

Quedaba entonces la protección estatal, siempre condicionante y que en 1977 llevó a una grave crisis, cuando el gobierno de UCD abolió la cuota de distribución y dejó la cuota de pantalla en 2 por 1. Esta permisividad de la «economía de mercado» en absoluto *laissez faire* puso de relieve tanto la poca atención al fomento cultural (proclamado sin embargo) como la debilidad intrínseca de la industria, así como la inoperancia de las medidas de protección. Por ejemplo, las distribuidoras (en su mayoría filiales de las multinacionales americanas), respondieron al decreto del 2:1 desenterrando viejos films españoles que pasaban fugazmente por las pantallas para no tener que estrenar films nuevos.

Alternativas a esta crisis (sólo superada por quienes tenían prestigio exterior suficiente como para obtener coproducción) fue hacer un cine pseudoporno o films de muy bajo presupuesto. Curiosamente, esta privación desarrolló géneros poco hallados, como el film *noir* y la comedia española, cuyos paradigmas fueron *Tigres de papel* (1977) o *La mano negra* (1980) de Fernando Colomo y *Ópera prima* (1980) de Fernando Trueba.

Ambos caminos tuvieron una vida relativamente breve. El primero —crecido por el decreto que instauraba la categoría «S», reservada para las películas que «podían herir la sensibilidad del espectador», y que en realidad eran un porno suavísimo— tuvieron auge hasta que se permitieron salas «X» para los films realmente «hard-core», también efímeras como negocio.

Aunque estas películas eran generalmente deleznable, hubo un sector de cine erótico y negro que escapaba a esas premisas puramente consumísticas, como la notable *Bilbao* (1978) de Bigas Luna. En cuanto a la comedia «madrileña», un poco fundamentada, como la inicial *nouvelle vague*, en bajos presupuestos y en el trabajo casi en familia, fue desapareciendo (al menos en su faz fresca y casi improvisada) cuando las mayores subvenciones conseguidas desde 1983 permitieron a sus cultores emprender obras más costosas.

La pluralidad de tendencias del cine —paralela al inicio de la pluralidad política, con las primeras elecciones libres en cuarenta años, junio de 1977— era una invitación a diversificar géneros y posibilidades. Entre tanto, Buñuel regresaba a España de nuevo para hacer *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) en coproducción con Francia y con mínima aportación española. Entre otras cosas, porque ese abanico de posibilidades fue obstaculizado por la ya citada crisis, provocada por la anulación de las cuotas de distribución. Mal que mal, el cine de autor proseguía (Saura, Gutiérrez Aragón) y nacían ya las producciones autonómicas, las tendencias estratégicas de los géneros (ya citadas) y hasta intentos de ruptura tan interesantes como el notable y bastante aislado *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta.

Al respecto de esas crisis endémicas de la industria española del cine, Hopewell recuerda que desde los cambios producidos a partir de los años cincuenta, el mercado nacional ha estado sometido a una presión constante: «El boicot de películas impuesto por la Motion Picture Export Association (MPEA) a España desde 1955 a 1958 trans-

formó a muchas distribuidoras españolas en sucursales norteamericanas, por lo que la distribución en el país tanto de las importaciones como de las producciones nacionales quedó bajo control permanente de las multinacionales. Los distribuidores nacionales o bien estaban controlados por éstas o bien tenían acuerdos exclusivos con ellas. A través de las distribuidoras del país, las grandes empresas de distribución norteamericanas podían dominar las salas o imponer lotes de películas a los exhibidores españoles recalcitrantes quedándose con porcentajes exorbitantes que, en 1987, ascendían entre el 50-70 por 100 de la recaudación de taquilla».

Hemos transcrito este párrafo íntegro porque resume muy bien una situación que sigue siendo un factor determinante: en la práctica, los estrenos españoles ocurrían (y ocurren) donde y cuando convenía a los grandes distribuidores extranjeros de origen norteamericano.

Esta dependencia fue favorecida desde antiguo por el decreto del doblaje obligatorio de los films extranjeros impuesto por Franco en 1941, con el pretexto de defender el castellano... Al parecer, ciertas productoras locales, como Cifesa, que tenían estudios de doblaje, contribuyeron a esa perniciosa ley falsamente nacionalista, y que se convirtió en un excelente negocio pero resultó fatal para la producción española⁴.

En diciembre de 1978 se organizó el Primer Congreso Democrático del Cine Español, promovido por el Partido Socialista, al cual adhirieron la mayoría de la oposición y los sindicatos, con la renuncia y claro boicot del gobierno de la UCD. Múltiples ponencias en las cinco áreas estudiadas —cultural, socioprofesional, industrial, mercado y cine y administración— iban configurando el esquema de una ley de cine alternativa. En las conclusiones se exigían el «reconocimiento y defensa de los derechos de los cines de las nacionalidades y regiones..., libertad de producción..., que el Estado vele por el patrimonio cinematográfico».

Las medidas implantadas a partir de 1978 no tenían en cuenta los grandes problemas estructurales de la industria, comenzando por el de la financiación: escasos créditos bancarios, escaso presupuesto para el Fondo de Protección, escaso porcentaje del mercado interno (en 1979 apenas el 16 por 100) y un crecido fraude en la taquilla. Los premios especiales de estímulo, por su parte, eran muy poco cuantiosos. Una medida indirecta para estimular la producción fue la inversión de TVE en seriales o películas que pudieran estrenarse en cine. Con el tiempo, se probó que esta medida iba a ser decisiva y fundamental. Por otra parte, un decreto de 1981 estableció una escala móvil de subvenciones adicionales que se calculaban sobre el presupuesto total de la película y su recaudación en taquilla. Otro decreto facilitaba la concesión de créditos a medio plazo (942 millones de pesetas en 1981).

En diciembre de 1982, Pilar Miró se hizo cargo de la Dirección General de Cinematografía, prometiendo una «verdadera revolución» para salvar al cine español de sus múltiples trabas y problemas económicos. En cierto modo, el nuevo partido en el poder (el PSOE) se iba a comprometer en el cumplimiento de las premisas del Congreso de 1978.

⁴ Un negocio que aún continúa, pese al nuevo auge (minoritario) de los films en versión original subtitulada, ya que las televisiones lo han acrecentado enormemente. La ley de Cine conocida como Ley Miró, había proyectado en principio favorecer las versiones subtituladas, pero las presiones de los poderosos grupos del doblaje consiguieron eliminar ese peligro.

Pilar Miró reaccionó contra el dominio que ejercía Estados Unidos en el mercado español (que era y es abrumador) «utilizando dos estrategias clásicas: limitar la exhibición de películas norteamericanas manteniendo la cuota de distribución en 4:1 y encauzar hacia la producción unas sumas de dinero equivalentes a un determinado porcentaje de la recaudación de taquilla de cada película. Esta fue parte del "decreto Miró" de diciembre de 1983, que tan substancialmente aumentó la protección estatal. De acuerdo a lo estipulado en él, se podía adelantar a las películas una subvención de hasta el 50 por 100 del presupuesto estimado».

Pero, como anota Hopewell, la palabra subvención no es del todo exacta: las mismas estaban consideradas como créditos adelantados y sin intereses para mitigar problemas de efectivo y se debían devolver descontándolas de las verdaderas subvenciones, concedidas después, de acuerdo a determinados porcentajes de recaudación de taquilla en bruto: el 15 por 100 para todos los films españoles (salvo las «X», que no tenían subvención), un 25 por 100 más para las de «interés especial» (o sea un estímulo a la calidad) y otro 25 por 100 para aquellas películas que sobrepasaran los 55 millones de presupuesto. Pero como las recaudaciones de la mayoría de las películas eran muy bajas, salvo excepciones, las subvenciones anticipadas se convirtieron pronto en la base de financiación del cine.

En la legislación de la etapa Miró se firmó también una ley de exhibición para clasificar las salas «X» (de rápido crecimiento y visible decadencia actual). En septiembre de 1983 se estableció también un acuerdo para las relaciones entre la industria cinematográfica y TVE, con un aumento del «derecho de antena» (fijado entonces en 18 millones) y con una cuota de exhibición en la pequeña pantalla de cuatro films extranjeros por uno nacional.

La «Ley Miró» se basaba, evidentemente, en el modelo europeo de producción subvencionada, que responde al concepto de que el cine es, además de una industria, una forma de arte que debe ser estimulada para que cada país tenga una forma de expresión propia, y no en el norteamericano, que se implanta según un modelo industrial neto, a gran escala, con gran salida interna y gran penetración en el resto del mundo. En este sentido, el gobierno socialista aplicaba sus premisas en el informe de su Comisión de Cine (antes de las elecciones de 1982) donde se decía que el cine «no puede ser definido sólo como producto industrial, sino que es necesario subrayar su valor como bien cultural, y por pertenecer al patrimonio del pueblo, no deberá nunca ser objeto de manipulación, sino instrumento de liberación».

El aumento de las subvenciones anticipadas tuvo un rápido efecto, mejorando el nivel técnico de las producciones, permitiendo que muchos directores, casi todos talentos del «nuevo cine español» (pero también muchos nuevos, 14 en 1985) pudieran hacer sus películas. El caso de Regueiro y Gonzalo Suárez, largo tiempo inactivos, fue un ejemplo.

Pero las escasas dimensiones del mercado interno, así como otras circunstancias estructurales no resueltas⁵, hicieron que el sistema de subvenciones establecido por

⁵ Nunca se desarrolló, por ejemplo, el avance sur recettes, tan útil y ventajoso en otros países.

el «decreto Miró» se haya convertido «no tanto en una virtud como en una necesidad».

El «decreto Miró» ha suscitado críticas innumerables, no sólo por parte de círculos reaccionarios o simplemente desplazados (por supuesto fueron más atendidos proyectos de calidad o «de autor») sino por el hecho de que el público disminuyó considerablemente, por muchas razones; entre ellas destacó, naturalmente, que eran films que no conectaban con los espectadores, quizá porque era un «cine de arte».

La situación es compleja y, sin olvidar ciertos progresos, los problemas estructurales de la industria han recrudecido en los últimos años, hasta desembocar en una nueva crisis, en 1989, con los cambios propuestos en la ley por el ministro de Cultura, Jorge Semprún (que son posteriores a la edición del libro comentado) pero que confirman sus análisis de la situación.

Rechazado en bloque por la industria, cuando apareció en agosto de 1989, el «decreto Semprún» parece encauzarse luego hacia una política global, por primera vez, tras el diálogo sostenido con el Comité del Cine acerca de sus lineamientos. Aunque se mantiene la ayuda estatal, en términos semejantes al sistema anterior, ésta sería subsidiaria y no la principal. Según el ministro, la figura clave del nuevo sistema sería el productor profesional: «El protagonismo que el director productor, o si se quiere el autor del film, adquirió como consecuencia del decreto del 84 era imprescindible cuando éste se hizo, pero en la situación actual el fortalecimiento de la industria exige la potenciación del productor profesional»⁶.

Para Semprún, las fuentes de financiación que deberán afrontar estos productores deberán venir, sobre todo, de la televisión (pública y privada), porque habrá que responder a una creciente y enorme demanda de consumo audiovisual. La segunda fuente será el capital privado y en primer lugar la banca. «Para que esto ocurra —afirma— hay que actuar en varios frentes: facilitar la inversión con incentivos fiscales; dar ideas que no dejen márgenes a la duda para persuadir a la empresa privada de que para ella puede ser tan ventajoso como invertir en la exposición *Velázquez* hacerlo en cine».

El desafío es sin duda grande y habrá que ver los resultados. ¿Será posible que esos productores profesionales puedan mentalizar a los inversores privados de que el cine es caro, pero puede ser rentable? ¿Y cuáles serán los productos que salgan de esta nueva forma de encarar un negocio? ¿Será posible que nazcan films como *El espíritu de la colmena*, *Arrebato* o, incluso, *Diario de invierno*? Estos fueron creados por artistas en condiciones no muy fáciles, en distintos momentos de una historia también difícil. Habrá que ver cómo productores y autores concilian el dilema de arte y producto, en un mundo donde el consumo audiovisual es inmenso y puede ser devorado por los más fuertes, con antenas sin fronteras.

⁶ Entrevista en *El País*, 26 de marzo de 1990.

José Agustín Mahieu