

Título	Recaudación	Espectadores
Torrente, el brazo tonto de la ley	1.703.825.394	2.835.220
Abre los ojos	751.360.632	1.279.882
La niña de tus ojos	704.451.649	1.093.710
Cha-cha-cha	458.741.252	774.383
Los amantes del Círculo Polar	391.333.036	629.100
Barrio	325.283.645	518.331
Los años bárbaros	287.631.222	467.063
El abuelo	277.337.336	430.727
Cosas que dejé en La Habana	219.966.695	355.022
Secretos del corazón	213.597.612	366.187
La buena estrella	129.306.374	226.801
El milagro de P. Tinto	107.604.745	171.586
Páginas de una historia: Mensaka	99.200.133	166.539
Atómica	97.269.638	169.113
Nada en la nevera	91.121.205	147.901
Martín Hache	83.968.085	139.728
Mi nombre es Joe	83.093.403	125.043
Mátame mucho	70.234.949	130.771
El faro del sur	69.242.994	107.531
Mararía	64.072.370	110.958
La mirada del otro	62.490.137	105.410
Carreteras secundarias	58.830.481	108.135
Sus ojos se cerraron	57.110.751	96.081
Insomnio	57.059.247	101.291
A los que aman	56.018.212	86.353

Este rápido esbozo económico nos permite comprobar que si el coste medio de una producción es de 300 ó 350 millones de pesetas, ésta podrá ser considerada rentable cuando recaude más de mil millones, pues ha de recuperar los gastos de publicidad y distribución. Así pues, aunque los datos ofrecidos no sean definitivos, especifican bien a las claras la dramática realidad financiera de la industria. Con la situación así definida, el aumento del número de salas y de copias de los filmes a estrenar tiene un efecto menos relevante de lo esperado. Según datos del ICAA, en 1998 contábamos con 2.968 pantallas, es decir, 400 más que el año anterior. Aprovechando esa circunstancia, 150 copias de *Muertos de risa* (1998), de Álex de la Iglesia, fueron distribuidas en España. Pero no hay que caer en impresiones engañosas, pues el aumento de pantallas responde a una

demanda de la industria estadounidense, cuya producción masiva exige más espacio de exhibición. Sólo películas excepcionales, como el caso de *La niña de tus ojos* (1998), de Fernando Trueba, se benefician del incremento. Muchos filmes no se estrenan o se estrenan mal, y aunque hablemos de una producción anual más o menos nutrida, sólo cinco o seis títulos resultan verdaderamente rentables y pasan a engrosar la cuota de pantalla del cine español, situada entre el 11 y el 13 por ciento.

Si valoramos en su conjunto la realidad cinematográfica nacional, la cuota de mercado estaría por debajo de la cuota de pantalla, medida sólo por el número de espectadores. Desde el 1 de enero hasta el 30 de septiembre de 1998, de acuerdo con las estadísticas del Ministerio de Educación y Cultura, 7.563.490 espectadores acudieron a ver películas españolas, frente a 60.077.550 que asistieron a la proyección de filmes internacionales. Si analizamos la lista de recaudaciones, comprobaremos que la audiencia se concentra en muy pocos títulos, de forma que todos los demás no entrarían en la competencia por deficitarios. Ahora bien, cuando hablamos en términos empresariales y abarcamos toda la lista, contabilizando inversiones y rentabilidad global, el estado del cine español se retrata de un modo muy distinto al que, engañosamente, sugiere la cuota de pantalla.

A pesar de las dificultades que señalamos, la Federación de Asociaciones de Productores de Audiovisuales Españoles (FAPAE) intenta buscar, por todos los medios, recursos económicos para el cine nacional; de ahí que fomenta acuerdos con canales de televisión públicos y privados. Su papel es importante porque busca vías de continuidad financiera, pero sería muy deseable que sus logros revirtieran en todo el sector de la producción y no en una minoría. Sin ahondar en minucias, es notorio en este medio el movimiento que se desarrolla en torno a los derechos de propiedad intelectual. Aunque la Sociedad General de Autores (SGAE) aglutinó en un primer momento la defensa de los derechos de todos los profesionales, el desarrollo espectacular del sector audiovisual ha llevado al surgimiento de nuevas sociedades, como la Entidad Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA) y la Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual de los Actores (AISGE). Es un caso aparte la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), pues la tarea que desempeña no se refiere al aspecto creativo de la cuestión —escritores, actores—, sino a los derechos generados por el producto final. En este sentido, desarrolla una importante labor de control, tanto en el mercado interior como en los mercados exteriores, y está logrando que los titulares de los derechos reciban aquello que les corresponde por la emisión o proyección de un determinado título.

La cita de tales entidades nos conduce a otro gran proyecto asociativo, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, creada para reunir a todos los profesionales de la industria del cine, destacar sus valores y premiarlos anualmente. Como es sabido, los premios Goya tienen una repercusión económica, dado que respaldan la carrera de los artistas o técnicos así reconocidos, y también impulsan la trayectoria comercial de las películas que compiten por el galardón. Pero la Academia, en la medida de lo posible, también debiera ser una entidad que se volcara en la protección de sus integrantes, generando esa protección desde todas las perspectivas. Asimismo, desde estas páginas animo a la institución en su fomento de los estudios e investigaciones en torno a nuestra cinematografía, en la línea documental de proyectos como *Memoria viva del cine español*, un volumen de entrevistas con profesionales veteranos, coordinado por mí el año pasado.

Es bien sabido: hemos de renunciar al conformismo. Tras la fiebre del centenario, cuando se acometieron iniciativas de diversa envergadura, la historia del cine español, aún por estudiar en muchos aspectos, permanece huérfana de apoyo a la investigación. A pesar de todo ello, espero que se vaya corrigiendo esta circunstancia con nuevas ayudas por parte de centros públicos y privados, y con el esfuerzo de los propios investigadores.

Junto a las nuevas tentativas de los historiadores y escritores cinematográficos, es fundamental relanzar esa competencia industrial que vengo defendiendo, con fraccionario detalle, a lo largo de estas líneas. Queda por determinar cuál es el modelo industrial más adecuado.

Entre las fórmulas aceptadas, la coproducción es una de las más complejas. Con respecto a los claroscuros de ese modo de hacer cine, quiero introducir una idea que me sugería un productor portugués, Tino Navarro. En el contexto del cine europeo, Navarro abandonó la vía de la colaboración multipartita, dado que, a su juicio, ese régimen financiero no repercutía positivamente en el futuro comercial de una película. De hecho, aunque un filme acceda a los fondos europeos Eurimages, ello no significa que vaya a estrenarse en todos los países que han colaborado en producirlo, de modo que será necesario nuevo capital para su publicidad y distribución. Esa imposibilidad de difundir adecuadamente una coproducción europea es el motivo por el cual este productor decidió realizar proyectos en Portugal y Brasil, destinados a un mercado lusoparlante.

Puestos a seguir este planteamiento en la cinematografía española, podemos afirmar que la colaboración con productoras latinoamericanas resulta preferible a la coproducción europea porque nos referimos a un mercado que habla una misma lengua. Lo que sí es necesario es que las películas

resultantes no se limiten al hecho de la producción, sino que cuenten con el apoyo de las distribuidoras correspondientes para que alcancen la difusión que precisan y merecen.

Una vez establecido que la cooperación es el camino, podemos preguntarnos por el modo de gestionarla. Más allá de lo conseguido por experiencias como el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, han sido los convenios internacionales el medio más fructífero para formalizar este mutuo conocimiento y colaboración industrial. Queda bien claro que así ha ocurrido con los acuerdos de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) y las ayudas económicas del Fondo Iberoamericano de Ayuda (Ibermedia), puesto en marcha en 1997. La capacidad de Ibermedia para promover ayudas a la coproducción, pero también a la distribución, promoción, formación de profesionales y desarrollo de guiones, resulta concluyente a la hora de poner a prueba las virtudes de la vía. Para clarificar el panorama, el Mercado Iberoamericano de la Industria Audiovisual (MIDIA) ha generado un espacio de encuentro para los productores europeos y latinoamericanos, fomentando numerosos acuerdos entre productores del ámbito iberoamericano. Todo ello ha permitido que cinematografías con dificultades, al acogerse a este tipo de ayudas y alianzas, han podido realizar una serie de películas que, además, han sido bien distribuidas.

A mi juicio, queda mucho por hacer en el desarrollo de un mercado iberoamericano, y éste ha de ser un objetivo primordial para el cine español, tanto por el necesario acercamiento a países con los cuales compartimos un universo cultural, como por las enormes posibilidades de un público potencial formado por 500 millones de espectadores. Si para ciertos países la única posibilidad de producir cine pasa por este tipo de arreglo, en el caso de España es un modo de consolidar su oferta más allá de nuestras fronteras.

Ahora bien, dejando a un lado el volumen de negocio que pueden originar estos acuerdos, destaca el beneficio que éstos suponen para técnicos y actores. Ya viene de antiguo la participación en películas españolas de actores hispanoamericanos como Héctor Alterio, Federico Luppi o Jorge Perugorría, entre otros muchos. Por otro lado, varios de estos intérpretes han alcanzado relieve en Europa gracias a su trabajo en España, y han obtenido por ello papeles en filmes europeos. Así se advierte que la cinematografía española debe aprovechar su condición de puente entre los mercados iberoamericano y europeo, para de ese modo facilitar los contactos a ambos lados del Atlántico.

Con estos antecedentes, se estrenaron durante los tres últimos años varios filmes realizados en colaboración financiera o artística con Iberoamérica.

Entre otros ejemplos, podemos citar *Martín (Hache)* (1997), de Adolfo Aristarain, *El evangelio de las maravillas* (1998), de Arturo Ripstein, *El faro del sur* (1998), de Eduardo Mignona, *Frontera Sur* (1998), de Gerardo Herrero, *Mambí* (1998), de Santiago y Teodoro Ríos, *Tango* (1998), de Carlos Saura, *No se lo digas a nadie* (1998), de Francisco Lombardi, *Doña Bárbara* (1999), de Betty Kaplan, *El viento se llevó lo qué* (1999), de Alejandro Agresti y *Cuarteto de La Habana* (1999), de Fernando Colomo. Pero la lista no acaba aquí, pues ya se preparan los rodajes de *Esa maldita costilla*, de Juan José Jusid, *Botín de guerra*, de David Blaustein, *La garra del águila*, de Pedro Carvajal y *Un paraíso bajo las estrellas*, de Gerardo Chíjona. Obviamente, dentro del nuevo horizonte de nuestro cine, la posibilidad de perfilar este mercado que habla portugués y español resulta muy beneficiosa para la industria, además de ofrecer una excelente vía de comunicación intercultural.

Para concluir esta breve panorámica de nuestro cine, quiero referirme a uno de los factores que asegura su futuro: la formación académica de sus técnicos. Así, cuando desaparece la Escuela Oficial de Cine (EOC), la universidad asume el compromiso de retomar estos estudios a través de las facultades de Ciencias de la Información, en su rama de Imagen. A principios de la década de los setenta, la enseñanza universitaria vino a desarrollar estos contenidos en un ámbito intelectual más amplio, pero por un problema de disponibilidad de medios técnicos la faceta práctica de este aprendizaje se vio condicionada muy seriamente. Por este motivo, a partir de mediados de los setenta comenzaron a proliferar empresas privadas que ofrecían la posibilidad de adquirir este tipo de destrezas en sus talleres. Fue allí donde se formaron muchos profesionales que hoy están en activo. Otra vía de capacitación fue la propia industria, a través que un meritoriaje que, por desgracia, dependía de la amistad que los aspirantes tuvieran con alguno de los miembros del equipo de rodaje. También hubo quien fundó su propia productora, sufragando así este modo de abrirse paso. Afortunadamente, hoy la situación se ha corregido en cierta medida gracias a la creación de la Escuela de la Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) y la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Estas dos entidades autonómicas son centros de formación profesional que permiten a los alumnos acceder en grupos reducidos a una oferta pedagógica que se vuelca en la práctica del cine, pero sin desatender su vertiente cultural. Con esta oferta ampliada, es preciso meditar acerca del modo óptimo para formar a nuestros técnicos, aún más teniendo en cuenta que quienes hoy asumen la responsabilidad de rodar su primer largometraje son quienes pueden lograr la tan deseada pujanza del cine español.