

# Sensaciones y propuestas de un espectador

Francisco Javier Gómez Tarín\*

## Índice

1	La crisis como desencuentro . . . . .	1
2	Evidencias espectatoriales . . . . .	2
3	Algunos casos ejemplares . . . . .	4
4	Las normas del “éxito” . . . . .	10
5	Algunas propuestas . . . . .	11

## 1 La crisis como desencuentro

La crisis del cine español es una cuestión recurrente que se viene planteando cíclicamente y que refleja, en última instancia, una situación endémica para la que no parecen encontrarse las soluciones adecuadas y un divorcio más que constatable entre los productos fílmicos y sus espectadores.

Ahora bien, al hablar de crisis se da por supuesta una referencia directa al cine como “hecho industrial”, desatendiendo casi siempre los elementos formales o estéticos, y esta es otra de las características nada desdeñables de una cinematografía que se plantea como seguidora de los modelos foráneos (seguidismo que, evidentemente, no afecta sólo al cine y que es –hay que lamentarlo-

---

\*Universidad de Valencia

el marco político en que acontece la gestión de nuestros dirigentes).

Dos son los caminos que permiten la identificación entre un cine y su público: 1) la respuesta a una idiosincrasia concreta, fruto de una base cultural y contextual compartida (socio-histórica), y 2) el encuentro de mecanismos discursivos propios capaces de generar el reconocimiento espectral de diferentes estilemas como autónomos respecto al modelo hegemónico.

Pues bien, el cine español no ha sido capaz de producir la necesaria revolución/renovación de sus esquemas narrativos ni discursivos; lo cual es grave, porque difícilmente podemos hablar de transición democrática o cambio de rumbo en los avatares socio-político-económicos del país si estas transformaciones no tienen lugar a todos los niveles, y el cine no puede ser una excepción.

## 2 Evidencias espectralas

Quisiera evitar en estas breves páginas el recurso al dato (la cifra, la estadística, el valor empírico) para orientar las reflexiones hacia la sensación que, como espectador, me produce la percepción de la situación cinematográfica en nuestro país. Al decir “como espectador”, soy consciente de que no puedo ser un modelo en cuanto a la frecuencia de asistencia a las salas de exhibición (más de dos veces por semana) ni por lo que respecta al interés en el medio. Sin embargo, formar parte de un público me permite tomar conciencia de algunos aspectos fundamentales:

1. La existencia de tres ramas interdependientes sobre las que se edifica el concepto de “industria cinematográfica”: producción, distribución y exhibición.
2. La constatación de que la distribución - y gran parte de la exhibición - está en manos de empresas multinacionales que dominan el mercado e imponen sus criterios en cuanto a los materiales que se proyectan, su promoción y fechas. Huelga decir que tras esta hegemonía se encuentra el cine de

Hollywood en su expresión más comercial, que impone sus modelos y genera imaginarios colectivos (una especie de homogeneización a la baja).

3. La sintonía que se produce entre los productos dominantes (el cine “made in Hollywood”) y las demandas espectatori-ales, bien como consecuencia de fuertes campañas de *marketing*, bien por la asunción a través de los años de unos modelos narrativos y formales considerados hoy como normativos (a lo cual no es ajena la proliferación de multisalas en el contexto de centros de ocio).

Así pues, ¿cómo hablar de una industria nacional si algunos de sus ejes fundamentales están en manos de capitales foráneos? Lo que es peor: tales empresas no cumplen fuera de sus fronteras las normas *anti-trust* que rigen en su mercado nacional interior, con lo que desarrollan una evidente competencia desleal desde una abierta desproporción de recursos en relación con las entidades locales. No es, desde luego, el pregonado “libre mercado”.

Pero el otro problema, el más grave, es que - sigo en función de espectador - el cine español, salvo honrosas excepciones, no consigue interesarme. Esto es así por dos motivos: no me dicen nada las historias que me cuenta y tampoco la forma en que lo hace (narración y discurso). La sensación es, pues, de desesperanza.

Ahora se habla de crisis porque se producen menos películas y la cuota de mercado ha bajado considerablemente; hace unos años parecía que el cine español estaba en la cresta de la ola. Se puede ser escéptico ante estas contradicciones, y más aún si constatamos que de lo que se está hablando, en el fondo, es de “mercancías” y de “rentabilidades económicas”. Ni que decir tiene que una base industrial es necesaria para consolidar un proyecto cinematográfico, pero esto no es posible sin el necesario control sobre todos los sectores y para ello hacen falta orientaciones drásticas y una apuesta seria por la construcción de una cinematografía autóctona. Las catorce medidas propuestas recientemente por diversas

asociaciones de los sectores implicados en la producción cinematográfica, apuntan hacia una nueva normativa que debiera partir del estricto cumplimiento de la actual.

El libre mercado, en la concepción que de él tienen los americanos, no es viable para Europa y toda política cinematográfica ha de pasar necesariamente por la ayuda pública al tiempo que debe encontrar los mecanismos adecuados para hacer frente a la picaresca de los productores (no podemos olvidar los periodos pretéritos de cine de subgéneros ni la actual proliferación de “nuevos realizadores” al amparo de las subvenciones automáticas sobre unos presupuestos convenientemente “hinchados”). Pero, ¿cuál podría ser el modelo?. Los intentos de García Escudero, Pilar Miró, Semprún o Méndez Leite no dieron los frutos deseados, solamente mejoras parciales y unos cuantos títulos significativos que hacían posible pensar en un cine español de calidad.

Las cifras de los últimos años muestran bien a las claras que unos pocos productos acumulan los ingresos por taquilla, mientras el grueso de la producción cinematográfica es deficitaria. ¿Cuáles son esos fenómenos?: las películas de Almodóvar y de Amenábar, los *Torrente I* y *II*, el actual éxito *Mortadelo y Filemón*, y pocas más. Pues bien, ninguno de estos filmes tiene que ver ni remotamente con los dos parámetros que veníamos marcando previamente -respuesta a una idiosincrasia y autonomía formal- pero nos permiten rastrear algunas causas del desesperanzado momento por el que atravesamos.

### 3 Algunos casos ejemplares

[Almodóvar no deja indiferente a ningún espectador ni admite un término medio: se disfruta o se rechaza. Hoy sus películas son éxito seguro de taquilla en España y fuera de nuestras fronteras (¿será por su exotismo?). No negaremos que consigue presentarnos argumentos insólitos donde un mundo propio cobra consistencia, un universo muy diferente, plagado de símbolos; no negaremos que el cine español se ha potenciado allende las fronteras

gracias en parte a sus éxitos sucesivos; tampoco negaremos que algunos actores y actrices han encontrado el camino a través de sus películas. Con todo, sus mundos se nos antojan de cartón piedra y sus personajes de plastelina; la simbología nos recuerda al barroquismo exacerbado; los colores nos remiten al pastiche más *naïf*.]<sup>1</sup>

Lo preocupante es que se haya convertido en un marco de referencia, un punto de inflexión, y que el sistema de valores se haya alterado, consumando una irritante fusión entre éxito económico y calidad fílmica. La inflexión se produce cuando filmes como *El día de la bestia*, *Airbag*, *Perdita Durango*, *Torrente*, *el brazo tonto de la ley*, o *El milagro de P. Tinto*, tienen gran éxito de público y los medios de comunicación les colman de parabienes. La capacidad técnica permite buenos resultados formales, pero nos encontramos ante películas mediocres, cuando no nulas, que huyen sistemáticamente de cualquier reflexión o acercamiento a la realidad.

[El cine de Almodóvar nace y muere en sí mismo, en su microcosmos, universo cerrado y casi siempre enfermizo, con una máscara de progresismo para un discurso fuertemente reaccionario. El traslado a la generalidad del cine español de una perspectiva (no)referencial anclada en mundos (im)posibles está fabricando como consecuencia un monstruo de proporciones difícilmente imaginables en este momento.]

Por lo que respecta a Amenábar, conviene separar sus dos primeras películas, *Tesis* y *Abre los ojos*, de *Los otros*. Esta última no

---

<sup>1</sup> Hay algunos cambios entre este texto original y el que se ha publicado definitivamente. La mayor parte de ellos obedecen a normas de estilo, presentación, etc., y no son significativos en cuanto al contenido puesto que su objetivo es la unificación de criterios con el conjunto del libro. No obstante, los dos párrafos que aparecen entre corchetes han sido suprimidos por completo en la publicación final porque el editor no ha admitido que se criticase a nuestro inefable Pedro Almodóvar, lo cual resulta poco menos que “alucinante” si se tiene en cuenta que en los créditos del libro ya se especifica que “*el editor no necesariamente comparte las opiniones vertidas en algunos de los textos*” (sic).

puede ser considerada como un producto de la industria nacional por razones evidentes, pero las dos primeras han conectado con un público joven que proclama a Amenábar como un genio del cine y lo etiqueta sin escrúpulos como “autor”. Esto es más grave en tanto en cuanto se convierte en un modelo a seguir y está en la base de multitud de cortometrajes con los que se pretenden abrir camino nuevos realizadores (volveremos sobre esta cuestión). La identificación entre estas películas y su público obedece a algunos parámetros que nos interesan especialmente:

1. Discursos cerrados en los que se cumplen las relaciones de causa-efecto hasta la consecución de una “clausura” sin cabos sueltos (en ambos títulos con una pobre consideración hacia la capacidad pensante del espectador, al que se le brinda una serie de explicaciones “masticadas”, “razonadas” y “plausibles” para que pueda abandonar su asiento con la convicción de “haber entendido la historia”).
2. Historias alejadas de las vivencias del espectador que provienen de la consideración positiva hacia un cine de evasión, pleno de acción, que se nutre de los modelos hegemónicos y que tiene un eco mediático orientado hacia valores añadidos por la supuesta similitud con los estilemas de Hitchcock y el cine americano de “suspense”.
3. Brillantez formal que responde a las pautas del cine hegemónico, asumidas como normativas, y que esconde en su gratuidad los objetivos de espectacularidad y transparencia enunciativa.

A lo anterior hay que añadir el *feeling* generacional entre Amenábar y su público, aspecto que no puede ser desdeñado y que planea como una sombra sobre los ambientes universitarios, donde sorprende comprobar cómo este realizador y sus filmes se codean con los grandes del cine a la hora de fijar las preferencias de los estudiantes.

El caso de los dos *Torrentes* de Santiago Segura remite al cine “casoso” de los años sesenta y edifica su resultado en taquilla por la acumulación de fórmulas que se saben efectivas: chistes de mal gusto, sexo y violencia gratuitos, fuertes campañas de *marketing*, etc. Sin embargo, pese a los excesos de la “astracanada”, en los éxitos pasados y presentes de la comedia subyace el sainete como innegable producto del acervo cultural hispano. Algo similar a lo que acontece con *Mortadelo y Filemón* que, se quiera o no, forma parte del imaginario colectivo porque la mayor parte de los españoles conocemos el cómic de que procede y esto genera unas expectativas que se traducen en respuesta de público (como sucede en el país vecino con fórmulas tipo *Asterix*).

Las cifras millonarias de recaudación por taquilla de estas películas desvirtúan las estadísticas de nuestro cine y contribuyen a deformar el porcentaje que el cine español tiene en las pantallas y que no supera, de hecho, el 10%. Veamos este cuadro comparativo:

País	Pantallas	Espectadores	Producciones	% Nacional	% EE.UU.
Alemania	4.783	152,5	94	12,5	85,5
Argentina		33,5		19,1	68,8
Brasil			25	8,0	90,5
Canadá				2,0	92,0
China				30,0	70,0
Corea				35,0	60,0
España	3.477	131,5	104	10,1	81,7
Estados Unidos	7.421	1.420,0	461		94,6
Francia		181,0	175	30,3	62,1
Gran Bretaña	2.758	142,5	77	19,6	75,0
India	12.000	5.000,0	764	90,0	10,0
Israel				3,0	90,0
Italia	4.969	74,5	103	15,7	70,0
Japón	2.524	144,7	282	31,8	68,2
Portugal	584	4,4	13	5,4	56,6
Suecia	1132		35	25,0	65,5
Suiza		15,5	15	4,6	70,4

Cifras obtenidas del número 557 de *Cahiers du Cinéma* (Mayo 2001), referidas al año 2000, expresadas en miles (pantallas), millones (espectadores) y unidades para el resto de parámetros. Los porcentajes del cine francés – una clara excepción en nuestro entorno – en el año 2001 han ascendido considerablemente (43%), hasta dejar al americano muy cerca de la barrera del 50%, pero lo que más sorprende es comprobar el vigor con que se mantienen las cinematografías orientales, donde la penetración no parece ser tan decisiva y la defensa de su entidad cultural prima sobre el mercado (caso muy sintomático es el de India, la cinematografía más importante del mundo, sin lugar a dudas).

En palabras, que compartimos, de Olivier Joyard y Charles



Tesson (*Cahiers du cinéma*, número fuera de serie aparecido en Mayo de 1999) sobre la cinematografía oriental: “la paradoja de este cine, así como su poder de atracción, se fundan sobre este principio: concentrar lo esencial de las apuestas estéticas contemporáneas y sobrepasarlas, para inscribirlas en una forma que no tiene parecido a ninguna otra al tiempo que se encuentra en ella el cine que siempre hemos deseado amar”. Creo que es mucho lo que se inscribe en el interior de esta frase aparentemente simple:

1. Asunción de un modelo representacional entendido como contemporáneo, es decir, marcadamente diverso del hegemónico o, lo que es lo mismo, rechazo de la normativización del cine institucional;
2. Búsqueda de mecanismos discursivos autónomos, no condicionados ni limitados, y
3. Transmisión al espectador de la sensibilidad, de la emoción, sin desproteger su capacidad crítica. Ya no se trata de hacer digerir un imaginario, ni de imponer un criterio, sino de abrir los filmes a la polisemia de la imagen; el espectador se constituye en pieza clave para el ejercicio de una hermenéutica que dota a la obra del sentido a partir de su inclusión, como ente lúcido, en la operación de lectura.

Es evidente que estas condiciones no se dan en el cine español, pero lo peor es que no figuran tampoco en el horizonte de las medidas incumplidas de hoy ni en el de las nuevas propuestas, salvo por el valor testimonial de las 13 y 14, que dicen literalmente:

*“13. Necesidad de una política educativa audiovisual que fomente hábitos de consumo formativos y valores sociales y culturales en el producto audiovisual español y europeo”*

*“14. Contemplar prioritariamente los aspectos culturales, artísticos y expresivos de las obras cinematográficas que propicien una presencia amplia y*

*plural de nuestros creadores (directores, guionistas, actores, etc.) a fin de que paralelamente a la consolidación del tejido industrial, se permita la creación del tejido cultural”*

Se vislumbra así la importancia del hecho cultural, habitualmente desatendido y que es pieza central para el desarrollo de otra concepción del cine por parte de los dos protagonistas del proceso: creadores y espectadores.

#### **4 Las normas del “éxito”**

¿Qué información nos suministran las películas de éxito que antes hemos mencionado?:

- Todas ellas son productos reaccionarios maquillados de brillantez formal.
- Se sustentan sobre un eco mediático que también producen.
- Responden a mecanismos discursivos genéricos y formalmente normativizados, sobre la base del modelo hegemónico (priorización de las relaciones causa-efecto y clausura narrativa).
- Se entroncan en el actual diseño cultural, homogeneizado a la baja, a la búsqueda de espectadores acríticos.
- Silencian las referencias contextuales y apuntan hacia la evasión y el desinterés por la realidad.

Este último punto es de extrema gravedad y no hace sino seguir el camino de la asignatura pendiente del cine español, tal como denunció Carlos F. Heredero al escribir que “todavía está por emprender, a estas alturas, la recreación, la ilustración o el análisis (desde la perspectiva que se quiera) de una ingente lista de acontecimientos o indicadores decisivos, e inequívocamente

representativos, que han jalonado - en todos los ámbitos - el acontecer de estos años”<sup>2</sup>. Nos enfrentamos a carencias que se sitúan en el mismo origen de los proyectos audiovisuales, como muy bien señaló Esteve Riambau al hablar del cine histórico español contemporáneo y calificarlo como “un viaje hacia el pasado destinado a eludir el compromiso con el presente”<sup>3</sup>. Tal desencuentro con la realidad se inscribe en la voluntad de la incipiente industria cinematográfica por mantenerse en los límites de lo “políticamente correcto”, que es tanto como decir: asumiendo para sí los modelos dominantes sin cuestionarlos.

Para muestra vale un botón. Asistimos hoy a la proliferación de cortometrajes ambiciosos en lo económico y formal que se han convertido en la carta de presentación de nuevos realizadores que pretenden llegar a su primer largometraje. En la mayor parte de ellos se puede constatar la capacidad de estos cineastas para “construir” historias siguiendo las pautas del modelo hegemónico, sin desviarse de las normas; demuestran así la supeditación a la demanda futura que sobre ellos se va a ejercer para seguir esos cánones. Cine, pues, a la americana, descontextualizado, sumiso.

## 5 Algunas propuestas

Es posible un cine diferente - como lo demuestra el hito que supuso *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973) -, entroncado en nuestras experiencias socio-históricas, en nuestro acervo cultural, y sin por ello rechazar la búsqueda de un discurso formal autónomo. Pero ese cine no se puede construir con medidas que afecten sólo al sector de la producción, es necesario legislar también en el terreno de la distribución y la exhibición, hay que per-

---

<sup>2</sup> CARLOS F. HEREDERO, “El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro”, en VV.AA., *Escritos sobre el cine español. 1973-1987*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1989, pág. 19.

<sup>3</sup> En ROMÁN GUBERN, JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, JULIO PÉREZ PERUCHA, ESTEVE RIAMBAU, Y CASIMIRO TORREIRO, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 433.

seguir la picaresca de los productores que viven de las subvenciones, hay que reformular los presupuestos para conseguir saber los costes reales de las películas, hay que habilitar fórmulas para que las subvenciones por porcentajes de taquilla sean inversamente proporcionales al éxito de cifras y respondan a la calidad real de los filmes... hay, en fin - y es lo más importante -, que generar un nuevo imaginario colectivo no sometido a los modelos foráneos, para lo cual no hay otro camino que la intervención cultural a todos los niveles: enseñanza primaria, secundaria y universitaria, difusión pública, foros de debate, medios de comunicación, crítica especializada, etc.

El Gobierno francés, país modélico en cuanto a la protección de su cine como bien cultural, ha puesto en marcha un ambicioso plan por medio del cual dota de sistemas DVD a las escuelas y lleva a cabo una serie de proyecciones dirigidas de carácter didáctico en las que el cine americano ocupa una parte relativamente baja. Pretende con esta medida acercar la cultura audiovisual a las primeras etapas de la enseñanza y, además, abrir los ojos hacia otras formas de entender la cinematografía, más allá del modelo hegemónico. Esta es una propuesta factible pero hace falta uno de los elementos más escasos en nuestro país: voluntad política para llevarlo a cabo.

Sólo mediante la intervención cultural será viable el cambio real que haga posible la demanda de un cine español de calidad vinculado a nuestras necesidades reales y, con él, la puesta en marcha de una industria cinematográfica estable. En tanto sigamos sometidos a los mandatos de la industria americana, no sólo encontraremos cerradas las puertas para nuestro cine sino que la situación tenderá a empeorar hasta tocar el fondo del abismo.