener en cuenta los incumplimientos por parte de TVE del convenio suscrito con el ICAA, en julio de 1989, y del suscrito con el CUICA, en julio de 1990, que agudizaron enormemente la crisis de la industria.

1.2. Tendencias y estilos

No resulta fácil definir las tendencias que han podido surgir en la decena larga de años que estamos tratando de sintetizar en estas líneas (1982-1995) y en los que se han producido alrededor de ochocientos largometrajes, muchos de ellos alejados de cualquier propuesta de género. Además, como acabamos de ver, el decreto Miró y sus posteriores desarrollos legislativos acabaron por diseñar una etapa en la que proliferaron las cooperativas de técnicos y creadores, la autofinanciación y la producción independiente. Se conforma con ello un sistema industrial precario que apuesta por la figura de un director/autor/productor que, con mayor o menor esfuerzo, sacaba adelante uno o dos proyectos personales e individualistas, en los que la "autoría" se superpone a cualquier otra consideración. Un mecanismo productivo atípico y difícil de catalogar que, al mismo tiempo, potencia la variedad de temas y la diversidad y "contaminación" de los diferentes géneros clásicos.

Más sencillo resulta, por contra, describir las tendencias que desaparecieron durante estos años o aquellos géneros que palidecieron o resultaron perjudicados como consecuencia de la puesta en práctica de las medidas de protección, puesto que una de las características de este periodo fue, precisamente, la disminución de la producción, en un principio alentada por los legisladores para lograr anteponer la calidad a la cantidad. Así, de la misma forma que ya no tenían sentido las tendencias "del cine de destape", la legislación socialista dificultaría, al desampararlas económicamente y al hacer desaparecer la clasificación "S", la producción meramente comercial de tipo "sexy", que había constituido un auténtico "boom" al principio de los ochenta.

Además de la comedia pseudoerótica, también desaparecen del panorama cinematográfico algunos directores comerciales con bastante presencia en años anteriores como Juan Bosch -que realiza su última película en 1983-; Tito Fernández -cuya actividad decae ampliamente, pese a seguir vinculado a la comedia comercial con films como *A tope* (1984), *La chica de la piscina* (1987) o *Quien no corre vuela* (1992)-; o Luis María Delgado -que sólo logra rodar *Ni se te ocurra* (1991) en todo el periodo socialista. Estos directores de registros muy trasnochados, junto a otros muy irregulares como Javier Aguirre -capaz de pasar del vanguardismo más extremo como el que plantea en *Vida perra* (1981) a la comercialidad más rastrea como la de *El amor si tiene cura* (1991)- van ocultándose poco a poco en el panorama cinematográfico. Mientras tanto, y pese a todos los envites, Mariano Ozores permanece como prolífico e incombustible representante de esa tendencia.

Así, la factoría Ozores, pese a no recibir ninguna subvención, mantiene una importante capacidad productiva, al menos hasta mediados los ochenta (23 películas entre 1982 y 1987, y sólo alrededor de media docena entre 1988 y 1996). Títulos sarcásticos, muy combativos y, a veces, tan nostálgicos y defensores del esplendor de épocas pasadas que sus contenidos se convierten en auténticas apologías de movimientos golpistas, Buena muestra de la satírica venganza de este director contra la administración y su política cinematográfica la encontramos en títulos como *Todos al suelo* (1982), *¡Que viene los socialistas!* (1982), *Capullito de alhelí* (1986), *Hacienda somos casi todos* (1988), *El recomendado* (1985) o, incluso en *Disparate nacional* (1990), ya en época de decadencia del director y, en este caso, avalado por actores más cercanos al régimen socialista como Antonio Resines y Oscar Ladoire.

En el extremo completamente opuesto a esta tendencia, otra consecuencia negativa de las medidas administrativas de los diferentes gobiernos socialistas es la desaparición de un cine más radical, independiente o de vanguardia. Tal como han denunciado Carlos F. Heredero y otros analistas, el "decreto Miró", y sus posteriores desarrollos, produjeron, quizá sin buscarlo intencionadamente, una especie de "centrismo estético" y la definitiva estandarización de un determinado "look" de "calidad europea" que ha imposibilitado la aparición de un cine combativo y experimental menos uniforme.

Ciertamente, la lógica del mercado, el conservadurismo de la exhibición, el ya citado ascenso de los presupuestos y la mejora global de las condiciones de trabajo en los rodajes han producido, como efecto contrario, la casi desaparición de un cine más humilde con otro tipo de discurso más peleón. Así, mientras en los años anteriores directores como Alvaro del Amo, César Rodríguez Sanz, Manuel Coronado, Angel García del Val, Antonio Artero, o los ya citados Javier Aguirre, Jesús Garay e Iván Zulueta habían sentado las bases para una tendencia cinematográfica más radical, durante la década de los ochenta resulta más difícil rastrear este tipo de cine. Solamente algunos autores como José Luis Guerín, con *Los motivos de Berta* (1983), presentada en infinidad de festivales internacionales pero nunca estrenada fuera de Cataluña, y con el formidable homenaje al hombre tranquilo de Ford que es *Innesfree* (1990); Jesús Garay, con *Pasión lejana* (1985) o Agustín Villaronga, con *Tras el cristal* (1986) y *El niño de la luna* (1990) se mantienen cercanos a propuestas más arriesgadas e innovadoras.

Entre la vieja guardia vanguardista, que consigue estrenar películas al margen de las modas de los ochenta, deberíamos citar también a Pere Portabella, con *Puente de Varsovia* (1990). Sin olvidar, por supuesto, a Basilio Martín Patino, sorprendentemente joven y experimental en la filosófica *Los paraísos perdidos* (1985); o en *Madrid* (1987), en la que realiza una espléndida reflexión sobre el oficio audiovisual. Martín Patino es autor también de otra de las películas más sugerentes y radicales de este periodo: *La seducción del caos* (1991), rodada en soporte magnético y posteriormente "kinescopada", y en la que juega a seducir al espectador mediante una sinfónica y arriesgada mezcla de géneros (informativo, intriga) y códigos (ficción y realidad).

Entre los noveles, tres directores casi desconocidos sostienen con ahínco la antorcha "marginal" de los setenta: nos referimos a Marc Rechá, con su literaria *El cielo sube* (1991), a Héctor Faver, con su melancólica *Memoria del agua* (1992) y a M. Cusso-Ferrer, que homenajeó al filósofo Walter Benjamin relatando sus agónicos días de huida y su trágico final en *La última frontera* (1992). Una tendencia poco desarrollada por autores de más renombre, aunque -en justicia- junto a estos tres abanderados habría que situar al genial Víctor Erice, cuya tercera película *El sol del membrillo* (1991) se sitúa en una franja de rotunda experimentalidad. Otros autores más o menos consagrados, desde planteamientos radicales, pero más acordes con los requerimientos comerciales, podrían también formar parte -al menos colateralmente- de esta tendencia, como Antonio Drove, con la sutilísima adaptación de la novela de Ernesto Sábato, *El túnel* (1987) o Ana Díez, con su valiente alegato contra la violencia etarra *Ander eta Yul* (1987).

Afortunadamente, el final de los años ochenta y la década de los noventa verán aparecer -como luego señalaremos con más detalle- al menos tres generaciones de nuevos -más o menos jóvenes- autores con discursos un poco más radicales, o al menos apartados del "estilo" institucionalizado: Montxo Armendáriz, Juanma Bajo Ulloa, Alex de la Iglesia, Iciar Bollain, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta, entre otros muchos. De la misma forma que, también por fortuna, directores consagrados como Bigas Luna, Gonzalo Suárez, Vicente Aranda o Francisco Regueiro radicalizarán su mirada durante estos años.

1.3. Las nuevas visiones de la Guerra Civil y la Postguerra

Si en la etapa centrista el cine español realizó una revisión histórica desde el punto de vista de los perdedores de la Guerra Civil, una de las características del periodo socialista se concretará en una "nueva visión desdramatizadora" de la contienda y de la inmediata postguerra. Tras el éxito del film de Luis G. Berlanga, *La vaquilla* (1984), los guionistas y directores parecen perderle el respeto a aquella fratricida guerra y a sus consecuencias; o, al menos, logran evitar que las historias narradas tengan la transcendencia política que tuvieron en otros momentos. En el film citado, el director valenciano recupera el pulso narrativo perdido en 1978 y construye una comedia de rígida arquitectura "azoniana", en la que se relatan -en la mejor tradición satírica y esperpéntica- las peripecias de un grupo de hambrientos soldados republicanos que se juegan el tipo para intentar robar una vaquilla.

Con ese novedoso planteamiento, la Guerra Civil se convierte en telón de fondo de otras muchas producciones (quizá nunca tantas como la leyenda ha aireado) que observan el enfrentamiento bélico desde diferentes y originales perspectivas. Así, Jaime Chávarri adapta la obra teatral de Fernando Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano* (1984), en la que los acontecimientos se observan desde la mirada todavía inocente de un adolescente madrileño que madurará vitalmente mientras a su alrededor España sufre los más dramáticos momentos de su historia. Cinco años después, en *Las cosas del querer* (1989), Chávarri volverá a recrear, esta vez en forma de musical, y con gran éxito de taquilla, la guerra civil a través de la biografía del cantante Miguel Molina, cuyo éxito se desarrolló en el Madrid republicano asediado por las bombas y cuyo exilio a Argentina se debió a la represión ejercida por los vencedores.

Por su parte, Benito Rabal elige también los ojos de un niño, pero en este caso, desde la madurez de la memoria que recuerda los acontecimientos, para contar su particular visión de la contienda en *El hermano bastardo de Dios* (1986). Mientras, el guionista Manuel Matji se estrena como realizador con *La guerra de los locos* (1987), acertadísima recreación de ese periodo desde la curiosa perspectiva de los enfermos de un manicomio rural, que observan represiones caciquiles y venganzas revolucionarias.

De menor importancia narrativa, pero también muy desmitificadora, resultó ser la alocada comedia *¡Biba la banda!* (1985), de Ricardo Palacios. Aunque probablemente la definitiva desacralización de la contienda que enfrentó a los españoles será *¡Ay, Carmela!* (1990). Una película basada en la obra teatral de Sanchis Sinisterra a partir de la cual Carlos Saura y el guionista Rafael Azcona logran una espléndida y muy cinematográfica comedia en la que se aúnan el romanticismo y los sentimientos con los recuerdos nostálgicos, las denuncias realistas, las canciones del pasado y una amargura endulzada por el humor grotesco en la mejor tradición del esperpento español.

En esta tendencia de ruptura de mitos, resulta de especial trascendencia el hecho de que la intocable figura de Francisco Franco pudiera convertirse en personaje de ficción más habitual, cosa impensable en épocas anteriores si se exceptúan algunas "cuasi-hagiografías" pretendidamente documentales. Con seriedad, pero con irónico sentido del humor, Jaime Camino relata los momentos iniciales de la rebelión golpista contra la República en *Dragón Rapido* (1986). Una película a la que algunos achacaron cierta falta de rigor histórico y bastante desgana en la realización, pero en la que destacan la atrevida interpretación de Juan Diego en el papel del futuro dictador y la recreación de los días en los que el general espera el avión que le transportará desde África a la península para cumplir su "histórico destino".

No solamente el Franco prebélico fue personaje de ficciones más o menos rigurosas. También uno de lo más íntimos fantasmas de la postguerra española (la existencia de posibles "dobles" del "generalísimo") se convirtió en argumento cinematográfico en una desmitificadora invención de Antonio Mercero. Con un imaginativo e hilarante guión del director –en colaboración con el catedrático Román Gubern– y con el actor argentino José Soriano interpretando al dictador, *Espérame en el cielo* (1987) relata la peripecia vital de Paulino Alonso, cuyo parecido con el Jefe del Estado le lleva a ser secuestrado por las autoridades para que inaugure pantanos, entregue cartas credenciales y visite colegios en su nombre. Al final, con la muerte del dictador, Mercero deja un sarcástico interrogante sobre el tapete: ¿quién está enterrado en el Valle de los Caídos? Con un estilo y una mirada radicalmente diferente, uno de los realizadores que enseguida catalogaremos en el grupo de los "recuperados" por la política socialista, Francisco Regueiro construye –junto con su guionista Angel Fernández Santos– dos impresionantes, trágicos, oscuros y desgarradores frescos de la postguerra española: *Diario de invierno* (1988) y *Madregilda* (1993). En la primera, el director vallisoletano, que precisamente había nacido al acabar la contienda, se muestra todavía muy hermético al dar cuerpo a esa poética y tenebrosa parábola sobre Caín y Abel ambientada en una tenebrosa comisaría de policía del Madrid de los años cincuenta. Pero, con muchas mayores dosis de humor negro, en *Madregilda*, Regueiro logra visualizar de manera definitiva el fantasma de la postguerra que toda una generación llevaba íntimamente escondido en lo más recóndito de sus pesadillas. Con una explosiva y satírica interpretación de Juan Echanove, que construye un Franco burlón y casi ingenuo, y de Juan Luis Galiardo, como el estrambótico Millán Astray que echa una partida de mus con el dictador, Francisco Regueiro juega con el imaginario colectivo del espectador transportándole a un hediondo estercolero situado junto a un misterioso cuartel: excepcional "física" para la mísera postguerra que la

película describe.

Este importante periodo de nuestra historia volverá insistentemente a las pantallas cinematográficas durante estos años. Tras la extraordinaria repercusión de *La Colmena* (1982), Mario Camus rueda *Los Santos Inocentes* (1984) también con referente literario, en este caso la obra homónima de Miguel Delibes. Dos películas quizá responsables de la "mirada oficialista" de la que antes hablábamos, y que diseccionan dos épocas bien distintas de la postguerra. En el primer caso, los años inmediatos al fin de las hostilidades bélicas, en un Madrid agobiado por el hambre y los "estraperlistas"; y en el segundo, el caciquismo extremeño de los años cincuenta y sesenta y el cruel enfrentamiento entre la miseria de los guardeses y la inmisericordia de los señoritos latifundistas. Pese al maniqueísmo del film, ya existente en la novela de Delibes, esta película concitó el entusiasmo de la crítica y el favor del público, convirtiéndose en el primer e inesperado gran éxito de Pilar Miró, al obtener en el festival de Cannes el premio de interpretación que compartieron -tras azarosas deliberaciones- Francisco Rabal y Alfredo Landa. No tan ácida, pero casi tan sangrante como el drama inventado por Delibes, es la visión de la postguerra que, en tono de comedia, nos ofrece el polifacético Fernando Fernán-Gómez en dos de sus mejores películas de esta etapa. En *El viaje a ninguna parte* (1987), la España rural sirve de paisaje para que un grupo de cómicos ambulantes describa la miseria física y moral de tan difícil época. Una época que protagoniza también lejanamente otra sátira de Fernán-Gómez: *Mambrú se fue a la guerra* (1986), cruel parodia de un "enterrado en vida" para evitar la represión franquista, que quiere salir de su "topera" el día de la muerte del general y que se encuentra con una familia y una sociedad a las que su persona interesa menos que la posible pensión que puede cobrar su "viuda".

Otro de los directores estrellas del cine español de la democracia, cuya obra anterior a esta etapa ya había dibujado una sincera y personal visión de la postguerra -*Sonámbulos* (1977) y *El corazón del bosque* (1978)-, realiza ahora, en colaboración con el guionista y productor Luis Megino, otras dos películas sobre ese periodo, más acordes con el gusto del público y que obtienen también gran éxito de crítica: *Demonios en el jardín* (1982) y *La mitad del cielo* (1986). La primera, una peculiar y atractiva crónica de los años cuarenta y cincuenta desde el punto de vista de un niño enfermo y protegido por su abuela Gloria; la segunda, casi una continuación cronológica, que narra la vida de Rosa, desde su adolescencia en un pueblo cántabro, a principios de los años sesenta, hasta su triunfo en Madrid, ya en la época de la transición, como gerente de un restaurante que se pone de moda entre la clase política.

Por su parte, Vicente Aranda, quien ha tenido en esta etapa socialista su periodo más prolífico y vigoroso, también ha mostrado su pasional visión de ese momento histórico, desde diferentes puntos de mira. En ocasiones, con referentes literarios muy conocidos: por ejemplo *Tiempo de silencio* (1986), una excelente disección de la cotidianidad de esos grises años, basada en la trágica novela de Martín Santos; o la contundente *Si te dicen que caí* (1989), espléndida y personal adaptación de la sugerente obra de Juan Marsé. También con guiones originales que optan por poner en escena la cruda realidad del oscurantismo franquista y las leyendas populares alimentadas por la prensa, como en el caso de las oportunas y concienzudas biografías de Eleuterio Sánchez, *El lute, camina o revienta* (1987) y *El lute, mañana seré libre* (1988). O con desgarradas historias de amor surgidas de la imaginación del propio director con lejanos referentes reales, como la apasionada y apasionante *Amantes* (1991). Por méritos propios y por la calidad de sus películas, el retrato de la postguerra en la cinematografía española tendrá en Aranda un referente imprescindible.

Otros nombres esenciales de esta etapa han plasmado sus versiones de la historia española de las últimas décadas en películas claves de sus filmografías. Fernando Trueba, por ejemplo, en *El año de las luces* (1986), con la que consigue un Oso de Plata en el Festival de Berlín, desarrolla una entrañable historia de iniciación de un joven de 16 años que junto con su hermano pequeño es llevado a un preventorio para tuberculosos en los años 40. Allí, todo un escaparate de personajillos del franquismo ayudarán al director a diseccionar una época con nostálgica sabiduría, mientras su joven protagonista va descubriendo los secretos de la vida y del amor. La pluma de Azcona, omnipresente en esta película, volverá a notarse en la "oscarizada" *Belle époque* (1992), en la que Trueba -con un estilo similar y un planteamiento parecido de comedia sentimental con toques esperpénticos- desbrozará la intimidad de una curiosa familia de la época de la proclamación de la Segunda República.

Por su parte, Víctor Erice, probablemente el más prestigioso director del cine español por el éxito obtenido con sus escasas realizaciones, retorna al asunto que ya había recreado en *El espíritu de la colmena* (1973), con la íntima descripción del mismo entorno cerrado, rural y oscuro en el que se mueven sus personajes de *El sur* (1983): una postguerra familiar y poética en la que la política queda muy lejos, pero afecta mucho y de manera muy cercana a los protagonistas. Una de las películas claves de la historia de nuestro cine en la que quedó indeleblemente grabada la sabiduría cinematográfica que Erice ya había mostrado en su anterior trabajo, pese a que los problemas de producción impidieron rodar todo el material que el director hubiera deseado. Y en este rápido repaso a la postguerra cinematográfica del periodo socialista, no podemos olvidar a la propia Pilar Miró, que ofrece una muy particular visión de ese momento con su arriesgada adaptación de la novela de Muñoz Molina: *Beltenebros* (1991). Un film que consigue también un Oso de Plata en Berlín y que podría adscribirse al mejor cine negro español, pero que se convierte al mismo tiempo, gracias a un inteligente guión de la propia directora, de Mario Camus y de Juan Antonio Porto, en una apasionada, minuciosa y original crónica de los miedos, personajes y ambientes de dos etapas fundamentales de la postguerra: los míseros años cuarenta y los más luminosos sesenta. La directora, que falleció en octubre de 1997, tras obtener uno de los mayores éxitos de su carrera con la adaptación del clásico de Lope de Vega *El perro del hortelano* (1996), dejó también otra buena muestra de su visión de la postguerra española en *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), una película basada en la novela homónima de Joaquín Leguina con un estilo y un tono visual muy similar al de la ya citada *Beltenebros*.

1.4. "Recuperados", noveles y "novísimos"

Por muy esquemática que quiera hacerse, cualquier fotografía de la época que nos ocupa quedaría incompleta si no nos refiriéramos también a dos consecuencias -más o menos mecánicas- del paquete de medidas administrativas del "decreto Miró" y de la legislación posterior de los diferentes ministros de Cultura del socialismo. Por un lado, la "recuperación" de directores destacados que habían tenido poca actividad en los años inmediatamente anteriores por diversas causas. Por otro, la larga lista de nuevos creadores y directores noveles que han ido surgiendo amparados en esa política protectora. De esta forma, aunque sea muy brevemente y por simple afán metodológico, podremos establecer un pequeño retrato de los diferentes grupos de directores que han destacado durante estos años, rescatando una antigua propuesta realizada por J. A. Pérez Millán. Así se podría hablar de, al menos, cinco grandes bloques. Los directores "recuperados" por las nuevas medidas y que pudieron volver al cine gracias a las ayudas ministeriales; los que mantuvieron su fluida actividad anterior, independientemente de la legislación vigente; los que se encontraron -positiva o negativamente- "afectados" por la política socialista; los noveles de los años ochenta, que accedieron, independientemente de su edad, a la realización de largometrajes; y, por último, los diversos grupos de novísimos que surgen en los primeros años noventa. Estos últimos grupos de jóvenes realizadores, beneficiados especialmente por los últimos decretos del periodo socialista que priman la condición de debutante en los criterios de concesión de las ayudas y que constituirán la avanzadilla de ese otro grupo de nuevos directores y directoras que, ya en la segunda mitad de los noventa, renovarían definitivamente la nómina creativa del cine español.

1.4.1. Los cineastas "recuperados"

En el primer grupo de autores "desaparecidos" desde los años setenta que logran volver a ponerse tras una cámara en este periodo debemos reseñar, en primer lugar, a dos directores ya citados: Francisco Regueiro y Basilio Martín Patino, alejados ambos durante mucho tiempo de las pantallas y que retornan con diferente éxito y con planteamientos diversos, pero compartiendo una importante radicalidad en sus discursos estéticos. Regueiro realiza la formidable *Padre nuestro* (1985) diez años después de su última ficción cinematográfica *Las bodas de blanca* (1975). Por su parte, Patino filma ese mismo año, gracias a las subvenciones anticipadas, la ya citada *Los paraísos perdidos*, lejanamente inspirada en Hölderlin, también casi diez años después de *Caudillo* (1976) y sin haber podido olvidar todos los conflictos que tuvieron sus películas con la censura franquista.

En 1985, también retornara a la actividad cinematográfica otro de los nombres clásicos del cine español: Miguel Picazo. *Extramuros* (1985), basada en la obra de Jesús Fernández Santos y formidablemente interpretada por dos de las mejores actrices de este periodo, Carmen Maura y Mercedes Sampietro, constituirá desgraciadamente un nuevo paréntesis creativo en la obra de

Picazo, que no pudo tener siquiera la escasa continuidad que tuvieron Regueiro y Patino, y cayó como sus compañeros en un nuevo ostracismo.

Similar es el caso de Antonio Drove, otro inteligente "enfant maudit", que es recuperado por la política oficial y logra poner en pie su sutil adaptación de la obra de Sábato, *El túnel* (1987), pero no logra continuar dirigiendo. Salvo algún curioso episodio aislado para la serie televisiva *La huella del crimen* y un excelente programa informativo sobre Douglas Sirk para TVE, la actividad cinematográfica de Antonio Drove vuelve quedar paralizada.

Muy al contrario, Gonzalo Suárez, otro "histórico desaparecido", sí ha jalonado de éxitos su brillante regreso. Tras cinco años inactivo -desde *Reina Zanahoria* (1978) hasta *Epílogo* (1983)- el director asturiano ha completado una extraordinaria, personal y arriesgada carrera, con tantos éxitos como fracasos comerciales pero siempre de una calidad y un rigor narrativos muy sorprendentes: *Remando al viento* (1988), *Don Juan en los infiernos* (1991), *El detective y la muerte* (1994), *Mi nombre es sombra* (1996) son buenos ejemplos de ello.

En el extremo opuesto en cuanto a planteamientos estéticos, Antonio Giménez Rico también estuvo siete años sin rodar, entre *Del amor y la muerte* (1977) a *Vestida de azul* (1983). La legislación socialista propició el ambiente necesario para que el director burgalés pudiera volver a poner en pie media docena de películas en estos años. Entre ellas, con mayor o menor fortuna, las adaptaciones literarias *El disputado voto del señor Cayo* (1986) y *Las ratas* (1997), ambas sobre obras de Delibes, y *Jarrapellejos* (1987). De manera muy irregular, la carrera de Giménez Rico camina entre la sátira social de la realidad española como *Soldadito español* (1988) y algunos rotundos y fracasados intentos de fabricar cine de género como *Catorce estaciones* (1991) o *Tres palabras* (1992). Además, para la conmemoración del centenario del cine en España, el director recibe el encargo de montar *Sombras y Luces* (1996), un documental que repasa los cien años de historia del cine español.

José Luis García Sánchez, uno de los más acertados continuadores de la tradición del mejor cine sainetesco de los cincuenta también logrará impulsar su carrera en estos años gracias a las medidas administrativas. El director rueda casi una película por temporada, tras pasar casi seis años en dique seco. Entre ellas, *La corte del faraón* (1985), *Pasodoble* (1988), *El vuelo de la Paloma* (1989) y *Suspiros de España* (1995) son buenas muestras de su colaboración con el guionista Azcona y de su perversa y "quevedesca" visión de la comedia. En el periodo estudiado aquí, García Sánchez también ha hecho incursiones en otros terrenos más difíciles: dos comprometidas y polémicas versiones de Valle Inclán, *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993); adaptaciones de obras de éxito, como *Hay que deshacer la casa* (1986); o personales discursos políticos en los que denuncia el conformismo de los años ochenta, como *La noche más larga* (1991).

José Luis Borau y Josefina Molina podrían considerarse también dos curiosos casos de directores "recuperados". El anterior presidente de la Academia, que no rodaba desde *La Sabina* (1979), ha podido culminar en esta etapa un par de mastodónticos proyectos cinematográficos y televisivos: *Río abajo* (1984) y *Celia* (1992). Con anterioridad, el veterano director rodó una muy personal y atractiva comedia, *Tata mía* (1986), que no obtuvo demasiado éxito de público quizá por su excesivo refinamiento intelectual, pero que resulta una comedia tan inteligente como vigorosa. Similar ha sido el caso de *Niño Nadie* (1997), que el director aragonés rueda tras muchos años de inactividad en la pantalla grande y con un entusiasmo desbordante sin que los arriesgados planteamientos estéticos y narrativos fueran entendidos por el público. La medalla de honor que la Academia le ha concedido en el año 2.000 hace justicia a la larga carrera de Borau, que por ahora ha culminado con la excelente *Leo* (2000), presentada en el Festival de Cine Español de Málaga.

Josefina Molina tampoco ha logrado tener la deseada continuidad tras su retorno al cine. Después del enorme éxito obtenido con *Función de noche* (1981), una de las obras más interesantes y arriesgadas de este periodo, la directora tardó varios años en poder realizar una nueva película bajo la égida socialista: la cuidada recreación histórica *Esquillache* (1988). Durante los años noventa, la veterana realizadora con una larga carrera en televisión y con una amplia experiencia docente, ha podido rodar otras dos películas: *Lo más natural* (1990), curioso alegato ecologista que se convierte en una apuesta por la vitalidad y la alegría de vivir, con Miguel Bosé de protagonista; y *La Lola se va a los puertos* (1993), una digna muestra de cine de encargo con folklórica incluida, en este caso, Rocío Jurado.

1.4.2. Los veteranos

Muchos directores que ya rodaban habitualmente en años anteriores continúan estrenando en esta etapa con mayor o menor éxito y con más o menos continuidad. Por ejemplo, Jaime de Armiñán, un veterano que debutó a finales de los sesenta y obtuvo su primer gran éxito con *Mi querida señorita* (1971), y que realiza en la etapa socialista tres películas muy en su línea. *Stico* (1984), una valiente propuesta sobre la libertad; *La hora bruja* (1985), galardonada en el festival de Valladolid; y *Mi general* (1986), gran premio del Jurado en Montreal. Tras este film, Armiñán se dedicará por entero a televisión rodando dos series de mucho éxito, con Paco Rabal de protagonista: *Juncal* y *Una gloria nacional*. Su retorno al cine, con la excelente *Al otro lado del túnel* (1994), no obtendrá la repercusión merecida.

Curioso resulta el caso de Luis García Berlanga, que tras una intensa carrera pierde parte del favor del público, excepto con la ya citada *La vaquilla*, y que sólo rueda otras dos películas en estos doce años: *Moros y cristianos* (1987) y *Todos a la cárcel* (1993). Años después, Berlanga rodará una serie para TVE sobre Vicente Blasco Ibañez y retornará –como veremos– a la pantalla grande con *París-Tombuctú* (1999). También el ya citado Gutiérrez Aragón abandona su actividad desde el fracaso de *Malaventura* (1988), pero realiza en estos años un monumental trabajo para televisión *El Quijote*, para retornar al cine con una curiosa metáfora sobre el arribismo tan presente en la época actual, *El rey del río* (1994). El actual presidente de la Sociedad General de Autores cerrará por ahora su carrera con una divertida comedia sobre la inmigración cubana en España: *Cosas que dejé en La Habana* (1997).

Totalmente al contrario le sucede a Vicente Aranda que, desde su novena película *Fanny Pelopaja* (1984), da un gran impulso a su cine entrando en su mejor y más creativa etapa, con los films anteriormente citados sobre la postguerra y otros también de mucho interés como *Intruso* (1993), *La pasión turca* (1994), *Libertarias* (1995) o *Celos* (1999). De la misma forma, Carlos Saura continúa su carrera en estos años tras las diecisiete películas anteriores a 1984 que le han otorgado fama internacional. Sin embargo, Saura tiene en este periodo una etapa mucho más irregular. Grandes aciertos comerciales, como sus películas sobre el folklore andaluz *El amor brujo* (1986) o *Flamenco* (1995) se unen a grandes fracasos de público y crítica como *La noche oscura* (1989), *El Dorado* (1998) o *Dispara* (1993), así como a otras excelentes obras como la ya comentada *¡Ay, Carmela!* o la radical e incomprendida *Taxi* (1996), que denuncia las salvajes tendencias xenófobas de bandas de ciudadanos aparentemente normales.

1.4.3. “Perjudicados” y “beneficiados” por la legislación

En este tercer bloque deberían quedar agrupados en primer lugar aquellos directores que prácticamente desaparecieron de las pantallas a partir de 1984, “auténticos afectados” por la nueva política cinematográfica y que ya han sido citados en epígrafes anteriores, como Aguirre, Ozores, Delgado, Fernández, etc.

En mucha menor medida, pero también de alguna manera “perjudicado” por el diseño de la política socialista podría considerarse José Luis Garcí, el primer español en obtener un Oscar a la mejor película extranjera. Tras *Volver a empezar* (1982), y pese a ser el responsable del mayor éxito internacional con el que se estrenaron las autoridades socialistas, Garcí no tendrá demasiada suerte con las comisiones ministeriales, ni con el público. *El Crack II* (1983), *Sesión continua* (1984) y *Asignatura aprobada* (1987) no obtienen ni la repercusión que su director esperaba ni el favor de la administración, por lo que el “oscarizado” director funda su propia productora Nickel Odeon, con la que realiza películas para televisión y edita libros de cine y una revista. Tras siete años de inactividad en la gran pantalla, Garcí rueda una melosa pero muy brillante adaptación del trasnochado Martínez Soria, *Canción de cuna* (1994), con la que recupera buena parte de su público y consigue el éxito buscado. A partir de ese momento, y con mayor ahínco en la etapa de gobierno de José María Aznar, José Luis Garcí vuelve a la primera línea de la actualidad cinematográfica. *La herida luminosa* (1997) y, en mayor medida, *El abuelo* (1998), le harán recuperar el favor de su público.

Por contra, cineastas como Mario Camus o Fernando Colomo, por citar sólo dos de distintas generaciones, verán sus carreras también “afectadas”, pero en este caso en sentido positivo. Colomo, un joven director que saluda la etapa socialista ya con cuatro películas en su haber y como representante e iniciador de la comedia madrileña, consigue dar un importante avance a su obra, gracias a la legislación de los últimos doce años. Así, tras la neoyorquina y humilde *La línea del cielo* (1983), puede abordar su sofisticado, ambicioso y monumental proyecto de

aventuras *El caballero del dragón* (1985). Pese al fracaso de esta película, Colomo tiene de nuevo la oportunidad de retornar a su estilo habitual de comedia costumbrista, con la que obtendrá sus mejores éxitos: *La vida alegre* (1987), *Bajarse al moro* (1989), *Rosa, Rosae* (1992), *Alegre, man non tropo* (1994), *El efecto mariposa* (1995), entre otras.

Por su parte, Mario Camus, al que ya hemos citado como creador de un determinado "look" con sus adaptaciones literarias de gran éxito, logra realizar casi una película por año en esta etapa.

Junto a enormes fracasos, como *La vieja música* (1985) o *La rusa* (1987), Camus ha rodado algunas excelentes películas como *Sombras en una batalla* (1993) o *Amor propio* (1994).

Considerado como uno de los directores mejor tratado por las diferentes comisiones ministeriales, el prolífico director cántabro rodará también en los últimos años algunas películas de mucho interés como *Adosados* (1996) o *El color de las nubes* (1997).

Otro de los cineastas que han podido desarrollar su carrera, con bastante éxito, gracias al propicio ambiente creado por la legislación proteccionista ha sido Bigas Luna, provocativo director nacido para el cine ya en la democracia y ha podido permitirse continuar rodando sus originales y, en ocasiones, esperpénticas historias en este período, al margen de los resultados en taquilla. Las interesantes *Lola* (1985) y *Angustia* (1987) pertenecen todavía a su primera época, más radical y experimental. Pero, tras el fracaso de la penosa adaptación de la novela erótica de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1990), Bigas apuesta por un cine más grotesco y descarnado que, paradójicamente, conecta mejor con el público. *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994) desbordan tanta carnalidad como descaro y obtienen diversos premios internacionales. Sin embargo, la carrera de Bigas Luna dará un giro de muchos grados tras el fracaso de *Bámbola* (1996), presentada en el Festival de Venecia y recibida con muy poco entusiasmo por la crítica internacional y el público español. Así, el cineasta catalán abordará un relato sentimental e intimista en *La camarera del Titanic* (1997), probablemente su mejor película de los últimos años y una de las mejores interpretaciones de la actriz Aitana Sánchez Gijón, actual presidenta de la Academia. También, como veremos más adelante, Bigas Luna se adentrará en el mundo goyesco con *Volaverunt* (1999).

Independientemente de la valoración que puedan suscitar sus obras en cada momento o para cada analista -y no sólo por haber sido los directores premiados por la Academia de Hollywood- es indiscutible que los dos cineastas con mayor repercusión de esta etapa han sido Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. Ambos, en nuestra opinión, hayan obtenido o no ayudas oficiales para cada una de sus películas, se han visto claramente beneficiados por la mejora de las condiciones materiales de los rodajes y por un ambiente cinematográfico propicio para desarrollar su talento.

Fernando Trueba fue un autor marginal -o si se prefiere simplemente "pobre"- en sus tres primeras películas, anteriores al decreto Miró -*Opera prima* (1980), *Mientras el cuerpo aguante* (1982) y *Sal gorda* (1983)-, pero a partir de ese momento se convierte en un director que puede desarrollar toda la sabiduría que ha adquirido, adecuando los costes a sus objetivos. Así, además de las ya comentadas antes, *Sé infiel y no mires con quién* (1986) pretende ya ser una comedia lujosa y elegante como las que el director más admira en la meca del cine. *El sueño del mono loco* (1989), además de una profunda y bella apuesta por un cine radical y de hondo calado, es una coproducción de calidad impensable en el cine español anterior a 1984. Para poder rodar su excelente *Belle époque* (1992), Trueba cuenta con todos los medios de producción que se precisan, lo que nunca agradecerá bastante el victorioso equipo que viajó a Hollywood a recoger su merecido premio en los Oscar de 1994. Y, por supuesto, *Two Much* (1995), la aventura americana del director, interpretada por Antonio Banderas y Melanie Griffith se convierte en una de las películas más caras y glamourosas de la historia del cine español. Por el momento, el director madrileño -que prepara ahora una adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*- ha culminado su carrera con otra importante producción, muy alabada por el público y la crítica: *La niña de tus ojos* (1997), recreación histórica ficcionalizada de una lejana y muy curiosa etapa de la historia de nuestro cine en la que algunos cineastas importantes viajarían a los estudios alemanes de la UFA para rodar coproducciones folklóricas.

Por su parte, Pedro Almodóvar, que surgió desde la más agresiva marginalidad como el auténtico "outsider" del cine español, se convirtió inmediatamente con sus tres primeras películas - *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983)- en un fenómeno sociológico difícil de catalogar. Pero, tal como el mismo ha declarado en varias

ocasiones, nació cinematográficamente en el ambiente cultural que se ha consolidado en los doce años de gobierno socialista y culminó su carrera con el Oscar a la mejor película extranjera obtenido por *Todo sobre mi madre* (1999), ya con los populares en el gobierno de la nación.

Además, las medidas de discriminación positiva, que han hecho un poco más libre y más accesible un mercado anteriormente copado por las multinacionales, seguramente han permitido que el talento de Almodóvar pueda haber llegado a todo tipo de públicos y que el director se haya convertido en la referencia obligada cuando se habla del cine español de la democracia.

Pese a no obtener ayudas gubernamentales hasta su quinta película, el propio Almodóvar se reconoce "beneficiario" de la política de ayudas que estamos comentando. Así, desde la explosividad de su primitiva estética "underground", y tras el punto de inflexión que supone *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), el hoy aclamado director manchego refleja una evidente intención de convertirse en "autor", en el más clásico sentido de la palabra. Por ejemplo, *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987) son películas en las que la "autoría" se encuentra a medio camino entre la radicalidad y originalidad de su director y ese "look" europeizador y de cine de "calidad" del que antes hablábamos. Además, poco a poco, el cine de Almodóvar va amoldándose a una estructura más clásica y cercana al melodrama, pues la sabiduría visual y narrativa del director entronca sus asuntos en la mejor tradición de los grandes escritores españoles sin dejar de resultar sutilmente provocador y originalmente chillón. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), que conecta con todo tipo de públicos y que fue nominada para el Oscar tras obtener el Premio Europa, es una comedia tan desmadrada como contenida que desborda originalidad y talento, sobre todo en la creación de sus personajes femeninos. *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991) y, pese a su fracaso de crítica, *Kika* (1993) consolidan definitivamente a Almodóvar como uno de los directores europeos más conocidos. *La flor de mi secreto* (1995), un melodrama más contenido que los anteriores y rodado con mucha soltura y desparpajo; *Carne trémula* (1998), un inclasificable y apasionante relato que arranca magistralmente con una secuencia del más puro concepto melodramático, que pasa a convertirse en "thriller" violento y que culmina de nuevo las turbulentas aguas del melodrama; y la excelente y "multipremiada" *Todo sobre mi madre* reafirman el desbordante talento de Almodóvar y su gran capacidad para conectar con el público de todos los continentes.

1.4.4. Los "noveles" de los años ochenta

Como antes señalábamos, las nuevas normas de protección fomentaban de hecho, al menos indirectamente, la aparición de nuevos autores, toda vez que la aplicación práctica del mecanismo de subvenciones anticipadas facilitaba más la conversión del director en productor o coproductor de su primer film. Así, podemos encontrar durante los años ochenta una larga lista de directores, cuya enumeración exhaustiva resultaría muy farragosa, que con oficios directa o indirectamente relacionados con el cine pudieron cumplir el sueño de convertirse en directores. Entre ellos, el dramaturgo Fermín Cabal -*La reina del mate* (1985)- o el ya desgraciadamente fallecido director de fotografía y productor Teo Escamilla, que rodó *Tú solo* (1984). Sin embargo, por diversas causas, estos y otros directores que debutaron en estos años sólo pudieron firmar un proyecto

Otros muchos, pese a no lograr continuidad en sus carreras, han podido poner en pie un par de proyectos. Es el caso de la ya citada Ana Díez (*Ander eta Yul* y *Todo está oscuro* (1997)); de Benito Rabal que, tras dirigir la película sobre la postguerra que antes analizábamos, sólo ha podido poner en marcha una serie para televisión; o José Ángel Rebolledo, que ha realizado *Fuego eterno* (1985) y *Lluvia de otoño* (1988).

Sin embargo, esa política proteccionista también ha servido para que puedan iniciar su carrera otros cineastas que, con más talento o mayor suerte, han podido continuarla. Por ejemplo, Montxo Armendáriz, del que ya hemos hablado y que se ha convertido en un referente obligado de cine de estos años desde que debutó con *Tasio* (1984). Sus siguientes películas han sabido conectar con el público y han sido muy defendidas por la crítica: las radicales *27 horas* (1986) o *Las cartas de Alou* (1990), y la más convencional *Historias del Kronen* (1995), una muy interesante adaptación de la famosa novela de J. A. Mañas. Ya en la etapa siguiente, Armendáriz logrará su mayor éxito de crítica y de público con *Secretos del Corazón* (1998), excelente film que ha obtenido multitud de premios y estuvo a un paso de conseguir un nuevo Oscar para el cine español. El director navarro se encuentra a punto de comenzar el rodaje de una nueva propuesta

muy acorde con sus planteamientos estéticos: *Silencio roto*, una historia sobre los maquis vista a través de los ojos de una joven de 20 años.

Por su parte, José Luis Cuerda inicia su andadura en el largometraje con *Pares o nones* (1982) y obtiene el éxito con la extraordinaria *El bosque animado* (1987). Cuerda, que procede -como otros muchos- de la televisión y que se convertirá en los años noventa en uno de los productores responsables de la renovación del cine español, también ha rodado durante estos años la estrafalaria y divertida *Amanece que no es poco* (1985); la irónica *La marrana* (1992); y *Así en la tierra como en el cielo* (1995), por citar sólo sus películas más acordes con su surrealista y bonachón sentido del humor.

También pertenecerán a este bloque de debutantes en los ochenta Agustín Villaronga y José Luis Guerín, a los que ya hemos citado entre los más radicales de la época. Y, entre otros, también Manuel Iborra -*Caín* (1986), *El baile del pato* (1988) y *Orquesta Club Virginia* (1992)-; el fotógrafo Carlos Suárez, que debuta como director con *El jardín secreto* (1984) y que luego se especializará en adaptar "comics" de éxito como *Makinavaja* (1992); Juan Miñón, que rueda *Kargus* (1980), *Luna de agosto* (1985) y *La blanca paloma* (1989); o Enrique Urbizu, que aparecerá generacionalmente con los nuevos realizadores de los noventa, pero que dirige su primera película durante esta década: *Tu novia esta loca* (1988). Posteriormente Urbizu rodará con mucha destreza un violento y profundo "thriller" *Todo por la pasta* (1991) y una excelente adaptación de un relato de Pérez Reverte, *Cachito* (1995). Entre ambas, el joven director ha podido realizar otras dos películas de encargo: *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1993) y *Cuernos de mujer* (1994).

1.4.5. Los "novísimos" de los noventa

Pero el caso Urbizu no va a ser una excepción en la década siguiente. Los años noventa van a ver florecer en su primer quinquenio al menos dos generaciones de nuevos directores, avanzadillas de la profunda renovación que se avecinará en la segunda mitad de la década. En un rápido repaso a las más o menos 300 películas españolas rodadas en el periodo 1990-95, sorprende positivamente la cifra de alrededor de 80 directores que realizan su "opera prima".

De esta forma, en el año 1990, una temporada especialmente mala para el cine español, con sólo cuarenta y dos largometrajes (coproducciones incluidas) y con un escaso 8 % de cuota de mercado, aparecieron doce directores debutantes además de otra media docena que rodaba su segunda o tercera película. Entre ellos, el escritor Andreu Martín que llevó al cine, con escasa fortuna, un relato propio titulado *Sauna* (1990). El productor Eduardo Campoy, que dirigió -con guión de Agustín Díaz Yanes- un espléndido "thriller" bajo el título de *A solas contigo* (1990) y que volverá a ese género en su segunda película *Demasiado corazón* (1992). La catalana Rosa Vergés que rueda la divertida *Boom Boom* (1990), película de mucho éxito en toda la península y que se convierte en el pistoletazo de salida de la masiva incorporación de la mujer a las tareas de dirección. Felipe Vega, uno de los directores que, como Fernando Trueba, provenían de la revista Casablanca y que rueda su tercera película *El mejor de los tiempos* (1990). José María Carreño, con la incomprendida *Ovejas negras* (1990). O los más desconocidos Amalio Cuevas, con la fallida *Bazar Viena* (1990) y Paco Periñán, hoy día en tareas de ayudante, que rueda la interesante *Contra el viento* (1990). También un veterano del cine y del teatro comercial, el productor Luis Sanz, se aventura en la realización de películas con *Yo soy esa* (1990).

Radicalmente más experimental, y sin duda de mucho mayor interés que casi todas las películas de este año, pese a su escasa repercusión de público, resulta *Innisfree* (1990), segunda película de José Luis Guerín. Un excelente documental creativo, rodado en Irlanda como homenaje a John Ford y a su inolvidable *El hombre tranquilo*. Por otro lado, los ya citados Montxo Armendáriz, que filma su tercera película y Josefina Molina, que pone en pie la ya comentada *Lo más natural*, completan una mala temporada, caracterizada -como las siguientes- por las películas de los debutantes, pero en la que también figurarán directores más veteranos como Saura, con ¡*Ay, Carmela!*, o Imanol Uribe, con *La luna negra*.

Similares son los datos de 1991: alrededor de sesenta películas españolas, más una veintena de coproducciones; trece directores noveles y cinco que realizan su segunda película. Sin embargo, en este año, algunos nombres de los nuevos realizadores tienen mayor interés o tendrán una mayor significación en etapas posteriores. Por ejemplo, Juanma Bajo Ulloa, que debuta con una interesante y enigmática *Alas de mariposa* (1991); Marc Rechá, con la ya citada *El cielo sube* (1991), ilustración en blanco y negro de un impresionante texto del filósofo Eugenio d'Ors; o Pedro Carvajal, que junto J. Castro y a F. Bauluz, respectivamente, rueda dos largometrajes en este año:

el documental *El tiempo de Neville y Martes de Carnaval*. También algunas segundas películas revelan la existencia de autores de importancia como *Chatarra* (1991), dirigida por el actor Félix Rotaeta (fallecido hace unos años), o *Salsa Rosa* (1991), que descubre a Manuel Gómez Pereira, hasta entonces ayudante de dirección y hoy ya maestro indiscutible de la comedia más fresca de los noventa.

Menos suerte y menor talento demuestran otros directores debutantes como Luis Aller (*Barcelona lamento*), Julián Marcos (*La taberna fantástica*), Pedro Pinzolas (*Siempre felices*) o Manel Esteban (*Los mares del sur*).

En términos generales la calidad media del cine español de este año será superior a la del anterior. En 1991 se estrenan, por ejemplo, películas muy divertidas como *Amo tu cama rica*, de Martínez Lázaro; interesantes "thrillers" con trasfondo político como *Beltenebros*, de Pilar Miró; propuestas muy radicales como la de Gonzalo Suárez sobre el eterno mito literario de Zorrilla: *Don Juan en los infiernos*; o narraciones más convencionales, pero muy poderosas como la ya citada *Todo por la pasta*, de Urbizu. Sin olvidar películas que resultaron muy comerciales como *El rey Pasmado*, de Imanol Uribe, otro de los directores esenciales de esta etapa, que mantiene su buen hacer de épocas anteriores en películas como *La muerte de Mikel* (1984) y que firmará más tarde una de las mejores obras de los noventa: *Días contados* (1994).

En los años siguientes se mantendrá esta misma tendencia y continuarán surgiendo un importante número de directores debutantes. Así, en 1992 se producirán sesenta largometrajes, de los que quince serán "opera prima", y nueve, segundas o terceras películas. Entre sus artífices, nombres muy importantes para el futuro inmediato del cine español. Por ejemplo, Gracia Querejeta, que debuta con *Una estación de paso*, premiada en el festival de Valladolid y pórtico de una corta pero muy significativa carrera en la que aparecerán títulos tan interesantes como *El último viaje de Robert Rylands* (1996) y *Cuando vuelvas a mi lado* (1998). Chus Gutiérrez, que rueda *Sublet*, y junto con Gracia Querejeta inicia esa expresiva mirada femenina que caracterizará como veremos buena parte del cine de los noventa. Julio Medem, debutante y triunfador con *Vacas*, y uno de los directores con mayor responsabilidad en la renovación del cine español por su capacidad de conectar con el público más joven, como demostrará posteriormente con *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1996) o *Los amantes del Círculo Polar* (1998). O el ya conocido escenógrafo Gerardo Vera, que inicia su carrera como director de cine con la fallida *Una mujer bajo la lluvia*, con guión de Manuel Hidalgo y "remake" de la inolvidable película de Neville *La vida en un hilo* (1945).

El actor Sancho Gracia (*Huidos*), Koldo Izaguirre (*Amor en off*), Toni Mora (*Cucarachas*), Juan Bollain (*Díme una mentira*), Rafael Alcázar (*El laberinto griego*), Xavier Bermúdez (*Luz negra*), Francesc Casanova (*No te cortes un pelo*) y Javier Sacristán (*Vivir para nada*) son los debutantes con menor repercusión en este año de 1992. Por el contrario, pese a su escasa presencia entre el gran público, Héctor Fáver, con *Memoria del agua* y Cusso Ferrer, con la ya citada *Última frontera*, representan la mayor experimentalidad de los noveles del año en el que se celebró el Quinto Centenario del descubrimiento de América. Una temporada que se completa con la presencia, entre otros, del también radical Víctor Erice (*El sol del membrillo*); y de los más veteranos como Pedro Olea (*El maestro de esgrima*), Mario Camus (*Después del sueño*) o José Luis Cuerda (*La marrana*), entre otros.

En 1993 nacerán otra docena de nuevos realizadores con una producción global de unos sesenta y cuatro largometrajes. Sin embargo, este año no será un buen año para los noveles. En algunos casos porque sus propuestas han sido muy radicales y en otros por la baja calidad de sus producciones, lo cierto es que los directores primerizos de esta temporada tendrán escasa continuidad y casi ninguna repercusión en las siguientes. Es el caso de Albert Saguier (*¿Culpable de qué?*), Mirentxu Purroy (*Detrás del tiempo*), Cristóbal Martí (*El hombre de la nevera*), Chumilla Carbajosa (*El infierno prometido*), Pablo Llorca (*Jardines colgantes*), Arantxa Lezcano (*Los años oscuros*), Jaume Boix (*Todo falso*) o Juan Estelrich (*La vía Láctea*).

Sólo Mariano Barroso, que debuta con la interesante *Mi hermano del alma*, obtendrá el suficiente éxito de público y crítica para continuar dirigiendo en años posteriores. La temporada de 1993 resulta por el contrario bastante valiosa, aunque irregular, si consideramos el trabajo de los directores veteranos. Entre otros, Carlos Saura, que retorna a sus orígenes con *Dispara*; Aranda, que rueda *El amante bilingüe*; Pilar Miró, que pone en imágenes el guión de Mario Camus, *El pájaro de la felicidad*; Francisco Regueiro, que dirige la excelente y ya comentada *Madregilda*;

Mario Camus, con *Sombras en una batalla*; Berlanga, con *Todos a la cárcel*; y Giménez Rico, con *Tres palabras*. Por otra parte, dos segundas películas se configuran quizá entre el grupo de las más representativas del año: *La ardilla roja*, de Julio Medem; y la comedia *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?*, de Gómez Pereira.

Muy parecida va a resultar la cosecha del año 1994. Muchos debutantes sin continuidad posterior; algunos nombres de importancia que realizan sus primeros largometrajes; y los trabajos más o menos irregulares de los ya consagrados. Así, en este año nacerá para el cine el grupo La Cuadrilla (Gurudi y Aguilar), que firmará la sorprendente *Justino, un asesino de la tercera edad*. También en equipo, Carlos Zabala y Eneko Olasategui rodarán en Cuba la divertida comedia *Maité*, primera de las muchas colaboraciones que la industria española pondrá en marcha en la isla caribeña en años posteriores.

La debutante Cristina Esteban, que filma *Ojalá, Val del Omar*, un inclasificable experimento sobre un director ya de por sí muy experimental, será quizá la más interesante muestra de los "principiantes" de este año. Entre los noveles, Lluís Zayas (*Bufons i reis*), Joaquín Torres (*Cadáveres para el lunes*) o Héctor Carré (*Dame lume*) no logran buenas condiciones para presentar sus películas. Chus Gutiérrez, con la ayuda de Iciar Bollain, logra poner en pie e, incluso, estrenar un curioso y experimental documental: *Sexo oral*. Pese a su escasa repercusión comercial, esta interesante propuesta se convierte en una de las mejores sorpresas del año, muy defendida por la crítica, lo que encamina definitivamente la carrera de la joven directora.

Por su parte, los directores más habituales continúan dando cierta consistencia a una industria cinematográfica que comienza a ver un poco de luz tras una larga travesía en el desierto de las salas medio vacías. Así, Armiñán (*Al otro lado del túnel*), Colomo (*Alegre ma non troppo*), Camus (*Amor propio*), Garcí (*Canción de cuna*), Urbizu (con dos películas de encargo ese año: *Cuernos de mujer* y *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*), Ricardo Franco (con *Después de tantos años*, continuación de la propuesta iniciada por Chávarri sobre la familia del poeta franquista Leopoldo Panero), Gonzalo Suárez (con la radical *El detective y la muerte*), Imanol Uribe (que triunfa con *Días contados*), Aranda (*La pasión turca*), Gómez Pereira (*Todos los hombres sois iguales*), Martínez Lázaro (*Los peores años de nuestra vida*) y Bigas Luna (con *La Teta y la luna*), conforman las carteleras más comerciales de este año de 1994. También el productor Gerardo Herrero logra estrenar su segunda y mejor película como director, *Desvío al paraíso*; al mismo tiempo que F. Fernán-Gómez, veterano gran señor de la cultura española, rueda una de sus películas más arriesgadas y peor comprendidas: *7.000 días juntos*.

3. La definitiva renovación generacional (1995-1999)

La última temporada cinematográfica con el partido socialista en el poder resultará precisamente su temporada estrella y la que abrirá la definitiva renovación generacional. Si tomamos como punto de referencia la entrega de los décimos premios Goya celebrada en febrero de 1996, podemos observar el definitivo triunfo de las nuevas generaciones de cineastas. Ese periodo de 1995-96, en el que -por primera vez en muchos años- la cuota de mercado del cine español aumentó hasta el 11% y el número de espectadores se situó ya por encima de la barrera de los diez millones, los directores debutantes fueron los auténticos protagonistas del éxito.

Entre los catorce noveles que se estrenaban en estas lides, destacó fundamentalmente el guionista Agustín Díaz Yanes que obtuvo 8 galardones de la Academia para su primera película como director: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), uno de los "thrillers" más profundos, sobrecogedores e inteligentes de todo el cine español de los últimos años. El otro gran triunfador de la temporada, Alex de la Iglesia, consiguió un importante triunfo (6 galardones) con su segunda película: *El día de la bestia* (1995), un film que "españoliza" el género fantástico con tanto humor como pasión y que, día a día, va convirtiéndose en una película de culto para muchos espectadores jóvenes. *Boca a boca* (1995), la tercera película del ya citado Gómez Pereira; y otro debutante absoluto, Manuel Hueriga, con *Antártida* (1995), también obtienen galardones al mejor actor y a la mejor fotografía, respectivamente.

Esa temporada dorada también vio nacer a directores de la talla de Alejandro Amenábar, que - amparado y financiado por José Luis Cuerda- escribió, dirigió y compuso la música de su primera película, *Tesis* (1995), demostrando un inusitado control sobre el suspense y la intriga cinematográfica en un debutante de sólo 23 años. Amenábar sería refrendado con siete premios Goya en la entrega del año siguiente y encabezará la lista de directores jóvenes con éxito que encandilan al público cinematográfico de los años noventa. También la joven actriz Iciar Bollain

logra dirigir en este año plagado de "principiantes" su primer largometraje, *Hola, estás sola?* (1995), con tanto entusiasmo y corazón como éxito de crítica y de público. Fuera de España, Isabel Coixet pone en pie un divertido y entrañable film, *Cosas que nunca te dije* (1995), rodado en Estados Unidos, sin subvenciones de ningún tipo, pero -al estilo de las producciones independientes norteamericanas- con el apoyo de excelentes profesionales de los dos países. Además, ese mismo año -en el que también debutan Mónica Laguna, con *Tengo una casa* (1995), Daniel Calparsoro, con *Salto al vacío* (1995) y el actor Imanol Arias, con *Un asunto privado* (1995)- se consolidaban las carreras de Chus Gutiérrez, que realiza *Alma gitana* (1995); de Alvaro Fernández Armero, que dirige *Brujas* (1995); y de Mariano Barroso, que vuelve a demostrar su capacidad narrativa con *Éxtasis* (1995). En definitiva, una excelente cosecha cinematográfica que cierra una larga, polémica y conflictiva etapa, en la que el cine español, tras pasar por alguno de sus mejores momentos (dos premios Oscar, dos Osos de Plata en Berlín, un León de Plata en Venecia y otros muchos galardones internacionales), se ha visto envuelto en la más profunda crisis de espectadores de toda su historia.

Las razones de esta profunda renovación, de la que 1995 será solamente el pórtico, son diversas y mucho más profundas de lo que pueden ser analizadas aquí. Sin embargo, podemos atrevernos a decir que una de las principales causas se encontraría en el cambio legislativo que se produce en 1994. Tras cinco años de vigencia del decreto promulgado por el ministro Jorge Semprún en 1989, en el que desapareció el apoyo explícito a los nuevos realizadores, los siguientes decretos de 1994, con Solé Tura en el Ministerio de Cultura, estipulan claramente las subvenciones anticipadas para los proyectos de los directores noveles. De esta forma, a partir de ese año, los realizadores que vayan a dirigir su primera, segunda o tercera película (así se define la condición de novel) pudieron acogerse a esta vía de protección que otorgaba hasta 50 millones por proyecto.

Pero si los decretos legislativos pudieron ser el motor de la renovación que estaba gestándose en el cine español, tampoco podemos colegir que fueran los únicos factores de los cambios que se iban a producir. En nuestra opinión son muy diversas causas, además de la ayudas públicas, las que confluyen en esta etapa de renovación de nuestro cine. Entre ellas podríamos señalar las siguientes: la aparición de las nuevas escuelas de cine (la ESCAC, en Cataluña, y la ECAM en Madrid abren sus puertas en 1994 y 1995 respectivamente) que generan muchas expectativas en la profesión y renuevan los diferentes oficios; el decidido apoyo del público y de los medios de comunicación, que parecen encontrar a sus nuevos ídolos entre los profesionales de nuestro cine sin necesidad de traspasar las fronteras buscando estrellas foráneas; el éxito que algunas películas españolas obtienen en festivales internacionales tradicionalmente reacios; la arriesgada apuesta por la renovación profesional en todos los estamentos que realizan algunos productores como Elías Querejeta, Andrés Vicente Gómez o Gerardo Herrero; y probablemente también el apoyo creativo y financiero que cineastas jóvenes pero consagrados como Colomo, Trueba, Cuerda, Almodóvar o Martínez Lázaro, convertidos momentáneamente en productores, otorgan a sus apadrinados: Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Iciar Bollain, Chus Gutiérrez, Alex de la Iglesia, o Bajo Ulloa, entre otros.

A todos estos factores sería necesario añadir dos fenómenos. Por un lado la explosión del cortometraje: festivales, instituciones públicas y privadas y televisiones se decantan por el apoyo y la financiación de películas de pequeño formato. Por otro, y evidentemente también de mucha importancia, la definitiva incorporación de las mujeres a la dirección cinematográfica. En un país tradicionalmente machista en este sentido y en el que, tras casi 100 años de historia, sólo 12 mujeres habían logrado acceder a tareas de dirección se va a producir en la última década un hecho insólito (que coincide no obstante con movimientos similares que se producen en el resto de Europa y en los EEUU): la incorporación de más de treinta nuevas realizadoras.

Por todas esas razones, 1996 (un año en el que aumenta espectacularmente la producción) aún resulta más fructífero para los noveles que el anterior. Treinta y seis directores y directoras -acogidos todavía a los decretos de subvenciones de 1994- debutan en ese año firmando veintiséis películas, desfase que se produce por la reciente moda de dirigir en grupos de dos o tres personas. Así, en esta nueva temporada en la que se realizan 86 largometrajes y en la que la cuota de mercado sigue subiendo hacia el 12%, más de la tercera parte de la producción se encuentra en manos de debutantes.

Entre los noveles con mayor repercusión figurará el guionista Fernando León, que estrena su primer largometraje, *Familia*, con una gran aceptación entre el público y con premios en festivales de

prestigio. También el joven David Trueba, que había tenido un papel destacado como guionista de su hermano Fernando y de Martínez Lázaro, debuta con *La buena vida*, una propuesta no demasiado sólida pero muy atractiva y desenfadada. O Gerardo Vera, que rueda una polémica y desenfocada adaptación de *La Celestina*. Por su parte, el grupo catalán Tricycle abandona momentáneamente las tablas para rodar un curioso y fallido experimento de cine sin diálogos: *Palace*. Mientras, otros dos famosos, el periodista Javier Rioyó y el operador J.L. López Linares, consiguen estrenar en pantalla grande un espléndido documental sobre el asesinato de Trotski titulado *Asaltar los cielos*.

Mucho menos éxito consiguen otros debutantes de este año 1996: entre ellos, Jesús Mora (*A tiro limpio*), Oscar Aibar (*Atolladero*); Sergi Casamitjana (*Andrea*), Manuel Toledano (*Cuernos de espuma*) o A. Farré (*Razones sentimentales*). Entre las mujeres que logran la condición de "nuevo realizador" se encuentran la actriz Mirea Ros (*La moños*), Marc Targarona (*Muere mi vida*) y Eva Lesmes (*Pon un hombre en tu vida*).

También figurarán como debutantes, Albacete, Bardem y Menkes, que dirigen, al alimón, *Más que amor frenesí*, un film que logra cierto éxito de público pese a las negativas críticas. Al contrario, la muy sobrevalorada *Fotos*, de Elio Quiroga, recibe un gran empuje en los medios de comunicación que no se plasma en la taquilla. Entre los "noveles", aparecen dos nombres históricos que, pese a llevar muchos años de cine a sus espaldas, todavía no habían rodado su tercer largometraje: Cecilia Bartolomé, que realiza *Lejos de África* (fallido pero honesto intento de relatar la última época de la colonización española en Guinea); y Joaquín Jordá, que 20 años después de convertirse en uno de los grandes "popes" de la Escuela de Barcelona, regresa al cine para rodar un curioso "thriller" hispánico: *Cuerpo en el bosque*.

Como regreso al cine también se puede considerar el de Miguel Hermoso, que rueda una simpática historia de búsqueda del padre, *Como un relámpago*, ocho años después de su fracaso con *Loco veneno* (1988). Junto a él, otros nombres de directores ya veteranos completan esta temporada de importantes éxitos del cine español: así, Borau estrena *Niño Nadie*, su proyecto más querido, acogido con bastante incompreensión por parte del público y la crítica; Uribe y Gómez Pereira mantienen sus excelentes rachas de éxito con *Bwana* y *El amor perjudica seriamente la salud*; Aranda dirige la polémica *Libertarias*; Bigas Luna se estrella con *Bámbola*; mientras Ventura Pons y Mario Camus continúan con sus irregulares trayectorias estrenando *Actrices* y *Adosados*, respectivamente.

No muy diferentes resultan los datos de la temporada siguiente. 1997 se va a caracterizar por una bajada importante de la producción en número de películas: casi 20 títulos menos que en 1996. Pero esta cifra no sólo resulta más acorde con el mercado existente, sino que permite una pequeña subida de costes por film, al mismo tiempo que consigue llegar al mítico 13% de cuota de mercado, cifra espectacular sobre todo si se tiene en cuenta que en algunos meses se ha alcanzó incluso el 20%. La tónica de que estrenen sus films muchos directores y directoras debutantes se mantiene inalterable también. Así, casi una cuarta parte de los que firman las 78 películas ese año son considerados noveles y 9 de ellos, mujeres.

La guionista Yolanda García Serrano rueda junto con Juan Luis Iborra *Amor de hombre*; Chus Gutiérrez estrena su tercer film, *Insomnio*; Manene Rodríguez debuta con una interesante pero fallida propuesta feminista *Retrato de mujer con hombre al fondo*; Rosa Vergés rueda un film dirigido al público infantil *Tic Tac*; y Ana Díez se traslada a Colombia para dirigir la interesante *Todo está oscuro*. Entre los varones debutantes aparecerán nombres ilustres, como el guionista Joaquín Oristrell, que estrena *De qué se rien las mujeres*; Alejandro Amenábar, que se consagra definitivamente con su segundo film *Abre los ojos*, que obtiene un gran éxito de taquilla; mientras el novelista Ray Loriga adapta su propia novela, *La pistola de mi hermano*. Al mismo tiempo, debutarán jóvenes con menos fama como Santiago Matallana (con la inconsistente *El ángel de la guarda*) o Vicente Pérez Herrero (con *La vida privada*, una radical propuesta de difícil carrera comercial). También muy experimentales resultarán la fallida *Rincones del paraíso*, de Carlos Pérez Merinero, y la maravillosa e insólita *Tren de sombras*, de José Luis Guerín.

Pero como hemos señalado antes, 1997 se caracterizará por ser un año de excelentes resultados en taquilla para nuestro cine. Es el año de *Airbag* (de Bajo Ulloa), que incomprendiblemente encandila al espectador español; de *La buena estrella*, merecido éxito del malogrado Ricardo Franco; de la ya citada *La camarera del Titanic*, que supone la reconciliación de Bigas Luna con el público; de *Carne trémula*, de Almodóvar; de *Cosas que dejé en la Habana*, el ya comentado

regreso al cine de Gutiérrez Aragón; de *Martin Hache*, la película más aplaudida del argentino Arístarain; de *Perdita Durango*, la producción americana del siempre comercial Alex de la Iglesia; o de la maravillosa *Secretos del corazón*, primer gran éxito de taquilla de Montxo Armendáriz. Menos repercusión tuvieron otras películas de ese año: así, José Luis Garcí no logra con *La herida luminosa* las impresionantes taquillas de su anterior film; ni Camus logra llenar las salas con la espléndida *El color de las nubes*. Carlos Saura, con *Pajarico*, Giménez Rico, con *Las ratas*, García Sánchez, con *Siempre hay un camino a la derecha*, y Gerardo Herrero, con *Territorio Comanche*, completan la irregular cartelera comercial de 1997. Una cartelera que también pudo observar el rotundo fracaso de Juan Antonio Bardem con *Resultado final*, extraña propuesta antisocialista del prestigioso director con la que retorna a la pantalla grande veinte años después de su última película en España.

Como ya sucediera en 1982, cuando el PSOE llega al poder y se encuentra de sopetón con éxitos cinematográficos de gran relevancia gestados en las etapas anteriores, la llegada de José María Aznar al gobierno de la nación coincide con un periodo de bonanza, optimismo y regeneración que se traduce en una importante subida de las cuotas de mercado de nuestro cine. Por ello, y tras ciertas dubitativas decisiones en las que se habla de la paralización de las ayudas públicas al cine, motivadas por una descalificación global de la etapa socialista y por un desmedido afán liberalizador, los gestores populares no tardan en retornar a filosofías parecidas a las puestas en práctica por los socialistas apoyando fundamentalmente y de manera menos subjetiva –como ya se venía haciendo desde 1994– a los directores noveles. Concretamente, los decretos promulgados en el verano de 1997 –hoy día aún en vigor– apostarán decididamente por las ayudas a la producción de cortometrajes, por las subvenciones a nuevos guionistas y por las ayudas explícitas y automáticas a los largometrajes que incorporen nuevos realizadores. Y esa política proteccionista repercutirá de nuevo en la renovación generacional de la que venimos hablando.

De esta forma, nuevos talentos en los distintos oficios que conforman el cine continúan incorporándose a la industria española. En tareas de dirección, más de quince nuevos realizadores y realizadoras aportan sus novedosas miradas en 1998. Y también la buena racha en taquilla se mantiene pese a ser una temporada muy irregular y contradictoria. Por primera vez en muchos años, el público se ha mostrado decididamente favorable al cine español y, pese a que la producción y la cuota de mercado han descendido ligeramente, se ha dado la satisfactoria circunstancia de que en las listas de películas taquilleras siempre figura alguna producción española al lado de las norteamericanas.

La radiografía de 1998 podría ser aproximadamente la siguiente. Las películas de gran éxito y de importantes resultados en taquilla se las han repartido generosamente entre directores veteranos y debutantes o noveles que realizan su segundo o tercer film. Así, *Torrente, el brazo tonto de la ley*, primer largometraje del actor Santiago Segura arrasa en todas las salas españolas. Junto a ella, otros éxitos de taquilla son: *El abuelo*, de José Luis Garcí, que recupera el favor del público y obtiene cierta repercusión internacional; *Los amantes del círculo polar*, una película redonda que corrobora el talento de Julio Medem; *Los años bárbaros* y *La hora de los valientes*, acertadas incursiones de Colomo y Mercero en el cine sobre la vida cotidiana durante el conflicto bélico; *Barrio*, prodigiosa segunda película de Fernando León; *La niña de tus ojos*, de Fernando Trueba; y *El milagro de P. Tinto*, surrealista y disparatada comedia del debutante Javier Fesser.

Pero también otros proyectos de directores noveles tienen bastante interés. Por ejemplo: *Mensaka, páginas de una historia*, de Salvador García, que descubre a un director sólido, humilde y artesanal al servicio de un inteligente guión que adapta la novela de Mañas; o *La primera noche de mi vida*, una divertida y acerada comedia de Miguel Albaladejo, que por los recónditos misterios de la taquilla no alcanza el éxito esperado. Más radicales o experimentales –y por ello también con mayor dificultad de estreno– resultan varias propuestas del cine catalán y de las Islas Baleares: *Bert*, del mallorquín Lluís Casasayas; *El faro*, del menorquín M. Balaguer; o *Hotel Room* (de Cesc Gay y Daniel Gimelberg) y *Lluvia en los zapatos*, de María Ripoll. De menor consistencia, pero también a tener en cuenta, resultan la producción gallega *Nena*, segunda película de Xavier Bermúdez; la disparatada e insólita *Mamá es boba*, del joven Santiago Lorenzo; el “thriller” *Manos de seda*, del también debutante César Martínez Herrada; o *Un buen novio*, segundo film de Jesús Delgado.

El cine español en los primeros meses del año 2.000 se encuentra en una de las mejores posiciones

de su historia más reciente. Un repaso de urgencia de la temporada 1999-2000 permite cierto optimismo, pese a las inevitables irregularidades y contradicciones. Algunos datos del último informe de la Revista Academia resultan bastantes concluyentes sobre la buena salud de nuestro cine: en 1999 funcionaban 3.343 pantallas, en 1.337 salas cinematográficas; la recaudación de las películas españolas, que ya obtenían casi un 14% de cuota de mercado, supera los 11.000 millones de pesetas, y el número de espectadores del cine español rebasa con creces los 18 millones. Al mismo tiempo, la producción de este último año se ha situado en casi cien películas, si se tienen en cuenta las coproducciones. Y, además, esas películas son proyectos de envergadura, con casi 300 millones de coste medio por película, que salen al mercado nacional sin ninguna timidez: con 45 copias por película de media. Por otro lado, la endeblez industrial de nuestro cine comienza a ser paliada. En 1999, las productoras y distribuidoras españolas ya se encuentran en una posición bastante competitiva respecto al cine europeo. Así, frente a las pequeñas productoras del pasado, ya existen en España empresas que producen un buen número de películas al año: por ejemplo, la Sociedad General de Cine, que ha participado en 20 films; Tornasol, con presencia en 14; Lola Films, que ha estado en 13 y que mantiene una fuerte expansión internacional; u otras como Aurum, Alta Films o Sogedasa, que han producido o coproducido media docena de películas cada una.

Este optimismo económico también queda ratificado con los datos de la renovación generacional que venimos describiendo. En 1999, se han realizado casi un 40% de "óperas primas" (primeras, segundas o terceras películas) y más del 48% de nuestros directores y directoras tiene menos de 40 años. Nuevas miradas y nuevos o viejos temas que han atrapado al espectador español reduciendo su interés en el cine norteamericano, que -afortunadamente aunque sea poco a poco- pierde cuota en nuestro mercado. Películas, que en mayor o menor medida y con más o menos calidad, han fascinado al público español creando incluso un pequeño y humilde "star system" en nuestra industria. Títulos de debutantes en 1999, como la magnífica *Solas*, de Benito Zambrano, han desbordado las más optimistas previsiones de éxito en taquilla. Al mismo tiempo, directores consagrados, como Pedro Almodóvar, han tenido la fortuna de culminar su millonaria carrera con la consecución de un merecido Oscar por su excelente *Todo sobre mi madre*, la película española más vista este año, con casi de 2 millones de espectadores y más de 1.200 millones de recaudación.

Entre esas dos películas, otras noventa más han conformado la temporada de 1999. Muchas de ellas de realizadores noveles, pero de excelente factura y de mucha madurez, independientemente de la edad de sus directoras o directores, como *Ataque verbal*, de Albaladejo; *Cuando vuelvas a mi lado*, de Gracia Querejeta; *Flores de otro mundo*, de Icíar Bollaín; *Lisboa*, de Antonio Hernández; *Sé quién eres*, de Patricia Ferreira; o *Segunda piel*, de Gerardo Vera. Otras más modestas, pero también de cierto interés, teniendo en cuenta la inexperiencia de sus directores: como, la ingenua pero bienintencionada *Cascabel*, de Daniel Cebrián; la sentimental *Las huellas borradas*, de Enrique Gabriel; la irregular *Sobreviviré*, de Albacete y Menkes; la desmadejada, pero incisiva *La mujer más fea del mundo*, de Miguel Bardem; la impersonal, pero muy comercial *Manolito Gafotas*, de Miguel Albaladejo; la valiente *Yoyes*, de Helena Taberna; o las imaginativas pero inconsistentes *Rewind* y *Se buscan fulmontis*, de Nicolás Muñoz y Alex Calvo Sotelo, respectivamente.

Especial significación han tenido otros dos debutantes. Mateo Gil, famoso guionista de Alejandro Amenábar que desafortunadamente no ha sabido sacarle partido a *Nadie conoce a nadie*, una historia muy cercana a su triunfador colaborador pero que con su fallida dirección se queda en una vacua envoltura de lujo y acción sin emociones. Y Saura Medrano, que tampoco ha sabido controlar un bonito relato de iniciación y desbarra al poner en escena *Y tú, ¿qué harías por amor?*, una cruda historia de personajes marginales, que recordaba en principio mucho a la excelente *Los golfos* (1951), primera película de su padre, Carlos Saura.

Tampoco Mariano Barroso ha tenido demasiado éxito con su película de 1999: *Los lobos de Washington* ha sido una apuesta demasiado arriesgada y muy alejada de los intereses comerciales como para sostenerse en taquilla, pese a las magníficas interpretaciones de todo el elenco. Y en este año de fracasos y éxitos, tampoco Alex de la Iglesia ha convencido: su *Muertos de risa*, a pesar del éxito de taquilla no ha dejado buen sabor de boca. Por el contrario, la radical propuesta de Agustín Villaronga, *El mar*, ha tenido gran aceptación de crítica dentro y fuera de nuestras fronteras, aunque de nuevo el espectador medio le haya vuelto las espaldas al

combativo director catalán.

Las contradicciones de 1999 se pueden cerrar en este apresurado resumen con el patinazo de dos consagrados. Por un lado Bigas Luna, cuyo intento de relatar los amores de la corte madrileña en la época de Goya en la ya citada *Volavérunt* no tuvo ninguna repercusión entre el público y fue rechazado por la crítica. En parecida situación se encontró Luis García Berlanga, cuya experimental apuesta en la nada convencional *Paris-Tombuctú* no fue muy bien comprendida, pues -a pesar de ser un auténtico catálogo de sus magníficas obsesiones creativas- es una de sus películas más anárquicas y deshilachadas.

No sería arriesgado concluir que las irregularidades y contradicciones de esta última temporada analizada sirven como síntesis de la situación global del cine español en la actualidad. Un cine en proceso de cambio y renovación que permite ser optimista desde el punto de vista creativo y económico: por el apoyo de las televisiones, por el acierto en los criterios estéticos y temáticos de los nuevos realizadores, por el cambio de hábitos en la juventud que comienza a ver con buenos ojos nuestro cine y por la renovación generacional en todos los ámbitos de nuestra industria. Todo ello, sin embargo, queda mitigado por los lastres que el cine español continúa arrastrando: un Fondo de Ayuda a la Cinematografía que permanece estancado desde hace varios años; una inoperante capacidad para encontrar salidas comerciales a los mercados internacionales; y las siempre escasas posibilidades que tienen nuestras películas de luchar contra las norteamericanas en cuestiones publicitarias y de promoción. De la misma forma que el éxito de algunos debutantes que hemos intentado describir más arriba queda ensombrecido por otros muchos que han logrado rodar sus películas gracias a las ayudas oficiales, pero que no consiguen distribución comercial y ven como sus productos se pudren en las latas o, en el mejor de los casos, viajan a pequeños festivales.

Pero quizá en esas perpetuas contradicciones, en estos vaivenes eternos en los que se mueve nuestra precaria industria -vividos afortunadamente en libertad en estos últimos veinticinco años- se encuentre la verdadera esencia de nuestro cine. Un cine tan rico en talentos como pobre en estructuras. Un cine, con cien años de historia a sus espaldas, que configura una compleja y laberíntica realidad en la que se entremezclan los sueños y pasiones de muchos creadores con los porcentajes de taquilla y las campañas de promoción de los que tienen la obligación de sostener la industria. Una desbordante, imaginativa y disgregadora realidad que, poco a poco, en esta vertiginosa época del cambio de siglo, se va haciendo incluso más difícil de comprender que antaño.



(*) Conferencia de Eduardo Rodríguez Merchán presentada en el Curso de verano. Aguadulce, Almería, julio 2000. Universidad Rey Juan Carlos.