

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Los caminos del proteccionismo

Autor/es:
Hueso, Angel Luis

Citar como:
Hueso, AL. (1992). Los caminos del proteccionismo. Vértigo. Revista de cine.
(3):23-27.

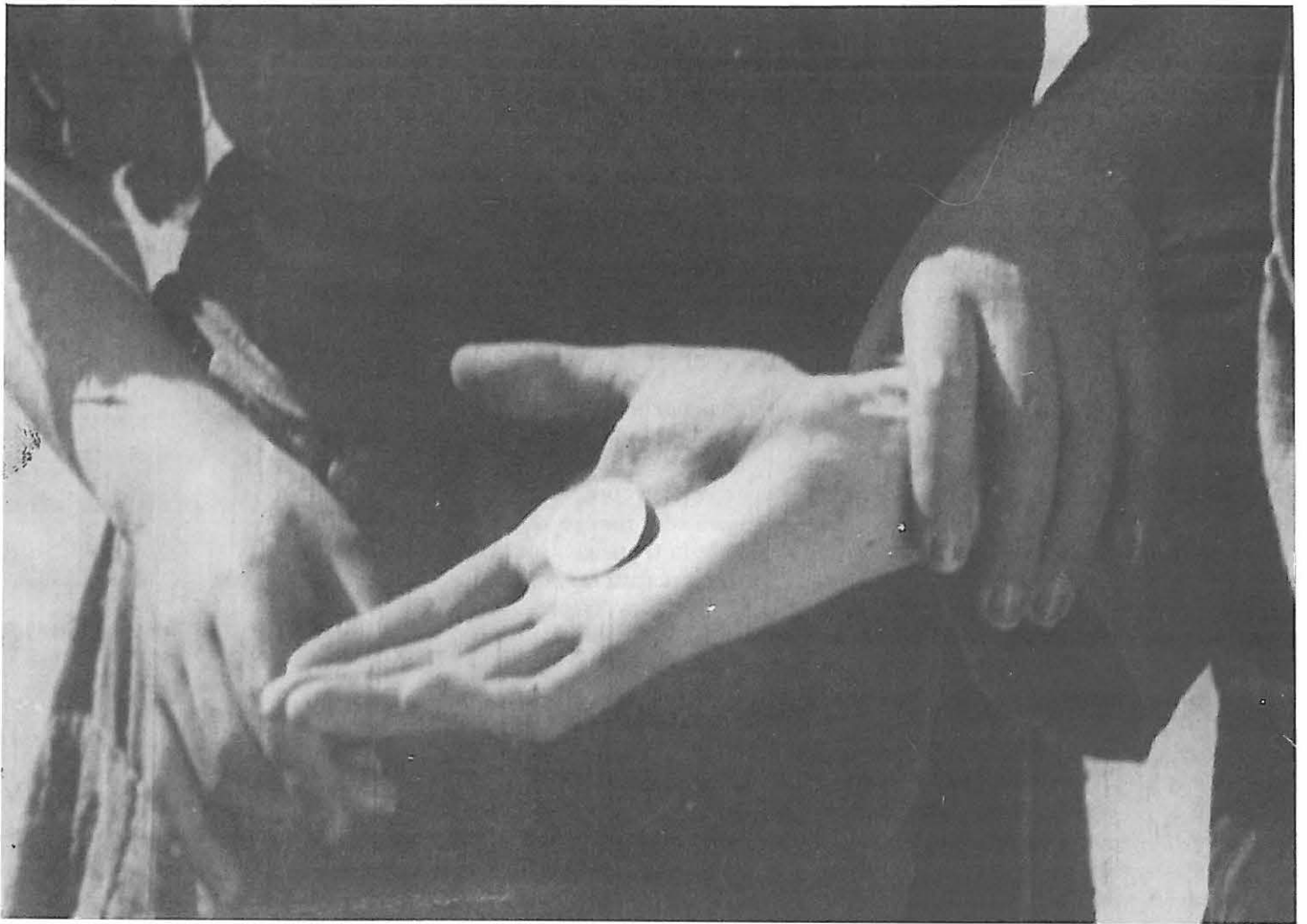
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42932>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:





HISTORIA DE UN DURO (1927) de Sabino Micón

LOS CAMINOS DEL PROTECCIONISMO

ANGEL LUIS HUESO MONTON

Cuando en los últimos años oímos hablar de defensa del cine del propio país, cuando los ministros de Cultura de la Comunidad Europea se reúnen y firman un manifiesto en Delfos poniendo en evidencia los problemas del cine europeo frente a la penetración del mundo de la imagen estadounidense, nos da la sensación de encontrarnos inmersos en el túnel del tiempo y que vuelven a aflorar situaciones y planteamientos que ya vimos en otras épocas.

Si nos remontamos a otros momentos de nuestro siglo, nos encontramos con actitudes que ya defendían la necesidad de proteger la imagen cinematográfica de cada país frente a las presiones que realizaba una industria especialmente potente como era la

norteamericana; no podemos olvidar que a finales de los años veinte ya aparece la primera ley inglesa que pretende aunar el impulso productor del propio territorio y la protección de las presiones comerciales exteriores, situación que alcanzará especial relieve en los años de la segunda postguerra mundial (1).

En el caso español esta actitud proteccionista ha tenido una especial importancia desde el final de la guerra civil; el régimen franquista planteará una actitud claramente tutelar sobre el cine (si bien sería necesario discutir el concepto de tutela y los mismos elementos que fueron utilizados) que con matices diferentes se irá desarrollando durante los largos años de su existencia.

No podemos olvidar fácilmente que las normativas que se fueron dictando a lo largo de varias décadas se convirtieron, casi sin pensarlo, en algo asumido por la industria del cine que veía como lo normal y necesario esta situación de amparo por el Estado.

El gran problema es que la permanencia durante años de esta política proteccionista creó, o consagró de manera definitiva, una serie de actitudes que serían muy difíciles de erradicar al cambiar las situaciones económicas del medio cinematográfico, no sólo en España sino también en todo el contexto mundial.

Centrándonos en el período que abarca nuestro estudio (áquel que se inicia con la

muerte del general Franco y que llega hasta finales de los años ochenta), podemos poner de manifiesto desde el principio la fuerza que ha tenido toda postura que defendiera la necesidad de vincular la industria cinematográfica a los apoyos de la Administración Pública. No estará de más recordar las palabras de Carlos Gortari, cuando en 1980 y desde su puesto de Director General de Cinematografía afirmaba: "Cada vez la cinematografía necesita y necesitará más la protección del Estado, hasta el punto de que, sin ella, no podría siquiera existir" (2).

El período cronológico que estudiamos puede ser abordado desde la doble perspectiva que representan los dos partidos políticos que han ostentado el poder a lo largo de la transición política; la UCD y el PSOE marcarán rasgos que, como veremos, representan en su conjunto una progresión muy interesante de la dinámica del cine español.

1. LA POLÍTICA DE LA UCD

Es indudable que los primeros años (o aún casi los primeros meses) de la transición están marcados por un problema que durante años había gravitado sobre el cine español: la censura y su supresión. En la vía de solución de este problema se pasa por dos momentos sucesivos, como son febrero de 1976 en que se suprime la censura previa de guiones, y noviembre de 1977 en que la

(1) Thomas H. Guback: **La Industria Internacional del cine**. Madrid, Fundamentos, 1980.

(2) "El País", 26.6.1980, citado por Carlos Losilla: **Legislación, industria y escritura**, en VV.AA.: **Escritos sobre el cine español**. 1973-1987. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs 36-37.



EL BOSQUE ANIMADO (1987) de José Luís Cuerda.



DIVINAS PALABRAS
(1987 de José Luis
García Sánchez.

censura de películas se erradica definitivamente siendo sustituida por una mera licencia de exhibición.

No podemos negar que estas normas revestían una alta singularidad, en gran parte simbólica, sobre todo el conjunto de nuestro cine; pero no podemos olvidar que ni el único problema que tenía nuestra imagen era el censor, ni de cara a una promoción de las estructuras económicas podía ser considerado como el más definitivo.

El punto de arranque de la normativa cinematográfica de la UCD se produce en noviembre de 1977, acompañado de una serie de detalles significativos: será a raíz del nombramiento de Pío Cabanillas como Ministro de Cultura cuando se produzca la salida del ministerio de Rogelio Díez y Marciano de la Fuente, que venían ocupando desde el final del franquismo los puestos de Director General de Cinematografía y Subdirector General, respectivamente. De esta manera se producirá el retorno del hombre que participó en la campaña del lejano "Nuevo Cine" de los años sesenta y

que representó un cierto aire renovador en su fulgurante paso por el ministerio en 1974.

El conjunto de normas que fueron dictadas a finales de 1977 unían elementos muy diferentes y de repercusión distinta, sobre todo desde el punto de vista que nos interesa aquí; permanecía vigente la antigua ayuda del 15% sobre la recaudación bruta que alcanzara la película en sus primeros cinco años de exhibición, lo cual facilitará que en épocas posteriores este principio general pueda ser interpretado o utilizado con funcionalidad diferente por la Administración.

Junto a ello se estructuraban una serie de ayudas a las películas que fueran catalogadas como de "especial calidad" o que fueran dirigidas preferentemente al público infantil. Estas ayudas buscaban una selección en el tipo de obras a ser apoyadas por la Administración, o al menos una estructuración de diferentes tipos de filmes de cara a su posible financiación por el ministerio.

El tema de las cuotas de distribución

y de exhibición, recurrente dentro de todas las políticas proteccionistas, se recogían también en estas normas; mientras que la primera se fijaba en la proporción de 5 a 1, era el relativo a la exhibición el que dió origen a una mayor controversia, pues se planteó en la proporción de 3 a 1.

Otros aspectos de no menor importancia eran los relativos a la libertad de importación de películas extranjeras o la singular clasificación de películas que pudieran plantear problemas por su temática erótica o de exaltación de la violencia que se aglutinaban bajo el anagrama de "S".

Todo este cuerpo normativo servirá para poner de manifiesto la necesidad de abordar los problemas del cine con mayor seriedad y profundidad, de forma que se supere la mera enumeración de los mismos, a pesar de las dificultades que los tiempos presentaban a la imagen animada en todo el ámbito mundial.

En los años siguientes volvió el ministerio a incidir en los campos que habíamos visto anteriormente; en 1980 se vió obligado a ello debido a la sentecia del Tribunal Supremo que anulaba el Real Decreto de noviembre de 1977 en lo relativo a la cuota de exhibición, no tanto por ir en contra de su principio, como por el hecho de que se constataban una serie de defectos de forma en su tramitación administrativa; de esta manera parecía que se daba la razón a los empresarios que en los meses anteriores habían protestado airadamente por la situación a la que se veían sometidos. Sin embargo, la Administración se reafirmó en sus puntos de vista, volviendo a promulgar la fórmula proporcional de 3 a 1, si bien después de guardar los trámites establecidos, e incorporando su cumplimiento en plazos cuatrimestrales que venían a impedir las largas permanencias en cartelera de las películas norteamericanas (3).

En 1981 verán la luz las últimas normas de la UCD en el ámbito cinematográfico. Abarcaban dos claves relativas a la financiación de las películas: por una parte se establecían ayudas a los filmes que fueran catalogados como de "mayor empeño" (concepto que podía tener una vertiente económica, coste de producción superior a 35 millones, o artística al ser declarado como de "especial interés"); por otra parte, se ofrecía la posibilidad de conseguir créditos del Banco de Crédito Industrial de acuerdo con una serie de requisitos establecidos (4).

2. EL PSOE Y SU POLÍTICA CINEMATOGRAFICA

Cuando el Partido Socialista Obrero

Español gana las elecciones generales en octubre de 1982 son muchos los que piensan que en su política posterior va a aplicar toda una serie de principios que había defendido durante los años en que detentó el puesto prioritario de la oposición.

En este sentido no puede olvidarse que hacía solamente unos pocos años (en 1978) había tenido lugar el "I Congreso Democrático del Cine Español", en el que el PSOE había ocupado un lugar preferente y que había servido para abrir una serie de importantes expectativas sobre el camino a seguir en el cine español.

Será en 1984 cuando se promulguen una serie de decretos (coloquialmente denominados "ley Miró") que serán la plasmación de los planteamientos socialistas en el ámbito que nos ocupa, de tal manera que permanecerán inalterados o con pocos retoques durante varios años.

La faceta proteccionista quedaba claramente corroborada en aquella normativa, sobre todo si tenemos en cuenta que los diferentes apoyos a la producción alcanzaban especial relevancia. No sólo se seguía manteniendo el derecho al 15% sobre la recaudación que apuntábamos anteriormente, sino que se configuraba un fondo de protección que contemplaba la posibilidad de llegar a financiar hasta el 50% del presupuesto de la obra; se desglosaba en dos apartados, el 25% por especial calidad y entre el 10% y el 25% en concepto de especial empeño (que a partir de ese año se fijaba en un mínimo de 55 millones).

Es de destacar, como han hecho diferentes autores, que no sólo se contemplaba una altísima posibilidad de ayuda al presupuesto global del film (que podía llegar a ser

(3) Ramiro Gómez Bermúdez de Castro: **La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1986)**. Bilbao, Mensajero, 1989, págs. 74-75

(4) Gómez Bermúdez de Castro: Ob. cit., pág. 88

EL DORADO (1987)
de Carlos Saura.





MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (1987) de Pedro Almodóvar.

(5) Gómez Bermúdez de Castro: Ob. cit., págs. 117 y ss.

(6) Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, de Ayudas a la Cinematografía (BOE, 28-10-89), en **Textos legales. Cinematografía y medios audiovisuales**. Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, 1991, págs. 110 y ss.

del 65%), sino que se primaba de forma especial tanto los altos costes de las películas como su especial calidad. La consecuencia inmediata de ello fue una inclinación por parte de los productores hacia obras que respondieran claramente a las premisas impulsadas desde la Administración, abandonando las películas de bajo coste o que no contarán con un "empaque" especial (5).

A ello se unieron otra serie de elementos concretos, entre los que destacó la legislación sobre salas X (que no películas) de tal manera que la potencial producción que podía haber derivado hacia ese campo (como sería la de obras clasificadas anteriormente como "S") desapareció casi por completo al verse privada de los beneficios con que había contado hasta aquel momento, consiguiendo así una clarificación del mercado interior.

La aplicación de los elementos proteccionistas planteó una serie de discusiones en los años subsiguientes a la promulgación de esta normativa (como es bien conocido por todos) debido fundamentalmente a la falta de concreción en algunos de sus puntos y a la disparidad de criterios que se utilizaban en relación a los proyectos concretos que se presentaban.

Se ha resaltado el hecho de que esta política socialista abordaba nada más determinados aspectos del conjunto cinematográfico; lo más llamativo es que incidía prioritariamente sobre la vertiente productora, en la que además se valoraban las facetas previamente a su plasmación y desarrollo en imágenes con la posibilidad, nunca descartable, de que las previsiones no encontraran la aplicación pensada.

Pero junto a ello, se dejaban sin plantear las necesarias reformas en campos como el de la distribución que se encuentra dominada por las grandes multinacionales y que de forma paulatina se ha convertido en la auténtica controladora de grandes áreas de este comercio; tampoco pueden olvidarse los graves problemas de la exhibición que en las últimas décadas ha presenciado una pérdida continua de espectadores, unida al envejecimiento de gran número de salas, sin dejar de lado el auténtico "descontrol" de la taquilla, por encima de todos los buenos propósitos y promesas de los sucesivos responsables de la Administración.

A ello se unía la necesidad de incardinar el cine en el conjunto audiovisual superando los problemas de competencias entre los diferentes medios, a la vez que se perseguían las múltiples fórmulas de piratería que se desarrollaron en esos años.

Con estas perspectivas no nos puede extrañar que la situación global del cine español se fuera deteriorando de manera paulatina a lo largo de los años ochenta, mientras que, por contraste, destacaban determinadas películas que respondían a los parámetros impulsados por el ministerio y que, en su conjunto, daban una falsa imagen de la situación de nuestra cinematografía.

Los planteamientos derivados de los "decretos Miró" permanecieron vigentes, con mayor o menor efectividad, durante bastantes años, en concreto hasta finales de la década, viniendo a representar uno de los períodos más estables (a nivel de normativa administrativa) de las últimas décadas.

Sin embargo, este período y la política proteccionista a la que responde sufrirá una radical alteración en el año 1989. En el mes de octubre se publica el Real Decreto de ayudas a la Cinematografía (conocido como "Decreto Semprún") que introduce una nueva perspectiva en las relaciones entre la Administración y el mundo industrial y comercial del cine (6).

Aunque se mantiene algún rasgo de épocas anteriores (15% sobre recaudación de los dos primeros años, pero a posteriori), se plantea una nueva forma de ayudar a los productores: se hará teniendo en cuenta los elementos empresariales y financieros (aportaciones propias o posibles ajengas, presupuesto racional y su viabilidad, ventas anticipadas de la explotación, etc.), de tal manera que podemos hablar del final de una larga etapa en la que el Estado había sido un apoyo fundamental de esta industria cuando no un claro co-productor.

ANGEL LUIS HUESO MONTON