

“LA INFLUENCIA DEL ESTADO EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA”

Autor: Dr. Emilio C. García Fernández. Universidad Complutense de Madrid

LA INFLUENCIA DEL ESTADO EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA

Resumen

La industria cinematográfica española se ha visto, a lo largo de su historia, condicionada por la actuación directa e indirecta del Estado, lo que ha supuesto una notable influencia en el diseño de la producción, en la consolidación de proyectos, la evolución de sus productos en el mercado nacional e internacional y en la recepción de los mismos por parte del público.

Palabras clave: cine, industria, Estado.

Abstract

The spanish cinematographic industry has been determined, along of its history, by the direct or indirect State action. It has supposed a remarkable influence in the design of the production, in the consolidation of projects, the evolution of its products in the national and international market and in the way how the films are received by spectators.

Keywords: cinematography, industry, State.

Hablar de cine y de Estado supone, inevitablemente, hacer concurrir dos instancias de diferente envergadura, que atienden a intereses dispersos y que, en determinadas ocasiones, ven como se necesitan para organizar iniciativas y diseñar trayectos y para hacer concurrir objetivos, aparentemente, comunes.

Cuando se habla de la influencia del Estado en materia cinematográfica se apunta, siempre, a la censura ejercida durante un determinado periodo –especialmente, el franquismo-, quizás porque fue el mecanismo más llamativo, a todos los niveles, de los utilizados por el Estado para controlar a creadores y a públicos, y para preservar los valores ideológicos y confesionales pergeñados desde las instancias oficiales.

No obstante, no es nuestra intención entrar en este terreno del que ya se ha escrito y hablado en numerosas ocasiones ¹, como tampoco queremos dedicarle más de una línea a la influencia ejercida por la Iglesia, sobre cuyo control e intervención ya se ha escrito alguna importante aportación ².

Es nuestro deseo destacar algunas cuestiones que hablan por sí mismas de otra *influencia* del Estado que quizás ha pasado más desapercibida y que, a nuestro modo de ver, tiene tanta o más importancia que la censura en sí misma. Porque hablar de la relación Estado-cine supone entrar de lleno de una serie de cuestiones que escritores e historiadores vienen dejando de lado porque, y sobre todo en la época que se produjeron, era la actitud generalizada de quienes tenían que luchar contra el estamento oficial por encima de todo.

Estamos convencidos de que sobre el cine español planean enormes contradicciones que derivan de los análisis y comentarios vertidos a lo largo de los años en pro de la defensa de unos ideales que, razonablemente, se sumieron en una inestable paradoja que impidió reconocer aquello que de positivo podía extraerse de la acción del Estado y de los profesionales del cine. El problema no da carácter exclusivo a la libertad de expresión (a la producción de un cine que sea la expresión de la libertad artística), debe interrogar sobre aspectos de índole económica, cultural, de mercado y de públicos, al tiempo que también, desde las dos instancias, se ha de preguntar sobre qué se hace, quién lo hace y para quién, más allá de recurrir a los titulares demagógicos, siempre inducidos por la situación socio-política vivida, y comentarios que dejan huellas profundas que se proyectan más allá del tiempo deseado.

Así pues, tanto por una intervención directa como por las diversas iniciativas que en paralelo se han desarrollado, la *influencia* del Estado en el cine español se ha dejado notar en una serie de ámbitos que pasamos a desarrollar a continuación, entendiendo que son algunos de los temas que debemos tener en cuenta junto con el determinante ejercicio censor o actuación eclesial.

Nuestro planteamiento tiene que ver con lo sucedido en los sectores básicos del negocio cinematográfico y los agentes de la industria (la producción, distribución y exhibición y el conjunto de industrias auxiliares), y con los empresarios y profesionales. También intentaremos aportar algunas ideas sobre la imagen que se ofrece del cine español en el extranjero y su promoción por parte de los estamentos oficiales, la repercusión de las actuaciones del Estado en los medios de comunicación y la respuesta de éstos a sus iniciativas, y el retraimiento del público español como consecuencia de la actuación del Estado y la industria.

1. Los sectores del negocio cinematográfico.

En un primer momento podemos asumir que siempre que se habla de cómo se ha movido la industria a lo largo del siglo XX hay que hacer hincapié en que unos sectores miraron a los otros; nadie se puso de acuerdo en decidir cómo actuar de forma que el patrimonio cinematográfico español dispusiera de un lugar privilegiado en su propio mercado. Así las cosas, decir que se han movido por sus propios intereses no debe sorprender lo más mínimo dado que, en primera instancia, se trata de un industria que busca una rentabilidad de los productos que genera. La cuestión que surge

¹ Cfr. Los textos escritos sobre la materia por Román Gubern, Teodoro González Ballesteros y otros.

² Cfr. Martínez-Bretón, Juan Antonio: *La influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid. Harofarma.1988.

inmediatamente es que si realmente todo lo acontecido a lo largo de los años en el sector cinematográfico español permite hablar de una industria o no.

Querámoslo o no el Estado ha *influido* notablemente a la hora de que los sectores participantes del negocio cinematográfico convirtieran sus respectivos espacios en terrenos inestables que, lamentablemente, en apenas algunas épocas apuntaron un efímera solidez. El Estado tiene mucho que decir durante décadas en todo lo que no se hace cinematográficamente hablando y en aquello que se logra realizar. No podemos decir que son estos agentes de la industria los culpables de situaciones anómalas, pues el Estado se convierte con los años en promotor de dichas anomalías. Unos buscan su negocio y otro la consiente con resultados de extraña lectura según miremos a uno u otro sector.

1.1. Desde el nacimiento hasta la Guerra Civil.

El cine español muestra un perfil histórico en permanente cambio. Transita, irremediamente, de un momento a otro, de una época a otra, reflejando las inquietudes surgidas de su propia inestabilidad. Lo que hacen o dejan de hacer los agentes de la industria son síntomas ineludibles de la mentalidad que impera en sus estructuras industriales a lo largo de los años.

Es necesario decir que el sector de producción cinematográfico improvisa mucho, sobre todo porque en una primera época se cree que entrar en este negocio es económicamente gratificante, y porque sobre los pingües beneficios se podía consolidar una representación social similar a la surgida en otros ámbitos industriales. La improvisación da origen, sin duda, a una atomización del sector, una proliferación de empresas que sólo interesan al Estado como entidades sujetas a fiscalización ³.

Esta improvisación también genera despreocupación por lo que produce y su repercusión económica, por cuanto no se refleja una actuación del Estado en este sentido y sólo se define por el cine cuando algunas películas confirman el aplauso del público. No se debe negar que ya desde los primeros años exhibidores y distribuidores supieron manejar los resultados del negocio hábilmente, de tal manera que se ocultaban los resultados de la gestión del mismo y sólo intervenían públicamente cuando consideraban que el Estado interfería y ponía en solfa su negocio.

Quizás la despreocupación cinematográfica del Estado, su *no influencia*, es la que ha permitido que el sector de producción se mostrara insolvente a lo largo de los años, sobre todo porque buena parte de los proyectos impulsados carecían de una mínima lógica de producción y, sobre todo, no lograban sintonizar con el público español. Las excepciones han existido siempre y no hay más que acudir a cualquier texto que hable de este periodo para saber a qué títulos nos referimos ⁴.

¿Realmente le interesó el cine al Estado? Espectáculo, entretenimiento, industria, negocio y... arte. Quizás muy poco, sobre todo al comprobar como aquellas empresas consolidadas en Barcelona y Madrid, fundamentalmente, se limitaban a esfuerzos económicos loables pero que adolecían de criterios empresariales solventes. Baste recordar que algunas firmas se levantaban sobre un sorprendente capital accionario apenas cubierto antes del inicio de su actividad. Por el hecho de ser un notable banquero, un afamado industrial o un miembro de la nobleza, no se garantiza la solidez de una empresa. Y esto es algo que ha pasado en los momentos más intensos de la actividad cinematográfica del periodo mudo español. Por otro lado ¿qué valor dio a las películas que se producían en España? A tenor de lo conocido, también muy poco o casi ninguno, pues se trataba de

³ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona. Ariel. 2002.

⁴ El público, por las referencias que tenemos, no sólo acudía al cine selectivamente, sino que aplaudía los títulos extranjeros y apenas podía aceptar las imitaciones que muchos productores españoles pretendían hacer en sus películas. El problema social, cultural, económico delimitó en gran medida la afluencia a las salas, quedándose el espectáculo cinematográfico para los sectores menos pudientes lo que, inevitablemente, repercutió en la oferta cinematográfica y su amortización, dado que las productoras españolas de las primeras décadas del siglo XX se han encontrado con un obstáculo casi insalvable y que no era otro que las demoras en el estreno de sus películas. Las sugerencias que se pueden hacer sobre películas que se convirtieran en “éxitos” durante el periodo mudo se centran en títulos muy aislados y en algunos de los seriales producidos en Barcelona y en películas muy concretas producidas en Madrid a lo largo de los años veinte.

una actividad empresarial que se regulaba por la intervención de unos agentes participantes en la producción, comercialización y explotación del producto resultante, la película.

Al Estado sólo le preocupó el cine para sanear sus problemas financieros (a través de impuestos), para dar curso a las demandas de ciertas organizaciones sociales, institucionales y de la propia sociedad, e influyó desde estos primeros años en la definición del espacio de exhibición ⁵, en la seguridad e higiene de las salas, en la protección de la infancia ante aquellas historias que podían fomentar la agresividad y la falta de valores. Estas ideas generales son las que establecen el marco de actuación del Estado sobre el cine y hacia la sociedad. Su *influencia* no sólo se establece desde la capital del país sino que también se imprime desde los gobiernos civiles y ayuntamientos⁶ como nota iluminadora de la red que se teje en el país para someter la cinematografía a los intereses del Estado, que se supone son parte de los del ciudadano.

Superado el tránsito obligado del mudo al sonoro, el sector de producción comienza a definirse a partir del establecimiento de empresas con cierta solidez y, lo más importante, de Estudios de rodaje, montaje y sonorización que servían de apoyo importante para el acabado de los proyectos. Cuando esta situación es un hecho en los primeros años treinta, el Estado apenas se deja ver cuando los profesionales del medio reclaman un nuevo "régimen de censura", un "tribunal de apelación para las películas rechazadas" y, sobre todo, "protección a la industria cinematográfica española"⁷. Son muchos los problemas que se ciernen sobre el negocio del cine en los primeros años treinta del siglo XX y, sin embargo, serán los propios afectados quienes tengan que decidir qué quieren hacer para poder continuar con sus empresas. No todos los sectores –y esto es un hecho evidente todavía en los primeros años del siglo XXI- se dan la mano para caminar en la misma dirección; unos deciden torpedear las acciones de los demás y con ello, lo único que consiguen, es retrasar la marcha industrial, tecnológica y creativa del cine español.

No existe, pues, una influencia evidente del Estado sobre el cine durante el reinado de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera y la instauración de la II República ⁸. Quizás las preocupaciones de estabilidad-inestabilidad política, los conflictos del norte de África, problemas sociales de toda índole preocuparon más que el desarrollo de una industria que servía para el entretenimiento de numerosas personas.

1.2. El cine durante el franquismo.

Desde el primer momento, los sublevados franquistas tuvieron muy clara la función del cine como medio propagandístico y de entretenimiento. Tan claro que desde los primeros instantes de la contienda civil promovieron una serie de actuaciones conducentes a la implantación en el territorio dominado de una normas cinematográficas que apuntaban al control del medio, a la supervisión del ejercicio profesional y a la intervención sobre todo proyecto a desarrollar. Como ya hemos apuntado, no vamos a entrar en lo que se refiere a la acción de la censura, tanto ideológica como económica, pero sí en algunas cuestiones que tienen que ver con la influencia del Estado en la actividad cinematográfica.

Como temas generales, y siempre que se entienda que la influencia del Estado ha sido positiva y negativa según y en qué aspectos, deseamos destacar para su reflexión, los siguientes:

En primer lugar queremos resaltar que las sucesivas normativas legales van dejando huecos a una actuación desequilibradora de los diversos agentes de la industria, sobre todo cuando se

⁵ Basta con mencionar el Real Decreto de 15 de febrero de 1908, del Ministerio de Gobernación, por el que se regulan los cinematógrafos.

⁶ Recordemos la Real Orden de 27 de noviembre de 1912 del Ministerio de Gobernación, reglamentando las exhibiciones cinematográficas, en la que se establecen unos primeros mecanismos de censura y se implican a las instituciones provinciales y locales en la observación de la norma.

⁷ Ver las conclusiones del Primer Congreso Español de Cinematografía (1928) y del Primer Congreso Hispanoamericano de cinematografía (1931).

⁸ La influencia debe entenderse, básicamente, desde la aplicación de unas normas que condicionaban la libertad de expresión en los medios y, fundamentalmente, en el cine. Véase la interesante obra de Juan Antonio Martínez-Bretón *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)*. Madrid. Editorial Fragua. 2000.

consolida un pilar económico artificial al inflar los presupuestos para conseguir mejores resultados económicos iniciales.

También cuando se fomenta el funcionamiento a título individual y como cooperativista permitiendo que diversos profesionales invadan otros sectores convirtiéndose en productores de sus guiones o películas.

Por otro lado, cuando se impulsa un determinado modelo de producción sobre la base de abrir puertas al exterior influyendo perjudicialmente en la marcha del mercado propio.

Desde el punto de vista creativo hay que destacar que la ausencia de libertad de expresión no impide que los creadores consoliden en el primer tercio de sus carreras la mejor etapa de su trayectoria creativa.

Es decir, cuando se habla de vías de financiación sobre las que se puede sostener un sector determinado, en este caso la producción, se están abriendo vías para que la picaresca actúe sin límites. Cuando se trata de engañar y que se consienta el engaño se establecen unas normas de conducta que son asumidas por todos más allá de la propia norma legal. En esta materia el Estado ha influido negativamente porque el sector de producción se ha levantado sobre un pilar poco sólido que con los años irá desintegrándose, aunque supone una consecuencia de la demanda de "protección del Estado" por parte de los sectores industriales. Es aquí donde la arquitectura financiera del cine español comienza a definir su perfil artificial y en el que resultará difícil seguir el trazo que acabe por dar sentido finalmente al edificio.

Mientras unas empresas definen el oligopolio en el sector de producción, se arbitran nuevas fórmulas que dan paso al surgimiento de empresas impulsadas por los propios profesionales que hasta el primer lustro de los cincuenta se han dedicado a desarrollar su actividad como directores, guionistas, directores de fotografía, etc. Estas nuevas firmas cinematográficas proliferan al amparo de una norma aprobada en julio de 1952 que reforma todo lo referido a la protección a la cinematografía y las normas de censura, y sobre cuya actividad también influirá el boicot de las multinacionales norteamericanas ⁹ a la distribución de sus productos en España (1955-58) lo que parece animar momentáneamente la producción y coproducción.

La producción se establece al margen de la rentabilidad propia de la película. Se busca producir para importar, se intenta conseguir la mejor categoría para la película al margen de que la historia que se cuenta pueda interesar al público. Todo productor mira a la Comisión que ha de valorar la película que le permitirá obtener unos permisos de importación de películas extranjeras que eran, sin duda, la clave del negocio ¹⁰. La coproducción se convierte en una vía apropiada para la apertura de nuevos mercados para el cine español. No obstante, si bien se revitaliza la producción de cine en España, no resulta equilibrado el mercado exterior, al que llegan a cuentagotas las películas propias.

Los nuevos aires que se propagan por el cine español en los años sesenta tienden, sin embargo, a destacar que se abre un nuevo camino a otra generación, que va a convivir con la vitalidad del cine de los cincuenta y quiere dejar al margen un modelo aparentemente anquilosado surgido tras la guerra civil.

No obstante, la implantación del control de taquilla (1964) se convierte en arma fiscalizadora al tiempo que permite recomponer el sistema económico y financiero del sector de producción. En este sentido debemos llamar la atención sobre una decisión tan tardía e, inmediatamente, sobre su

⁹ Debido a la exigencia que se le impone a través de la cuota de pantalla, la Motion Pictures Export Association (MPEA) inicia dicho boicot de distribución del cine norteamericano en España.

¹⁰ Fernando Fernán Gómez (Cfr. Brasó, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid. Espasa. 2002. Pág. 32) recuerda un comentario de Edgar Neville muy esclarecedor: "...él hacía cine porque con una inversión de 200.000 pesetas ganaba 1.500.000; lo hacía dos veces al año, contando con los permisos de importación.... él siempre montaba su negocio porque sabía que, por el prestigio literario del guión escrito por él y el suyo propio a todos los niveles, le iban a dar equis permisos. Y como había unos precios se decía: Dan 3 millones, vale medio millón, pues me quedan 2 millones y medio. La mitad para mi socio, para el que me ha ayudado, y la otra mitad para mí... En aquella época, sí es verdad que el cine se hacía exclusivamente para eso. Lugo, claro, pasa como en todo: que haciéndolo exclusivamente para eso, unos señores lo hacía mejor que otros".

efectividad real. Quizás la situación económica y social de postguerra no permitió desarrollar un sistema de control del negocio de la exhibición, pues para establecerlo en todo el país habría que hacer una inversión para la que, evidentemente, no se tenían recursos. El Estado se conformó con intervenir y controlar el producto y su exhibición y fiscalizar lo que realmente podía, más allá de preocuparse por el negocio generado, lo que hacía que ni el propio productor supiera cuánta taquilla hacía su película. Cuando se implanta el control de taquilla se destaca su efectividad dado que se trata de una herramienta necesaria para conocer la salud económica del cine español. Son los años del desarrollismo socio-económico y esta iniciativa se enmarca en este nuevo contexto. Con los años se ha comprobado que sólo sirve para tener una referencia de la vida de las películas – aunque, a decir verdad, es la única de que se dispone para poder articular alguna valoración– porque, y más allá de los inspectores que recorrían todas las salas españolas, sabemos cómo los empresarios de cine se las ingeniaron para esquivar el control ejercido sobre su negocio.

Y desde el punto de vista creativo, antes mencionado, entendemos que este periodo se convierte en uno de los de mayor riqueza expresiva del cine español. Aquí debemos recordar, y al alcance de todos está el constatarlo, que el control ejercido por el Estado determina que los profesionales realicen un ejercicio singular de puesta en imágenes y en texto, algo que se confirma con la grandeza narrativa plasmada en numerosas películas de este periodo. Aquí la *influencia* del Estado hay que reconocerla como positiva en tanto que –y más allá de la reiterada autocensura– los directores y guionistas han ofrecido al cine español algunas de sus historias más importantes a todos los niveles. ¿Significa esto que cuando se somete a presión la creación hay más imaginación? Más allá de plantear controversia podemos justificar nuestro comentario en la línea de que los resultados de cada periodo cinematográfico español están ahí, al alcance de todos aquellos que decidan ver, con la mayor objetividad posible, lo que se ha hecho y lo que se hace.

Pensamos que no está justificado el conformismo, el conservadurismo creativo. La obra sometida al público es el fin del negocio cinematográfico. La respuesta de ese público debe servir de referencia, aunque no sea la única. Más allá de dar origen a una obra en la que los intereses personales están por encima de aquellos otros que se entienden generales, el autor –director, guionista– debe entender que en esencia el acto comunicativo debe funcionar. Una idea bien desarrollada, un texto bien escrito, unos diálogos que emocionen, una estructura visual que funcione serán parte de la esencia del éxito de la película. Y aquí hablamos de cualquier género, desde una comedia de entretenimiento y una obra personal.

El público es inteligente y sabe apreciar lo que se le ofrece. No se debe hacer hincapié en la diferenciación entre público inculto o público inteligente, porque en la misma se encuentra la clave fundamental de la fragmentación del público a partir de políticas estatales que más que ayudar a la consolidación del cine español influyeron determinadamente en su paulatina desintegración. Baste con poner un ejemplo en unos años, los sesenta, en los que se vivió activamente la transformación cultural que se proyectaba sobre Europa. En España, con ánimo de transmitir una adecuación institucional a los tiempos que corren, se transforma en noviembre de 1962 el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) al poco tiempo de asumir Manuel Fraga Iribarne el Ministerio de Información y Turismo y nombra de nuevo Director General de Cinematografía a José María García Escudero (julio de 1962) cuya notable aportación fue la Orden del 19 de agosto de 1964 para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, se promueve una nueva Ley de Prensa (marzo de 1966), y se impulsa al grupo de jóvenes directores de la EOC que se convierten en la generación del Nuevo Cine Español que contará con otro grupo alternativa en Cataluña conocido como la Escuela de Barcelona. Sin embargo, cuando se trata de hacer posible que todos los espectadores tengan posibilidad de acceder a “otro” tipo de cine, de poder visionar un cine cultural y creativamente de calidad, ven como sus opciones se limitan y sólo podrán acceder a las películas que se exhiban en las nuevas salas de Arte y Ensayo que se regulan a partir de 1967 los residentes en ciudades de más de 50.000 habitantes (Desde los años ochenta serán precisamente las principales ciudades españolas –Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, Zaragoza– las únicas que cuenten con salas permanentes para la exhibición de películas en Versión Original. Por lo tanto en poco se ha avanzado realmente). En definitiva, hay que señalar que cuando está a punto de finalizar la aplicación del I Plan de Desarrollo en España, la consolidación cultural del ciudadano está todavía en los albores de la reforma.

1.3. El cine de la transición y del periodo democrático.

A partir de los primeros años setenta, la Comisión de Cultura y Educación del Consejo de Europa impulsa y organiza varios encuentros en distintas ciudades con el objetivo de abordar diversos aspectos culturales y hablar, entre otras cosas, de la situación del cine europeo. En el informe que se emite tras la reunión celebrada en Lisboa del 14 al 16 de junio de 1978, se hace hincapié en la crisis que se respira en casi todos los países europeos y, al tiempo que se considera que el cine es a la vez un factor importante de cultura y de expresión artística y una actividad industrial y comercial, se recomienda a los gobiernos elaborar una nueva política de cine sobre la base de enseñar a ver cine desde las escuelas, promoción de obras de calidad, favorecer a los nuevos talentos, animar la colaboración entre el cine y la televisión, fomentar la colaboración entre países, animar a la exhibición de película subtituladas, etc.¹¹.

Quizás el punto de inflexión de este periodo en España haya que situarlo en junio de 1977, pues tras las primeras elecciones democráticas se inicia el desmantelamiento del aparato intervencionista del franquismo en materia cinematográfica. Los nuevos aires creativos que surgen en este periodo no satisfacen las expectativas creadas y, hasta la llegada del Partido Socialista Obrero Español al poder en 1982, los protagonistas del cine español vivirán inmersos en la paradoja de que tanto han esperado para poder hacer su obra que ahora no saben qué hacer. Los resultados de sus dudas se reflejan en el desmembramiento de una estructura ya tocada por el distanciamiento que se produce entre espectadores y películas.

Las iniciativas culturales de los primeros años sesenta perduran en la generación que ha vivido en primera persona ese cambio creativo, pero no deja de ser un grupo minoritario frente a la mayoría que sigue viendo otro tipo de cine. El Estado, en los años de transición, ha influido notablemente en la marcha del cine porque, al no ser capaz de establecer unas normas sobre las que se regule la actividad de la industria cinematográfica, consigue fomentar un deterioro progresivo en la misma por el enfrentamiento sectorial, por la falta de entendimiento entre la Dirección General de Cine y los intereses de la industria, sobre todo porque ésta quedaba sin apoyo frente a la producción estadounidense.

Con Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía, una vez que el PSOE alcanza el poder, se diseña una normativa que provoca muchas reacciones en todos los sectores, aunque cuenta con un apoyo incondicional de los profesionales de izquierdas que ven que la liberalización que se propone rompe drásticamente con el control sufrido durante el franquismo. Sin embargo, la aplicación de la normativa genera una ruptura sectorial –que destaca inevitablemente la influencia que ejerce la Administración- y, lo más llamativo, establece el fomento de un tipo de cine –de calidad- que destruye el mercado, porque fragmenta la industria provocando la desaparición de una de las líneas de producción que hasta la fecha venían ayudando a sostener esa raquítica estructura industrial. (No olvidemos que el Decreto Miró tiene sus raíces en la Orden impulsada por García Escudero en 1964, tal y como reconoció en diversas ocasiones la propia Directora General).

Esta decisión política es, a nuestro modo de ver, la que marca el principio del fin del cine español porque, aunque se mantenga una cierta actividad productiva constante, se resquebrajan los endebles cimientos ya existentes al generar una proliferación extraña de productoras que aparecen y desaparecen cual Gadiana industrial, provocando un efecto nocivo sobre la recepción de las películas y porque, salvo excepciones, provoca un alejamiento constante del público ante la oferta que se realiza. Se salvan, indudablemente, parte de las iniciativas que tiene que ver con el apoyo a los nuevos directores –que con el tiempo también será negativa para el desarrollo del cine español¹²-, aunque la apuesta de menos películas pero de más calidad no cuaja más allá de algunos casos. Y la política de apoyo a los directores impulsada por Pilar Miró contrasta con la de Jorge Semprún en la que se quiere fomentar la industria. Los vicios existentes en el cine español eran de tal calado que se sucedieron respuestas profesionales a todos los niveles ante la nueva política. Una vez más se dejaba

¹¹ Cfr. AA.VV.: *El cine y el Estado*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1982.

¹² ¿Se puede soportar la irrupción de tantos nuevos directores al año? ¿Qué beneficio creativo y económico supone para el cine español? ¿Qué respuesta se encuentra en el espectador ante las películas que logran estrenarse firmadas por nuevos directores?

al descubierto la necesaria dependencia de la industria del cine del apoyo del Estado, una situación histórica que ni los nuevos aires democráticos fueron capaces de solucionar hasta el día de hoy.

La intervención del Estado franquista –más allá de la censura- se ha sustituido por la intervención de grupos de presión que quieren mantener abierta la puerta que les proporcione aquello que no son capaces de conseguir por sus propios medios: su pervivencia profesional. Qué se puede pensar, sino, del manifiesto que firman más de cien profesionales del cine (febrero de 1987) sobre la política de subvenciones del Decreto Miró que consideran parcial a todas luces; qué se puede decir del rechazo del Decreto Semprún por parte del Comité Unitario Interprofesional del Cine y del Audiovisual (CUICA) (marzo de 1989) y que provoca un desarrollo posterior; o la huelga general de actores de cine y teatro contra lo que consideran una política cultural errática del gobierno (siendo Ministro de Cultura Jordi Solé Tura). Ahora, sin embargo, se pide con insistencia el cumplimiento de la directiva europea por la que se obliga a las televisiones a invertir el 5% de sus ingresos en financiación anticipada de películas para cine y televisión. Mientras el Gobierno establece la norma de obligado cumplimiento las cadenas se quejan y aducen que ya están actuando conforme lo recogido en dicha normativa¹³. Ante esta postura, tanto por parte del Gobierno como del sector de producción, cabe plantearse si debe aplicarse la norma a todas las llamadas industrias culturales, puesto que están en el mismo ámbito creativo que el cine (tanto el sector de música, como el del libro, el teatro y el mundo del arte, deberían invertir parte de sus ganancias en la producción de nuevas obras).

En definitiva la *influencia* del Estado se ha sustituido por un influyente colectivo que considera que los españoles deben apoyar iniciativas endebles, faltas de originalidad, de gran pobreza creativa. A los españoles les interesa el buen cine y el cine de entretenimiento, pero resulta difícil hacer creíble una historia que se cae por su propio peso a los cinco minutos de proyección, o que sólo interesa a un sector muy reducido de público, lo que provoca la curiosa reacción de que se diga que el público no está preparado... y que la culpa es de los americanos.

La integración europea ha generado un nuevo espacio en el que el cine español forma parte de un conjunto en un mercado que se va cerrando poco a poco porque los productos que llegan a las salas apenas son identificados por el público español. Resulta difícil entender el futuro del cine español por cuanto las decisiones que se toman por el Estado tienen que ajustarse a unas directivas europeas sobre la materia y, por otros ejemplos, el retraso que se lleva en España impide recuperar un espacio de negocio que ha sido desatendido por todos los gobiernos.

Y recogiendo las ideas apuntadas al inicio de este epígrafe, las “nuevas políticas” buscadas por la Comisión europea no son tan nuevas si recordamos que, algunas de ellas, ya se reflejaron como de “urgente realización” en el I Congreso Español de Cinematografía (octubre 1928), I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (octubre de 1931), en las Conversaciones de Salamanca (mayo de 1955), en las II Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Cáceres (noviembre de 1958), en la Primera Semana de Cine en Color y el I Congreso Internacional de Cine celebrado en Barcelona (septiembre de 1959), las Primeras Conversaciones de Escuelas de Cine celebradas en San Sebastián (1961), las conflictivas Primeras Jornadas de Escuelas de Cine de Sitges (octubre de 1967), en el Primer Congreso Democrático del Cine Español (diciembre de 1978), en el Audiovisual 93 celebrado en Madrid (junio de 1992)...

Después de los sucesivos acontecimientos políticos surgidos en los primeros años del presente siglo XXI, y que han dado paso a una nueva actitud beligerante por parte del colectivo de profesionales del cine y teatro exigiendo libertad de expresión cuando ellos mismos la utilizan según y cómo y en qué momentos¹⁴, a lo largo del 2004 se viene hablando de la necesidad de un encuentro nacional e

¹³ La FAPAE se afana en suscribir convenios para garantizar esta vía de financiación. Con la FORTA ya ha rubricado un acuerdo por tres años que supondrá una inversión de 30 millones de euros (“El País”, 3-6-04). Está a la espera que UTECA haga lo mismo para dar estabilidad al sector.

¹⁴ Me parece demagógico hablar de “militarización del pensamiento” (Mercedes Sampietro al recoger el Premio Nacional de Cinematografía el 3 de febrero de 2004) cuando la actitud democrática de algunos profesionales es directamente proporcional a sus demandas autoritarias: el pensamiento único del que defiende sus únicos intereses y los quiere lanzar al ciudadano como objetivos comunes a alcanzar. Con la paradoja de que los propios profesionales que reclaman libertad,

intersectorial para analizar detenidamente los problemas que se arrastran en la industria y creación cinematográfica y audiovisual en general.

Hasta la fecha la *influencia* del Estado se ha limitado a aplicar la normativa vigente europea en dicha materia y a atender a los diversos colectivos en sus múltiples demandas, la mayoría de ellas generadas por la controvertida producción y comercialización de productos al margen del mercado tradicional; es decir, el surgimiento de la piratería audiovisual que dinamita los pilares de la producción. Esta es otra de las cuestiones de fondo que se viene arrastrando desde hace años. El Estado interviene en esta materia policialmente, como exige la ley, pero los autores y creadores parecen no querer reflexionar sobre la reacción ciudadana ante la piratería. ¿Cuándo productores, creadores y autores van a decidir sobre el coste final del producto que se comercializa en las ventanas de distribución convencionales? Es la voz del ciudadano de a pie que también quiere que se le escuche más allá de declaraciones políticas y demagógicas ¹⁵.

2. El mercado exterior: la promoción del cine español en el extranjero.

Cuando se trata de hablar del mercado de cinematografías como la española no queda otra alternativa que referirse a un espacio geográfico y a un idioma. En este caso las limitaciones territoriales influyen de manera determinante como el censo de población. Sin embargo, al mencionar el idioma ese espacio físico se transforma notablemente y se incrementa hasta unos niveles nada despreciables.

Este puede ser, pues, el punto de partida. El cine español desde sus inicios ha contado con una serie de limitaciones que tienen que ver con el espectador que acude normalmente a la sala de cine. Aunque nos refiramos a las décadas de mayor afluencia debemos asumir que se trata de un mercado exiguo. Por eso, desde los primeros tiempos, se ha recordado que los países de habla hispana se convertían, de facto, en el mercado natural del cine español. Y no sólo atendiendo a la explotación de las películas producidas, sino también a la relación económica que se podía establecer en materia de coproducción de filmes. Este sería un objetivo a alcanzar. Se habla del mismo en los primeros encuentros profesionales, se repite hasta la saciedad a lo largo de todos los tiempos hasta el día de hoy.

Los pasos dados hasta la fecha se concentran en iniciativas particulares de algunos productores en los primeros años del cine mudo y en la actividad empresarial de algunas productoras a partir de los años treinta. Son apuestas indiscutibles de grandes prohombres de la industria cinematográfica española, que sin dudarlo se lanzan a la apertura de nuevos mercados mucho antes de que se consolidara el sistema de coproducción.

A partir de la creación de Uniespaña (1959) se habla sin descanso de la difusión del cine español en el extranjero. Cuando se crea Cinespaña S.A. (1962, disuelta en 1984) se insiste en la promoción de nuestro cine en otros países. En estas iniciativas participan activamente los productores españoles –en especial en mercados como el mexicano y argentino–, aunque el Ministerio de Información y Turismo asumirá su control muy pronto.

No obstante, se amplía el horizonte cuando se organizan Semanas de cine en importantes capitales de todo el mundo, que son la antesala de las iniciativas que se van a promover indiscriminadamente a partir de mediados de los años setenta. Se busca, por encima de todo, dar a conocer el buen cine que se hace en España; es la reivindicación de unos creadores que están a la altura de lo que se hace en otros países.

solidaridad, etc., luego aíslan a sus propios compañeros que no piensan como ellos. Y el Estado permanece impasible y aguantando el chaparrón.

¹⁵ En este sentido cabe destacar las últimas acciones de la denominada Mesa Antipiratería desde la que se denuncia el robo sistemático a los creadores. Bajo el lema “Soy original. Compra original”, un conjunto de trabajadores de las industrias culturales, del ocio y entretenimiento, editores, creadores, artistas, productores y distribuidores, han decidido presentar en Bruselas un manifiesto de intelectuales y voces de la calle para que 2005 sea el Año Europeo del Original. Cfr. “El País”, 20-5-04. Realmente podemos preguntar quienes son las “voces de la calle” a las que se refieren, porque precisamente el ciudadano corriente en el que más se queja del coste del producto final.

Sin embargo, debemos ser consciente que los profesionales del sector –hay excepciones- y la propia Administración no muestran un verdadero entusiasmo con estas iniciativas que, salvo que alguien confirme lo contrario –falta mucha información sobre la comercialización del cine español en el extranjero-, no pasaban de acontecimientos folclóricos en los que participaban un selecto reparto de profesionales de todos los sectores industriales y creativos.

En este sentido la influencia del Estado se sitúa a niveles de selección de películas que se muestran en las diversas Semanas y la elección de personalidades que acuden a dichos eventos. Poco se sabe del negocio que generaron dichas actuaciones administrativas y en qué medida real se benefició el cine español. Esta estructura se ha mantenido a lo largo de los años y con la implantación de la democracia en España poco nuevo ha surgido en la promoción y difusión del cine español en el extranjero ¹⁶.

Son muchas las dificultades que tienen buena parte de las películas exportables del cine español para abrirse camino por el mundo. No significa nada que tres películas sean compradas en los mercados internacionales para su distribución en veinte o treinta países. Se aprecia un esfuerzo no correspondido y por ello hay que analizar con detalle cuales son las causas de ese desequilibrio.

Y para empezar un texto: “Cuando una película española se vende fuera de nuestras fronteras, con ella se exporta arte y también cultura, ideas y productos económicos que tiene como mejor embajador al cine”. Estas palabras que, aparentemente, resultan lejanas en el tiempo fueron pronunciadas el 30 de abril de 2004 en el Festival de Cine de Málaga por Pedro Pérez, presidente de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España (FAPAE) ¹⁷. Con ellas se transmitía la creación de un Instituto para promocionar el cine español en el exterior a partir de una serie de oficinas que se establecerían en las embajadas españolas repartidas por los principales países. Estas declaraciones significan algo: hablan de un vacío, de la debilidad de uno de los pilares más importantes para el cine español, del olvido en el que se sumerge una película española cuando finaliza su rodaje. Habla de la necesidad de invertir en publicidad no sólo hacia el exterior sino también en el mercado propio.

El sector audiovisual español parece querer alcanzar metas notables pero al mismo tiempo diversas instituciones actúan en varios frentes solapando iniciativas. Por un lado la difusión y promoción del cine español en el extranjero; por otro la comercialización del territorio español para convertirlo en el mayor plató del mundo. Es así como a través de la Spain Film Comisión (¿esto se define como abrirse al mercado internacional o dejarse colonizar?) se aglutinan una serie de esfuerzos entre los profesionales, las empresas y las administraciones públicas para alcanzar metas como la de atraer productores externos que rueden en España y generar nuevos negocios que se proyecten en sectores complementarios al del audiovisual.

Todas estas iniciativas son interesantes en principio –más allá de que desde varias instituciones y entidades profesionales se busque lo mismo-, pero la cuestión fundamental es que el cine español exista como tal, se consolide en España y en el extranjero y establezca todas las conexiones industriales y creativas que le den entidad. Para ello, entendemos que lo primero que hay que consolidar es la marca “Cine Español” algo todavía no conseguido.

Se debe recordar la reflexión de Wally Olins ¹⁸, presidente de la consultoría Saffron, en la que sintetizaba que “Ninguna marca funciona si el producto no es bueno”. Y adaptando sus comentarios, puesto que habla de países, una cinematografía necesita una marca “porque tiene que competir con otra. Todas tienen su tamaño, su identidad, su imagen... El punto es ver si esa imagen que se transmite es actual y responde a la realidad y al proyecto que se quiere trasladar, y si no es la imagen anquilosada de hace 30 o 40 años”. Y cuando se trata de decidir cuáles son los elementos que conforman una marca, y sin ánimo de extendernos más en este asunto, el propio Olins dice: “Uno es el producto en sí mismo; el segundo es el entorno; el tercero la comunicación, quizá el que más ha

¹⁶ Algunos españoles todavía recuerdan como a mediados de los años setenta en una capital como Lima se podía ver *El amor del capitán Brando* en un cine que el gobierno español tenía comprado para proyectar sólo películas españolas.

¹⁷ Cfr. “El País”, 1-5-04.

¹⁸ “El País”, 6-6-04. Entrevista en la sección “Negocios”.

cambiado porque se ha sofisticado; y el cuarto, el más difícil de controlar, porque es impredecible, es el comportamiento humano, cómo reacciona la gente a los cambios”.

3. Las actuaciones del Estado y los medios de comunicación.

No vamos a repetir lo que comentamos en una mesa redonda sobre el precio de la verdad informativa ¹⁹, pero sí podemos insistir en que consideramos que el ciudadano español tiene que ser más maduro y que si quiere tener independencia debe aprender a valorar la información de una manera más amplia, debe conocer lo que se dice en más de una fuente informativa, no se puede andar con las orejas puestas. Hay, en definitiva, que reconocer y superar la tendencia a oír o leer lo que queremos que nos digan.

Las actuaciones del Estado en materia cinematográfica han sido contadas al ciudadano español siempre desde los medios de comunicación. Cuando se nos hablaba de transparencia informativa durante el franquismo debemos asumir que consistió, y únicamente en eso, en trasladarle a través de los diversos medios las reformas legales y las actuaciones que se estaban llevando a cabo en el marco de fomento y protección del cine español. Desde la Transición las intervenciones del Estado han provocado siempre reacciones en los medios de comunicación, sobre todo en lo que supone abandono de sus obligaciones para con el sector de producción, la creación cinematográfica y la defensa de un espacio para las películas españolas.

Las revistas especializadas sólo han sido portavoces de dichas actuaciones y, más allá del amparo empresarial que algunas de ellas tuvieron en cada periodo, está claro que su dependencia del Estado ha influido en su línea editorial y, cuando la publicidad se convirtió en el pilar económico de las mismas, las opiniones y textos comenzaron a decantarse hacia una dependencia informativa real de quien realiza la inversión. Salvo algunos casos contados en los que la suscripción fue el sustento efímero de la publicación, podemos decir que ha existido siempre un filtro –institucional o empresarial– en todas las publicaciones cinematográficas. La *influencia*, pues, se ejerce a lo largo del tiempo desde la doble dimensión política y económica.

Así las cosas cabe preguntarse ¿qué películas se comentan en las páginas de las revistas especializadas y de la prensa diaria? ¿A qué temas se les da relevancia informativa y a cuáles no? ¿Por qué sólo a ciertos profesionales se les trata de manera especial? ¿Por qué existe un oligopolio de información cultural en España desde hace dos décadas y por qué sólo se pueden oír las voces de unos pocos en la valoración cinematográfica en España? ¿Por qué se insiste en la aportación de ciertos directores y un tipo de cine y se olvidan en general a otros profesionales que están presentes en el día a día de la industria? ¿Por qué hay argumentos o temas que no se abordan o si lo hacen se esfuerzan, sus promotores, en ser “políticamente correctos”?

Los medios de comunicación a partir de mediados de los setenta, viven inmersos en la paradoja por cuanto, según los vientos que corren en cada momento, son capaces de denostar el cine de antaño y alabar indiscriminadamente el cine presente, para revolverse en sus manifestaciones porque la actitud “políticamente correcta” es otra. En numerosas ocasiones la venda delante de los ojos no ha dejado apreciar el paisaje en toda su extensión, cosa que se supera con el rescate –en el momento que consideran más oportuno– de un cine que en su momento se alejó de la doctrina común.

Sorprende como, por ejemplo, la comedia veraniega de los setenta se haya puesto en tela de juicio y la que se produce en los años noventa se aplauda porque se convierte en motor económico del cine español. ¿Es que antes no eran comerciales y rentables? Estamos hablando de una y otra cara de la moneda, pero la moneda es la misma.

La actitud democrática de lo que algunos llaman industrias culturales queda en entredicho cuando se valoran estas actuaciones. El oligopolio crítico y editorial concuerda con el existente en los sectores profesionales. Aquí, pues, hablamos más de *influencia* de grupos de presión que del Estado en sí mismo, y cuando se reclaman políticas culturales se está demandando sólo algunas de las políticas

¹⁹ Coloquio-debate con Santiago Sánchez y Esther Turu, sobre la película *El precio de la verdad*, de Billy Ray, en la que se narra la historia de un joven periodista que alcanzó una notoria fama en la revista “The New Republic” con una serie de artículos que causaron revuelo en la profesión hasta que uno de ellos provoca una investigación que acaba descubriendo que más de la mitad de los textos escritos estaban inventados.

que se debieran aplicar, las que afectan a unos pocos. Esta actitud profesional se viene manteniendo desde mediados de los setenta y resulta imposible replantear cuando hablamos de grupos mediáticos de presión, lo que algunas personas trasladan a otras instancias públicas y privadas, convirtiéndose en referencias ineludibles para la supervivencia de un grupo minoritario atrincherado en opiniones que resultan con los tiempos reiterativas e involucionistas porque son las que le sostienen en los medios y plataformas culturales en las que se mueven.

Los tres minutos "para criticar la realidad", iniciativa impulsada por más de treinta profesionales ante las elecciones del 14 de marzo de 2004 ²⁰, se lanza en España como una apuesta por la defensa de los valores y los intereses del país. La interpretación que se hace de este proyecto común queda bien sintetizada en las palabras de Pedro Almodóvar: "Estoy orgulloso de ellos, estoy orgulloso de ser un director español. Esta película es un gesto, una patada en los genitales del partido que está en el poder. Es una iniciativa maravillosa, absolutamente necesaria y legítima. Lo que más me ha gustado es que los directores han cogido la realidad y la han puesto tal cual, mostrando la fuerza demoledora de imágenes que hemos visto" ²¹. Esta actitud por parte de los profesionales fue contestada en algunos ámbitos ciudadanos que exigieron valentía a la hora de abordar "toda" la realidad social y política ²².

Uno de los muchos titulares que se publicaron en distintos medios en el mes de marzo del 2004, tras las elecciones generales, señalaba que "El mundo del cine" se había convertido en el "catalizador de las protestas contra la guerra de Irak y algunas políticas del gobierno" de la nación, insistiendo en otros casos en que "evidentemente, no ha sido el sector de la cultura el que ha provocado la caída del Gobierno, sino los votos de la ciudadanía. Pero los creadores han construido una afilada punta de lanza contra el poder establecido" ²³. Bien, lo que cabe esperar es que los creadores se conviertan en portavoces de la verdad en todos los sentidos. Una vez que entran de lleno en el terreno político deben asumir la responsabilidad completa de su protagonismo y no caer en la misma estrategia demagógica que el político de facto.

4. El público de cine en España.

En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Manuel Gutiérrez Aragón ²⁴ señaló que "el cine inventó su vida y que el cine de hoy sigue inventando la vida que estamos viviendo".

Realmente, el cine inventó la vida de los españoles, la de todos aquellos que se dejaron sorprender por lo novedoso y aquellos otros que se aficionaron a las historias que poco a poco fueron llenando sus horas de entretenimiento. El cine transformó en mayor o menor medida la vida de los nuevos espectadores dándoles parte del sentido de su vida. La sala de cine no sólo facilitó el encuentro entre los amigos, sino que permitió desviar parte de los momentos más difíciles de la existencia de muchas personas, vivir los sueños imposibles y disfrutar de las emociones que luego querían proyectarse en la vida cotidiana.

Por eso el espectador español se aburría y disfrutó con muchas películas e hizo que la sala de cine se convirtiera en el escaparate de sus aspiraciones; todo estaba cerca y algún día podría alcanzar un momento semejante al vivido por los protagonistas de la historia. También vibró con aquellos rostros

²⁰ Bajo el título *Hay motivo*, se pretende denunciar lo que está sucediendo en España con respecto a la manipulación de la información y el tratamiento de diversos problemas sociales que, sorprendentemente, parecen haber surgido en España en los últimos años.

²¹ Cfr. "El País", 6-3-04.

²² Sabemos que sobre algunos documentales pesa un absoluto silencio y que no han podido acceder a las pantallas comerciales quizá por su duración, pero sí tenían un formato adecuado para ser emitidas por cualquier televisión, comercializándose posteriormente en DVD. Recordamos, por ejemplo *Sin libertad* (2001), con guión y dirección de Joseba I. Arteta Orbea y una duración de 33 minutos. Hay muchas personas que no están de acuerdo con ciertas actuaciones pero encuentran bloqueada su libertad de expresión.

²³ Cfr. "El País", 21-3-04.

²⁴ Es el tercer director del cine español que ingresa tras José Luis Borau y Luis García Berlanga.

que hablaban con gracias e interpretaban sus canciones preferidas; también supo aplaudir como si de un teatro se tratara, los momentos más intensos de la acción más sorprendente.

Ante esta actitud, el Estado sabe aprovechar sin duda la pantalla para transmitir los nuevos valores que hay que consolidar socialmente en cada momento. Esa sociedad es muy receptiva y sabe apreciar lo que se le cuenta acerca de la familia, la realidad social, el esfuerzo y sacrificio que debe marcar el trayecto vital de cada uno. La asistencia continuada a las salas de cine no es un hecho forzado, los espectadores acuden para pasar un buen rato, divertirse con las historias más simples y, pasados los años, con aquellas más comprometidas.

Querámoslo o no los espectadores de todas las épocas se emocionaron con el cine español que llegaba a las pantallas, con aquellas historias melodramáticas y las comedias sumidas en el folklore y costumbrismo más propio y, cuando la actualidad afloraba en esas mismas pantallas, se dejaba atrapar por las historias sociales y el progresivo desarrollismo que traía aires de modernidad.

El cine español de los sesenta y setenta fue adaptando a la pantalla unos acontecimientos cotidianos que no sonrojaron al espectador de la época; tanto apreciaron –y en algunos casos con retraso– el realismo más crudo como los efluvios veraniegos provocados por el desarrollo turístico del país. Fue un cine para nada rechazado por el público, porque cuando se alcanzaron metas culturales más importantes en la sociedad española, esta supo asumir los nuevos retos y permitir la convivencia de la mirada alternativa, la de aquellos que seguían el cine de siempre y la de una nueva generación volcada por historias más relevantes. La realidad social que se plasmaba en imágenes no tenía que ver con la realidad oficial que en algunas épocas se impuso, algo que se repetirá décadas después, en la actualidad.

En esta elección –y proliferación en algunos casos– de temas, en el desarrollo de unos géneros más que otros, se puede apreciar una cierta *influencia* del Estado, porque al consentir que se produjeran determinadas películas estaban abriendo caminos para que otras siguieran su rastro. El mercado también ayudó a consolidar el cine español en cada momento. Estado e industria se mantienen en permanente comunión de ideas y esta fue asumida por los espectadores sin excesivo disgusto.

El cine a partir de los ochenta navega entre el retrato de lo que se ve y las dispares intenciones del autor convencido. Los temas se pierden en reinterpretaciones históricas de muy poco valor estético y narrativo y se propende al aburrimiento más soporífero. Se quiere romper con lo añejo y “casposo” pero no se rechaza una mirada al cine de otras épocas.

No obstante, se aprecia con los años una relación de amor-odio entre el espectador español y su propio cine –en la que influyeron otros factores industriales²⁵–. El espectador que con cierta continuidad acudía a las salas fue comprobando como a partir de los setenta el cine que le interesaba comenzaba a desaparecer de las programaciones y ante la falta de dicha oferta declinó en su asistencia, actitud que fue uno de los argumentos más sólidos del goteo continuado de pérdida de espectadores (desde 2001 las salas españolas han perdido 11 millones de espectadores, siendo el cine español el más perjudicado). El Estado ha sido determinante en este sentido y la industria, que en un principio valoró positivamente las decisiones adoptadas, vio como el cliente habitual desaparecía por otro más pendiente de ciertas modas o de la intervención de personajes de reconocida popularidad, lo que supone encontrar un oasis en el desierto.

Esta situación aguda, crítica, han intentado recientemente solventarla los profesionales del cine español con una campaña publicitaria (tres anuncios con títulos como *Taxistas*, *Halloween* y *Bateador*) con la que se pretendió fomentar las películas nacionales frente a las norteamericanas, bajo el lema “Necesitas urgentemente venir a vernos,..., cine español”. Después de una campaña en la que prácticamente todo el mundo vio el spot *Bateador* y nadie recuerda los otros dos, no han

²⁵ No olvidemos que en diciembre de 1946 (BOE.25-1-47) se aprueba una Orden que recoge la supresión de la obligatoriedad del doblaje sin que ello repercuta lo más mínimo sobre el cine extranjero que se continúa doblando porque el público ya se había acostumbrado. Dado que el negocio estaba precisamente en el cine norteamericano, resultaba inviable exhibirlo en inglés, de ahí que el público continuara siendo fiel al modelo estadounidense con el paso de los años.

salido los promotores a hablar de los resultados de la misma. ¿Podemos entender que su silencio significa algo?²⁶

La última sugerencia en este sentido se encuentra en las iniciativas de las que se hacen eco los medios (primeros días de julio de 2004) sobre que el ICAA quiere llevar adelante, a través de un texto legal, una serie de actuaciones entre las que se contempla una que tiene que ver con las películas dobladas. No creemos equivocarnos cuando decimos que subir el coste de la entrada para este tipo de estrenos no repercutirá en que se proyecten más películas en versión original, sino que supondrá, automáticamente, la pérdida de muchos más espectadores que no irán a ver, sin duda, cine español. Harán crecer desmesuradamente el mercado del DVD, un soporte que contará con todos los alicientes derivados de los varios idiomas y extras de producción.

La libertad de expresión que se viene reclamando desde la época franquista obliga a adoptar posturas diversas según en qué contexto se produce tal llamada de atención. En una sociedad democrática como la española, y delimitando los acontecimientos vividos en los últimos años, no cabe reclamar libertad de expresión cuando es un derecho del ciudadano contemplado en el artículo 20 de la Constitución ²⁷.

Por todo lo dicho anteriormente, hay que contemplar la libertad de expresión como una acción vital y cultural sujeta a reprobaciones por parte de aquellos que no están de acuerdo con lo que uno manifiesta. La libertad de expresión no lleva implícita la aceptación por parte de todos los demás de nuestra propia opinión. Y llevamos un tiempo en que se confunden estas cuestiones y que, por ello, se está atentando contra un derecho inviolable del ciudadano.

En materia cinematográfica el Estado no dice nada, pero el ciudadano sí puede decir que el cine que se está haciendo no le gusta y menos que se haga con su propio dinero. Que los temas que aborda el cine español dejan de lado otros muchos más comprometidos y que exigen de los autores y creadores su desarrollo en defensa de una actitud política, intelectual y cultural más definida. La realidad social tiene tantas caras como ciudadanos y no se pueden ocultar unas para mostrar otras; la apuesta del creador tiene que ser solidaria como la que muchos ciudadanos demuestran en el día a día. El creador tiene que devolver al ciudadano que le apoya en su trabajo una parte de lo que le entrega, y cada uno ha de hacerlo expresándose con los recursos que le capacitan. El creador de cine no debe ser un solipsista, pues no es el medio adecuado para ello.

Sin duda hay otros muchos temas que se pueden abordar en el contexto industria-cine-Estado que hemos perfilado en este texto –por ejemplo, la enseñanza del audiovisual desde la infancia–, pero consideramos que los destacados pueden servir de referencia para profundizar, con seriedad y rigor, en las diversas actuaciones que se tienen tanto desde el Estado como desde los sectores profesionales, buscando siempre la transparencia, sobre todo en materia económica, algo que serviría para romper con la opacidad que existe entre los agentes que intervienen en el sector audiovisual.

Más allá de actuaciones políticas partidistas –influenciadas quizá por un determinado *lobby* cinematográfico–, será imprescindible aunar esfuerzos en recomponer, antes de que sea demasiado tarde, el paisaje audiovisual español. Deseamos que quienes tienen potestad para conseguirlo, sean autocríticos, y concreten muy pronto lo que sería positivo para todo el país en materia cinematográfica.

²⁶ Sorprende que el argumento de partida fuera una referencia al cine norteamericano. Véase mi artículo “¿Dónde está el enemigo del cine español?”, en Alonso García, Luis (coord.): *Once miradas sobre la crisis y le cine español*, Madrid. Ocho y Medio/AEHC. 2003.

²⁷ En dicho articulado se dice: “1. Se reconocen y protegen los derechos: a) a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción; b) a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica...”, y más adelante se dice más adelante que “4. Estas libertades tiene su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.”.