

# EL HERMOSO LIO DEL NUEVO CINE ESPAÑOL

DIEGO GALAN

**D**A cada vez más miedo acercarse a un cine para conocer la obra de un primerizo. La curiosidad que cualquier posible nuevo valor debía despertarnos se ha truncado en desconfianza, en temor. La razón es clara: la mayor parte de las nuevas películas españolas están realizadas en condiciones económicas tan penosas que, por fuerza, su resultado es endeble, cuando no insufrible. Hay ocasiones en que hasta resulta imposible entender los diálogos, distinguir con claridad las imágenes, traducir la mueca de un actor improvisado. Salvando todas las excepciones que el lector considere oportunas, el

balance de las últimas «nuevas películas» españolas es desolador.

Sin embargo, no hay más oro que el que reluce. Esos nuevos cineastas tienen que optar entre hacerlo tan mal o no hacerlo de ninguna manera. ¿Quién puede confiar en su desconocido talento, invirtiendo los 30 ó 40 millones de pesetas que exige una producción normal, es decir, con seguridad de que se vea y se oiga con comodidad? ¿quién se arriesga a tal inversión cuando, independientemente del resultado «artístico» de la película, ésta se verá fuertemente condicionada por los intereses de los exhibidores, de las distribuidoras multinacionales, de la ausencia de promoción, de su presencia en cartel sólo el tiempo mínimo que exige la ley? Ningún productor clásico —o casi nin-

guno— aboga por los nuevos talentos. Y éstos, sean o no realmente talentosos, tienen que apañárselas artesanalmente fabricando como pueden el producto que luego competirá en las carteleras españolas con los adinerados títulos norteamericanos.

Hubo un tiempo en que los nuevos cineastas tenían una especial protección económica. Fueron los años en que García Escudero regentaba la Dirección General de Cine (1962-67). No tenía entonces la Administración muchas oportunidades para participar dignamente en los festivales internacionales. El papel publicitario que España debía jugar en ellos no podía confiarse a los directores de posguerra, ignorantes de las nuevas corrientes cinematográficas, insensibles a la realidad. Había, pues, que empeñarse

*«Cuanto menos tiempo esté en cartel una película española más agradecidos quedarán los representantes de las multinacionales, que podrán exhibir más tiempo sus éxitos extranjeros.» En las fotos, a la izquierda, «El hombre de moda», de Fernando Méndez-Leite, «película de una dignidad fuera de lo común»; a la derecha, «Reds», de Warren Beatty.*





«Opera Prima», de Fernando Trueba, tuvo un éxito sorprendente.

fueran norteamericanas, qué más queremos nosotros que ayudar al cine español, ya ven ustedes, sin embargo, que la realidad es muy dura. Con estas películas, la competencia es imposible. Si fracasan es porque los directores son malos.

## Ganas de hacer cine

Quiénes ahora tienen cerca o más de treinta años son los miembros de la «generación del cine». Educados en la sala oscura en interminables programas dobles, coleccionistas de cromos de estrellas, lectores de revistas críticas, son (somos) los fanáticos de la llama sagrada. Muchos de esos treintañeros soñaron desde niños en su futuro de director. No lograron nunca plasmar sus sueños en películas concretas, no convencieron a los productores en la época en que éstos intervenían realmente en la realización de las películas, no lograron inventar unos sistemas paralelos de promoción que les facilitaran el acceso profesional a la cinematografía. Pero no cesaron en su empeño. Ahora, ya pueden llevarlo a la práctica.

Cualquiera que logre reunir a su alrededor el suficiente número de personas dispuestas a no cobrar por su trabajo, cualquiera que tenga unos contactos mínimos para desenvolverse en el ambiente de la industria cinematográfica española, tiene fácil ocasión para realizar su película. Una, digamos, democratización, que ha eliminado de un plumazo la figura inaccesible y todopoderosa del realizador cinematográfico, siempre oriundo de una clase social determinada, siempre conservador de sus privilegios. Cualquiera, o poco menos, puede hacer «su» película. Las multinacionales le aceptan, aunque finjan dificultades. Los locales de exhibición programan esas nuevas películas, cumpliendo los requisitos de las leyes, encantados de que el cine español no interese a los espectadores (por otra parte, imposibilitados de interesarse ante películas no publicitadas). Cuanto menos tiempo esté en cartel una película española, más agradecidos quedarán los representantes de las multinacionales, más argumentos tendrán para asegurar que la ley que protege a nuestro cine está hecha sin pies ni cabeza. Es una ley, dicen, contra el éxito extranjero.

en los que se diplomaban en la Escuela Oficial de Cinematografía (Pattino, Summers, Saura, Olea, Regueiro...). El resultado de tal gestión fue, al margen de las perversas intenciones que la originaban, francamente espléndido.

No hay ya escuelas donde aprender. El nuevo realizador cinematográfico cuenta sólo con su posible experiencia en el campo de los cortometrajes, del Super-8, quizás del video. Cuenta, además, con una ambición ilimitada, con una general falta de autocritica. Sus intenciones son suficientes. Su ignorancia, su lógica inexperiencia, se traducen en agresión. Hay que oír sus declaraciones para asombrarse: las dificultades son un mérito, las insuficiencias, una virtud. Exigen buenas críticas, solicitan ayudas, pero el público, el espectador común que paga el mismo precio por ver otra película, bien publicitada, mejor acabada, normal, corriente, visible, no entra en el juego, no quiere arriesgarse a padecer durante un par de horas lo que cualquier nuevo allegado le propone. Sólo en casos excepcionales —léase «Opera prima», de sorprendente éxito, «El hombre de moda», de una dignidad fuera de lo común, «Kargus», que daba más de lo que prometía—, el juego se abre favorablemente al nuevo cineasta. La mayoría de las veces, y con razón, el público le ignora.

Parece sorprendente que para tan poco lucrativos negocios, la industria facilite su mecanismo, es decir, que distribuidoras y exhibidores acepten esas nuevas películas aunque saben que no lograrán convocar a los espectadores. Pueden, sí, arriesgarse, su-

poner que la excepción ha entrado de nuevo en su casa, pero la experiencia, les indica que esas excepciones son casi inexistentes. Continúan, no obstante, aceptando los títulos de los jóvenes cineastas.

Lo hacen por dos razones, tan simples como estremecedoras. Se dice incluso que las distribuidoras multinacionales, empeñadas en España en ocultar su condición de tales, limitándose hipócritamente a definirse como simples afiliadas a grandes empresas, están especialmente interesadas en este mal cine español y que la posibilidad de un éxito les perjudicaría.

La actual ley de protección al cine español obliga a esas distribuidoras a contar en sus listas con películas realizadas en España. Sólo con ellas es posible la importación de películas extranjeras que vayan a ser exhibidas en versión doblada: una licencia de importación por cada película rodada, otra por cada película estrenada, tres más según los ingresos que esa película vaya obteniendo en taquilla. A los 100 millones de recaudación, son cinco las licencias obtenidas. Es, pues, claro, que esas distribuidoras necesitan películas españolas. Si el nuevo realizador les solicita una ayuda económica, ésta será sólo el equivalente a lo que la multinacional considere justo como impuesto para sus importaciones. Con el mínimo dinero posible, se realiza la película del nuevo autor.

Por otra parte, las opiniones de las multinacionales que ocultan su nombre se dirigen siempre en la misma dirección: el cine español es espantoso, denme ustedes buenas películas españolas y yo las estrenaré como si

La generación de los treinta años está logrando realizar sus caprichos privados. Pero también está degradando el cine. Hace poco veíamos en televisión la primera película que al alimón dirigieron Bardem y Berlanga en 1951, «Esa pareja feliz», rodada en condiciones mínimas, prácticamente en cooperativa (y ello supone en el cine el desinterés de muchos profesionales que acceden a participar en el rodaje en unas condiciones de tiempo y dedicación poco favorables al director). Bardem y Berlanga hicieron su película con muy pocos medios, alcanzando sólo el mínimo que entonces se exigía para poder presentarse con dignidad en una sala de proyección. No tuvieron suerte y «Esa pareja feliz» sufrió una vida dura, desanimadora; sólo al cabo de cierto tiempo fue valorada por la incipiente crítica joven de entonces, convirtiéndose en un clásico de nuestro cine.

Aquella calidad mínima que debía tener cualquier película española (verse y oírse con normalidad) se ha truncado en una improvisación intolerable. Los costes de producción han ascendido tan notoriamente que ya es imposible pretender rodar en exteriores, volver a un cierto cine rural, contar con decorados o extras suficientes, filmar los metros requeridos... Incluso para el cine serio, esas dificultades económicas son graves; a veces, insuperables.

La degradación, no obstante, está avanzando peligrosamente. No es absurdo suponer que la cantidad de «nuevos» directores —cerca de 20 el pasado año— colabora ampliamente a esta decadencia. Hacen «su» película pero sólo porque favorecen la importación de títulos extranjeros e intensifican la mala impresión que el público tiene a menudo sobre los productos cinematográficos españoles. Es, naturalmente, una generalización que no puede ser aplicada a cada título concreto; otros elementos intervienen en cada caso.

Pero quienes asistimos a la proyección de todas estas películas comenzamos a inquietarnos. Era defendible al principio la llegada de nuevos valores, la renovación de los planteamientos estéticos; empieza a ser duro, sin embargo, defender ahora cada una de estas películas, valorar el entusiasmo de quienes la hacen por encima del resultado de su pobre gestión.

No es absurdo pensar que están regalando el mercado a cambio de un repugnante plato de lentejas, cocinado con aceite de colza. ■ D. G.

# EL DINERO DE DON LEOPOLDO

IGNACIO DE LA VARA

**E**L presidente del Gobierno presidió una sesión en la Real Academia para la entrega de los Premios Nacionales —Literatura, Teatro, Cine...—; allí estaba don Leopoldo, bajo el retrato de Cervantes, entre los vitrales de dos musas acostumbradas a todo, junto a la ministra de Cultura —la que Umbral llama «Susanita recortable—, y allí dijo, al terminar una breve oración, que el teatro vivía en la pobreza, que el dinero que le da el Estado —el presupuesto; su partido, en el Parlamento— es escaso, y que el año que viene le dará más. O que va a intentarlo. Había poca gente de teatro para responder con sonrisas y aplausos. La gente de teatro va poco a la Academia. Pero un joven catedrático murmuró a su acompañante: «Lo mismo dijo el año pasado». Del año pasado a éste han transcurrido, por lo menos, dos ministros y dos directores generales, y unos cambios en la política teatral. Pero ningún cambio en el dinero. Del año pasado a éste, algunas personas más han entrado en la ruina —hay hasta un cajero de banco en la cárcel por haber dado al teatro más dinero del que le era propio—, y hay una decadencia general: una crisis profunda.

Pero tan mal están las cosas en el teatro que sus propios oficiales empiezan a tratar de prohibir que se hable de crisis. Un gran actor que tiene el patio de butacas vacío —injustamente, en relación con su imagen de siempre— decía a un crítico: «Estás escribiendo tanto de la crisis de teatro, que la gente se la ha creído.» Enrique Llovet, que pertenece al teatro por los cuatro costados —y que quizá tenga seis o siete costados— decía en un programa de radio que «el pesimismo no vende» y que hay que

cesar en los ayes y en los suspiros.

Estamos, pues, en una situación clásica: aquella que en la antigüedad culpaba y condenaba al mensajero que traía malas noticias. Fue uno de los primeros atentados a la libertad y a la verdad en la información. Nadie quiere ya enterarse de lo que le está pasando. Se subvierten los términos: no quieren que sea la existencia de la crisis la que haga que se hable de ella, sino que suponen que, por hablar de ella, la crisis viene, como un espíritu a la mesa de tres patas que le convoca. La verdad es que los fantasmas se presentan solos.

Puede que el dinero de don Leopoldo, si lo consigue, si puede sacarlo de otras partidas del presupuesto de un país pobre, ayude al teatro a sobrevivir, a la industria teatral a sostenerse, a los trabajadores del teatro a seguir viviendo. Es mucho, y todos votaríamos ese presupuesto. Menos, quizá, los diputados. Ya se verá. Pero el problema seguirá existiendo.

El problema tiene que resolverlo el teatro por sí mismo. Está viviendo sobre estructuras de fin de siglo y sobre ilusiones de futurismo. Lo que está en crisis, y quizá ya muerto, es un sistema teatral, una economía teatral, construida sobre una burguesía que veía en los teatros la prolongación de sus casas y la visualización de sus conflictos. Sus casas son hoy de otra manera, su manera de vivir distinta y sus conflictos muy diferentes. Apenas si la palabra burguesía tiene ya algún sentido en esta sociedad donde usos y costumbres, indumentales y lugares, están mezclados de tal manera que, en ese mero aspecto visual, no se distinguen. Y el teatro le sigue hablando de la burguesía de Chejov,