

Películas

Los tropecientos agujeros del poncho

800 balas

Producción: Pánico Films, 2002.
Director: Alex de la Iglesia. **Guión:** Jorge Guerricaechevarría y Álex de la Iglesia.
Fotografía: Flavio Martínez Labiano.
Montaje: Alejandro Lázaro. **Música:** Roque Baños. **Intérpretes:** Sancho Gracia, Carmen Maura, Ángel de Andrés López, Eusebio Poncela, Luis Castro, Enrique Martínez, Luciano Federico, Ramón Barea. **Duración:** 126 minutos.
Fecha de estreno: 18 de octubre de 2002.



800 balas es la sexta película, en nueve años, del director Alex de la Iglesia (Bilbao, 1965). Se estrenó, en *todas las pantallas*, el viernes 18 de octubre de 2002, después de una planeada campaña promocional culminada, una semana antes, con su “estreno mundial” en el Festival de Sitges. Dos meses después, había desaparecido de la cartelera.

Con las actuales técnicas de explotación intensiva de las novedades, sesenta días, en más o menos un centenar de salas, no es una mal resultado. Y, seguramente, *Ochocientas balas* acabe entre las diez o quince películas españolas más vistas del año. Pero el gran presupuesto de la película, cinco millones de euros, y el aún mayor despliegue mediático vuelven discreto el a todas luces estimable taquillaje.

Sin duda, el objetivo original era mantener la película en las pantallas durante las siempre fructíferas y rentables fechas navideñas. Pero tras su caída de la cartelera justo a las puertas de la navidad, *800 balas* se sitúa por detrás de los grandes éxitos hispanos del año 2002, lista encabezada por *El otro lado de la cama* (Emilio M. Lázaro, 2000), que ronda a finales de año los tres millones de espectadores, y seguida por *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2001), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) y *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002), todas ellas en torno al millón de entradas.

La campaña promocional de *800 balas* ha sido amplia y profunda como pocas en los últimos años: en parte, por la cancha mediática del director y coguionista, que ejercía además en esta ocasión de productor tras el forzado abandono de su querido proyecto sobre *Fu-Manchu*; en parte, por el tema de fondo, la época dorada de los *spaguetti-western* rodados en Almería en los años 60 y 70; en parte, por la “recuperación”, en papel estelar, de un actor-fetiché de aquellos años, Sancho Gracia, asociado en la memoria colectiva al televisivo personaje de *Curro Jiménez* (central, por ejemplo, en el análisis que Manuel Palacio hace de la transición en su *Historia de la Televisión en España*).

Comentarios, reseñas de rodaje, entrevistas, notas de estreno, apariciones televisivas y digitales en todos los periódicos, emisoras y portales... A tal promiscuidad mediática –ejemplar la pseudo-entrevista que el director hace al actor en *El País Semanal*, el domingo antes del estreno– la prensa toda suma la obligada reseña de la película por parte de sus grandes firmas. Da lo mismo que la mayor parte de las críticas sean tibias y esquivas. Esto es, cobardes, pues no se atreven a decir lo que debieran, y peligrosas, pues inoculan en el espectador los virus de la sospecha y de la estafa. Pero ya saben, dicen, “la mala crítica es mejor que ninguna crítica”, aunque esto sea transformar su valor formativo en la simple y descarada categoría publicitaria de falsos anuncios falsamente gratuitos.

A pesar de las buenas condiciones de partida –un director con gancho, un tema-época de moda, un actor de peso emocional– y de su amplio rebozo en los canales mediáticos, *800 balas* es uno de los grandes fiascos cinematográficos del año 2002. La desviación entre las expectativas y resultados podría verse como una prueba más del escaso control sobre la respuesta de los consumidores en el mercado cinematográfico. Por más que sometida a los rigores industriales de la producción y el consumo en serie, cada película, se dice, es una *obra única* que funciona de forma imprevisible. Sólo cabría entonces el encogimiento de hombros y la aceptación de que el público tiene siempre la última palabra, sea ésta de recompensa –caso del “inesperado” éxito de *Los lunes al sol*– o de castigo –en el caso de *800 balas*–.

Pero esta “explicación” no es más que una forma elaborada del inexplicado y sempiterno latiguillo del arte y la industria aplicado al cine, tópico planteado siempre como un punto final cuando en realidad es –debería ser– un punto de partida para el análisis. La aleatoriedad del comportamiento del público ante las películas sólo es tal cuando se desdobra ese supuesto inextricable pareado en un proceso en dos tiempos: el cine es “industria” mientras se produce, “arte” cuando se consume. En este salto mortal –ejecutado diariamente por la crítica– entre el producto de industria y la obra de arte queda ofuscada la comprensión del comportamiento del público y la explicación de por qué una película acierta o falla en su viaje hacia el espectador.

No vale explicar el *fiasco económico* en taquilla por el *fracaso artístico* en pantalla. Decir que la película es mala, o que no es buena, redonda –“que se demora”, “que se desvía”, “que no llega”– no es entonces suficiente. Algo más doméstico que estético hace que *800 balas* no funcione, que la

cadena del boca a boca se espese y cada espectador no sea la suma de uno nuevo sino la resta de un par de ellos. No tiene sentido centrar el juicio en los “valores estéticos” en los que la película falla; el público no los echa en falta por más que el crítico de turno se empeñe en enumerarlos.

Alex de la Iglesia es un director que busca, desde el inicio de su carrera, al gran público. Si *800 balas* no funciona es, debe ser, por una falla en el valor lúdico que el público espera de sus películas y un director como Alex de la Iglesia se plantea en sus producciones, por más que luego pretenda adornarlo con elucubraciones –más o menos afinadas o pedestres– sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, entre lo cómico y lo épico.

Es aquí donde *800 balas* debe ser sometida a juicio... y condenada. En primer lugar, en su incapacidad para “hacer pasar un buen rato” al espectador. Por más que todo el mundo afirme lo contrario, la primera secuencia (la persecución de la diligencia que termina en accidente de rodaje) es una auténtica chapuza cinematográfica, sea que la midamos con la planificación del *western* clásico –Sancho Gracia la compara, en la entrevista mencionada, con la inaugural escena fordiana de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)– o con sus reediciones terminales del *spaguetti-western*. En segundo lugar en su incapacidad para, quizá, tal vez, “hacer pensar un momento” a ese mismo espectador en su relación con lo que la película cuenta y muestra. A fin de cuentas, es evidente que *800 balas* se quiere plantear como una reflexión sobre los lugares y tiempos perdidos de la memoria individual y colectiva. En el fondo –y en ello la película es estimable aunque sea sólo como intención– es o pretende ser una perspectiva amarga y ética de esa época, contraria a la visión amable y didáctica dada por la exitosa y algo blandengue serie *Cuéntame como pasó* de la primera cadena de la Televisión Española.

Las cualidades expresivas de la película –evitemos aquí la inútil categoría de lo estético– son por tanto condición ineludible de sus consecuencias económicas. Pero no es la debilidad artística del texto lo que explica, en primera instancia, el fiasco económico, sino la incapacidad comunicativa y técnica del director para construir un espectáculo eficiente –que enganche y entretenga– y un discurso coherente –que se sostenga tras el visionado–.

Cambiar la categoría de lo estético por la de lo expresivo no niega el valor artístico posible de la creación y recepción cinematográfica. Sitúa, simplemente, el lugar cotidiano donde las películas se producen y se consumen. Todo el mundo es consciente de ello: sólo una parte ínfima del consumo cinematográfico de una minúscula parte de la producción cinematográfica cabe en una interpretación exclusiva o predominantemente estética. Pero este cambio de categoría de lo estético-artístico a lo expresivo-técnico –que hace fútil el discurso elitista de la crítica– convierte en más duro cualquier juicio sobre las películas y sus directores. A fin de cuentas, todos sabemos lo voluble e incierto del *Arte* frente a lo controlable y medible de la *Comunicación*. Es la diferencia entre el estilo y la ortografía. Es perdonable –incluso, ¿por qué no?, admirable– un fracaso estético, pero es inaceptable un error ortográfico, un desliz gramático-sintáctico.

Más acá del arte, *800 balas* falla en la forma técnica dada a un contenido expresivo. El arte no llega cuando el oficio no aparece. *800 balas* queda así como un contenedor vacío donde sólo la declaración de intenciones es capaz de señalar aquello de lo que quería hablarse. Ahora bien, ¿cómo puede ser que un profesional curtido como Alex de la Iglesia pueda descontrolar tanto en un sector industrial tan duro como supuestamente lo es el cine? ¿No había allí nadie para decirle que no bastaban cuatro momentos de brillantez interpretativa del actor y la ambientación de la película en un paisaje de nuestra memoria colectiva para sostener por entero el largometraje? ¿No habíamos quedado que el cine era una industria sometida a coerciones y rigores de mercado ausentes en el solipsista o, al menos, mas barato mundo de la pintura? Como se ve, el planteamiento de estas preguntas va más allá de responder al fracaso de una película en concreto. Es literalmente, una interrogación sobre los dos términos del concepto y posibilidad del “cine español”.

A través del cuasi-mítico cortometraje *Mirindas asesinas* (1990) y de los largometrajes *Acción mutante* (1992) y *El día de la bestia* (1995), Alex de la Iglesia fue uno de los motores, en los años noventa, de la exageradamente celebrada “recuperación del cine español”. En aquel entonces, jóvenes directores como Juanma Bajo-Ulloa, Julio Medem o el propio Alex de la Iglesia parecían haber encontrado no sólo una *salida* comercial a películas de muy diversos estilos y propósitos –y esta radical diversidad es, sin lugar a dudas, la fuente de los espejismos posteriores– sino que además, parecían *descubrir* la existencia de un público español atento e interesado en sus propias ficciones o, al menos, en la ambientación local de ficciones que podemos considerar universales.

Una década después se ha hecho ya evidente que aquel “buen momento” se asentaba en las mismas aguas pantanosas de siempre: un desestructurado entramado económico-legislativo de eso que rimbombante pero muy ajustadamente se llamaba “aparato cinematográfico español” y una precaria estructura socio-cultural que necesariamente está en la base de algo que pueda llamarse “cine nacional” y cuya existencia es previa a la declaración de precariedades o bonanzas atribuidas al mismo.

La mala cosecha del 2002 respecto al 2001 –una pérdida de cinco puntos en cuota de pantalla para el cine español, del 18,5% al 13,4%– sirve a los agoreros para afirmar la instalación de la ya cien veces anunciada “gran crisis” del cine español. En realidad –y tal como otros han dicho muchas veces en años alternos anteriores– sólo revela la ausencia en este año 2002 de esos dos o tres taquillazos que periódicamente soportaban por sí solos la “buena marcha” del cine español. En el 2001, las ejemplares *Los Otros* (Alejandro Amenábar, 2000) y *Torrente: misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001) acumulaban por sí solas casi la mitad de los espectadores totales del cine español en las pantallas (respectivamente, seis y cinco de los veintitrés millones de entradas vendidas) y podían disputar incluso los primeros puestos de la taquilla a las películas extranjeras. Detrás entonces del fiasco de *800 balas* late, a nuestro entender, no la crisis tras la bonanza sino, más profundamente, la duda sobre la existencia misma de eso que damos en llamar “cine español”.

Una explicación de lo que pretendemos afirmar –que el cine español, sea lo que sea, es un resultado posible y no una premisa obligada– se esconde en el texto que se lee en la placa de la productora de Alex de la Iglesia: “Pánico Films Corporated. London. Tokio. Brussels. Madrid. Alsasua”. Más allá de la seriedad o jocosidad de la frase, en ella se reconoce una tensión que es la de nuestros tiempos: la existente entre los nuevos modos globalizadores de producción y exhibición de la gran industria internacional de los media (de los cuales el cine es sólo un factor, una “división”, y sólo reseñable en cuanto banderín de enganche de otros productos) y los nuevos localistas gustos de recepción de los viejos y nuevos públicos, especialmente, a través del consumo cinematográfico de los megaplex y centros de ocio, con sus pantallas gigantes y sus atronadores altavoces.

Esa enumeración que comienza en Londres y termina, tras dar la vuelta al orbe, en Alsasua, es la constatación más acerada de que lo global es sólo una forma –bien perversa dada su curso actual– y que para subsistir necesita de contenidos locales, sean estos lo de la imaginación cuadrículada al estilo estadounidense de un Amenábar o los de la memoria colectiva de un pueblo tramada ya en la forma casposa de las películas de Santiago Segura o en la forma refinada de las últimas películas de De la Iglesia: *Muertos de risa* (1998), *La comunidad* (2000).

Tomando como eje el profundo fracaso de su aventura americana, *Perdita Durango* (1997) –éste sí, fracaso estético antes que económico y, sin duda, la gran obra maestra que el autor hubiera podido hacer– el devenir de su filmografía es el de la búsqueda cada vez más acendrada –siempre en el formato de la ficción– de la realidad bajo la fantasía, de los hechos recordados en la memoria bajo las historias contadas por la imaginación. Difícil equilibrio –el de la memoria y la imaginación– que a todas luces de la Iglesia es incapaz de manejar dado su exceso al chascarrillo y el mamporro. Sin duda, el rostro del actor y el gesto del personaje hubieran dado de sí para llevarnos a una relectura y revisión de aquellos tiempos tan presentes en nuestra actualidad. Pero para ello, el guión y la planificación debieran haber sido trabajados de un modo diferente, más riguroso, por ejemplo, en su respeto por la construcción del personaje épico que dice dibujarse, reducido a frases y gestos de un actor rodeado de planos y huecos personajes. No hay, en esta petición de rigor dramático y fílmico –por ejemplo, el existente en los créditos iniciales– negación alguna del espectáculo ni de la comedia, supuestas formas excelsas de la diversión. Pero cuando todo se cifra en el mamporro y el chascarrillo, son lo espectacular y lo cómico precisamente las cualidades que no cuajan.

La película se convierte en un puro y deslucido artificio y el espectador sale de la sala con la sensación de haber asistido no al “marmitako western” al que alude continuamente Alex de la Iglesia (difícil plato donde los haya, a pesar de sus básicos ingredientes) sino a una sopa de restos de la hamburguesería de la esquina. Hasta en el terreno de las metáforas culinarias, gana la comida rápida internacional frente al tradicional plato autóctono.

Luis Alonso García