

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La Ley Miró

Autor/es:
Herederó, Carlos F.

Citar como:
Herederó, CF. (1998). La Ley Miró. Nosferatu. Revista de cine. (28):42-51.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41099>

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:



donostiakultura.com



La “Ley Miró”

*Luces y sombras de una política
para el cine español*

Carlos F. Heredero

Pilar Miró k Zinematografiako Zuzendaritza Nagusian (Dirección General de Cinematografía) eman zuen denboraren ezaugarri nagusia 1983an urte bereko abenduko lege-dekretu baten bidez eta 1984ko otsaileko eta maiatzako bi ministerio-aginduen bidez martxan jarri zuen Espainiako zinemaren politika protekzionista izan zen, eta hala gogoratuko da. Formula eta mekanismo berriak sortu ziren produkzioei diru publikoaren bidez laguntza eskaintzeko.

Tras la victoria electoral del PSOE en octubre de 1982, y una vez que se produce la toma de posesión del gobierno de Felipe González, el relevo político llega también a la Dirección General de Cinematografía a finales de diciembre. Lo hace de una manera tan llamativa para la ciudadanía, y quizás también para algunos sectores internos del partido que acaba de conquistar el poder, como celebrada y aplaudida mayoritariamente por los círculos profesionales de la industria cinematográfica.

La razón estriba en que se trata de Pilar Miró, mujer y directora de cine, la que accede al puesto de mando. Y la elección genera sorpresa por varios motivos. En primer lugar, porque la condición femenina ofrece entonces una novedad radical frente a la vieja tradición que, hasta esa fecha, había instalado siempre a un hombre en dicho cargo. En segundo término, porque la elección de una creadora, de una profesional en ejercicio, rompe también de forma tajante con la larga retahíla de funcionarios más o menos ilustrados, o incluso de políticos serviles, que, a lo largo del período dictatorial, y también durante los años de la transición política, habían venido ocupando ese despacho.

De puertas hacia el interior del PSOE el nombramiento produce también algún que otro desconcierto. Las quinielas apuntaban hacia ciertos miembros del comité de cine del partido y, más concretamente, hacia *"alguien próximo a la línea guerrista, como por ejemplo Juan Miguel Lamet o Pedro Carvajal"* (1), pero es al parecer una decisión estrictamente presidencialista la que acaba por imponer a la emblemática directora de **El crimen de Cuenca** (1979) al frente de los designios legisladores del cine español.

Hacia tan sólo dos años y medio que la jurisdicción militar, heredada del franquismo, se había visto obligada a desistir de su empeño en procesar a la realizadora por el supuesto delito de haber filmado aquella película. Se visualizaba así de manera contundente, al menos en este campo, la ruptura con el viejo régimen y se ofrecía así a la profesión una nítida señal política de cambio y de renovación.

El acceso de Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía abre, en consecuencia, una nueva y bien diferenciada etapa que, efectivamente, aparece marcada con nitidez por una política de protección, por una gestión y por un talante que acabarán ligando estrechamente todo el período al apellido de la directora. Período que, en realidad, abarca más allá de los tres años exactos durante los que ella se mantuvo en el cargo (dimitió en diciembre de 1985), puesto que la filosofía básica del sistema proteccionista creado a finales de 1983 se prolongará todavía, en esencia, hasta comienzos de 1990.

La fuerte carga diferenciadora de esa filosofía, al menos respecto a los mecanismos utilizados hasta entonces para instrumentar la protección, será además la responsable de que casi toda la labor política y gestora de la nueva directora general acabe siendo identificada, y equivocadamente reducida, a un eslogan de marca: la "Ley Miró". De hecho, bajo esta etiqueta de escasa precisión han quedado sepultadas con frecuencia, en el uso periodístico y en el habla común de los profesionales del sector, muchas otras de las iniciativas que conforman la globalidad de la gestión desarrollada por la realizadora.

Nada tenían que ver con aquella ley, por ejemplo, iniciativas de tanta relevancia -y de tan decisiva

repercusión posterior- como el decreto regulador de las películas "X" y de su exhibición en salas comerciales (promulgado en abril de 1983), o los acuerdos firmados en el mes de septiembre entre Televisión Española (única televisión del Estado por aquel entonces) y las asociaciones de productores cinematográficos, donde se pactaba la compra de derechos de antena, la emisión de cine español en la pequeña pantalla y la producción delegada de películas o de series televisivas.

La primera de estas iniciativas implicaba la apertura de cauces legales para la exhibición del cine pornográfico, si bien bajo duras condiciones que penalizaban su explotación: la distribución de películas "X" españolas no daba derecho a licencias de doblaje, su exhibición no servía para cubrir la cuota de pantalla, las salas que optaran por esta modalidad no podían ofrecer películas de ningún otro tipo, su aforo estaba limitado a un máximo de 200 butacas, su apertura quedaba restringida en la práctica a las grandes ciudades y la publicidad de los títulos tenía vetada la utilización de imágenes.

Con todo, no era precisamente la legalización condicional del cine pornográfico lo más relevante de aquel decreto, sino la consecuencia inmediata que se derivaba de su entrada en vigor: la progresiva y rápida desaparición del llamado cine "S" (*soft core* o porno blando), cuya presencia cuantitativa ocupaba hasta entonces un porcentaje importante de la producción anual. Basta recordar que, en 1982, casi el 40% de las películas producidas en España fueron clasificadas "S", lo que suponía un total de 44 títulos (cuyo coste se estimaba inferior en más de un 40% a los presupuestos medios habituales de las producciones estándar) sobre el total de 146 registrados.

Una primera y nítida constatación se hace visible al considerar estas cifras. En 1982 (que puede ser considerado como el último ejercicio industrial situado íntegramente bajo la tutela de los gobiernos de la extinta UCD), el cine español había alcanzado esa casi insólita cota de 146 películas (2), de las cuales 118 eran producciones íntegramente nacionales (la cifra más alta de toda la historia), pero lo hacía en realidad a costa de una ingente cantidad de subproductos, entre los que pueden citarse **Bacanales romanos, Bragas calientes, Colegialas lesbianas y el placer de pervertir, Confesiones íntimas de una exhibicionista, Gemidos de placer, Las calientes orgías de una virgen...** y otras joyas similares hasta llegar a cuarenta y cuatro.

La engañosa punta de producción que se alcanzaba por estos caminos encubría pues una subindustria perfectamente legítima, pero que trabajaba, en realidad, con presupuestos ínfimos, guiones de aluvión, decorados grimosos, fotografía chapucera, actores improbables, una nómina profesional sobreexplotada y nulas ambiciones creativas. Ni en términos industriales o competitivos, ni en coordenadas estéticas o culturales resultaba rentable para el país el mantenimiento artificial de tan abultada pseudoproducción, por lo que ese primer decreto de la etapa Miró no suponía realmente aquella agresión a la industria que los intereses implicados denunciaron en su momento, sino un primer peldaño para el saneamiento incipiente de aquélla.

La mediación de la nueva directora general hizo posible, pocos meses después, los acuerdos que RTVE firmaba con seis asociaciones nacionales de productores cinematográficos. Acuerdos que suponen, además, la primera regulación contractual que aparece en España entre la industria catódica y la industria del cine, de tal

manera que esta última conseguía establecer, por primera vez, un marco comercial y de colaboración industrial con su poderosa competidora.

El convenio fijaba una "cuota de pantalla televisiva" del 4x1 (emisión de una película española por cada cuatro extranjeras), lo que suponía un avance notable toda vez que la proporción vigente hasta entonces, o al menos la de 1982, era del 10x1. Y todavía se aumentó más la cuota, hasta el 3x1, cuando en 1987 Pilar Miró accedió a la Dirección General de TVE, si bien este sistema proteccionista nunca llegó a funcionar del todo conforme a dichos porcentajes.

Se regularon entonces también los "derechos de antena", sistema por el que TVE adquiriría los derechos de emisión de una película, antes de que ésta empezara a rodarse o durante su proceso de producción, a cambio de una cantidad de dinero que servía, de hecho, para ayudar a poner en marcha los proyectos. Los derechos se cifraban en un mínimo de 18 millones de pesetas (se aumentó a 25 millones en 1987) y el plazo de espera para la emisión del film se estipulaba en dos años a partir de la fecha de su estreno en salas comerciales.

Finalmente, el acuerdo creaba la figura de las "producciones asociadas", una fórmula mediante la que TVE arrendaba los servicios de las productoras cinematográficas para la realización de películas o de series televisivas, asumiendo por su parte el coste del producto, o bien su financiación, más un 15% del presupuesto total, cantidad que se ofrecía a las empresas productoras en concepto de beneficio industrial.

La actividad gestora de Pilar Miró entró, a su vez, en el ámbito de reorganización administrativa cuando, en abril de 1985, acabó

por reconvertir a la vieja Dirección General en el nuevo I.C.A.A. (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales): un organismo autónomo que, integrado en la estructura del Ministerio de Cultura, asumía todas las competencias en materia de legislación y protección cinematográfica. La Filmoteca Española, por su parte, perdía su propia autonomía y quedaba subsumida en el organigrama del I.C.A.A.

Con todo, la pieza más llamativa de la gestión desarrollada por Pilar Miró fue, ciertamente, la nueva política de protección, pero ésta no se hallaba contenida en esa "ley de cinematografía" que reclamaba el I Congreso Democrático del Cine Español (diciembre de 1978), ni tampoco en esa "Ley General de la Imagen" que prometía el programa electoral del PSOE. Se trataba, tan sólo, de un decreto-ley (diciembre de 1983) y de dos órdenes ministeriales (febrero y mayo de 1984), que creaban nuevas fórmulas y mecanismos para la administración de las subvenciones públicas en apoyo de la producción.

El nuevo sistema creaba, a la manera del *avance sur recettes* vigente en la legislación francesa, la figura de la "subvención anticipada" sobre proyecto (guión, propuesta de equipo, presupuesto, plan financiero y memoria explicativa), en función del cual se podía conceder a cada película hasta un máximo del 50% de su presupuesto. El propio concepto de la subvención explicaba su naturaleza: era una cantidad que se entregaba como "anticipo" adelantado sobre las tres ayudas fijadas previstas por el decreto: la subvención automática y general, la de "especial calidad" y la destinada a películas de "alto presupuesto".

El mecanismo funcionaba de la siguiente manera: la productora del film recibía "x" dinero como "subvención anticipada" antes de

rodarlo. Dinero que debía reintegrar tras el estreno de la película, para lo cual la cantidad "x" se descontaba de los importes que correspondían a la película en función de las restantes subvenciones. Estas últimas debían dedicarse previamente, por lo tanto, a amortizar la primera. Ahora bien, si la cantidad recibida por anticipado era menor que la generada por el resto de las ayudas, la productora tenía derecho a percibir, adicionalmente, el monto restante hasta completar el total de las subvenciones devengadas. Sin embargo, en el caso de que la subvención anticipada fuera mayor que esta última suma, la diferencia entre ambas se consideraba entregada a fondo perdido.

Cabe adelantar aquí ya que tan sólo siete de las 26 películas que recibieron subvenciones anticipadas en 1984, doce entre las 38 de 1985 y nueve de las 37 en 1986 (3) obtuvieron un saldo positivo en esa liquidación y pudieron así devolver íntegramente, en consecuencia, el adelanto que habían recibido. O lo que es igual: un 72'3% de las películas subvencionadas durante aquellos años no consiguieron atraer suficiente público a las salas como para poder reintegrar en su totalidad, y a veces ni siquiera una parte, los anticipos percibidos a cuenta del resto de las subvenciones a las que tenían derecho.

Entre los criterios que debían tenerse en cuenta para la concesión de estas subvenciones anticipadas el decreto colocaba, en primer lugar, la calidad del proyecto y, en segundo término, las películas dirigidas por los nuevos realizadores. De hecho, entre 1984 y 1989 se registra la aparición de 62 directores noveles, lo que suponía un 15'8% de *operas primas* sobre el total de la producción. Debe apuntarse, sin embargo, que, con algunas salvedades (el hallazgo de Montxo Armendáriz y, en otros niveles, los nombres de Gerardo

Herrero, Carlos Balagué o Ana Díez, más los inquietos y siempre interesantes Felipe Vega, Agustín Villaronga o José Luis Guerín), la mayoría de ellos y de sus trabajos han tenido escasa significación para la trayectoria del cine español.

La primera de las ayudas fijas, ya vigente con anterioridad, consistía en el 15% de subvención "automática" y "general" que toda película española tenía derecho a recibir sobre los ingresos brutos obtenidos por ella en taquilla durante los cuatro primeros años de su explotación comercial, uno menos de los estipulados en la legislación precedente derogada por el decreto de diciembre.

A su vez, el sistema protector de la producción se completaba, básicamente, con otros dos mecanismos. Por una parte, una subvención adicional para las películas de coste superior a los 55 millones de pesetas, destinado teóricamente a incentivar la inversión y, en realidad, a premiar las películas de "alto presupuesto" con el objetivo de elevar el estándar de producción medio: calidades técnicas, semanas de rodaje, acabado formal, etc. Para esto se establecía una fórmula matemática fija que, en función del coste de la película, podía generar una prima adicional de hasta el 25% sobre los ingresos obtenidos en la taquilla

Aquí se hace necesario precisar que, mientras el coste medio de una producción española en el año 1980 era de 32 millones de pesetas, los costes de las películas "subvencionadas" durante los años 1984, 1985 y 1986 ascendían, respectivamente, a 69'4, 82'3 y 96'0 millones (4) de media. No por casualidad, el 80% de las películas subvencionadas durante estos mismos años tuvieron un coste declarado superior a los 55 millones, lo que permite deducir, a su vez, que casi todas ellas acumularon a la subvención anti-

cipada general esta otra derivada de lo que se consideraba "alto presupuesto".

Finalmente, el tercer mecanismo asignaba un 25% fijo (sobre los ingresos en taquilla) para las productoras de todas aquellas películas declaradas de "especial calidad". Esta subvención se entregaba tras el examen de la película, una vez realizada, por parte de la Subcomisión de Valoración Técnica de la Comisión de Calificación del I.C.A.A., siendo esta misma subcomisión la que se encargaba de conceder, antes del rodaje, las subvenciones anticipadas, por lo que no resulta extraño -aunque sí ciertamente llamativo y, desde luego, poco presentable- el hecho de que, en 1984 (y en los años posteriores, el resultado no fue muy distinto) todas las películas que habían recibido subvenciones anticipadas -con la excepción de *Sahara*, de Antonio Cabal- fueran declaradas, también, de "especial calidad".

A los efectos de la contabilidad real, este sistema de protección ofrecía, pues, tres fuentes acumulables de subvención: la automática y general para todos los filmes (15%), la de "especial calidad" (25%) y la que apoyaba a las películas de "alto presupuesto" (hasta un 25%), en porcentajes calculados siempre sobre los ingresos en taquilla. El mecanismo hacía posible, y de hecho así sucedió con muchos de los títulos que habían recibido ayudas anticipadas, la suma de las tres subvenciones, si bien con el límite de que la cifra total a recibir por la productora no podía rebasar, en ningún caso, el coste reconocido de la película beneficiaria.

Y es que existía la posibilidad, realmente, de que una película capaz de acumular el 40% de subvención sobre la taquilla (algo casi generalizado para los títulos que habían obtenido ayudas anticipadas, según se explicó ya antes),

consiguiera también un notable éxito comercial, lo que permitía recibir a su productor una alta cantidad de dinero. Cantidad que, sumada a la más que probable subvención por "alto presupuesto", podía dar como resultado un montante de ayudas públicas superior al presupuesto real del film.

Para estos casos particulares estaba previsto que dicho exceso (total de subvenciones menos coste de la película) pudiera aplicarse como subvención -en concepto de derecho adquirido y, por lo tanto, sin discrecionalidad por parte de la administración- a los siguientes proyectos impulsados por el productor de aquella, con el límite de adjudicar a cada uno de éstos un máximo del 50% de su coste. Ciertamente abundaron mucho más, y llegaron a generar incluso una sonora polémica pública, los casos exactamente contrarios; es decir, los de aquellas películas que, al fracasar en taquilla, no podían devolver las subvenciones anticipadas, pero lo cierto es que tampoco faltaron los primeros, aunque éstos, en cambio, fueron siempre significativamente silenciados por la industria beneficiaria de la ley.

Así, por ejemplo, **Sé infiel y no mires con quién** (producción de Iberoamericana / Andrés Vicente Gómez) había ingresado ya en taquilla, a finales de 1986 -cuando sólo habían transcurrido aún menos de dos años entre los cuatro previstos para el cómputo de su recaudación- un total de 308 millones de pesetas. Esta cantidad le daba derecho a percibir (al sumar la subvención automática y la de "especial calidad") 123 millones, cifra a la que es necesario añadir otros 54 que surgen de la fórmula matemática establecida para incentivar a las películas de "mayor presupuesto", con lo que se alcanza, provisionalmente, la cifra de 177 millones de subvención directa para una producción que

confesaba un presupuesto global de 70 millones.

Las ayudas públicas sufragaban así en este caso (que dista mucho de haber sido el único, y ni siquiera el más llamativo), la totalidad del coste, mientras que la productora tenía derecho, además, a recibir los 107 millones restantes para sus siguientes proyectos. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, que la producción de películas podía contar adicionalmente, y de hecho contó en bastantes casos, con los derechos de antena comprados por TVE y con las subvenciones que durante algunos años otorgaron (generalmente a fondo perdido) algunas comunidades autónomas a determinados proyectos que tenían, bien por su argumento, bien por las localizaciones del rodaje o incluso por la "tierra chica" de sus autores, ciertas raíces locales consideradas afines.

Ahora bien, como ya se apuntaba anteriormente resultó mucho más frecuente (y probablemente más oneroso para las arcas públicas; léase: "fondo de protección") el caso de las películas que ni siquiera podían devolver las ayudas anticipadas. Ése ya citado 72'3% de las producciones que habían recibido adelantos, y que por lo general fracasaron en taquilla, incluía títulos tan significativos como **Luces de bohemia** (Miguel Ángel Díez), **Extramuros** (Miguel Picazo) o **La hora bruja** (Jaime de Armiñán) y también casos tan estridentes como el que afectaba a **El caballero del dragón** (Fernando Colomo).

Esta ambiciosa producción de La Salamandra P.C., dirigida por Fernando Colomo, declaraba un presupuesto de 264 millones de pesetas (el más alto disfrutado jamás por una película española hasta aquella fecha) y fue realizada gracias a un anticipo de 132 millones de pesetas, es decir, el máximo permitido. Tan sólo pudo

devolver, sin embargo, unos insuficientes 46 millones, producto de sumar el 15% de la subvención automática, el 25% de la "especial calidad" y el 25% por "alto presupuesto", calculados todos ellos sobre los exiguos 71 millones de ingresos que obtuvo en su explotación comercial.

La filosofía de fondo que inspiraba este sistema de protección perseguía elevar la solvencia de la producción, dignificar la entidad estética de las películas, incrementar la solidez profesional de los productos y mejorar su acabado formal en busca de una cierta homologación con el estándar internacional de calidad y de una difícil competitividad exterior. Valorar los resultados obtenidos por esta política en el campo creativo haría necesario un análisis estético de las películas surgidas durante el período 1984-1990 (5) que no puede ser objeto de estas páginas, pero sí se hace necesario indagar aquí, sin embargo, en las razones que motivaron aquella orientación y en las consecuencias industriales que se derivaron de ella.

Cuando el decreto aparece está ya en el horizonte, de hecho, la futura incorporación de España a la Comunidad Económica Europea (CEE), pero la verdad es que esta circunstancia se silenció oportunamente en aquellos momentos: *"el acuerdo del cine con la CEE se firmó en marzo de 1982. Si se tiene en cuenta esta fecha, se entenderá mejor por qué el decreto del 83 buscaba la revitalización urgente de la industria, cosa de la que no podíamos hablar entonces de manera explícita"*, confesaba Pilar Miró en agosto de 1985 (6).

Lo cierto es que aquel acuerdo primero, establecido por los negociadores del gobierno de la UCD, no había previsto ningún período transitorio para la adaptación de la legislación española a las normas comunitarias, lo que equivalía a

haberlo firmado "*en lamentables condiciones de entreguismo*" (7). Y de aquí se derivaba, en primera instancia, una política que buscaba "lavar la cara" a la producción estándar, limpiar el paisaje de subproductos, apostar por el talento individual de los directores consolidados y reajustar las cifras de producción, en definitiva, para realizar menos películas, pero con más dinero cada una de ellas y con mayor calidad.

El resultado inmediato fue el descenso de la producción: de los 146 títulos de 1982, se pasó a los 99 de 1983 (cuando el decreto "Miró" ni siquiera había nacido aún) y así sucesivamente, con la salvedad de un pequeño repunte en 1987, hasta descender a las 47 películas de 1990. La incidencia legislativa sobre la actividad de pequeñas productoras (cuyas películas de ínfimo presupuesto comenzaron a retroceder en favor de proyectos más ambiciosos), la desaparición progresiva y casi total de los subproductos "S" y el ajuste inevitable de la producción al descenso paralelo de los espectadores y al cierre continuado de las salas explican, en parte, esa evolución decreciente.

Y es que la aplicación del decreto tenía lugar en medio de un proceso mucho más amplio, en el que estaban insertos también la mayoría de los países europeos y por el cual se vivía un cierre acelerado de las tradicionales salas de proyección. Un proceso que venía ya de lejos y que, de hecho, había reducido los 7.234 cines operativos en España allá por el año 1969 a casi la mitad (3.939) en 1982, dentro de una tendencia que no hizo sino profundizarse, y a mayor velocidad todavía, a lo largo de toda la década de los años ochenta, llegando a tocar suelo en 1990 con la cifra de 1.773 salas en funcionamiento (8).

En paralelo, la asistencia media al cine por habitante y año había

descendido también desde las 7/2 veces que se registraban todavía en 1975 hasta las 4/3 de las que se partía en 1982 e, incluso, a la 1/9 a la que se bajaba en 1987. Se cerraban las salas para todos y se acudía en general mucho menos al cine (el análisis de las razones económicas y sociológicas que explican estos fenómenos no cabe aquí), pero lo cierto también es que la asistencia a las películas españolas descendía más que la visita al cine de otros países y, además, con mayor intensidad de lo que crecía, inversamente, el cierre de las salas.

En el año 1982 se conservaba todavía, de hecho, un porcentaje del 30'2% de espectadores para el cine español, pero esa cifra irá bajando hasta el 17'6% de 1985 e, incluso, hasta el 7'7 % de 1989. O dicho de otra manera: la asistencia de público al cine nacional era de 36 millones de espectadores en 1982, pero había descendido a 6 millones en 1989. Nuestras películas habían perdido, en consecuencia, un 83% del público que tenían al comienzo del período, cuando en realidad tan sólo se habían cerrado -en la misma etapa- el 54'2% de las salas (9).

Estas cifras plantean agudos interrogantes cuando se ponen en relación con la consolidación progresiva del sistema de las subvenciones anticipadas, dado que el porcentaje de películas beneficiarias de esta fórmula, en relación con el número total de títulos producidos, asciende de manera continuada desde el 34'6% en 1984 hasta el 73'9% de 1987 para estabilizarse luego, entre 1988 y 1990, en torno a un 60%.

Al mismo tiempo, y siguiendo un proceso estrictamente paralelo, las preferencias de los espectadores dentro del cine español cambian de manera harto significativa. Así, mientras en el período 1980-1983 todavía aparecen de forma

destacadísima entre las películas más taquilleras títulos como **Cristóbal Colón, de oficio descubridor** (Ozores), **Y al tercer año resucitó** (Gil) o **Agítese antes de usarla** (Ozores), el panorama cambia luego tanto como para que, entre 1984 y 1989, sean ya **Los santos inocentes** (Camus), **La vaquilla** (Berlanga), **Sé infiel y no mires con quién** (Trueba), **El Lute, camina o revienta** (Aranda) y **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Almodóvar) -trionfadora en 1988 y 1989- las que ocupen los primeros lugares entre las producciones de mayor recaudación.

De un cine populachero y cutre, de los modelos más degradados y reaccionarios del cine de consumo y del perfil de los subgéneros se pasa, con cierta rapidez y brusquedad, a un cine de *qualité* formal, de consumo cultural y de avales más o menos prestigiosos en el terreno artístico, con independencia de la mayor o menor operatividad creativa de esta última opción. Es una mutación que obliga entonces a reflexionar sobre si acaso existe alguna relación, como se pregunta Santos Zunzunegui (10), entre la dirección que señala este cambio de paisaje estético y la deserción del público respecto al cine español.

Una posible explicación de orden estructural puede hallarse en el hecho, apuntado por Zunzunegui, de que el cierre masivo de las salas afectaba, mayoritariamente, a los cines de los pueblos y de las provincias pequeñas, así como a los locales de barriada en las grandes ciudades. El resultado de este selectivo despoblamiento de cines concentraba en los centros urbanos de las mayores urbes los locales de estreno y eliminaba, definitivamente, las salas de reestreno que formaban hasta entonces la extensa y capilar red de explotación por la que circulaban, en mayor medida, aquellas películas

que, hasta 1982, integraban el grueso de la producción nacional.

El nuevo mapa de salas favorecía la frecuentación de los cines por un público más culto, con mayor poder adquisitivo y más dispuesto a dejarse cautivar por coartadas artísticas o avales de raíces literarias (es decir, el público del cine español que emerge con el decreto "Miró") en detrimento de otros espectadores, sin duda más numerosos, que se veían *"expulsados de sus lugares tradicionales de consumo y reducidos a una creciente marginalidad, a lo que contribuye no poco la instauración en los hogares del video doméstico"* (11).

Por otra parte, el agotamiento del impulso combativo que exhibía una cierta parcela del cine español de la transición política y el final de las expectativas generadas por la desaparición de la censura acababan de configurar unas coordenadas sociológicas sobre las que, indiscutiblemente, incidían también los claros fracasos comunicativos de algunas de las películas realizadas durante este período.

Por mucho que éstas se revistieran, en ciertos casos, con los más distinguidos oropeles culturales, ni siquiera una obra dramática de prestigio (*Luces de bohemia*, *La casa de Bernarda Alba*), un *casting* de primeras figuras (*Extramuros*, *Fuego eterno*), un sonado éxito precedente del mismo director (*La vieja música*, de Mario Camus) o un despliegue de producción ambicioso dentro de un género inédito y con rostros internacionales (*El caballero del dragón*) fueron suficientes como para atraer al público hacia sus imágenes.

La uniformidad y la estandarización de los modelos (narrativos, estéticos y de producción) eran la otra cara de la moneda en una política de saneamiento y de renovación industrial. El caligrafismo

académico y la *qualité* formalista acechaban tras el desarrollo técnico y la mejora de las calidades profesionales. Aquella era, como decía Basilio Martín Patino, *"la mejor de las leyes posibles, dentro de una situación anómala como la de nuestra cinematografía"*, puesto que, *"en España, para que el cine funcione hay que ponerle muletas"* (12), y, ciertamente, nunca hasta entonces se le habían puesto tantas muletas a la industria cinematográfica nacional. Nunca había disfrutado ésta de un paquete tan generoso de ayudas públicas (I.C.A.A., TVE, comunidades autónomas), pero nada de todo ello consiguió impedir, sin embargo, el alejamiento de su público natural.

El desarrollo de este esquema de protección encontró además, en el sistema de asignación y reparto de las subvenciones anticipadas, un escollo de gran repercusión pública que llegó a cuestionar en buena medida la propia naturaleza del decreto. Todo comenzó a la hora de formar la Subcomisión de Valoración Técnica, que era la encargada de decidir las subvenciones y que debía estar compuesta, según la orden ministerial de mayo de 1984, por doce vocales: cuatro personas *"de reconocido prestigio en el campo de la creación, de la comunicación social y de la cinematografía"* y ocho pertenecientes a los sectores de dirección y producción cinematográfica, cinco de las cuales debían ser propuestas, de común acuerdo, por las distintas asociaciones profesionales existentes en el sector.

El problema apareció, casi como un anticipo de lo que vendría después, cuando la citada orden estableció el escaso plazo de un mes para que dichas asociaciones -muy heterogéneas entre sí- se pusieran de acuerdo y designaran a sus cinco representantes. Ya entonces ADIRCE (la asociación de los directores) denunciaba en

una carta dirigida a Pilar Miró -4/06/1984- la *"injusta desproporción entre el número de vocales nombrados por esta administración (siete) y el de vocales elegidos por las agrupaciones profesionales (cinco)"*, al mismo tiempo que señalaba, en otra misiva posterior, lo impropio que les parecía el sistema de selección, ya que éste obligaba a hacer una propuesta conjunta y única que resultaba difícil de alcanzar dentro de un plazo tan breve (13).

Y efectivamente: como dos miembros de las asociaciones convocadas se negaron a hacer cualquier tipo de propuesta, resultó imposible elevar al ministerio una lista consensuada. Pese a todo, Pilar Miró decidió entonces seguir adelante con sus planes y no dudó en nombrar personalmente, con fecha 10 de julio, a la totalidad de los doce componentes de la comprometida subcomisión. A saber: los críticos Luciano González Egido y José Luis Pérez de Arteaga, los directores Roberto Bodegas, José Luis Borau y Antonio Giménez-Rico, el dramaturgo y guionista Fermín Cabal y los productores Carlos Orengo, Félix Tusell, Josep María Cuixart, José Díaz Espada, Josep María Benet y Manuel Pérez García.

La polémica pública estalló, sin embargo, cuando algunos de estos vocales aparecieron involucrados en películas que habían recibido las subvenciones anticipadas decididas por la propia subcomisión a la que pertenecían. Así, Fermín Cabal se convertía en director de cine para realizar *La reina del mate*, película que había recibido 22 millones de subvención (el 40% de su presupuesto) y que contaba, entre sus productores, con Carlos Orengo, integrante también de la subcomisión. Este último, a su vez, era jefe de producción en *El caballero del dragón*, el proyecto de

Fernando Colomo que había recibido 132 millones de pesetas, equivalente al 50% de su coste.

Roberto Bodegas, por su parte, figuraba como director de otro proyecto que había solicitado subvención anticipada ("La Gaznápire", producido por José Esteban Alenda y José Luis Garci), aunque en este caso el adelanto se denegó. Poco después, Bodegas dimitió de la subcomisión "por razones éticas" (14) y Garci decidió retirar el proyecto mediante un fax en el que aseguraba que no quería favoritismos. Miguel Ángel Díez, por su parte, era el director de *Luces de bohemia*, película que había recibido 56 millones como anticipo (50% del presupuesto) y, al mismo tiempo, vocal de la Subcomisión de Calificación, organismo que no estudiaba las subvenciones, pero que formaba parte de la misma Comisión en la que se integraba la Subcomisión de Valoración encargada de aquéllas.

Tanto Pilar Miró como los defensores del sistema establecido por el ministerio alegaron, entonces, que los vocales afectados habían abandonado las reuniones de la Subcomisión cuando se debatieron los proyectos en los que estaban implicados, de tal manera que, según este razonamiento, la acusación de autosubvención no tenía fundamento. Se consideraba además, desde esta perspectiva, que los encargados de valorar los proyectos debían ser profesionales experimentados y que no se podía pedir a éstos, "únicos capaces de saber si un presupuesto se ajusta o no a lo solicitado (...) que renuncien a su trabajo durante dos años, tiempo máximo que un miembro puede permanecer en la comisión" (15), como argumentaba en su día la directora general.

Ella mismo hizo saber, en esos momentos, que cuando les propuso a los componentes de la sub-

comisión entrar a formar parte de ella para repartir las subvenciones "todos (...) me pusieron como condición poder seguir con sus proyectos -y presentarlos a subvención- si quería que colaborasen. No hay un solo profesional que acepte estar aquí en otras condiciones" (16). Lo cierto era, sin embargo, que un sistema donde se podía ser juez y parte a la vez, o donde era posible, al menos, un sospechoso juego de influencias, dejaba inquietantes grietas abiertas para la práctica clientelar del amiguismo, de forma que el desarrollo de la ley acababa favoreciendo una gestión que ponía en entredicho las bondades del texto objeto de aplicación.

Un decreto que venía a sanear y racionalizar la industria del cine español quedaba, así, viciado de irracionalidad, como bien explicaba en su día Ángel Fernández-Santos: "La ley pone en la cuneta a los enemigos declarados de su filosofía -que son principalmente las distribuidoras multinacionales norteamericanas y los adversarios políticos del actual equipo de la Dirección General de Cinematografía- mientras que su aplicación permite que tales enemigos se carguen de razones para intentar acabar con ella" (17).

Y efectivamente así era: desde los sectores profesionales del cine español que se habían visto relegados por la política que orientaba las subvenciones (ya se explicó antes qué tipo de cine era el más perjudicado), desde medios de comunicación usualmente militantes de la derecha más reaccionaria y desde influyentes núcleos de intereses comerciales ligados al cine americano, la polémica fue utilizada como una oportunidad para cuestionar los fundamentos de un decreto que los primeros consideraban "dirigista" y los últimos "proteccionista".

Conviene recordar que el sistema de subvenciones no era el único

instrumento protector de la industria nacional fijado por el decreto de diciembre de 1983. Éste venía también a reafirmar, de hecho, la "cuota de pantalla" (por la que se obligaba a las salas a proyectar un día de película española por cada tres de película extranjera doblada) y, sobre todo, la "cuota de distribución", instrumento regulador de la importación del cine extranjero (léase: mayoritariamente americano) por el que se ponía en relación la distribución del cine español con las licencias de doblaje para las producciones de otros países.

El mecanismo establecido otorgaba la primera de estas licencias con la notificación del comienzo de rodaje de la película española comprada para su distribución. Las licencias segunda, tercera y cuarta se concedían, posteriormente, cuando la película en cuestión recaudara en taquilla treinta, sesenta y cien millones respectivamente, de tal forma que la empresa distribuidora se viera obligada, para obtener más licencias, a estrenar, promocionar y comercializar en condiciones competitivas los títulos españoles comprados por ella.

Se cerraba así, con estos dos filtros que, por otra parte, tampoco había inventado el "decreto Miró", el sistema protector instaurado por la legislación aprobada a finales de 1983. Un sistema que tenía su piedra angular, ciertamente, en los mecanismos para proteger y racionalizar la producción y que, apoyándose sobre éstos, reforzó y favoreció también, en cierta medida, la revalorización de la iniciativa de los directores a la hora de poner en marcha los diferentes proyectos.

No por casualidad, en 1985 regresan a la dirección -y lo hacen además con otros tantos proyectos arriesgados y personales- tres realizadores emblemáticos del ya entonces casi olvidado "Nuevo

Cine Español": Basilio Martín Patiño (**Los paraísos perdidos**), Miguel Picazo (**Extramuros**) y Francisco Regueiro (**Padre nuestro**). Tres autores que llevaban ocho, nueve y diez años, respectivamente, alejados de la gran pantalla tras haber sido expulsados de ella por esa vieja industria que empezaba a desaparecer con la nueva política.

Otros dos cineastas ya consagrados (Luis G. Berlanga y José Luis Borau) también pudieron poner en marcha y acabar, respectivamente, **La vaquilla** y **Río abajo**: dos obras muy personales que obedecían a sendos proyectos particularmente queridos por sus autores, sólo que bastante ambiciosos y caros en términos de producción. Y lo mismo sucedió con muchos otros proyectos personales que no siempre ofrecían inicialmente muchas garantías comerciales, pero que lograron por fin hacerse realidad con independencia de los distintos resultados artísticos y taquilleros a los que dieron lugar: **La vieja música** (Camus), **Tasio** (Armendáriz), **Mambrú se fue a la guerra** y **El viaje a ninguna parte** (Fernán-Gómez), **Matador** (Almodóvar), **La mitad del cielo** (Gutiérrez Aragón), **El bosque animado** (Cuerda), **El túnel** (Drove) o el propio **Werther**, dirigido por Pilar Miró después de abandonar su despacho en el ministerio, entre una larga lista.

Es verdad también que el sistema de las subvenciones anticipadas permitió a varios directores convertirse en productores de sí mismos y sacar a flote, de esta manera, historias y proyectos que quizás ningún otro productor se hubiera arriesgado a poner en marcha. Con todo, este fenómeno tan criticado por los partidarios de que la iniciativa productora permaneciera en manos de los productores (según un criterio que hace descansar especialmente sobre éstos la racionalidad del es-

quema industrial) distaba bastante de ser novedoso y mucho más todavía de haber sido inventado por el "decreto Miró".

Durante los años cuarenta y cincuenta se había producido ya, de hecho, un fenómeno semejante, puesto que directores como Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, José María Elorrieta, Ana Mariscal, Manuel Mur Oti, Rafael Gil, Antonio Isasi o Ladislao Vajda no dudaron en crear sus propias empresas de producción. Y lo hicieron, precisamente, al amparo de un sistema de protección muy diferente, pero que proporcionaba también una fuerte cobertura de ayudas públicas frente a los riesgos -pocas veces afrontados- de una explotación comercial abierta.

En cualquier caso, es cierto que las garantías de financiación ofrecidas por el "decreto Miró" para las películas agraciadas con subvenciones anticipadas (unidas a los derechos de antena de TVE y, en algunos casos, también a las ayudas de las comunidades autónomas) creaban un apreciable y bastante mullido colchón de seguridad económica para la puesta en marcha de todos aquellos títulos, tanto da que fueran obras inquietas y personales o trabajos estandarizados y oportunistas, que de todo hubo en la viña de la producción.

Y esa misma garantía no tardó en generar, a su vez, dos perversiones paralelas: la práctica de hinchar interesadamente los presupuestos para obtener así con la subvención anticipada un mayor porcentaje sobre el coste real de los filmes y la acomodación no menos interesada, en la práctica, a los supuestos gustos imperantes en la comisión ministerial de cada momento. La primera contribuyó más aún, junto a la permanencia del fraude en el control de taquilla (contra el que no se tomaron apenas medidas eficaces), a la oscu-

ridad y la ambigüedad en las que se movían entonces, y sin duda todavía se mueven, los números reales del cine español, que no siempre han sido coincidentes con los que se ofrecen al ministerio.

La segunda dio lugar a la frecuente aparición de proyectos que iban buscando, prioritariamente y sin mayores inquietudes, la repetición de un rentable éxito precedente o, incluso, la forma de asegurar una subvención que se reclamaba, con mayor o menor descaro, en función del apoyo recibido anteriormente por otras películas con un diseño de producción semejante. La picaresca contable y el halago a los gustos institucionales volvieron a instalarse, de esta forma, allí de donde realmente nunca habían terminado de erradicarse: en las relaciones de dependencia que la industria cinematográfica española ha mantenido siempre respecto a la administración del Estado.

Todo ello no quita para que esas relaciones fueran capaces de generar esta vez, en alianza con la política que proponía Pilar Miró desde la Dirección General, unos modelos de producción, estéticos y narrativos que cambiaron la faz del cine español. Con sus conquistas industriales y con sus servidumbres administrativas, con sus luces y con sus sombras en el terreno creativo, la producción mayoritaria de los años ochenta, y no sólo la correspondiente a los tres años de gestión que la realizadora de **El crimen de Cuenca** estuvo en el despacho, encontró en aquella legislación un impulso decisivo para salir del subdesarrollo intelectual y estético en el que se encontraba la producción comercial más estandarizada del período anterior.

Es posible que desde la perspectiva de 1998 la verdadera naturaleza del cambio operado entonces aparezca ahora un tanto diluida o



resulte difícil calibrar con exactitud en qué consistió. De manera que, para ayudar a comprender el carácter de esa mutación, quizás resulte más ilustrativo un somero recuento de los títulos que, todavía en 1983, componían la inmensa mayoría de la producción de consumo y que, además, definían su personalidad colectiva: **Don Cipote de la manga, Las autosuyas, El Cid cabreador, Españolito que vienes al mundo, El E.T.E. y el Oto, Al oeste de Río Grande, Delirium, El currante, El tesoro de la diosa blanca, El violador violado, Hombres que rugen, Inseminación artificial, Juana la loca de vez en cuando, La avispa Ruinasa, La gran aventura de los Parchís, La Lola nos lleva al huerto, La selva está loca, loca, loca..., Las alegres chicas de Colsada, Los caraduros, Los nuevos curanderos, Los nuevos extraterrestres, Piernas cruzadas, To er mundo e mejor, Un rolls para Hipólito, Y del seguro ¡libranos, señor!, La zorra y el escorpión, Parchís entra en acción...**

NOTAS

1. Monterde, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Ed. Paidós. Barcelona, 1993. Página 97.
2. En los años 1965 y 1966 se habían llegado a producir 151 y 164 largometrajes, pero 98 y 97 de ellos, respectivamente, eran coproducciones con otros países.
3. Riambau, Esteve: "La década socialista (1982-1992)", en: AA.VV.: *Historia del cine español*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995. Página 409.
4. Datos extraídos de *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*. Informe Fundesco. Ed. ICAA. Ministerio de Cultura. Madrid, 1993. Página 166.
5. Cabe remitir a: Losilla, Carlos: "Legislación, industria y escritura", en AA.VV.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1989. Página 33. Véase también: Monterde, José Enrique: Op. cit. nota 1.
6. Entrevista de Ángel Fernández-Santos. *El País*. 11/8/1985.
7. Fernández-Santos, Ángel: "Punto sin retorno". *El País*. Diciembre, 1985.
8. Fuente de datos: ICAA.
9. Fuente de datos: ICAA.
10. "Informe general sobre algunas cues-

pciones de interés para una proyección pública o El cine español en la época del socialismo (1983-1986)", en: Llinás, Francisco: *4 años de cine español (1983-1986)*. Ed. Imagfic. Madrid, 1987. Página 178.

11. *Ibidem*. Página 178.
12. *La Vanguardia*. 30/12/1983.
13. Véase: Diamante, Julio: "Los premios cinematográficos". Carta al director en *El País*.
14. *El País*. 9/12/1984.
15. *Diario 16*. 28/11/1984.
16. *El País*. 28/11/1984.
17. "El fin y los medios". *El País*. 18/12/1984.