

# La mirada. Textos sobre cine

Título:

Burguesía y aparato cinematográfico

Autor/es:

Requena, Jesús G.

Citar como:

Requena, JG. (1978). Burguesía y aparato cinematográfico. La mirada. (1):13-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41546>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# burguesía cinematográfica y aparato

Jesús G. REQUENA

1. Una de las diferencias más características entre el modelo totalitario y el modelo democrático-parlamentario del Estado capitalista se encuentra en el tipo de relación establecida entre los Aparatos Represivos y Burocráticos del Estado y los Aparatos Ideológicos. Muy esquemáticamente, podemos formular así esta diferencia:

a. Estado democrático-parlamentario: amplia autonomía relativa de los Aparatos Ideológicos con respecto a los Aparatos Represivos y Burocráticos.

b. Estado totalitario: la autonomía relativa de los primeros con respecto a los segundos es mínima; los Aparatos Burocráticos (e incluso los estrictamente represivos) imponen rígidamente su **control y dirección** sobre los Aparatos Ideológicos.

Sin duda, las formas de materialización de los diversos grados de control y autonomía varían ampliamente con relación a las características propias de cada Aparato Ideológico.

En cualquier caso, la diferencia entre estos dos modelos responde a una diferencia de criterios fundamental sobre la gestión y dirección de los Aparatos Ideológicos:

a. Estado democrático-parlamentario: gestión directa de los Aparatos Ideológicos por diversas fracciones y sectores de las clases que constituyen el Bloque Dominante (los EE.UU. son el caso arquetípico) o a través de instituciones —entre ellas Los partidos políticos— que expresan más o menos indirectamente las exigencias de éstas (Francia, por ej.).

b. Estado totalitario: gestión de los Aparatos Ideológicos asumida por el Estado como expresión política unitaria de las fracciones y clases que constituyen el Bloque Dominante.

2. La reconstrucción por las fuerzas franquistas del Estado capitalista español puesta en práctica tras su victoria militar respondió plenamente al modelo totalitario. Así, durante todo el período autárquico los Aparatos Ideológicos llegaron casi a convertirse en meras prolongaciones de la Administración del Estado.

En el Aparato Cinematográfico la aplicación del modelo autoritario se concretó con las necesarias peculiaridades que lo hicieran compatible con el carácter privado de la producción cinematográfica:

a. Férreo control administrativo-censor sobre toda posible iniciativa privada.

b. Fabricación "ex profeso" de una burguesía cinematográfica directamente ligada (tanto por su origen, como por sus formas de realización de beneficio) a la clase reinante en el Estado franquista: la debilidad de esta lumpenburguesía cinematográfica garantizaba plenamente el ejercicio directo por la Administración de la dirección del Aparato Cinematográfico español.

3. Pero la pervivencia del modelo autoritario "puro" comienza a ser cuestionada con las reordenaciones del Bloque Dominante que abren la década de los 60; el nuevo modelo económico puesto en pie a partir de los Planes de Estabilización exigirá una cierta liberalización del Estado franquista y, con ella, una mínima flexibilización de **determinados** Aparatos Ideológicos.

Los nuevos criterios económicos y políticos coinciden en señalar al Aparato Cinematográfico como uno de los primeros en experimentar formas —aunque muy limitadas— de autonomía. La famosa normativa promulgada en 1964 tiene como principales objetivos:

—Aplicar, por vez primera desde 1939, criterios de rentabilidad económica —y ya no sólo ideológica— a la industria cinematográfica.

—Hacer posible la producción de discursos filmicos dotados de un cierto valor de cambio cultural que permitan: 1. la exportación a Europa de una imagen más liberal del régimen franquista; 2. la extensión de la hegemonía ideológica de la fracción de la burguesía dominante en el bloque del poder sobre sectores decisivos de la nueva pequeño burguesía urbana. Así nació el "Nuevo Cine Español".

Pero este notorio cambio de dirección de la Administración entró en contradicción con la lumpenburguesía consolidada en el Aparato Cinematográfico tras años de autarquía. Las nuevas directrices tenían como principal objetivo el surgimiento de una nueva burguesía cinematográfica capaz de protagonizar un proceso de racionalización económica del sector y, paralelamente, asumir directamente la gestión del Aparato Cinematográfico en condiciones de una relativa autonomía (más "relativa" que en la

Europa parlamentaria por la pervivencia de la censura y de la protección "ideológica", pero en cualquier caso con una autonomía real inexistente en el período autárquico).

Las fuertes limitaciones impuestas por el carácter totalitario del Estado franquista, limitaciones coherentemente explotadas por la lumpenburguesía cinematográfica, forzarán a una salida intermedia entre las exigencias de ésta y la nueva política patrocinada por la Administración (anotemos de pasada los importantes vínculos "sanguíneos" que ligan a los lumpenburgueses del cine con la clase reinante en el Estado): la lumpenburguesía seguirá conservando su estatus de fracción dominante en el Aparato, pero quedarán puertas abiertas para el surgimiento de una nueva burguesía cinematográfica.

4. De lo dicho hasta aquí se deduce que sólo caracterizando al conjunto de las actividades cinematográficas (excepción hecha de las marginales o paralelas) como propias —y definidoras— de un **Aparato Ideológico** se hace posible comprender las **peculiaridades** de su desarrollo industrial como sector **económico**. Y sólo así se vuelve comprensible el profundo retraso de la transformación del sector cinematográfico con respecto a los otros sectores de la economía española. Si el modelo económico puesto en pie desde finales de los 50 fue posible bajo el régimen franquista hasta que la aparición (con la década de los 70, aproximadamente, y en cualquier caso a partir de 1968) de una serie de factores que lo enfrentarian con éste (crisis económica internacional, crisis política interna, auge de la lucha de clases, etc.) la concreción de tal modelo económico en el sector cinematográfico exigió desde el principio de una importante transformación del régimen de Estado franquista, es decir, de la forma franquista del Estado capitalista español.

Por mucho que la Administración se esforzara por poner en marcha un proceso de racionalización económica del sector cinematográfico, tal proceso resultaba cuando menos parcialmente bloqueado por varias causas; fundamentalmente:

a. Las posiciones de privilegio adquiridas por la lumpenburguesía del sector.

b. La imposibilidad en que se encontraba el Estado (totalitario) franquista de llevar hasta sus últimas consecuencias en el proceso de autonomización de la cinematografía en cuanto **Aparato Ideológico**: el mantenimiento de instrumentos de control directo sobre la gestión del Aparato (censura, protecciones ideológicas, etc.), al coartar profundamente el desenvolvimiento económico del sector, sólo podía beneficiar a la lumpenburguesía "consanguínea" con la burocracia del régimen.

5. No es casualidad que los sectores más dinámicos del capital cinematográfico (precisamente los surgidos al calor de la normativa del 64) reclamaran una profunda liberalización de la normativa de censura, liberalización sólo posible en el marco de una transformación global del régimen político (y que, entre otras cosas, alcanzaba al carácter mismo de la relación **del conjunto** de los Aparatos Ideológicos con los Aparatos Represivos y Burocráticos del Estado).

Por muchas medidas económicas que fueran dispuestas por el Estado, la existencia de la censura franquista forzaba a la industria cinematográfica a un régimen de funcionamiento característicamente autárquico:

—Imposibilitaba cualquier intento serio de penetración en los mercados exteriores.

—Imposibilitaba cualquier intento real de diversificación de la oferta y la consiguiente consolidación de submercados estables.

—Impedía cualquier posibilidad de competencia real en el mercado interior, dada la existencia empírica de un sistema de doble censura que beneficiaba netamente a los films extranjeros.

—Imponía una sistemática subeducación del público español que beneficiaba fuertemente a los films de producción extranjera. Un público urbano cinematográficamente inculdo se dirige casi siempre hacia los films de mayor presupuesto y mejor acabado técnico, y en este terreno era imposible la competencia de los productos españoles. Al no afectar, o al afectar tan sólo en escasa medida, este hecho a las poblaciones rurales, quedaran estas convertidas en el mercado por excelencia de los subproductos nacionales. Y así, al tener que orientarse principalmente hacia éstos, la producción española veía definitivamente perdida toda perspectiva de competitividad real frente a los films extranjeros.

6. Por lo dicho hasta aquí, el surgimiento de una nueva burguesía cinematográfica y su consolidación como **fracción dominante de la burguesía productora** se convertía en el factor decisivo tanto de la implantación de un nuevo modelo económico como de la autonomización real del Aparato Ideológico. (Por supuesto, siempre era posible que una transformación democrático-parlamentaria del Estado franquista hubiera forzado tal autonomización, pero muy probablemente ésta se hubiera mostrado inoperante **ideológicamente** al no verse acompañada de la puesta en pie de un nuevo modelo económico; en cualquier caso, nunca hubiera estado en las condiciones de jugar el brillante papel desempeñado en la producción de los discursos ideológicos que la Reforma política precisaba).

Así, estos dos factores (transformación del modelo económico y autonomización del Aparato Ideológico) se mostraban tendencialmente convergentes y en último término indisolubles. Por ello, y al margen del tipo de conciencia política de los productores en cuestión, la nueva fracción de la burguesía productora se veía inevitablemente dirigida a tomar posición por una transformación democrática del régimen político. Más allá de sus personales adscripciones políticas (y, además, para resolver ese problema siempre estaban

las chaquetas reversibles) los productores interesados en una racionalización económica del sector habrían de llegar a asumir que ésta sólo sería posible en el contexto de un cambio democrático general.

O en otros términos: para poder romper la alianza establecida entre la lumpenburguesía cinematográfica y el Estado franquista, la nueva burguesía cinematográfica necesitaba establecer alianzas de clase de nuevo tipo: necesitaba realizar una inversión política a medio plazo vinculándose a los sectores del gran capital que progresivamente buscaban una salida democrático-parlamentaria al régimen franquista. Sin duda, el riesgo era pequeño. En cambio los beneficios predecibles eran considerables: a cambio de este pequeño sacrificio la nueva burguesía cinematográfica se convertiría en el portavoz ideológico, en el campo del cine, de la política democratizadora del gran capital.

7. Si es posible situar en el 69, aproximadamente, la toma de posiciones progresivamente dominantes en el Aparato por la nueva fracción de la burguesía cinematográfica, puede resultar útil anotar las principales diferencias observables en el sector producción entre el período 1965-69 y el período 1974-77 (recuérdese que en el 69 comienza la "crisis" con el impago por la Administración de la protección oficial; en el 71 aparecen las nuevas medidas de la Administración que reducen profundamente la protección oficial; desde este momento el enfrentamiento entre productores y Administración se convierte en guerra abierta... hasta que en 1973 todo se resuelve con la victoria de los productores y la vuelta, por parte de la Administración, a una normativa muy semejante a la de 1964). De la observación de los datos se deducen tres factores de transformación importantes, que han de ser interpretados **tendencialmente** pues suponen **el comienzo de la consolidación de un nuevo modelo económico** para la cinematografía española:

1. Disminución radical del número de coproducciones internacionales y aumento vertiginoso del número de films de producción netamente nacional. En 1966 se produjeron 164 films, de los cuales sólo 67 eran de producción exclusivamente nacional, mientras que 97 eran coproducciones. En cambio, en 1976 de 107 films producidos, **93** eran de producción nacional y sólo 14 coproducidos con capital extranjero (véase cuadro I). Si se tiene en cuenta el carácter especulativo, fraudulento y **minoritario** de las de las coproducciones internacionales en las que participa capital español, se comprenderá el sentido profundamente positivo de estas cifras.

2. A la luz de este hecho cobra sin duda mayor relevancia el nuevo proceso de concentración de capital (si bien aún lento, disperso y contrarrestado por el surgimiento de nuevas empresas atraídas por la nueva rentabilidad de la cinematografía española) que tras la crisis de 1969-1973 se va produciendo progresivamente en el sector producción (véase cuadro I). La observación del cuadro indica que si en el periodo 1965-1969 ninguna empresa alcanzó la producción de más de seis films, en los años 75 y 76 son dos las empresas que alcanzan tales cifras. En este sentido, podría afirmarse que se ha alcanzado de nuevo los porcentajes del periodo anterior a la crisis (en los años 66 y 67 también fueron dos las empresas que superaron el umbral de los seis films), pero debe tenerse en cuenta que si el porcentaje de films de coproducción internacional era en 1966 del 59% sobre la producción total, tal porcentaje en 1976 tan sólo alcanza el 13%. Tales datos pueden permitirnos hablar de un proceso de concentración de capital que presenta rasgos originales con respecto a los periodos anteriores.

3. Esta originalidad puede ser observada con más claridad si nos atenemos ahora a las importantes transformaciones que se han producido en los primeros puestos de las listas de productoras más activas (ver cuadro II). Si comparamos las empresas que en el periodo 1965-71 ocupaban los 15 primeros puestos con las que hoy los ocupan observaremos que tan sólo 6 de ellas se encuentran entre las 20 primeras de la actualidad.

Tres de las grandes del periodo 1965-71 han desaparecido: Copernices (n.º 2), Hispamer Films (n.º 5) y Cesáreo González (n.º 6). Otras dos han reducido muy considerablemente su actividad: P.C. Balcazar (n.º 1), con sólo dos films en el presente periodo y Benito Perojo S.A. (n.º 10) con un sólo film.

Si comparamos las empresas que en el periodo 1965-71 ocupaban los quince primeros puestos con los que hoy los ocupan, observaremos que tan sólo cinco de ellas se mantienen entre los quince principales, y las cinco aglutinadas entre los 9 primeros puestos: José Frade (heredero de Atlántida) ha pasado del 3.º al 2.º puesto, Picasa del 11.º al 5.º; Arturo González del 13.º al 4.º; Agata Films del 14.º al 2.º; IFI se ha mantenido en el 8.º. Las diez restantes ocupan **por primera vez** posiciones entre las 15 principales, aunque sólo 2 de entre ellas han comenzado su actividad en el periodo 1974 y 1977 (Alborada y Amanecer Films). La gran mayoría de entre ellas nacieron después de 1964.

8. La nueva burguesía cinematográfica, para poder cumplir con el papel ideológico que le era asignado, precisaba incorporar a nuevas promociones de agentes ideológicos, capacitados productores de los nuevos discursos filmicos de la Reforma.

El problema de tal renovación de los agentes ideológicos fue resuelto sobre la base de una tácita alianza entre la nueva burguesía cinematográfica y la inteligencia pequeño burguesa de la oposición que, más o menos proveniente del Nuevo Cine español, nunca había podido encontrar un lugar estable en la industria. Debe hacerse notar que el sentido profundo de esta alianza política presuponía la reconciliación o cuando menos el pacto entre sectores muy significativos de la oposición democrática y el capital cinematográfico

## CUADRO I

Año	Películas realizadas	1	2	3	4	5	6	7	8	mas de 8	Productoras activas	Coproducc.	Películas nacionales
1960	73	38	6	5	2	-	-	-	-	-	67	18	55
1961	91	41	8	7	2	1	-	-	-	-	56	19	72
1962	88	42	7	5	3	1	-	-	-	-	62	24	64
1963	112	44	10	4	2	3	1	1	-	-	63	54	58
1964	123	33	19	9	-	1	1	2	-	-	68	62	61
1965	151	41	17	8	5	1	1	-	-	1(21)	82	98	53
1966	164	49	21	10	3	1	1	1	-	1(13)	92	97	67
1967	125	40	12	6	2	2	1	1	-	1(12)	71	70	55
1968	106	36	10	2	5	1	2	1	-	-	62	54	52
1969	125	50	12	4	4	2	1	1	-	-	79	53	72
1970	105	39	10	5	1	-	3	-	-	1(9)	65	63	42
1971	107	46	8	4	2	2	1	-	-	1(9)	69	55	52
1972	104	38	13	8	4	-	-	-	-	-	67	49	55
1973	112	46	13	6	3	2	-	-	-	-	77	39	73
1974	115	54	17	6	-	2	-	-	-	-	79	35	80
1975	102	36	18	2	-	2	-	2	-	-	60	17	85
1976	107	48	11	3	2	1	-	1	1	-	67	14	93

## CUADRO II

### LAS QUINCE PRINCIPALES

periodo 1965-1971	films	nacionales	coprod. internac.	periodo 1974-1977	films	nacionales	coprod. internac.
1.º PC BALCAZAR	55	5	50	1.º LOTUS FILMS	21	17	4
2.º COPERNICES	32	6	26	2.º JOSE FRADE ( )	19	18	1
3.º ATLANTIDA	32	5	27	3.º PROFILMES	19	17	2
4.º PEDRO MASO PC	31	30	1	4.º ARTURO GONZALEZ	13	12	1
5.º HISPAMER FILMS	26	1	25	5.º PICASA FILMS	12	11	1
6.º CESAREO GONZALEZ	25	13	12	6.º ALBORADA	11	11	-
7.º FILMAYER PRODUC.	22	21	1	7.º IMPALA	11	1	10
8.º IFI ESPAÑA	21	11	10	8.º IFI PRODUCC.	9	8	1
9.º ESTELA FILMS	21	6	15	9.º AGATA FILMS	7	7	-
10.º BENITO PEROJO	20	9	11	10.º AZOR FILMS	7	6	1
11.º PICASA FILMS	16	15	1	11.º ELIAS QUEREJETA	7	6	1
12.º CB FILMS	16	14	2	12.º ORFEO	7	5	2
13.º ARTURO GONZALEZ	16	13	3	13.º AMANECER FILMS	7	5	2
14.º AGATA FILMS	15	10	5	14.º ASPA FILMS	7	5	2
15.º FENIX FILMS	15	2	13	15.º CORAL	6	6	-

Los datos del periodo 1965-1971 provienen del trabajo de J. L. de Zárraga incluido en "7 trabajos de base sobre el cine español", torres editor, Valencia, 1975. Los del segundo han sido obtenidos de las ediciones del Sindicato Nacional del Espectáculo en lo referente a 1974, 75 y 76; en lo referente a 1977, y por ausencia de datos oficiales, las cifras barajadas han de ser interpretadas como aproximativas.

### CUADRO III

---

#### RELACION DE REALIZADORES QUE HAN TRABAJADO CON LAS QUINCE PRINCIPALES PRODUCTORAS

- 1.º LOTUS FILMS: M. Ozores (8), G. Suárez (2), R. Romero Marchent (4), R. Gavaldón, J. Yagüe, R. de Aranda. (J. Aguirre)
- 2.º JOSE FRADE: L. M. Delgado, J.A. Nieves Conde, P. Olea (3), J. Grau (3), M. Picazo, F. Lara Polop, A. Mercero, J. Camino, A. Velasco Rubio, F. Regueiro. (J.R. Larranz, P. Olea)
- 3.º PROFILMES: L. Klimowsky, J. Bosch Palau, M. Iglesias (4), F. Belimunt (2), J. Truchado, de la Loma (2), L. M. Delgado, F. Rodríguez, A. de Ossorio. (J. Camino, M. Gutiérrez, J. Losey)
- 4.º ARTURO GONZALEZ: R. Fernández (3), L.M. Delgado, A. Mercero, R. Torrado, V. Lazarov, T. Demichelli, E. de la Iglesia, A. del Amo.
- 5.º PICASA: J. Aguirre (4), E. Martín (2), F. Lara Polop (2), Fernández Ardavin, F. Rodríguez.
- 6.º ALBORADA: E. de la Iglesia (2), F. Lara Polop (3), M. Ozores, T. Aznar. (E. de la Iglesia)
- 7.º IMPALA: M. Camun (3), E. Martín (2), Forges. (P. Masó)
- 8.º IFI PRODUC. I.F. Iquino (5), J. Bosch.
- 9.º AGATA FILMS: R. Bodegas (2), A. Drove (2), P. Lazaga, J. Yagüe. (P. Lazaga)
- 10.º AZOR FILMS: J.A. Nieves Conde (2), L.M. Delgado, L. Klimowsky.
- 11.º ELIAS QUEREJETA: C. Saura (2), E. Martínez Lázaro, R. Franco, J. Chavarri.
- 12.º ORFEO: J.M. Forque (4).
- 13.º AMANECER FILMS: J.L. Merino (2), H. Caño.
- 14.º ASPA FILMS: V. Escrivá (4), S. Isla. (V. Escrivá)
- 15.º CORAL: R. Gil (4), A. del Pozo.

---

Las cifras entre paréntesis hacen referencia al número de films realizados por el director en cuestión en esa productora entre 1974 y 1976. Entre paréntesis se incluyen los nombres de algunos realizadores significativos que han trabajado para las productoras citadas en 1977.

---

que en ese momento representaba en el terreno del cine a la fracción del gran capital dominante en la formación social española.

Además, esta "recuperación" de la inteligencia pequeño burguesa respondía a la necesidad de competir con la fuerte penetración de películas extranjeras en el mercado español. La imposibilidad de competir contra los altos presupuestos característicos del film americano, fuerza al capital cinematográfico español más competitivo a orientar su producción hacia una serie de temas y enfoques ideológicos desde los cuales se pueda hacer frente a la competencia —en ascenso— de films europeos "de autor" o más o menos "cultos y críticos" plantea igualmente la exigencia de esta nueva orientación. Además, es un hecho indiscutible que la liberalización de la censura provoca como uno de sus factores característicos un aumento de la cultura y problematicidad de amplios sectores del público español. (Aquí han de ser tenidos en cuenta también toda una serie de factores extracineamatográficos que modifican profundamente en la actualidad al público español: la legalización de los partidos políticos, la existencia de debates parlamentarios, el surgimiento público de las organizaciones de masas... en última instancia la salida a la luz pública y legal **del decir político, de los discursos políticos y de clase.**

9. Pero la recuperación de determinados sectores de la inteligencia democrática no supuso en ningún momento una **sustitución** de agentes ideológicos (realizadores) en el Aparato Cinematográfico. Como puede observarse en el cuadro III esta incorporación se produjo en sólo algunas de las principales empresas productoras y, en cualquier caso, los realizadores más característicos del periodo anterior continuaron —y continúan— desempeñando un papel muy significativo.

Dejando al margen el caso muy especial de Elías Querejeta —única de las grandes productoras especializada desde sus orígenes en un "cine de autor" más o menos eclécticamente democrático— la incorporación de "jóvenes" realizadores se produce principalmente en las dos empresas que, de una u otra manera, habían desempeñado un papel **protagonista** en la reorientación de la política (y de las alianzas de clase) de los sectores más dinámicos de la burguesía cinematográfica: Jose Luis Dibildos (Agata Films), con la colaboración de Roberto Bodegas y Antonio Drove, fue en su momento el gran patriarca de una "tercera vía" dispuesta a invertir en una evolución democratizadora del régimen franquista; pero cuando la ágil dinámica política abierta comenzó a dejar atrás el respetuoso liberalismo de Agata Films, José Frade PC, una de las dos principales productoras del país, olvidando rápidamente su sospechoso pasado bajo el nombre de Atlántida Films, se convirtió en la gran protagonista de la iniciativa reformadora del capital cinematográfico español (en sólo dos años —1975 y 1976— produjo dos películas de Olea —"Pim, pam, pum, fuego" y "La Corea"— tres de Jorge Grau —"El secreto inconfesable de Juanjo Ximenex del Val", "La trastienda" y "La siesta"—, y, además, "Las bodas de Blanca" de F. Regueiro, "Las largas vacaciones del 36" de J. Camino, "Homenaje para Andrea" de M. Picazo... y, para compensar —tanto para no olvidar el pasado del todo, como para tener una vía de continuidad al futuro—, exquisiteces del tipo "El hombre que desafió a la organización" —lumpencoproducción al uso— o "Secretos de alcoba" del inconmensurable Lara Polop).

El resto de las grandes productoras, o bien incorporaron **complementariamente** a algún realizador más o menos "modernizante" u optaron más expeditivamente por no incorporar a nadie. (Mención aparte exige el giro de última hora de Profilmes, que tras resistirse a la menor innovación "progresista" de personal, nos ha sorprendido en 1977 con la producción de films de Jaime Camino, Manolo Gutiérrez y... Losey).

En cualquier caso es un hecho notable que la mayoría de las grandes productoras, incorporaran o no a hombres de la oposición, reorientaron parte de su producción (e incluso "reorientaron" a algunos de sus más añejos directores, piénsese en hombres como Mariano Ozores, Vicente Escrivá o Eugenio Martín) **para ponerla al servicio de los nuevos discursos ideológicos que la Reforma exigía** (piénsese, para continuar con los mismos ejemplos, en "El apolítico", "La lozana andaluza" o "Tengamos la guerra en paz").

10. Si hasta aquí hemos reducido el análisis de la burguesía cinematográfica al sector de la producción, dejando momentáneamente de lado los otros dos grandes puntales de la industria cinematográfica —distribución y exhibición— lo hemos hecho para tratar de esbozar el cambio fundamental que se ha producido en el Aparato Cinematográfico en los últimos años. Ya hemos explicado que sólo una profunda remodelación de la burguesía productora (sometida, por vez primera desde 1939, a criterios de **racionalización industrial y liberalización del mercado**) podía hacer posible —y eficaz— un nuevo tipo de relación, de carácter democrático-parlamentario, entre el Aparato Cinematográfico y los Aparatos Centrales del Estado. Hoy en día esta "nueva" burguesía productora está **capacitada para garantizar** —con suficiente autonomía frente a la Administración del Estado— la iniciativa en la producción de los discursos ideológicos que alimenta el Aparato.

Pero si la nueva burguesía productora goza de la suficiente autonomía jurídica frente al Estado a la hora de fabricar sus discursos ideológicos, no posee —no puede poseer— una autonomía real en el terreno económico y político. La importancia ideológica de los discursos que alimentan el Aparato Cinematográfico fuerzan al Bloque Dominante a garantizarse, de una u otra manera, los suficientes mecanismos de control en este terreno. El que las exigencias de la democracia parlamentaria se traduzcan en una amplia



Un nuevo stock de productos nacidos bajo el augurio de la reforma, apoyados por una burguesía productora en proceso de lanzamiento y realizados por una mano de obra capacitada a la que se le permite un cierto caudal de disgresiones. Un mismo discurso anclado en las reservas del imaginario pequeño-burgués que se alimenta de fetiches. Personajes y situaciones, extraídos de zonas supuestamente conflictuales para el cine español, acceden a una iconicidad, son naturalizados, reconocidos por la ley, codificados a partir de una serie de dispositivos aptos para la identificación y la complacencia. El naturalismo baña, ideológica y formalmente, todo el discurso, creando estereotipos, convirtiendo las imágenes en sombras de un archivo que el poder necesita y que, por esa misma necesidad, sugiere y apoya. De Furtivos (José Luis Borau), arriba, a Tigres de papel (Fernando Colomo), foto inferior, corren los trazos demarcadores de un imaginario. La doxa ha entrado en acción.





autonomía jurídico-política de los principales Aparatos Ideológicos frente a los Aparatos Burocráticos y Represivos del Estado no tiene por qué presuponer que el Bloque Dominante no se dote de otro tipo de control sobre éstos. Así, si el control de clase sobre el Aparato RTV tiende a garantizarse a través de los principales partidos políticos de las clases dominantes (modelo europeo occidental) o por medio de grandes grupos de presión de estas mismas clases (modelo norteamericano), es perfectamente lógico que el Bloque Dominante busque formas más o menos directas de control sobre el Aparato Cinematográfico.

Por ello mismo, sería erróneo pensar que las clases dominantes pudieran permitirse abandonar la gestión de un Aparato de esta importancia en manos de una burguesía productora que, por las peculiaridades de la industria cinematográfica española, puede caracterizarse como **burguesía media**. El principal peligro de un relajamiento del control de este tipo consistiría en que la burguesía productora, para poder afrontar con unas ciertas garantías de éxito la competencia de los productos extranjeros, podría tender a compromisos fácticos con los realizadores de izquierda (y a través de ellos con las grandes fuerzas obreras) para la producción de films que garantizaran su rendimiento económico por el tratamiento de problemáticas político-sociales autóctonas.

Precisamente por ésto, el bloque dominante trata de garantizarse el control del Aparato Cinematográfico a través de sectores del capital que ofrecen mayores garantías de solidez ideológica y política (es decir: de conservadurismo) que la eclecticizante y oportunista burguesía media productora. Nos encontramos ante los grandes y ocultos protagonistas: Distribución y Exhibición (dos sectores en muchos casos asociados y en los que sí existe, en el sentido fuerte del término, **gran capital**). Por medio de estos dos grandes sectores intervienen en el control y la gestión del Aparato Cinematográfico español:

—El Aparato Cinematográfico imperialista americano a través de sus grandes monopolios de Distribución. (Nos encontramos en un terreno que excede en mucho los límites de este trabajo: el del papel, con respecto a cada Aparato Cinematográfico nacional, de los grandes Aparatos Ideológicos Imperialistas y, por tanto, de proyección internacional; digamos, en todo caso, que el Aparato Cinematográfico USA no sólo controla exteriormente, sino que **penetra interiormente** los Aparatos Cinematográficos de su área de influencia imperialista).

—Sectores del gran capital "autéctono" (muchos de entre ellos morbosamente conservadores) a través de las grandes cadenas de exhibición y a través (en la mayoría de los casos como hermano pobre del gran capital USA) de distribución.

Sin duda, la eficaz presión de estos dos grandes sectores garantiza la supeditación a **todos los niveles** de la mediana burguesía productora (en varios casos penetrada directamente por el capital de distribución) en una dinámica económica que tiende a asemejarse cada vez más significativamente a la **relación de subsidiaridad** que en cualquier otro sector económico ata a las medianas empresas frente a las decisiones de las industrias puntales del sector.

Uno de los síntomas más alarmantes de todo ésto han sido las advertencias que Distribución y Exhibición han dirigido (por medio de boicots más o menos velados) a algunos de los films más "liberales" de la mediana burguesía productora. Máxime cuando el propio Gobierno veía con buenos ojos el moderado democratismo de unas películas que podían favorecer la credibilidad de la política reformista tanto hacia el exterior (el MCE) como en el interior (nueva pequeño burguesía urbana y otros sectores de las clases populares).

11. En conclusión, podemos afirmar que la remodelación del Aparato Cinematográfico español y la recomposición de las relaciones de fuerzas en su seno se encuentran en clara relación con el proceso global de transformación democrático-parlamentaria del Estado franquista.

Sin duda, la nueva y contradictoria democracia parlamentaria española ha sido el producto de duros años de lucha popular antifranquista y, en cuanto tal, conquista de indudable valor para todas las fuerzas democráticas. Pero si el carácter de la vía de democratización escogida (la Reforma política) ha tenido una influencia determinante en la configuración actual de la correlación de fuerzas entre las diversas clases sociales, es fácil deducir que también ha afectado significativamente a las transformaciones operadas en el seno del Aparato Cinematográfico.

Brevemente: si las fuerzas obreras y populares han conseguido imponer la transformación democrático parlamentaria del Estado franquista, no han logrado ser ellas quienes impusieran sus criterios en tal transformación (es decir: la Ruptura democrática como **liquidación** del franquismo).

(Aunque no tiene mucho sentido la política ficción, sería bueno anotar los muy diferentes efectos que sobre la remodelación del Aparato Cinematográfico hubiera supuesto la materialización de la **ruptura democrática** y el consiguiente **mayor protagonismo de las fuerzas obreras y populares en el proceso de democratización**: 1. hubiera existido cuando menos la posibilidad de imponer una autonomía económico-política a determinados sectores de la burguesía productora y 2. podría haberse impuesto una normativa más favorable a las pequeñas productoras independientes; en último término, las fuerzas obreras y populares podrían haber obtenido una mayor autonomía (jurídico-política, ideológica y económica) para el Aparato Cinematográfico y unas

mayores posibilidades de penetración en su seno y de intervención en sus contradicciones desde su interior).

El gran capital, al imponer su iniciativa política en el proceso de democratización, ha logrado imponer la vía de transición más favorable para sus intereses: la Reforma política; muy significativos han sido los efectos de esta vía en lo que respecta al Aparato Cinematográfico:

a.: Los sectores de distribución y exhibición, en cuanto inequívocos centros de poder del gran capital sobre el conjunto de la actividad del Aparato, en ningún momento han sido alcanzados por los cambios que han afectado al sector, como no sea en el sentido de aumentar sus posiciones de privilegio (ver el artículo de F. Llinás).

b. La alianza política entre el gran capital extracinematográfico y la nueva burguesía productora (en torno a la peculiar y reformadora política democrática del primero), junto al incuestionado poder del gran capital cinematográfico (Distribución y Exhibición) sobre el sector, han garantizado el control ideológico y económico sobre la nueva burguesía productora cerrando el paso a cualquier devaneo progresista de ésta.

La política de cartelización del sector producción (ver el artículo de M.H. "La producción de cine hacia su cartelización"), bajo el control directo de 1. Distribución, 2. el capital bancario, 3. los herederos políticos del franquismo, tanto en su versión pura como reformada, es el efecto inmediato de los factores a. y b. y el lógico desenlace de la política de racionalización comenzada, más o menos tímidamente en 1964.

c.: Estos dos factores y el proceso de cartelización al que abocan, ponen las bases para una política de exterminio de las pequeñas productoras independientes.

# nueva ley para un nuevo cine

Francesc LLINAS

La tan anunciada, deseada, denunciada, discutida Ley de Cine desapareció del horizonte con la muerte del dictador. En breve lapso de tiempo, un texto que había corrido en boca de todos fue automáticamente olvidado. La congelación de muchos proyectos administrativos del franquismo podría ser una causa de tal fenómeno, pero nunca la causa última. El aparato neo-franquista, hoy en el poder, ha demostrado en otros terrenos su capacidad de asimilar formulaciones de aspecto más democrático. Hubiérase podido esperar una remodelación del proyecto, antes que su silenciamiento absoluto.

Pero ésta sería una lectura muy superficial del hecho. Habría que señalar otros aspectos más pertinentes y que responden de forma clara a la configuración de los sectores de capital que determinan la industria del cine. La Ley de Cine surgía sobre todo para poner en orden —es decir, dar una normalidad jurídica— la larga serie de decretos, contra-decretos, reglamentos, que formaban un auténtico laberinto por el cual avanzaba (o retrocedía) el cine español. Las mismas polémicas que la famosa Ley suscitó entre los distintos sectores de capital y entre los trabajadores de la industria —totalmente marginados de su elaboración— demuestran que no era fácil dar gusto a todos y que el parto de un código regulador de la cinematografía no iba a ser fácil. Eran muchos los intereses en juego, intereses tanto económicos, como ideológicos. No vamos a insistir en la caracterización de aquéllos: una descripción de las contradicciones internas del capital cinematográfico en 1975 puede encontrarse en el texto de Marta Hernández Ley de leyes.(1)

Pero noviembre de 1975 vino a cambiar las cosas. La rápida evolución de la vida política del país vino a poner de manifiesto que la correlación de fuerzas podía cambiar. Por una parte, era previsible una más o menos rápida desaparición de la censura, que modificaría profundamente las características del mercado cinematográfico. Por otra, la euforia de los primeros momentos —rápidamente amortiguada por los recules de la izquierda "sensata"— convertía, para los trabajadores del sector, la posibilidad de ordenar la industria en una posibilidad más seria de intervenir de alguna forma en la modificación del statu quo. Para todos —capital y trabajadores— era conveniente el vacío jurídico, la ausencia práctica de normas: para el capital, a fin de ganar tiempo a la hora de recomponer alianzas; para los trabajadores, a fin de situarse en mejor posición —vía sindicatos, especialmente— a la hora de asegurarse una posición de cierta fuerza.