

El cine español: una modesta industria cultural

¿Hay un futuro para las cinematografías nacionales en estos tiempos de globalización?

Ana Jorge Alonso^S

Antes que nada debo agradecer a **Sessões do Imaginário** la posibilidad de escribir este artículo que pretende tender un puente entre España y Brasil, entre Sevilla y Porto Alegre. En inicio me planteé escribir sobre la actual coyuntura del sistema de protección de la cinematografía en España. En estos momentos nos encontramos ante un cambio de ley de tinte liberalizador y parecía interesante explicar lo que sucede. Con un grueso libro sobre toda la legislación vigente, las sentencias del Tribunal Constitucional, los Convenios internacionales y la legislación europea, preparada como Memoria para el debate de la ley por el Congreso de los Diputados inicié la preparación del texto. Cuando comencé a escribir me di cuenta de que estaba adentrándome en complejidades internas del cine español y me pregunté: ¿qué sé yo, realmente que trabajo temas de comunicación, sobre el cine brasileño, más allá de las pocas películas que llegan a las pantallas españolas?, ¿por qué debo suponer que en Brasil conocen la cinematografía española, con la excepción de los que exprofeso hayan estudiado sobre ella?, ¿no es la cinematografía norteamericana la única que conocemos perfectamente todos?, así que abandoné esta posición de prepotencia inicial, aunque no intencionada, y he intentado trazar en las siguientes líneas una visión general del cine español: su industria, su historia, y por supuesto, aunque brevemente, el cambio de marco legal, sus posibles consecuencias y las expectativas de futuro.

La industria cinematográfica española:
una realidad modesta

Son muchos los que piensan que una de las mayores amenazas de la globalización es la uniformidad cultural, la pérdida de las señas de identidad culturales que permiten la supervivencia de pueblos diversos, la desaparición de la creatividad en aras del mercado. Pero esta uniformización de los valores, los símbolos, la estética... se produce por una aproximación a un modelo cultural dominante: el de la cultura mayoritaria en los Estados Unidos la venta universal del llamado *american way of life*, y por supuesto, como consecuencia, de los productos *made in USA*. Es interesante recoger aquí las palabras del entonces ministro de cultura francés Jack Lang, en la Conferencia de la UNESCO celebrada en México en 1982. Después de acusar a los norteamericanos de imperialismo cultural y afirmar que no tenían otra moralidad que el lucro, añadió que intentaban “imponer una cultura uniforme en todo el mundo y dictar sus leyes en

países independientes”.

El cine español, al igual que el resto del cine europeo, se encuentra en una encrucijada de difícil salida. La razón no es otra que la pujanza del cine norteamericano, que apenas deja espacio a otras cinematografías, inclusive la nuestra propia. El cine es en Europa parte de la cultura, en una tradición fuertemente arraigada. La dimensión industrial, aun siendo importante, constituye un aspecto de soporte o garantía de la continuidad de esta forma de expresión. En gran medida se ha aceptado la necesidad de un funcionamiento correcto de la industria, pero con el indudable objetivo de seguir permitiendo la *fabricación de productos culturales*.

La faceta de industria que indudablemente posee el cine es ignorada en muchas ocasiones por algunos de nuestros cineastas, que en algunos casos hacen hincapié en la dimensión artística y creativa. Se pretende incluso minusvalorar las indudables implicaciones industriales, y lo que en alguna medida posee de obra colectiva una película.



Pero la realidad es que con excepción de grandes maestros, como el portugués Oliveira, el griego Angelopoulos, el español Erice y algunas otras excepciones, pocos son los que pueden permitirse ignorar al mercado.

La realidad es que conseguir dinero para una película supone contar de alguna manera con el mercado. En España, incluso ha comenzado a funcionar la figura del productor que con varios proyectos en cartera, selecciona para llevar uno a la práctica¹. Hasta no hace mucho, y actualmente todavía en parte, la puesta en marcha de una obra cinematográfica constituía un empeño personal del director, normalmente también guionista, que buscaba apoyo para la puesta en marcha de su proyecto. Si contaba con la suerte de un productor que creyera en la viabilidad de su película, podía comenzar la odisea que se repetiría cada vez que quisiera poner un proyecto en marcha, y eso dependiendo de numerosas circunstancias, entre las que cabría destacar el éxito de cada una de sus producciones, que condiciona el siguiente proyecto.

Directores del prestigio internacional de Carlos Saura se vieron secundados por productores de su mismo nivel, como Elías Querejeta. El éxito y reconocimiento del público y de festivales tan prestigiosos como el de Cannes, no siempre otorgaron las facilidades previsibles al tandem formado por Saura el director y Querejeta el productor para llevar a buen puerto sus propuestas. Esta debilidad de la industria es lo que ha provocado, más que una supuesta

búsqueda de libertad creativa, que directores de indudable tirón comercial como Almodóvar hayan creado sus propias productoras para llevar a cabo sus propios proyectos.

El concepto de industria cultural, formulado por la Escuela de Frankfurt, será quizá el término más acertado para definir este particular sector productivo, con tantas implicaciones ideológicas. En España ha tenido tan buena aceptación que se utiliza hoy en día de forma generalizada, incluso desde instancias institucionales. Más adelante podremos comprobar que esta supuesta aceptación implícita del término no se corresponde en la mayor parte de los casos con la política desarrollada.

La consideración del cine como industria cultural conlleva la aceptación inevitable de una dimensión ideológica de los productos elaborados. Esta doble dimensión se despliega en dos facetas fundamentales. Por un lado la obra audiovisual contiene rasgos del carácter cultural de un pueblo, en la medida que expresa valores, tradiciones, costumbres y una serie de códigos de comportamiento comunes. Además, la utilización de la lengua propia², especialmente las de carácter minoritario, constituye un ejercicio de afirmación de la identidad cultural nacional. Por otra parte, la obra audiovisual se contempla como una creación de *autor*, aunque en gran medida no se pueda ignorar la dimensión colectiva de la obra. El peso de la tradición europea, cuyos abanderados son los franceses, hace recaer la responsabilidad de la autoría en el director.

Las tesis sustentadas con gran eficacia por los críticos-directores de *Cahiers du Cinéma* han calado completamente en la opinión pública. Para comprobarlo basta con repasar las críticas cinematográficas de los distintos medios de comunicación. Este fenómeno de la doble dimensión ideológica, individual y nacional, conlleva una visión particular del cine que ha motivado iniciativas políticas conducentes a la protección de la industria audiovisual desde diversos países europeos, y últimamente desde instancias de la propia Unión Europea.

Una de las consecuencias políticas más reseñables de la confrontación de la distinta concepción sobre la comunicación representada por Europa frente a los Estados Unidos fue la eliminación de ésta de las negociaciones del GATT en la Ronda Uruguay. Una vez más, los franceses abanderan las posiciones que defiende la Unión Europea de la denominada “excepción cultural”. Los productos audiovisuales, que habían sido catalogados previamente por el GATT³ como servicio, fueron excluidos después de intensos debates⁴. La ya citada “excepción cultural” poseía un interesante antecedente en las negociaciones del Acuerdo de Libre Cambio entre Estados Unidos y Canadá, donde los canadienses consiguieron introducir en la cláusula 2005 la “excepción cultural” para el cine, la radiodifusión, los productos fonográficos y la edición.

La industria cinematográfica europea en muchas ocasiones ni siquiera es merecedora de tal denominación. Con la posible excepción de la francesa, difícilmente se puede aplicar tal término a situaciones de creación prácticamente artesanal y dependencia de las grandes multinacionales americanas. Cinematografías tan pujantes como la italiana hace unas décadas han pasado a una situación de declive tal, que apenas se visionan películas de esta nacionalidad fuera de sus fronteras. De esta decadencia solo se salvan autores consagrados como Tornatore o Moretti.

El problema fundamental no estriba, aun siendo destacable, en el sector de la producción. El gran inconveniente para la industria europea lo constituye el práctico control de la distribución en manos de las multinacionales americanas, que en Alemania o Reino Unido poseen más del 95% de la cuota del mercado. La situación en España aún no llega a esos índices tan desoladores. Una vez más es en Francia donde encontramos un atisbo de competencia real entre la industria local y la de Hollywood, aunque la batalla la sigan ganando los norteamericanos.

El sector de la distribución se encuentra en este momento en una situación de predominio sobre el resto de los sectores, pues coloca preferencialmente los productos en función de sus propios criterios, incluso obligando a los

exhibidores a la compra por lotes⁵, práctica reconocida por las exhibidoras pero negada por las empresas de distribución. Debido a los fenómenos de integración⁶, que han vuelto a colocar en las dos últimas décadas dentro de las mismas corporaciones a empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, además de canales de televisión, empresas videográficas, etc., obviamente se da prioridad a los productos fabricados en la propia corporación.

Para fomentar la distribución de películas europeas existía con anterioridad en España la denominada cuota de distribución reflejada en la Ley actualmente vigente (Ley 17/1994 de 8 de junio de Protección y Fomento de la Cinematografía.), pero que se dejó de aplicar en 1999 debido a la segunda disposición final del texto de esta ley, que mantenía su vigencia por cinco años. Esta cuota vinculaba las licencias para el doblaje a cualquier lengua oficial del territorio del estado español, al número de películas europeas distribuidas con un reflejo de unas cantidades determinadas en taquilla. La anulación de esta medida, que a juicio de los analistas se había mostrado eficaz, levantó una gran contestación desde diversos sectores de la industria española, pero a pesar de ello, la opción de la liberalización se superpuso a los propios intereses de la industria autóctona.

Los distribuidores, situados en el epicentro que relaciona la producción de películas con los exhibidores que las proyectan para el público, son los que realizan fundamentalmente las campañas de *marketing*. Deciden también el número de copias que se colocan en explotación, lo cual constituye un elemento decisivo a la hora de garantizar una recaudación importante, pues una superproducción norteamericana en España parte con más de 100 copias e incluso con más de 200, y una producción nacional modesta no pasa de las 25. Por otra parte, son los distribuidores los que eligen sala y su rotación. Exigen condiciones técnicas, pues hay distribuidores que solo permiten la exhibición de sus productos en salas THX. También limitan las prácticas promocionales de los exhibidores. El denominado día del espectador⁷, práctica habitual en las salas de cine españolas, no es aceptado por Buena Vista, que distribuye los productos de Disney. La oposición a un descuento en la entrada es porque las relaciones mantenidas entre exhibidores y distribuidores se realizan bajo acuerdo de porcentaje de un 50% de la taquilla para cada uno antes de la deducción de gastos.

En Francia, una vez más, la situación se presenta distinta al tener legislado el porcentaje de reparto en un 50%, que se incrementa a partir de la octava semana en cartel hasta un 70% a favor del exhibidor.

El tercero en discordia, pero de una indudable

importancia, es el sector de la exhibición. Este sector cuenta con el problema añadido de la falta real de medidas específicas de protección. Las iniciativas de fomento del audiovisual, concretadas en el programa de la Unión Europea MEDIA, prácticamente obvian al sector de la exhibición. El problema es aún más grave, pues el Comité Económico y Social reconoce en sus documentos la falta de medidas dirigidas hacia los exhibidores por incapacidad de discernir cuáles serían las más aconsejables y a quiénes deberían ir dirigidas.

La situación de la exhibición constituye una excepción en el panorama industrial español, que en este caso se asemeja mucho más al francés y se distancia de la tónica dominante en el resto de los países de la Unión Europea. La razón no es otra que la temprana reconversión del parque de salas por los propios empresarios españoles, que frenó la penetración americana. Aunque debemos añadir que últimamente han comenzado, sobre todo Warner, a tomar posiciones en nuestro mercado. Mientras que en el Reino Unido se abrió la primera multisala en 1985 con capital de UCI⁸, en España el empresario Segismundo Hernández abriría el multicine Alameda en Sevilla en 1976, lo que le ha permitido, debido a una política de expansión, sobre todo en Andalucía, convertirse en el tercer empresario de Europa por número de pantallas. Los franceses habían sido los pioneros en la reconversión del parque de salas en la década de los sesenta, pero las deficiencias técnicas de los primeros complejos provocaron sus malos resultados económicos, que tuvieron el valor indudable de señalar el camino para la segunda reconversión en los setenta en la propia Francia y en otros países europeos.

Entre las acciones de la Unión podemos destacar, por lo interesante cualitativamente, aunque de reducido tamaño, la iniciativa Europa Cinemas: un circuito creado con medidas de protección económica para la proyección exclusiva de películas europeas. A esta iniciativa pueden sumarse cualesquiera de los complejos que actualmente se encuentran en funcionamiento.

La medida más interesante para la cinematografía europea, quizá haya sido la Directiva 89/552/CEE, conocida con el nombre de "Televisión sin Fronteras"⁹. Esta Directiva, ya incorporada al derecho interno de todos los estados miembros, impone un régimen de cuotas para la emisión de obras europeas a todos los operadores de televisión instalados en el territorio de la Unión Europea.

En el caso español, la obligación de emitir de forma mayoritaria obras europeas se transcribió en la ley¹⁰ como obligación de un porcentaje del 51% anual. Esta circunstancia ha llevado a la participación de numerosas emisoras de televisión en la producción cinematográfica. Esta práctica

suele ser más rentable económicamente que el pago de derechos por emisión. La colaboración con el cine, su fomento y promoción, es utilizada además como elemento de prestigio en la imagen de la cadena.

Aunque bajo la denominación de obras europeas se encuentren no solo productos cinematográficos sino también producciones televisivas, es indudable la importancia que para el cine español en particular y para el europeo en su conjunto supone la emisión garantizada en televisión como fuente complementaria de ingresos por explotación en otras ventanas.

El carácter de servicio público que poseen las instituciones de televisión en Europa, incluso las gestionadas por empresarios privados, permite concebir a esta como un instrumento de la política cultural de los estados. Esta concepción como servicio público esencial posee fundamento constitucional en la mayoría de los casos. Permite considerar de forma más flexible y fácil una regulación de cuotas de emisión para el conjunto de Europa que una posible consideración en este sentido en el parque de salas cinematográfico, que provocaría tensiones sobre los márgenes de la libertad de empresa en algunos países de la Unión.

Los productos de una industria cultural: cineastas y películas

En España el cine cuenta desde sus inicios con creadores de solvencia como Segundo de Chomón, que después de haber trabajado como coloreador en el taller de Méliès, inició una fructífera carrera como realizador en los primeros años del siglo XX, en España en colaboración con el pionero de la producción Marro, y en Francia para los estudios Pathé.

Figuras de la talla de Buñuel no evitan que el cine español en sus primeras décadas no pasara de ser una actividad de carácter prácticamente artesanal, con algunos creadores de indudable personalidad, pero sin existencia de una industria que permitiera su desarrollo. El cine español desde sus orígenes compite en desventaja con otras cinematografías. Las películas *made in Hollywood* se distribuyen, ya en la segunda década del siglo, por todo el mundo, con el apoyo de un *star-system* completamente consolidado. Figuras de la dimensión internacional de Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, las hermanas Gish, Theda Bara... son embajadores de un cine que, ya en esta temprana época, constituye una floreciente industria con vocación expansionista. Pero también, junto con los productos norteamericanos, numerosas producciones

europas alcanzan las pantallas españolas. Producciones alemanas, francesas, italianas...compiten en un mercado pequeño pero muy insuficiente para el autoabastecimiento.

La llegada del sonoro coincidió con la II República española y con un periodo de grandes éxitos en taquilla que se dio en llamar “la edad de oro del cine español”. La guerra civil provocaría una destrucción de las infraestructuras, pero también una huida de numerosos técnicos, algunos actores, guionistas e incluso directores que tuvieron que exiliarse al finalizar la contienda.

El largo periodo de la dictadura vendría acompañado, al menos en las primeras tres décadas por un periodo económico autárquico, que no afectó sin embargo al flujo de películas desde los Estados Unidos que, a pesar de la implantación de medidas proteccionistas y de una férrea censura, llegaba regularmente a nuestras fronteras.

También se recibirían, con las consiguientes amputaciones e incluso exclusiones, las películas procedentes de otras cinematografías, entre las que destacaban las de la cercana Italia. El neorealismo italiano tendría una indudable influencia sobre cineastas españoles como Berlanga o Bardem.

Durante los años sesenta un cierto número de realizadores con vocación de vanguardia artística se agrupan en torno a lo que se conoce como la Escuela de Barcelona. Este grupo de cineastas mantuvieron estrechas relaciones con otros ámbitos de la vida cultural barcelonesa: el diseño, la arquitectura, la literatura y con otras industrias culturales como la editorial, eran admiradores de *lanouvelle vague* francesa e influidos unos por Truffaut y otros por Godard. Alguno¹¹ de estos autores sigue ofreciéndonos sus obras en la actualidad, con gran éxito en taquilla y formas estilísticas más convencionales.

El fin de la dictadura marcaría una nueva etapa para el cine español. La desaparición de la censura, después de un lógico periodo de confusión, incrementaría las posibilidades creativas de nuestros cineastas.

La ampliación de las temáticas, los argumentos y la propia iconografía abriría una puerta a nuevas formas de expresión de un cine acostumbrado al uso de la metáfora. Este uso de la metáfora cinematográfica había cuajado en depurados productos artísticos de creadores como Saura, Erice o Borau.

En los primeros años de la democracia, los aparatos que reprimían la libertad de expresión siguen funcionando, pues aún no se han producido todos los ajustes legales pertinentes. En unos casos, la censura utiliza medidas indirectas, como la negación de subvenciones a películas ideológicamente incómodas para ciertos sectores del régimen anterior que aún poseen un indudable poder

fáctico, y en otros, con la persecución abierta sobre alguna película¹².

La llegada de los socialistas al poder, además de ciertos cambios legislativos que incrementaron la protección sobre la industria cinematográfica española, coincidió en el tiempo con la entrada en escena de un cierto número de creadores que aportaban frescura al panorama audiovisual español.

La obra de directores como Trueba, Almodóvar o Uribe consiguieron el aplauso de la crítica y la conexión con un público joven que en líneas generales rechazaba las producciones españolas.

En el momento actual coexisten cineastas de varias generaciones con producciones regularmente en pantalla. Aún realizan películas clásicas como Berlanga, Bardem y Borau, con desigual éxito de público y de crítica.

Los autores de la última etapa de la dictadura que habían trascendido fuera de nuestras fronteras, como Saura, Camús, Chavarrí, siguen en activo junto con la generación posterior, cuyos máximos exponentes son los citados Almodóvar y Trueba.

Junto a todos ellos encontramos un grupo de nuevos realizadores entre los que se encuentran Amenábar, Mateo Gil o Santiago Segura¹³ que combinan una vocación autoral con grandes éxitos de taquilla.

La producción española ha incorporado en la última etapa nuevas temáticas y tratamientos claramente destinados al público más joven que tradicionalmente había rehusado la asistencia a las salas donde se proyectaba cine español. El punto de inflexión lo marcó quizá la celebrada *Historias del Kronen*, de Montxo Armendáriz¹⁴. Después de este título, podemos hablar de un cierto género gamberro, con gran atracción sobre el público joven y no tanto sobre la crítica, cuyos máximos exponentes son las taquilleras *Airbag*, de Juanma Bajo Ulloa y *Año Mariano*, de Karra Elejalde y Fernando Guillén Cuervo.

Películas como *El arte de morir*, de Fernández Armero y *Nadie conoce a nadie*, del primerizo Mateo Gil, que había colaborado como coguionista del niño mimado y hombre orquesta del cine español, Alejandro Amenábar¹⁵, han constituido igualmente grandes éxitos entre el público joven.

El cine que habla de sentimientos y personas, ya sea en clave de comedia negra, como la exitosa *La comunidad*, de Alex de la Iglesia o la modesta producción *Solas*¹⁶, de Benito Zambrano, sigue siendo en España, donde difícilmente podemos competir con los medios de las superproducciones americanas, la apuesta más frecuente y segura para conseguir el favor del público y un resultado artístico que en muchas ocasiones puede ser calificado de notable.

La cinematografía en España en cifras

Las cifras de la cinematografía española podrían situar de forma más explícita la suerte que corren nuestras películas en el mercado español que el desarrollo de elaborados análisis y teorías.

De las películas producidas durante el año 2000 y 2001, se han estrenado en España 134 que proceden de Estados Unidos, 102 son de nacionalidad española, 13 son francesas. Sólo hemos tenido la oportunidad de ver una sola película de otras cinematografías como la italiana, la danesa o la sueca. Si observamos el caso brasileño, de las películas producidas desde el año 1995, solo se han estrenado siete, entre la que deberemos destacar *Estación Central de Brasil*, pues fue la única que se distribuyó de forma generalizada y superó la recaudación de 100 millones de pesetas en taquilla. De las películas producidas en el año 2000 y lo que llevamos del 2001 no se ha podido ver todavía ninguna de esta nacionalidad.

Si pasamos a los datos del año 2000, podremos comprobar que entre las 25 películas que mayor recaudación alcanzaron solo dos eran españolas: *La Comunidad*, de Alex de la Iglesia, que ocupa el puesto 22, con 969.355.066 pesetas y *Año Mariano*, de Karra Elejalde y Fernando Guillén Cuervo, en el puesto 24.

Otro dato esclarecedor es la recaudación acumulada durante los doce meses del año 2000 por nacionalidades. Las películas procedentes de los Estados Unidos consiguieron una recaudación total de 72.814.926.522 pesetas, frente a los 8.954.240.304 de las películas españolas, que aunque a tan larga distancia se situaron en segundo lugar.

Las cifras del primer cuatrimestre del año nos permiten una cierta apertura a la esperanza. Con el tirón de *Torrente 2 Misión en Marbella*¹⁷, que se sitúa en primer lugar, el cine español ha incorporado tres películas en el listado de las 25 de mayor recaudación¹⁸. Aparecen también en lugar destacado, en el séptimo y el noveno puesto, dos películas europeas¹⁹. Como fenómeno sorprendente, aunque lo sea de carácter mundial, encontramos la producción china *Tigre y Dragón*, y el resto son naturalmente procedentes de los Estados Unidos.

La situación que nos encontramos es indudablemente más alentadora que la del año anterior, pues la cuota de mercado del cine español en los primeros cuatro meses de este año ha subido a la cifra más alta de los últimos años, con un 15,78% de la recaudación, pero sin olvidar que las películas de procedencia norteamericana aún cuentan con un porcentaje de un 69,41%. La cuota del resto de países de la Unión Europea solo alcanza un 10,45%, que sumada a la

española, nos proporcionan un todavía muy pobre 26,23%. La situación sigue siendo difícil, pero a juicio de los analistas lo interesante es destacar que los datos continúan marcando una curva ascendente.

Estas perspectivas, sin lugar a dudas, esperanzadoras, podrían verse truncadas a juicio de nuestros cineastas²⁰ -productores, directores, guionistas, actores, técnicos- si el gobierno no rectifica su actitud con respecto a anular la cuota de distribución.

La situación del cine español ante el cambio legislativo: sombras en un panorama optimista

Los datos que hemos manejado con anterioridad, de asistencia de público a películas españolas, que aunque siguen siendo modestos constituyen una progresión ascendente, nos permiten ser moderadamente optimistas, pero la promulgación de una nueva ley sobre protección y fomento de la cinematografía ha levantado las sospechas de que esta tendencia pudiera invertirse. La comparecencia, ante la comisión del parlamento que prepara la nueva ley, de las gentes del cine: productores, directores, actores, guionistas... ha puesto en evidencia la completa oposición del mundo cinematográfico español ante este nuevo cambio del marco normativo que se augura pernicioso para el cine español.

El cine español, que se encuentra protegido desde el año 1941 está punto de modificar su marco regulador con una nueva ley que deroga la promulgada en 1994, que aún se mantiene en vigor.

La ley 17/94 de 8 de junio de 1994, de Protección y Fomento de la Cinematografía establece como principales herramientas de protección las denominadas cuota de pantalla²¹ y cuota de distribución²². En su momento, esta ley provocó también una considerable polémica, pues la denominada cuota de distribución aparecía con una caducidad de cinco años desde la fecha de la publicación de la ley. En el año 1999 se hizo efectiva la desaparición de esta medida. Esta última ley, formulada durante la última etapa del mandato socialista, fue duramente contestada por los profesionales del medio cinematográfico. A pesar de la oposición de la industria española, la ley fue aprobada, como parece que va a serlo la próxima, pues la mayoría parlamentaria así lo permite.

La cuota de distribución obligaba a las empresas distribuidoras a distribuir cine europeo para poder obtener las denominadas licencias de doblaje. Las condiciones expresadas eran las siguientes:



Art. 7.3. “las empresas distribuidoras tendrán derecho a la obtención de dos licencias de doblaje a cualquier lengua oficial española de películas de terceros países por cada obra cinematográfica de cualquier estado de miembro de la Unión Europea que acrediten tener contratada para su distribución en España, en las condiciones siguientes:

a) La primera licencia se obtendrá cuando se acredite que la obra cinematográfica comunitaria ha logrado unos ingresos brutos en taquilla de 20.000.000 de pesetas.

b) La segunda licencia se obtendrá cuando la obra cinematográfica comunitaria haya logrado unos ingresos brutos en taquilla de 30.000.000 de pesetas, habiendo sido exhibida, al menos, en dos lenguas oficiales españolas, y de acuerdo con las condiciones que se fijen reglamentariamente.”

Este instrumento, que se consideró eficaz por los productores españoles, está siendo hoy reivindicado al socaire de la nueva polémica. Aun siendo conscientes de que la política cultural española en la actualidad está

propugnando medidas aún más liberalizadoras, los profesionales del cine no se resignan a dejar de reivindicar aquellos instrumentos que, aunque hayan desaparecido en la actualidad, se consideran eficaces para el fomento del cine español. La llamada cuota de pantalla, que hoy se encuentra en la picota, regula en la ley 17/94 la exhibición de un día de cine europeo por cada dos de terceros países en las ciudades de más de 125.000 habitantes, descendiendo a un día por tres en las ciudades más pequeñas. En el proyecto de ley actual el texto, después de afirmar una vigencia de cinco años, enuncia en su artículo 7:

“las salas de exhibición cinematográfica estarán obligadas a programar dentro de cada año natural obras cinematográficas de los estados miembros de la Unión Europea en versión original o dobladas, en forma tal que al concluir cada año natural se haya observado la proporción de un día como mínimo de obra cinematográfica comunitaria por cada tres días de exhibición de terceros países en versión doblada a cualquier lengua oficial española”.

A continuación el texto incrementa la proporción de uno a cuatro, si la lengua en la que se pasan todas las sesiones es otra de las oficiales en España distintas al castellano. La ley aún no se ha promulgado, pero parece difícil que se dé marcha atrás en lo proyectado. La presión de las corrientes liberalizadoras y globalizadoras, ejercida sin lugar a dudas por las multinacionales del audiovisual, parece tener mayor peso sobre la política actual del gobierno español que la defensa de una industria cultural como la cinematográfica.

El hecho de que el Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales, responsable de la política cinematográfica en España, se encuentre situado en el organigrama del Ministerio de Cultura puede acabar convirtiéndose en una ironía. Si lo que denominan las grandes transnacionales de la comunicación como libertad de mercado no es entendida en toda su crudeza como colonialismo cultural, estaremos contribuyendo a la desaparición, no solo de una forma de expresión de la cultura, sino de las mismas señas de identidad culturales de los diversos pueblos que componen Europa.

Notas

§ Doutoranda em Comunicação Audiovisual e Publicidade - Universidad de Sevilla.

1 Andrés Vicente Gómez, productor de varios de los éxitos más

internacionales del cine español, podría constituir un ejemplo muy representativo de este productor de nuevo cuño.

- 2 La universalidad del doblaje en España, donde apenas se exhiben películas en versión original, ha sido argumentada de forma reiterada como una de las razones más elocuentes aportadas por algunos productores españoles para permitir la expansión del cine americano. Muchas superproducciones de Hollywood se exhiben también dobladas a otras lenguas del estado, como el catalán. El problema es indudablemente más complejo, además de no poder ignorar la importancia económica que posee la industria del doblaje en España.
- 3 Por otra parte no se puede negar la importancia actual del *lobby* que representa los intereses de las multinacionales de la comunicación ante la OMC (Organización Mundial del Comercio), actual heredera del GATT.
- 4 Existían otras exclusiones previas vinculadas a los temas de medio ambiente, sanidad y seguridad interna de cada nación.
- 5 Esta práctica es conocida también con el término inglés *deblock booking*.
- 6 El Tribunal Supremo de los Estados Unidos, basándose en la Anti-trust Act, el 25 de julio de 1945, dictaminó como ilegal la práctica conocida como *block booking*. La sentencia denominada *Anti-block booking Decision* supuso la desvinculación de las *major*s de las cadenas de cine con las que contaban. Las nuevas tendencias han llevado nuevamente a integraciones, en esta ocasión no solo verticales sino también horizontales.
- 7 Una práctica extendida en España, donde un día a la semana, normalmente el miércoles, las entradas cuestan entre 450 o 500 pesetas, cuando el precio normal de una entrada se sitúa entre 750 o 800 pesetas.
- 8 UCI está formada por la asociación de Universal y Paramount.
- 9 Esta directiva sería modificada por la posterior 97/36/CE, pero los aspectos cuantitativos de emisión de obras europeas permanecen inalterables. Se elimina el tiempo necesario desde la proyección de una película en sala hasta su emisión por televisión, dejando libertad para el acuerdo entre los titulares de los derechos y los operadores de televisión.
- 10 La Ley 25/1994 de 12 de julio de Transposición al ordenamiento español de la Directiva “Televisión sin Fronteras” se vio modificada por la Ley 22/1999 de 7 de junio debido a cambios introducidos en la propia Directiva. (Véase nota 7)



- 11 El único representante de la Escuela de Barcelona que hoy sigue trabajando con proyección comercial, no solo nacional sino incluso internacional, es Vicente Aranda.
- 12 Resulta especialmente sangrante la persecución sufrida por Pilar Miró, que estuvo procesada, tras la filmación en 1979 de su película *El crimen de Cuenca*, que no pudo exhibirse hasta 1981, obteniendo un resonante éxito de taquilla.
- 13 La segunda parte de la película *Torrente*, recibida con hostilidad por la crítica, ha constituido un éxito sin precedentes en el cine español. Todavía en pantalla, ha superado los 2.500 millones de pesetas de recaudación, cifra récord en la historia de la cinematografía española
- 14 Este cineasta que cuenta con el favor de crítica y público ha realizado alguno de los éxitos españoles de taquilla de los últimos años, entre los que podríamos destacar la intimista *Secretos del corazón* y la recién estrenada, con excelentes críticas y buena recaudación, *Silencio roto*.
- 15 Con solo dos películas, *Tesis* y *Abre los ojos*, Alejandro Amenábar se ha convertido en uno de los directores de más predicamento entre la crítica y el público español. Los derechos de su segundo film han sido adquiridos para una versión norteamericana por Tom Cruise, que produjo su último proyecto, aún sin estrenar, filmado en España y con Nicole Kidman de protagonista. Este joven director es también guionista y compositor de la banda sonora de sus películas.
- 16 Esta modesta producción, realizada con bajo presupuesto y actores desconocidos, constituyó uno de los éxitos de la temporada pasada. Con cinco Goyas (el galardón que otorga la Academia de la Artes y la Ciencias Cinematográficas de España) en su haber y una campaña previa boca a boca, consiguió que tuvieran que multiplicar varias veces el número de copias distribuidas y que se mantuviera más de un año en cartelera.
- 17 Como elemento de comparación podemos decir que *Torrente 2*, estrenada el 1 de marzo, había alcanzado una recaudación de 2.438.009.759 pesetas el 30 de abril, frente a los 1.534.742.608 pesetas de Hannibal que se había estrenado el 19 de febrero.
- 18 *No te fallaré*, película destinada al público adolescente en el lugar 20 y la *opera prima* del actor Achero Mañas *El Bola*.
- 19 La modesta producción inglesa *Billy Elliot* que ha superado los mil millones de pesetas y la *glamourosa* coproducción franco-británica *Chocolat*.
- 20 La comparencia en la Comisión del Parlamento de los distintos agentes sociales para la preparación de la nueva ley puede seguirse en el Diario de Sesiones de Las Cortes.
- 21 El artículo 6 está dedicado a la cuota de pantalla.
- 22 La cuota de distribución está regulada en el artículo 7.