

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Nueva Ley para un viejo cine

Autor/es:

Llinás, Francesc

Citar como:

Llinás, F. (1978). Nueva Ley para un viejo cine. La mirada. (1):21-26.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41547>

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:



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.



"Con uñas y dientes", el último trabajo de Paulino Viota, recién incorporada a la industria.

El éxito comercial de determinadas películas españolas, realizadas durante el franquismo (**Furtivos**), aunque exhibidas durante la transición, o después (**Asignatura pendiente**) venía a confirmar la lenta ascensión del cine español. Aumentaba el interés del público por los films realizados en nuestro país, para los que, una vez amortiguada la censura, se abrían algunas posibilidades de exportación. No es un hecho casual que en 1977 haya sido el cine español el más premiado en festivales, consiguiendo sacar tajada en todos los de primera categoría.

Pero el mercado estaba determinado en última instancia por los intereses de las multinacionales americanas. Exhibición y distribución eran, y siguen siendo, los sectores del capital más reacios a la modificación del mercado. No es un hecho casual que la mayor parte de grandes éxitos del cine español hayan venido de la mano de distribuidoras independientes (J. Esteban Alenda, Arte 7, Fims Bandera...) y que tan sólo una multinacional aparezca ligada a grandes éxitos: Warner Bros, con **La lozana andaluza** o **Mi primer pecado**. Multinacional que hoy aparece como punta de lanza de los intereses de la producción yanqui y de sus intentos de monopolizar el mercado cinematográfico español.

De ahí que el anuncio de la aparición de un decreto-ley para regular el cine español agitara de nuevo las aguas, aumentara la frecuentación de vuelos USA-Madrid y se demorara el tiempo suficiente para que en ella se establecieran las necesarias correcciones. La tan cacareada Ley de Cine, que no logró superar los escollos de comisiones de trabajo, consejos de ministros y Cortes orgánicas, vería la luz sin pasar por las Cortes democrático-burguesas. No cabe formular a ello excesivas consideraciones legalistas: la rapidez con que fue publicada impidió en parte el éxito total de las gestiones tendentes a defender únicamente los intereses del capital americano, derrotado en dos de los temas más firmemente favorables al cine español: control de taquilla y cuota de pantalla.

Una primera lectura del decreto-ley viene a confirmarnos que su primer objetivo es el de dar status jurídico a una situación existente de hecho: desaparición de la censura, auge del cine español, importancia en éste de la producción procedente del capital no monopolista. Pero una lectura más atenta, al margen de subrayar el aire provisional que impregna el texto —plagado de "errores" técnicos—, pondrá a la luz el conglomerado de pactos y concesiones entre los distintos sectores de la industria cinematográfica, el deseo de contentar a tirios y troyanos, de ceder en un aspecto para no ceder en otros. Por ello, intentaremos dar un breve repaso a los distintos aspectos de la nueva ley, a fin de clarificar su pertinencia en el momento actual y que nos permita fijar las contradicciones internas del aparato cinematográfico español.

a. Censura

La desaparición formal de la censura es un elemento altamente positivo del decreto, que favorece, en primera instancia, a todos los sectores de la industria. Para la producción, significa la posibilidad de realizar un cine que pueda competir con los films importados y, al mismo tiempo, de salir más fácilmente al exterior. Para la distribución y exhibición, poder lanzar un amplio stock de productos vetados por el franquismo: la proliferación de "Emmanuelles" y las colas ante los cines vienen a confirmárnoslo.



"Las palabras de Max" de Emilio Martínez Lázaro, último producto nacional premiado en

Realidad

Sin embargo, en la práctica, tal medida ha fortalecido antes a distribuidores y exhibidores. No es casual que la producción española haya sufrido un fuerte frenazo tras la aparición del decreto. En estos momentos, difícilmente puede el alicorto cine español, autocensurado desde siempre, competir con el alud que se avecina. Por otra parte, cuando existía ya el gran stock de películas extranjeras a punto de estreno, los films españoles pendientes de exhibición habían sido realizadas bajo la censura. De ahí el monopolio de pantallas por parte de productos americanos o europeos (los films de siempre en el primer caso y films porno-pequeño burgueses en el segundo). Esta tendencia ha sido favorecida por la decidida actitud de los sectores más colonizados contra el cine español (en Madrid, por ejemplo, se retira de cartel un film —**Carne apaleada**—, que registra llenos diarios).

De esta forma, el sector exhibición-distribución se apresta a librar la batalla contra la cuota de pantalla, apoyado por la fracción monopolista del capital (intimamente ligada, como aquéllas, a las multinacionales), que congela automáticamente la producción.

Por otra parte, la desaparición de la censura es perfectamente formal. Subsiste la represión contra determinados productos, con la creación de "salas especiales" (equivalentes a las salas "X" europeas), que están todavía a la espera de un régimen fiscal especial. Su reducido número (salas de menos de 200 butacas, que deben funcionar ininterrumpidamente durante un año, por lo menos, en la proporción máxima de una por cada diez salas, ausencia de las mismas en ciudades de menos de diez salas, prohibición de publicidad fuera de los locales, reducida al interior de los mismos, sin representación icónica, sin frases publicitarias, etc.), el hecho de que los films españoles en ellas exhibidas no tengan derecho a protección estatal, obligan a cualquier producto español a autocensurarse: con un mercado reducido, sin protección estatal, una película española clasificada "especial" difícilmente podría ser amortizada, éste es un riesgo que no se puede correr. Tan sólo una lumpenproducción de ínfima calidad, basada en la sobreexplotación de un reducido equipo de rodaje, y ligada además a las multinacionales del porno (que en estos momentos tienen ya copadas las solicitudes de "salas especiales"), puede acceder a este tipo de salas. Por el contrario, una película importada, que generalmente está ya amortizada, puede correr más fácilmente el riesgo económico. Una vez más, y de nuevo sin reconocimiento oficial, el cine español es discriminado.

A semejanza de la franquista ley de prensa, el Ministerio de Cultura se reserva el derecho de denunciar a la jurisdicción ordinaria aquellos films que considere pueden violar el Código Penal —y recordemos que éste, por el momento, no ha sido modificado y puede interpretarse muy restrictivamente. De esta forma, el cine español queda a merced de las diversas interpretaciones que puedan darse según los vaivenes políticos del país. Si tenemos en cuenta el tiempo que transcurre desde el inicio de la preparación de un proyecto hasta su estreno, cabe suponer que la "prudencia" tenderá a erigirse en "virtud" dominante en el aparato cinematográfico.

Igualmente se prevé la denegación automática de protección para aquellos films que **"tengan un mero contenido publicitario y las de propaganda política de partido"**. Contenido que será definido por una subcomisión de valoración técnica nombrada a dedo, como en los buenos tiempos, por el Ministerio, al igual que la subcomisión de clasificación. Ello, obviamente, puede afectar más fácilmente a películas de izquierda, en las que, por ejemplo, la etiquetación política del héroe puede leerse como propaganda de partido. Aplicando la letra de la ley, **El puente** podría ser considerada como propaganda del PCE (Alfredo Landa convertido a la verdad gracias a "Mundo Obrero") o de CC.OO.

La censura (formal) no existe. Pero sobre el cineasta español sigue pendiendo la espada de Damocles de precisiones, matizaciones, normas, que en cualquier momento pueden suponer una prohibición o la supresión de una protección que es básica para la industria. El cine sigue sometido a la "interpretación" de la Administración, a las fluctuaciones políticas, lo que, en circunstancias relativamente inestables como las actuales, repercute en una retracción por parte del capital (incluso el más "europeo") y a favorecer proyectos relativamente "blancos" y combativos sólo a niveles muy vagos (oportunistas).

Y estas restricciones repercuten exclusivamente sobre el sector de producción no monopolista. El capital monopolista, que, al depender directamente de las grandes distribuidoras y de las cadenas de exhibición a ellas ligadas, puede prescindir de "aperturismo", jugar bazas seguras —la pornocomedia, especialmente—, mientras que, por el contrario, el capital no monopolista necesita audacia en temas y tratamientos para competir con los grandes trusts. La iniciativa queda en manos del gran capital.

b. Protección al cine español

La protección al cine español viene dada a través de dos procedimientos: la cuota de pantalla y la protección automática. Subsidiariamente, se mantiene la protección a determinados productos, pero su cada vez mayor imprevisibilidad implica que, a la hora de planificar una producción, se tienda a prescindir de ella.

La cuota de pantalla se modifica, rebajándola al 2 x 1. Es decir, un día de film español por cada dos de film extranjero. Es ésta una vieja reivindicación de la producción española que se ve cumplida. Al margen de lagunas técnicas —para no mentar la sogá en casa del ahorcado, se habla de 120 días al año, dejando en el aire a las salas que no proyectan todos los días—, aparecen, y no llega a sorprendernos, las excepciones. La más

importante de ellas es la que se refiere a películas en versión original, que no computan a la hora de la cuota de pantalla. Mientras que, en la antigua legislación, en este caso se doblaba la cuota (el 1 x 6 en lugar del 1 x 3), ahora se da vía libre a la v.o. Si ello favorece —y este aspecto es positivo— la exhibición subtitulada, también facilita una cómoda evasión de la cuota de pantalla. El público de las grandes capitales acepta hoy sin dificultades la v.o., con lo que cabe presumir un creciente aumento de films subtitulados que permitan rebajar en mucho la cuota de pantalla. Y ello especialmente en las grandes ciudades, donde se juega principalmente el futuro (económico) del cine español.

La actitud de los grandes monopolios frente a este aspecto de la ley ha sido clara: desde un principio se han negado a aceptarla, en defensa de la sagrada libertad de mercado. Si el 2 x 1 significaba un fortalecimiento de la industria, un aumento del número de films realizados al año (se necesitarían unos 170, frente a los 120 actuales), con la consiguiente repercusión en un sector de trabajadores constantemente amenazados por el paro, el capital monopolista ha actuado en consecuencia: paralizándolo la producción, provocando artificialmente la ausencia de cine español de modo que sea prácticamente imposible cumplir con lo legislado. Y aquí conviene recordar que el actual capital monopolista no es el mismo de hace unos años, se ha visto reforzado por un sector del capital no monopolista cuyas contradicciones con el franquismo se han resuelto. Y este sector, que ninguna (o poco relevante) contradicción tiene con el suarecismo, está provocando una remodelación del cuadro de alianzas, en beneficio del capital monopolista.

Al mismo tiempo, se intenta evitar la descapitalización, forzando a la producción a la reinversión. Pero mientras en Francia, por ejemplo, no se paga la protección mientras no esté en marcha el siguiente proyecto de la empresa, aquí se ha recurrido a parches diversos de dudosa efectividad:

1. A las productoras de nueva creación, no se les paga la protección del primer film hasta haber estrenado el segundo. Si ello tiende a impedir la clásica proliferación de lumpenproductoras que especulen con un único film "seguro", facilita que se haga un primer proyecto conservador: si éste fracasa, no hay segundo y ni siquiera se cobra una protección necesaria para salvar parcialmente el naufragio. La medida —excesiva, podría reducirse a exigir un segundo proyecto— afecta especialmente a pequeñas productoras, a posibles cooperativas, a los proyectos más combativos y, por tanto, más peligrosos a la hora de la rentabilidad.

2. Se obliga a la reinversión de toda cantidad que supere los diez millones de pesetas. Teniendo en cuenta que para ello un film tiene que recaudar 67 millones de pesetas, cantidad alcanzada solamente por un número de films relativamente reducido, su eficacia es dudosa. (2) Por otra parte, lo habitual será que la cantidad que supere estos diez millones no sea suficiente para plantearse una nueva película y el productor-especulador preferirá renunciar a una cantidad relativamente pequeña, con lo que el único favorecido será el siempre insolvente fondo de protección.

3. Finalmente, si bien se prevé que solamente tendrán protección los films íntegramente realizados por equipos españoles y empresas auxiliares españolas —lo que tiende a defender a los trabajadores españoles y las pequeñas empresas auxiliares—, inmediatamente se prevé de forma automática las excepciones (concedidas previamente al rodaje y conforme al buen entender del Ministerio) y la consideración de película española de las co-producciones, manteniendo una legislación que favorece la especulación y el paro endémico de los profesionales del cine.

c. Control de taquilla

Tras doce años de espera (el control de taquilla comenzó a efectuarse el 1 de enero de 1965), tras duras y grotescas peleas entre producción, distribución y exhibición, se dispone el establecimiento de "un sistema oficial y mecanizado de control de taquilla". Por supuesto, con la consiguiente excepción, "en atención a las salas de exhibición de núcleos urbanos y de escasa población". Es decir, allí donde menor control tiene la producción sobre los ingresos en taquilla.

En cualquier caso, éste ha sido el principal caballo de batalla de los exhibidores. Con argumentos del talante de: queremos defendernos del fisco (léase, queremos defraudar, actitud ciertamente patriótica), los productores no están sometidos a control (cuando pagan impuestos a partir de las cifras oficiales de control), el cine español es de mala calidad (cuando no se quejan del cine yanki: de mala calidad), etc. etc., exhibición llegó a amenazar con el embargo de taquillas y, en la práctica, está sometiendo al cine español a un auténtico vía crucis, demorando estrenos, retirando películas en pleno éxito y haciendo valer la ley del más fuerte. El sector más reaccionario del capital cinematográfico español pretende seguir su política de acaparamiento de beneficios, en perjuicio, una vez más, de los productores independientes. Porque cuando se está dando un proceso de formación de monopolios de exhibición-distribución-producción ligados directamente a las multinacionales, lógicamente el perdedor será siempre el francotirador. Frente al gran distribuidor, el exhibidor puede estafar sin problemas. Al fin y al cabo, se estafa a sí mismo, y su parte estafada se ve indemnizada por la parte estafadora.

Si los exhibidores (3) parecen haber dado marcha atrás, sin dar excesivas explicaciones —lo que hace temer pactos más o menos tenebrosos entre bastidores—, no cabe suponer que den la guerra por perdida. Y sólo el control de taquilla fiable puede

NOTAS

(1) Publicado en "Doblón", n.º 40, 19-7-75 y reproducido, con algunas variaciones en: Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*, Akal Ed. Madrid, 1976.

(2) Teniendo en cuenta un coste medio de dieciocho millones de pesetas por película, esta recaudación basta para que el productor recupere en muy breve plazo la inversión. Los diez millones de protección serían el beneficio: nada desdeñable, teniendo en cuenta una recuperación relativamente rápida.

(3) En el n.º 1533 de "Nuevo Fotogramas" (3-3-77), se informa de que, tras una reunión con representantes ministeriales, los exhibidores "acabaron por aceptar el Decreto, el control de taquilla y lo demás, renunciando a cumplir lo amenazado" (es decir, no proyectar films españoles y no entregar partes de taquilla). Pero no se especifica si la aceptación fue debida a la razón de la fuerza, a la fuerza de la razón (muy dudoso) o a alguna otra razón cuya publicación no resulta pertinente por el momento.

favorecer los aspectos más combativos, abiertos y progresivos del cine español. Máxime cuando la Administración paga con más de año y medio de retraso, favoreciendo, una vez más, a los grandes, el capital monopolista que puede resistir y capear el temporal, incluso con la ayuda de una banca poco proclive a invertir en negocios cinematográficos.

Si bien este decreto, afirma en su preámbulo que **“la Cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en que está inmersa nuestra sociedad”**, no deja de continuar el párrafo diciendo que **“es requisito indispensable para esta actualización, adaptar el vigente régimen jurídico de la libertad de expresión cinematográfica a la nueva ética social resultante de la evolución de la sociedad española”** (los subrayados son nuestros, no así la coma entre verbo y predicado). Pero sus vaguedades, sus múltiples excepciones, la capacidad de decisión atribuida siempre a la Administración (aquí no ha habido “adaptación”), no contribuyen precisamente a favorecer un cine español democrático. Posiblemente la voluntad de algunos de sus redactores fuera ésta, pero las presumibles componendas y transacciones, las lagunas e indecisiones, todo ello contribuye a afianzar aun más al sector monopolista del capital cinematográfico, a ligar la suerte del cine español a las decisiones de las multinacionales (vía exhibición-distribución), a mantener un cine colonizado que sólo podrá defenderse mínimamente en el marco de una democracia burguesa cuando la ley imperante sea algo menos grotesco que la ley d'Hont.

un cartel para la producción

J.M.L.

Dos factores económicos introducidos por la legislación cinematográfica del pasado mes de diciembre han hecho estallar las contradicciones latentes entre los distintos sectores del capital cinematográfico (producción, distribución y exhibición) y entre cada uno de estos sectores y la Administración. Se trata de la regularización del **control de taquilla**, mediante la implantación de máquinas controladoras en cada uno de los locales de exhibición, y el aumento de la cuota de pantalla para las películas españolas al dos por uno.

Ambas medidas iban destinadas a garantizar la protección estatal al cine español, bien directamente (la obligación de exhibir un día de película española cada dos días de películas extranjeras), bien indirectamente (evitar el fraude habitual de los exhibidores y, en consecuencia, regular la partida más fuerte de que se nutre el Fondo de Protección: la que proviene del impuesto sobre taquilla). Además obligaría a presentar unas liquidaciones claras, liquidaciones que son la base de la ayuda que recibe cada película.

Si a estas medidas se añade el impago por parte de la Administración de la protección al cine español desde el segundo trimestre del 76 podemos hacernos una imagen del río revuelto del capital cinematográfico español.

En un principio, la deuda contraída por el Estado con los productores (unos 1.500 millones de pesetas) provocó las airadas protestas de este sector del capital. Junto a la negativa de los exhibidores a que fueran colocadas en sus locales las famosas maquinillas de control y a cumplir con la cuota de pantalla (apoyados bajo cuerda por los distribuidores), el impago colocaba a la producción cinematográfica en una situación muy peligrosa totalmente desasistida de sus habituales mecanismos protectores. No en vano se ha llegado a hablar de lock-out dentro de la rama de producción, lock-out que, si bien no ha tenido efecto como realidad acordada, casi se ha producido en la práctica dada la escasez de films en rodaje.

El sector de producción ha contado siempre con el apoyo de la Administración. La legislación de diciembre era un buen ejemplo de ello. Esta vez, sin embargo, se ha encontrado con una realidad bastante diferente. El gobierno se ha visto, de alguna manera, amenazado por la rama de exhibición; parece ser que, si el gobierno obligaba a los exhibidores a cumplir la reglamentación del dos por uno y colocaba las maquinillas de control, los locales de cine cerrarían sus puertas a los mítines de UCD durante las próximas elecciones municipales con el consiguiente estropicio electoral para un partido gubernamental que tiene ya serios problemas en esos comicios. Por otra parte, el gobierno intenta no reconocer la deuda de 1.500 millones contraída con los productores; argumenta