

EN TORNO A LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

I.—INTRODUCCION

El día 15 de mayo de 1896 se celebró en Madrid la primera exhibición del cinematógrafo para el público español. El naciente arte había emprendido su triunfal carrera en París el 28 de diciembre de 1895, en la celebérrima y siempre citada sesión inaugural que tuvo lugar en el Salón Indio del Boulevard des Capucines. Madrid conoció, pues, el cinematógrafo muy poco tiempo después de la fecha que tradicionalmente se toma como punto de partida y primera consagración pública de lo que hasta aquel momento no había salido de los límites del laboratorio o del gabinete de los científicos. Aquella sesión madrileña, introductora del cine en nuestro país, se celebró en lo que entonces era Hotel de Rusia, en la planta baja del edificio que hoy lleva el número 32 de los de la Carrera de San Jerónimo y forma la esquina de esta calle con la de Ventura de la Vega. La iniciativa y organización del acontecimiento corrieron a cargo del francés Promio, representante de los creadores del cinematógrafo, hermanos Lumière. El señor Promio, enviado por éstos a España para la propagación del novísimo espectáculo, fué también el primer realizador de películas rodadas en nuestro suelo; en efecto, desde las primeras sesiones figuraron en el programa diario algunos brevísimos films documentales que recogían aspectos típicos del costumbrismo madrileño y que fueron obtenidos por el señor Promio en distintos puntos de la capital de España: plaza de la Armería, Puerta del Sol, calle de Alcalá, etc., etc. El ejemplo fué seguido poco después por nuestros compatriotas, y pronto se dedicaron a la realización de películas, principalmente en Madrid y en Barcelona, algunos entusiastas del nuevo arte, que se asentó con gran

firmeza entre nosotros gracias a los esfuerzos y voluntad ilusionada de todos ellos, verdaderos creadores de las bases necesarias para la formación de un auténtico cine español.

De las líneas anteriores se deduce que nuestro cinema tiene ya una antigüedad de sesenta años. Sus orígenes, como hemos visto, se remontan, con una pequeña diferencia de tiempo, a la misma época de la iniciación del cinematógrafo, que hoy es un arte discutido y discutible, pero que tiene bastante historia —rápida e intensa, como la vida del último medio siglo— en su relativamente corta existencia. Quiere ello decir que, desde el punto de vista temporal, la cinematografía española es una de las más antiguas del mundo, por lo que no puede ser calificada como joven dentro de este terreno. Sin embargo, a la vista de su desarrollo histórico y de su fisonomía actual, ¿puede afirmarse que nuestro cinema ha adquirido el nivel artístico correspondiente a tan dilatada trayectoria temporal? Por otra parte, y habida cuenta de la imprescindible conexión artístico-industrial que ha de darse en el complejo mundo de la pantalla, ¿existe en el cine español actual la necesaria base industrial que haga posible un desarrollo normal de aquél?

Los dos grandes interrogantes enunciados en el último párrafo, que se plantean a todo el que desea adentrarse en los complicados caminos de la cinematografía española de hoy, pueden ser contestados en forma simplista con un NO bastante desconsolador para los que se afanan y luchan por el bien de nuestro cine; un NO que, sin embargo, no debe descorazonar a todos los verdaderos amantes de éste, profesionales y aficionados, que estamos empeñados en hacerlo mejor, y para ello lo estudiamos, lo discutimos y lo criticamos desde un ángulo eminentemente constructivo, tarea que yo pretendo realizar en este trabajo monográfico, consagrado a la industria cinematográfica española. Porque creo que no basta con señalar simplemente que el cine nacional no ha alcanzado la calidad artística que su antigüedad hacía presumir, ni que la industria actual no reúne las mínimas condiciones económicas exigibles para el funcionamiento del sistema cinematográfico de manera normal y permanente. Es preciso, después de dejar sentadas esas afirmaciones previas, examinar y explicar las causas de que ello suceda, sus posibles soluciones y lo ya conseguido en el buen

camino, que deja una puerta abierta a la esperanza. A los sesenta años de su historia, el cine español, sin la calidad ni experiencia que suelen acompañar al caminante de tan largo recorrido, se encuentra en un interesante momento de transición, que impide, por una parte, hacer un estudio profundo y definitivo del mismo, pero que, de otro lado, ofrece una excelente coyuntura para la realización de un adecuado examen —que procuraré sea lo más objetivo posible, sin olvidar el matiz subjetivo que me imponen mi afición al cine y mi ilusión por un cine español mejor— de los principales aspectos industriales del problema. La necesaria limitación del trabajo al terreno económico tendrá por consecuencia que solamente me ocupe de la parte artística en todo aquello en que el arte se encuentre entrañablemente unido a la industria, fenómeno frecuente en el terreno cinematográfico. Si con esta modesta aportación al estudio y conocimiento de nuestro cine logro llevar alguna luz al nebuloso contorno de éste o atraer la atención hacia él de plumas mejor preparadas que la mía para tratar estos temas y hallar soluciones a los problemas planteados, se habrá cumplido plenamente el propósito que anima al autor de estas consideraciones “en torno a la industria cinematográfica española”.

II.—BASES DE LA INDUSTRIA ESPAÑOLA DE CINE

En el apartado anterior se ha contestado negativamente a la pregunta relativa a la existencia de una base industrial firme en nuestro cine. Ahora es necesario razonar dicha respuesta y tratar de ver si es posible que en España se den los requisitos imprescindibles para la constitución de la industria con carácter permanente y económicamente normal. La primera explicación, referente a la falta en el cine nacional de hoy de una industria establecida con arreglo a cánones rigurosamente económicos, será desarrollada a lo largo de gran parte de este trabajo, por lo que me remito al contenido de los apartados siguientes a éste, que irán examinando los diferentes aspectos de nuestra industria cinematográfica actual. Debo ocuparme ahora, por tanto, del segundo problema de los planteados más arriba, es decir, de si en nuestro país puede constituirse y desarrollarse dicha industria en condiciones normales y con arreglo a criterios económicos reales.

Una personalidad tan destacada de nuestra cinematografía como

es la del ingeniero industrial y creador del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, don Victoriano López, en un interesante folleto dedicado al examen de la industria cinematográfica nacional que fué publicado hace algunos años (1), inicia su estudio con la siguiente pregunta: “¿Puede España sostener una industria cinematográfica?” Para responder a esa cuestión, afirma que son tres las características esenciales que han de poseer los productos de una industria para que ésta pueda tener existencia: mercado propio, precio bajo y un mínimo de calidad. Después de un breve estudio de esos tres apartados, el señor López llega a la conclusión de que la cinematografía española reúne los tres requisitos mínimos para el funcionamiento industrial y que, por ello, “España puede y debe sostener y desarrollar su industria cinematográfica”. Creo conveniente realizar un más detenido examen del problema, partiendo de los mismos supuestos que ha utilizado el señor López en su trabajo, con el fin de ver si llego a las mismas conclusiones rotundamente optimistas expuestas en las líneas anteriores.

En cuanto a la consideración del primero de los tres apartados dichos —*mercado propio*—, hay que separar, ante todo, al mercado nacional del internacional. El *mercado nacional español*, que es bastante amplio en proporción a nuestra población, como más adelante veremos, ofrece una excelente base para la explotación comercial de la película española, pero no basta para determinar la vida y normal desarrollo económico de ésta. Dos fuertes razones se oponen a ello: la primera es que el film nacional aún no ha encontrado en el público que asiste a nuestras salas de proyección el eco suficiente para poder hablar de la “comercialidad” —como regla general— de aquél en el mercado interior; la segunda razón es que a ninguno de los países cuya cinematografía ha alcanzado un buen nivel de desarrollo le basta con su mercado nacional para amortizar la producción, necesitando lanzar sus películas a los mercados extranjeros para que ésta sea rentable. Esta es la norma vigente en todo el mundo occidental, y solamente las cinematografías orientales pueden vivir encerradas en los límites

(1) *La industria cinematográfica española*, por Victoriano López García. Madrid, abril 1945. 55 páginas. Publicación de la Asociación Nacional de Ingenieros Industriales.

—por otra parte, muy amplios— de sus fronteras. Todo lo cual puede resumirse en la afirmación de que nuestro cine necesita disponer de mercados exteriores para garantizar la vida económica real de sus productos, dependencia de la que no se librará ni siquiera cuando llegue el feliz momento de obtener el aplauso y la asistencia unánimes del público español, que actualmente le faltan en proporción considerable.

El *mercado internacional* nos es, pues, imprescindible si queremos encauzar debidamente nuestra industria cinematográfica. ¿Qué cotización y demanda tienen las películas españolas en el extranjero? Creo que hoy nadie podrá contestar adecuadamente a esta pregunta. La salida de nuestros films a otros países se hace en forma irregular y desordenada, sin ninguna preparación, estudios ni propaganda global seriamente organizados. Algunas empresas privadas ejercen estas funciones por su cuenta y riesgo, pero hasta ahora no se ha efectuado la necesaria labor conjunta de estudio de mercados y propaganda de nuestros films en el extranjero, tarea que debe corresponder a un organismo oficial u oficioso, que agrupe los intereses de todos y represente a nuestra cinematografía en el mercado internacional. La entidad Uniespaña, de reciente constitución, puede y debe ser dicho organismo, a semejanza de los que con los mismos fines y excelente historial vienen funcionando desde hace años en Francia e Italia. Buena parte de su tarea deberá dirigirse a la conquista de un gran mercado que, por diversos motivos, ofrece un especial interés para España: el *mercado hispanoamericano*. La importancia de éste requiere dedicarle en este punto un párrafo aparte, además del que más adelante será motivo de un estudio especial.

A raíz de la implantación del cine sonoro, un arma poderosísima le fué ofrecida en bandeja al cinema español: el idioma. La comunidad de lenguaje —aparte de otras afinidades— que en el mundo constituye la Hispanidad podía ser el principal vehículo de expansión de la cinematografía española. En el último capítulo —titulado “Cinema español”, y verdaderamente interesante en la totalidad de su contenido— de su obra *El cinema y sus misterios*, publicada hace más de veinte años (2), Fernando Méndez-

(2) *El cinema y sus misterios*, por Fernando Méndez-Leite. Madrid, 1934. 205 páginas. Editorial Bailly-Bailliere.

Leite escribía, a propósito del problema debatido: "Se ha abierto un formidable campo de acción con sus 133 millones de individuos de habla hispana, que aguardan, impacientes, la aportación del cinematógrafo español. Por lo tanto, se trata de crear una cinematografía española capaz de abastecer ese enorme mercado, edificio de bases sólidas con elementos que brillan por su conocimiento de causa, dispuestos a luchar y trabajar hasta conseguir el triunfo definitivo del film español, bien en su manifestación cultural y artística." Veinte años después de escritas esas líneas, nuestro cine aún no ha logrado entrar por la puerta grande del mercado hispanoamericano; pero cabe preguntarse: ¿lo ha intentado seriamente? Me parece que no, y creo que ya va siendo hora de lanzarse de verdad a la conquista —esta vez solamente cinematográfica— de América, cuyos mercados tienen para nuestra industria filmica un interés tan vital.

La conclusión que puede obtenerse del rápido y ligero examen de este primer apartado es, por tanto, la siguiente: España dispone potencialmente de un enorme mercado mundial —centrado principalmente en los diversos mercados de los países hispanoamericanos— para la explotación de sus películas, que no pueden sustentarse sólo en el ámbito interior. Ahora bien, dicho mercado internacional está en su mayor parte inédito para nosotros, y es necesario lanzarse a la lucha para obtener en el mismo el destacado lugar que debiera correspondernos. Las armas a emplear en esa noble lucha, además de la importantísima del idioma y las no menos destacables de la comunidad de religión, costumbres, sangre, etc. —en lo referente a Hispanoamérica, que son armas que ya poseemos—, son las que constituyen los dos últimos apartados del terceto propuesto al principio de este epígrafe: precio bajo y un mínimo de calidad.

Como el estudio del *precio* de las películas nacionales será emprendido con una mayor profundidad más adelante, no quiero extenderme ahora con exceso en esta cuestión. Sólo creo necesario indicar que el costo medio del film español, que en la actualidad asciende a unos tres millones y medio de pesetas, está muy por encima de sus posibilidades de amortización en el mercado interior —supuesto del que es preciso partir en la actualidad, pues nuestras películas cuentan con el mercado nacional como único en

el que normalmente son exhibidas—, en el cual los ingresos medios suelen oscilar alrededor del millón y medio de pesetas. La laguna existente ahora entre gastos e ingresos es, por lo tanto, muy extensa y ha de rellenarse con otros medios de financiación, de los que me ocuparé en el momento oportuno y entre los cuales algunos de los principales son por completo ajenos al campo de la industria. Por todo lo cual, y mientras no se disponga de otros mercados, el cine español necesita abaratar sus productos, empresa que puede lograrse si se encauza debidamente nuestro sistema industrial y se hacen desaparecer los factores extracinematográficos que venimos padeciendo desde hace bastantes años. Un buen camino para el abaratamiento de la producción nacional puede ser aquel que haga centrarse ésta en la obtención de films de tipo medio —que han sido la base de la industria en la historia del cine de casi todos los países—, eludiendo en lo posible las superproducciones, las cuales son mucho más propias de otras cinematografías de mayor desarrollo. El descenso de coste y la menor espectacularidad y riqueza externa que están presentes en la película media frente a la superproducción, pueden ser perfectamente compensados con el empleo de un factor cinematográfico que no está en modo alguno estrechamente vinculado al dinero invertido en el film; este elemento, al que voy a dedicar la tercera y última parte de este superficial examen de las bases necesarias para el funcionamiento de la industria cinematográfica, es el referente a un concepto en el que juega un importante papel lo subjetivo: la calidad.

El problema de la *calidad*, tanto en el cinematógrafo como en el resto de las artes, se presta a múltiples discusiones y puntos de vista, en cuanto entran en él, de una parte, el valor intrínseco de la obra realizada, y de otro lado, la opinión o reacción de la persona que se sitúa ante aquélla. Traducido esto al mundo del cine, pueden señalarse dos clases de calidades de acuerdo con esas dos facetas apuntadas: la calidad artística y la comercial. Sin embargo, puede afirmarse que en un elevado porcentaje de films, ambas calidades coinciden y la película de buen tono artístico suele obtener un halagüeño éxito de taquilla, con las lógicas excepciones, que no hacen más que confirmar la regla general de coincidencia de la bondad artística con la comercial. En la cinematografía es-

pañola dicha regla se ha cumplido con bastante exactitud durante los últimos años, y los éxitos de valor artístico han tenido su paralela repercusión en la cotización comercial de los films. Además, el descenso de calidad del cine americano y la reducción en las importaciones han creado una coyuntura para nuestro cine que éste podría aprovechar cumplidamente, aumentando la oferta hasta llenar el vacío que hoy existe en el mercado. Si la industria española intensifica su producción y dota a ésta de una calidad media de buen tono, puede ocupar en breve plazo un destacado lugar en el mercado nacional, del cual sería difícil desplazarle en el futuro. La producción ha crecido considerablemente en los tres últimos años y esto, unido al buen éxito de taquilla logrado por algunos films españoles, ha elevado considerablemente el optimismo en nuestros medios cinematográficos, optimismo que ha subido un escalón más con el resultado de la XVII Mostra Cinematográfica de Venecia, donde tan destacada participación correspondió a España, que triunfó con sus dos películas representantes. ¿Quiere decir todo ello que el cine español actual posee una elevada calidad? Muchos responderían con una rotunda afirmación, otros quizá dijeran que no. Creo que es difícil dar con la solución exacta de este problema, que no puede reducirse a una fórmula matemática. Sin embargo, voy a intentar hallar una aproximación, que no tendrá otro valor que el de procurar aclarar algo esta vaga y siempre discutida faceta de la calidad. Los datos en que baso mis cálculos son personales y responden, por ello, a mi opinión particular. Prefiero no utilizar ahora criterios ajenos o veredictos oficiales, que más adelante me servirán de punto de apoyo. Reflejaré, pues, en el siguiente párrafo los resultados—erróneos o ciertos—de un planteamiento que pretende ser objetivo, pero que se basa en el criterio personal—es decir, en gran parte subjetivo—del autor de estas líneas.

Tomaré como datos las películas españolas vistas por mí durante el año que ahora está terminando (1956), ya que así puedo opinar con perfecto conocimiento de causa y, además, constituyen un número suficientemente elevado como para servir de base de razonamiento. Clasificaré los films, de acuerdo con la calidad que yo veo en ellos, en las siguientes categorías: Películas muy buenas; buenas, aceptables, regulares, malas y muy malas; dando a cada

categoría la puntuación correspondiente a la escala que va desde 0—para las muy malas—hasta 5—para las muy buenas. Los resultados de mis cálculos son los que se expresan a continuación.

NUMERO TOTAL DE PELICULAS ESPAÑOLAS VISTAS EN 1956

Categoría de la película	Núm. films	Puntuación total	Promedio
Muy buenas	3	5,3 = 15	
Buenas	13	4,13 = 52	
Aceptables	21	3,21 = 63	
Regulares	12	2,12 = 24	
Malas	14	1,14 = 14	
Muy malas	18	0,18 = 0	
			168
TOTALES	81	168	$\frac{168}{81} = 2,074$

Como se desprende del anterior cuadro, el resultado de dividir la cifra de puntuación total (168) por el número total de películas vistas en los doce meses del año 1956 (81)—cifra que no difiere apenas de la de films producidos en este tiempo, por lo que puede servir de base con bastante fuerza representativa de la calidad de la producción del momento actual—es 2,074, puntuación que señala la calidad media y sitúa ésta ligeramente por encima del grado REGULAR de nuestro cuadro. Por tanto, y siempre de acuerdo con una opinión que no puede ser del todo objetiva y con la que muchos no estarán conformes, llego a la conclusión de que la calidad media de la producción española está más cerca de lo regular que de lo aceptable. Naturalmente, esto no es más que una primera aproximación, que sólo trata de dar una idea general sobre el verdadero estado de la industria en lo relativo a la calidad de sus productos. Para mí, a la vista de la cifra obtenida—todo lo arbitraria que se quiera, pero que al menos pretende estar razonada con seriedad—, el cine español aún tiene que andar bastante camino antes de situarse al nivel medio que hoy domina en Europa, y al hablar de ésta me refiero sobre todo a sus cinematografías más representativas, como son las de Italia, Francia e Inglaterra.

Del examen de los tres requisitos que al comenzar este apartado fueron señalados como indispensables para el buen funcionamien-

to de la industria—mercado propio, precio bajo y un mínimo de calidad—puede llegarse a la conclusión de que España se halla todavía en una encrucijada, de la que parten varios senderos de signo opuesto. ¿Sabrá seguir el verdadero, aquel que puede llevarle hasta la ansiada meta? Esperemos que sí, pues hay en nuestro país un principio potencial en el que debemos tener fe. El mercado nacional está empezando a ser conquistado y puede serlo del todo si se aprovecha el momento oportuno; los mercados internacionales contienen una fuente, aún no explotada, de inmensas posibilidades para el cine español; el precio hay que reducirlo y la calidad ha de ser aumentada, promediando más uno y otra. En resumen, mucho es lo que queda por hacer y ahora tenemos más esperanzas que realidades. Hoy quizá tuviera aplicación en nuestro país lo que Louis Delluc afirmaba del cine francés en 1918: “Me parece que no sabremos hacer buenas películas. Aquí eso será siempre un hecho excepcional. No llevamos el cinema en la sangre. Todas las razas no tienen aptitud para todas las artes, ¿no es así?” Por el contrario, hemos de tener fe en que dentro de pocos años pueda aplicarse a nosotros el comentario con el que René Clair respondía en 1950 a lo alegado por Delluc (3): “Sería injusto decir hoy que Louis Delluc tenía la razón. Las buenas películas francesas realizadas ya en época sonora son, desde luego, un hecho excepcional (¿en qué país no lo son también?), pero lo suficientemente numerosas para que pueda hablarse de la existencia de una escuela.”

III.—NATURALEZA DEL CINE ESPAÑOL

Después del superficial estudio de los medios necesarios para la constitución de una industria cinematográfica estable y rectamente encauzada, creo llegado el momento de ir examinando uno por uno los distintos aspectos de la industria española actual, analizando su activo y su pasivo, aciertos y errores, con el fin de tratar de señalar el buen camino, que es el que debe de verdad inte-

(3) Estos comentarios están sacados de la interesantísima obra de René Clair, *Reflexiones sobre el Cine*. Madrid, 1955. Publicada por Artola, 243 págs. 243 páginas.

resarnos a todos los que amamos a la cinematografía de España. En este punto, el problema previo que se nos plantea es el siguiente: ¿Cómo es nuestro cine? Voy, por tanto, a examinar, ante todo, la cuestión de la naturaleza del cinema español de nuestros días.

Tan viejo como el cine es el problema de distinguir en él la participación del elemento espiritual y del material, del arte y de la industria. El cine es arte, aunque algunos no quieran reconocerlo, pero también es industria, una industria diferente a todas y cualificada precisamente por el signo artístico. La compatibilidad de ambos factores, perfectamente probada en el desarrollo de toda la historia del cine, es el modelo ideal que debemos tratar de conseguir en la cinematografía española, donde raras veces han marchado unidos los dos elementos que constituyen el mundo de la pantalla (4). En España es norma general que los aciertos artísticos surjan aisladamente, sin una base industrial previa que ordene económicamente un plan a largo plazo y haga posible la continuación del éxito en una serie producida con arreglo a aquél; la calidad de un argumento o la inspiración de un realizador dan como fruto un buen film, que brilla en nuestro firmamento cinematográfico con su luz resplandeciente, pero que por su fugacidad e individualismo no basta para formar una constelación. El acierto aislado no forma escuela ni es suficiente, aunque se produzca con alguna prodigalidad, para dotar de personalidad a una cinematografía. La española no la ha conseguido todavía, ni en cuanto al fondo ni en lo que respecta a la forma. Hoy no podemos aún hablar de un CINE ESPAÑOL, con mayúsculas, cuyas características propias le diferencien de todos los demás. No existe en nuestra pantalla un estilo propio, un espíritu auténticamente nacional, un modo de sentir que represente lo español. Joaquín Romero-Marchent, en un artículo titulado "Razón de un auténtico cine de interés nacional", afirma: "... tenemos que decir, y decimos, que queremos para España un cine español, racial, formativo. Un cine de interés na-

(4) Un buen ejemplo a imitar por el cine español lo ha dado en estos últimos años la productora Chamartín, que ha hermanado arte e industria en sus películas "Marcelino Pan y Vino", "Tarde de toros" y "Mi tío Jacinto", dando continuidad a un excelente sistema de producción.

cional que lleve al exterior nuestra auténtica manera de ser y de pensar. Nuestro concepto de la religión, del honor, de la hidalguía, del sacrificio, de la virtud y del heroísmo, para conseguir la atención de los públicos internacionales, para ver de lograr que quieran parecerse a nosotros los que no son como nosotros, único medio de poder regresar a nuestra propia naturaleza" (5).

La meta de nuestra cinematografía, certeramente situada por Romero-Marchent en la consecución de un cine "de interés nacional", está todavía lejos de nuestro alcance, pero puede llegarse a ella en un plazo no muy lejano, a condición de que se cubran las diversas etapas que nos separan de la misma. La primera de esas fases de actuación es la que realmente nos interesa en este trabajo, por el carácter económico que reviste y por considerarla como antecedente necesario de todas las restantes: es la etapa previa de constitución de una industria cinematográfica ordenada con arreglo a criterios económicos normales, no desorganizada e irregular, como ahora sucede. Cuando la industria del cine español funcione en forma permanente y esté asentada sobre bases económicas, todo lo demás se irá logrando poco a poco y la meta indicada más arriba se hallará próxima. Pero sin industria normal no será posible llegar a ella, por lo que nuestros esfuerzos conjuntos deben tender a centrarse en esa primera etapa de consolidación industrial. ¿Cuáles son los elementos precisos para recorrer aquélla? Los vamos a ir estudiando en los siguientes apartados de este trabajo, que procurará concretar nuestra tarea presente y futura. Como un esbozo anticipado de lo que ésta puede ser, reproduzco a continuación lo que Victoriano López, en su ya citado folleto, "La industria cinematográfica española", consideraba como "necesidades más urgentes":

"1.ª Necesidad de concentrar la producción y la distribución en pocas empresas, fuertes y bien organizadas, con objeto de alcanzar unas 80 películas anuales.

2.ª Abaratamiento de nuestra producción, con objeto de que el negocio cinematográfico transcurra sin sobresaltos.

(5) Artículo publicado en la "Revista Internacional del Cine", números 11-12. Enero-febrero 1955. Páginas 16 a 18.

3.^a Selección de temas adecuados, de acuerdo con nuestras costumbres y posibilidades económicas.

4.^a Organización de dos o tres empresas para distribuir nuestros films en el extranjero, en especial en Iberoamérica.

5.^a Formación de técnicos españoles perfectamente capacitados para renovar los cuadros profesionales de esta industria y para que trabajen en la investigación de los múltiples problemas que tiene planteados la cinematografía mundial; y

6.^a Ordenación de la legislación cinematográfica en todo lo relativo a producción, premios, importación, créditos, aduanas, censura, derechos de autor, impuestos sobre la producción española y extranjera, cánones, etc., con objeto de conseguir una estabilidad a largo plazo de esta industria" (6).

IV.—TRABAJO

La primera cuestión que surge ante nosotros al iniciar este apartado es la relativa a la *mano de obra*, factor humano indispensable para la producción de películas, en sus dos grupos: técnico y artístico. La mano de obra técnica es la que constituye la forma externa del film, mientras que la artística crea el contenido de éste. Las dos son indispensables en el mundo del cine, pero la segunda goza de una jerarquía superior, en cuanto da o no categoría de arte al producto filmado. En España estos dos grupos se hallan claramente diferenciados y pueden estudiarse separadamente. El grupo técnico humano no ofrece grandes problemas a nuestra industria actual. La escasa importancia absoluta de ésta hace que el limitado número de técnicos que hoy trabajan a su servicio sea suficiente para llenar los cuadros de la producción; por otra parte, la calidad media de ese grupo está a un buen nivel, a pesar de la falta de competencia existente en la actualidad en nuestro cine,

(6) He de recordar que estas manifestaciones fueron hechas en 1945. Un simple repaso a las mismas basta para darse cuenta de que hoy, once años después, la mayor parte de estas necesidades están sin satisfacer y siguen esperando el momento en que se acometa la tarea de remediarlas. Creo que dicha tarea es ahora la más urgente para el cine patrio.

que ha sido forjada por la desviación de éste de sus verdaderos cauces y ha producido la consiguiente debilitación del estímulo profesional. Pese a ello, repito, el cine español no se resiente de incapacidad técnica, sino más bien artística, y esto es perfectamente explicable si se piensa que la técnica puede ser aprendida mediante estudios o simplemente por la práctica—este segundo método ha sido el habitual en nuestro cine—, mientras que la inspiración artística no se adquiere a fuerza de horas de trabajo, sino que debe poseerse desde un principio, aunque aparezca en forma primaria. Así se comprende el fenómeno peculiar de nuestra cinematografía, en la que los verdaderos responsables del conjunto del film, los directores, sean en su mayoría buenos técnicos, en tanto que muy pocos entre ellos pueden ser considerados como artistas. Situación análoga, con las naturales diferencias entre una industria perfectamente organizada y otra que apenas ha iniciado sus primeros pasos en ese sendero industrial, se ha producido desde hace varios años en el país que va a la cabeza de la cinematografía mundial, los Estados Unidos, donde se ha llegado al máximo en la perfección técnica, dotando a los films norteamericanos de esa insuperable envoltura o expresión externa característica de los productos fabricados en Hollywood; por el contrario, la falta de inspiración o de contenido artístico también constituyen hoy la regla general en dichas películas, haciendo posible esa famosa crisis del cine americano, que ahora lucha con la competencia de la televisión con armas muy brillantes y espectaculares—sistemas de color y de relieve o pseudo-relieve, pantallas gigantescas, enormes presupuestos, etc.—, sin poder emplear las que realmente le conducirían a la victoria, que son las del verdadero Séptimo Arte: inspiración, contenido humano, poesía... Tome ejemplo nuestro cine de ese modelo y evite la tentación de imitarle en lo que tiene de negativo, ya que lo positivo—establecimiento de una fuerte industria—sí merece ser copiado. Naturalmente, el proceso que ha conducido a ese estado ha sido por completo diferente en el cine americano y en el nuestro, toda vez que en aquél se ha producido por agotamiento después de una larga y fecunda historia, y en el cine español aún estamos empezando. Por ello, caso de persistir nuestra cinematografía solamente en el camino de la técnica y no atender al del arte, el peligro sería mucho mayor, pues nosotros

carecemos del altísimo nivel técnico alcanzado por los americanos y no tenemos detrás una poderosa industria que nos pueda respaldar adecuadamente.

Centrando ahora el problema del trabajo cinematográfico en su aspecto de *organización*, hay que señalar que, en lo referente a la mano de obra, ésta se halla encuadrada en el Sindicato Nacional del Espectáculo, Grupo de Cinematografía, dividido en los correspondientes Subgrupos de Técnicos y Actores. Salvo en el caso de los directores, en el que la contratación puede efectuarse libremente, en el cine español el productor que desea hacer una película debe formar su cuadro artístico y técnico acudiendo a los profesionales incluidos en el Grupo de Cinematografía del Sindicato, en el cual figuran en la actualidad alrededor de las 3.000 personas, de ellas unos 700 técnicos, 300 actores y 2.000 "extras". Estudiemos brevemente por separado los principales grupos integrantes del complejo proceso productivo de un film.

El primer apartado del grupo técnico corresponde a los directores, que son considerados tradicionalmente como técnicos, aunque realmente poseen también—o deben poseer—la consideración de artistas, en cuanto son responsables principales del valor del film. El censo de directores españoles incluye en la actualidad un total de 53 nombres, cifra que puede parecer un tanto excesiva en un cine como el nuestro, cuya producción media no es muy superior a ese número. Si existiera una equitativa distribución de films entre los directores nacionales, éstos sólo podrían realizar uno o dos films al año, según los casos. Sin embargo, el fenómeno no se ha producido así, sino de manera muy diferente, y por eso considero interesante y aleccionadora la estadística que refleja la intervención de los directores españoles en nuestra producción, la cual, referida al período que se extiende desde 1939 a 1954, reproduzco a continuación (7):

(7) Estos datos han sido publicados en el *Anuario del Cine Español* correspondiente a 1955-56, que fué editado por el Sindicato Nacional del Espectáculo y contiene toda clase de informaciones y cuadros estadísticos relativos al cine nacional.

40	directores	han	realizado	1	pélicula.
27	"	"	"	2	"
16	"	"	"	3	"
7	"	"	"	4	"
8	"	"	"	5	"
4	"	"	"	6	"
4	"	"	"	7	"
1	"	"	"	8	"
3	"	"	"	9	"
3	"	"	"	10	"
3	"	"	"	11	"
1	"	"	"	13	"
3	"	"	"	14	"
4	"	"	"	17	"
1	"	"	"	25	"
1	"	"	"	26	"
1	"	"	"	33	"

Total ... 127 directores.

De la lista anterior se deduce que, de un total de 127 directores españoles participantes en nuestra producción a lo largo de dieciséis años, el 65 por 100 sólo ha dirigido de una a tres películas. Esto explica el bajo nivel medio de calidad de la producción de dicho período, pues no ha existido ni un mínimo de profesionalidad en gran parte de la misma. Situaciones similares se han presentado en los restantes grupos del campo técnico, que hoy comprende, entre los más destacados por su importancia en el conjunto de la película, 64 autores-guionistas, 37 operadores jefes, 60 jefes de producción y 20 decoradores jefes.

En lo que respecta a los cuadros interpretativos del cine español, son éstos suficientes para las necesidades de la producción, en cuanto a cantidad, pues el número de actrices y actores que hoy intervienen en nuestro cine basta para componer los repartos del mismo, con cierta repetición de los nombres, desde luego. Desde el punto de vista de la calidad, hay buena materia prima en gran parte de los actores que desempeñan los segundos papeles, los cuales, si están bien dirigidos, alcanzan un excelente nivel medio de actuación. Cosa muy distinta sucede en el mundo de las "estrellas", cuyas luces son casi siempre artificiales; penuria artística que está agudizada en el lado femenino de los repartos, pero que tiene carácter general—con alguna excepción—y que justifica la afir-

mación de que la cinematografía española actual no cuenta con un plantel de primeros actores y actrices que puedan desempeñar con un mínimo de calidad los papeles a ellos encomendados. Así se explica el alejamiento del público nacional de gran parte de nuestra producción, debido al cansancio que produce en el espectador la persistencia de las mismas figuras carentes de valor artístico, que sólo son capaces de crear un gran vacío en la pantalla, aunque su presencia física se nos imponga una y mil veces.

De todo lo anterior puede extraerse la conclusión de que la industria española de cine necesita una mayor profesionalidad en sus técnicos y artistas, una preparación adecuada que pueda llevarles a la producción de películas con ciertas garantías de éxito. Esta labor de formación de profesionales del cine corresponde, por derecho propio y obligación ineludible, al Estado, que debe tutelar en lo posible los diversos aspectos de la industria. En España, el cine todavía no ha sido incorporado a la Universidad, aunque en distintas ocasiones ésta se ha interesado por aquél (8) y muchos universitarios forman parte activa o pasiva del mismo. Sin embargo, ya se ha avanzado bastante por este buen camino de la preparación profesional y hoy nuestro país cuenta con un centro que puede y debe representar un papel de primer orden en la organización del futuro cine español: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

La iniciación de las enseñanzas técnicas por el Estado español tuvo lugar en 1941, gracias a la labor del ingeniero industrial don Victoriano López, que ocupó la cátedra de Cinematografía creada en dicho año en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. La insuficiencia de una cátedra para dar a conocer y enseñar en forma completa los diversos aspectos técnico-artísticos que constituyen el complejo mundo de las películas cinematográficas, hizo que poco tiempo después se pusiera de manifiesto la necesidad de ampliar aquélla, y así, a finales de 1943, el Ministerio de Educación

(8) Entre esos escasos contactos de la Universidad con el cine destacan los llevados a cabo en Madrid (Facultad de Filosofía y Letras, 1945), Santander (Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, veranos de 1952, 1953 y 1954) y Salamanca (1955), cuyas Universidades organizaron cursos de cinematografía en sus aulas.

Nacional creó el Laboratorio de Experimentaciones e Investigaciones Cinematográficas, antecedente inmediato del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Este organismo recibió la rúbrica oficial por medio de la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 26 de febrero de 1947, por la que se aprobó el programa oficial y Reglamento para los cursos y enseñanzas de carácter cinematográfico en el citado Instituto. Hoy está éste integrado en el Ministerio de Información y Turismo y depende de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, a través del Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas. Las enseñanzas que se cursan en el Instituto se extienden a las siguientes especialidades: Producción, Dirección, Decoración, Sonido, Cámaras, Técnica de Laboratorio e Interpretación Escénica. Su labor, por tanto, abarca las principales facetas técnico-artísticas del cine y está llamada a tener una gran influencia sobre nuestro futuro en este campo. En el corto plazo de su historia ya ha proporcionado importantes laureles al cinema español, empezando a notarse en éste la incorporación de los elementos jóvenes salidos de las aulas del Instituto. Entre otros ejemplos dignos de mención, merece citarse el hecho de que los dos realizadores españoles que más interés despiertan hoy en el mundo —Berlanga y Bardem, los recientes triunfadores en Venecia, ya galardonados anteriormente— estudiaron en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Este centro es el más indicado para introducir en nuestro mundo del cine la colaboración cultural que tanta falta le hace, además de la preparación técnica necesaria para acometer la producción en la debida forma, con arreglo a sistemas industriales que permitan la constitución de una cinematografía sólida y bien organizada.

Uno de los aspectos más necesitados de organización en el aparato que nos ocupa es el que concierne al *régimen de trabajo* en la producción cinematográfica. La industria del cine, por las peculiaridades que en ella concurren, exige un régimen de trabajo diferente al que puede tomarse como patrón en otras industrias. La preparación anterior del film, el rodaje del mismo, con interiores o exteriores, la repetición de planos o secuencias, las necesidades del montaje, etc., son factores que imponen una cierta elasticidad en el régimen de trabajo de las películas. Pero precisamente

por ello, la empresa productora ha de disponer de un detallado plan de trabajo, que tenga en cuenta las posibles contingencias por las que atraviese la película y pueda adecuar a ellas el régimen del trabajo previsto. En nuestro cine suele hacerse todo lo contrario y las consecuencias se dejan sentir. Desde el punto de vista artístico, la obra se resentirá de falta de ritmo, de unidad o fuerza expresiva, si no ha habido orden ni planteamiento lógico en la realización, pues son muy raros los casos en que una improvisación genial puede suplir la inexistencia de esos elementos. Desde el punto de vista económico, que es el que ahora me interesa más poner de relieve, el resultado puede ser catastrófico, ya que daña en su raíz a un factor que tiene extraordinaria importancia en Economía: la productividad.

La *productividad media* es la cantidad de producto por unidad de trabajo, y en términos cinematográficos puede traducirse por la cantidad de película útil obtenida por día de rodaje. En los estudios de Hollywood, que son posiblemente los que obtienen un mayor rendimiento en la producción, la productividad media suele sobrepasar los tres minutos de película útil por unidad de trabajo de ocho horas, y es frecuente en algunas productoras conseguir un rendimiento de cuatro a cinco minutos útiles, cifra verdaderamente alta y difícil de sobrepasar, pues debe estar próxima a la productividad media máxima, coincidente con el máximo de la productividad marginal —cantidad de producto adicional de la última unidad de trabajo empleada— y regida por la ley de la productividad, en virtud de la cual disminuirá la productividad marginal del trabajo si se aumenta éste, una vez lograda la productividad media máxima. Por ello no es aconsejable tratar de superar la cifra de los cinco minutos útiles por jornada de trabajo alcanzada en algunas películas por el cine americano. En este sentido, nuestro cine tiene todavía un ancho campo de posibilidades, ya que la productividad conseguida por la producción española es muy baja y la diferencia con la cifra señalada como cercana a la productividad media máxima, muy grande. Dada la diversidad e irregularidad de regímenes de trabajo en los estudios nacionales, creo que es difícil de concretar la productividad media de los mismos. A título de información aproximada a la realidad, acudo al testimonio de especialistas en la materia, que pueden ofrecernos una

idea de la magnitud del problema en la cinematografía española.

Victoriano López escribía en 1945 en el capítulo correspondiente a "Técnicos" de su ya citada obra *La industria cinematográfica española*: "La falta de preparación de muchos profesionales dió lugar a un rendimiento muy bajo, siendo un ejemplo de ello el hecho de que no se suele conseguir, por término medio, un minuto útil por cada jornada de trabajo, frente a cuatro que se alcanzan en el extranjero." La cifra de un minuto útil parece, sin embargo, hoy un poco baja dentro del régimen de los estudios españoles, y el mismo Victoriano López, en una obra reciente escrita en colaboración (9), duplica aquélla de acuerdo con el siguiente razonamiento: "El tipo medio de película en España viene a sumar unos 450 planos; siendo el ritmo de producción de unos 10 planos diarios, resultan cuarenta y cinco días de rodaje, esto es, unas siete semanas y media. Por cada día de rodaje se obtienen, aproximadamente, unos dos minutos de proyección útil." Poco después, sigue diciendo: "En España, los productores se especializan en la producción de cintas como negocio, pero se desligan del rodaje y su desarrollo racional —en general, por desconocimiento técnico— descansando en los pilares del director-jefe de producción, aunque otorguen al primero significada preferencia, en perjuicio de una mayor productividad en la producción. Si nuestro cine es deficitario comercialmente, parece elemental el pretender un mayor rendimiento, en número superior de minutos útiles por día de trabajo y, en resumen, un costo más reducido."

V.—CAPITAL

Ya dije anteriormente que el *coste medio* de la película española en estos últimos años oscila en torno a los tres millones y medio de pesetas. La descomposición en partidas y la importancia de cada una de ellas están reflejadas en la siguiente estadística, que tomo del Anuario del Cine Español (1955-56), editado por el Sindicato Nacional del Espectáculo:

(9) *La industria de producción de películas en España*, por Victoriano López García, Miguel A. Martín Proharam y Antonio Cuevas Puente. Madrid, julio 1955. 114 páginas.

P A R T I D A	Porcentaje coste.
Obra y guión (derechos de autor y adaptación; dialoguista y guión técnico)	3,2
Música	2,1
Intérpretes	14,9
Segundos papeles y figuración	6,0
Director	5,8
Operador	3,2
Personal técnico	8,2
Vestuario y "atrezzo"	5,3
Estudios y escenografía	23,6
Exteriores	5,5
Película virgen	12,6
Laboratorio	2,8
Seguros e impuestos	4,3
Gastos generales y publicidad	2,5
<i>Total</i>	100,0

Dicha distribución por partidas, que ilustra suficientemente sobre la importancia económica de cada una de ellas dentro del coste total del film, no difiere demasiado de la de otros países. Las principales distinciones entre nuestra patria y otras cinematografías se encuentran en la consideración económica de las partidas correspondientes al director, seguros, impuestos, gastos generales y publicidad —en la mayoría de los países estos gastos representan un mayor porcentaje del total—, y en las que se refieren a los estudios, escenografía, película virgen y laboratorio —que significan una más elevada proporción en la cinematografía española, en relación con las demás. Las diferencias realmente grandes son las existentes en cuanto al coste total de las películas, cuyos promedios en los diversos países de cierta importancia en el campo cinematográfico son en la actualidad, aproximadamente, los que siguen:

P A I S	Coste medio films.
Estados Unidos	1.000.000 dólares.
Inglaterra	150.000 libras.
Francia	70.000.000 francos.
Italia	150.000.000 liras.
Alemania	750.000 marcos.
Méjico	500.000 pesos.
Argentina	1.000.000 pesos arg.

Claramente se desprende de la lista anterior que la producción española es mucho más barata que la de los demás países, lo cual explica perfectamente la invasión de que empieza a ser objeto España por parte de numerosos elementos productores extranjeros, que aquí encuentran buena acogida, espléndidos exteriores y un reducido coste de producción en relación con el de su país de origen. Así comienzan a llover sobre nosotros las películas extranjeras rodadas en suelo español y, sobre todo, las coproducciones, que plantean algunas cuestiones de verdadera importancia para nuestra cinematografía, por lo cual me propongo estudiarlas detenidamente más adelante.

Partiendo de la base indicada del coste medio de los tres millones y medio de pesetas por película, y habida cuenta de que la producción española, cuya media en el decenio 1944-53 fué de unos 40 films, ha experimentado en los tres últimos años un fuerte aumento, que la hace oscilar ahora alrededor de los 60, se llega a la determinación de una cifra aproximada a los 200 millones de pesetas como inversión anual del cine español en películas de largo metraje. Esta cifra da idea de la importancia económica, aun en una industria de pequeño desarrollo, como es la cinematográfica en España, del capital necesario para financiar dicha producción. Además, he de hacer constar que la inversión anual ha de extenderse no sólo a los bienes de consumo inmediato —los films, entre los cuales se cuentan los de corto metraje, no incluidos en la cifra dada más arriba—, sino también a los bienes de capital —renovación de estudios, modernización del utillaje, equipos técnicos de rodaje, etc.—, partida de verdadera importancia para nuestra industria, que necesita con urgencia la puesta al día de gran parte de su base material.

Esta renovación del *equipo-capital* es uno de los principales problemas que en la actualidad tiene planteados la cinematografía española. Está no podrá nunca funcionar con normalidad sin una adecuada base técnica, y hoy nuestros estudios y laboratorios se hallan bastante anticuados en lo que respecta a sus instalaciones y maquinaria, que no pueden competir tampoco en este terreno con los de otros países. En ciertos aspectos técnicos, el resultado obtenido en algunos films españoles es muy superior al que su base material permitía esperar; sin embargo, el fenómeno general es

producto de la lógica, y las leyes de ésta dicen que, a la larga, el problema se irá agravando si no se procura el remedio, al menos parcial. Las necesidades mínimas para el normal funcionamiento de nuestra industria cinematográfica han de ser cubiertas con los elementos materiales indispensables para ello, que hoy no existen aquí. La necesidad es más acuciante en lo referente a la calidad de dichos elementos, pues el problema de la cantidad puede quedar por ahora en un segundo plano, ya que, dentro de la penuria material de nuestros estudios y laboratorios, éstos tienen capacidad sobrada para la producción actual, a pesar del aumento experimentado en la misma en estos últimos años. Atender el mínimo de esta renovación de los bienes de capital requerirá una importante cifra de inversión, que deberá escalonarse en varios años y tendrá gran repercusión en el total de las inversiones anuales que tendrá que realizar el cine nacional. Teniendo en cuenta que casi todo el equipo-capital habrá de importarse y que su financiación ha de ser muy costosa para la industria, creo conveniente que, ante el problema que podría plantearse en nuestro comercio exterior y entre todos los elementos industriales del cine español, debería desarrollarse la inversión por medio de un plan a largo plazo y procurando se dirigiera hacia países con los que tengamos un mayor intercambio cinematográfico. Sin embargo, como una parte de la modernización material tendrá que venir de los Estados Unidos, primer país productor de películas y de toda clase de aparatos cinematográficos, será necesario obtener los oportunos créditos o cualquier otro medio que facilite la importación de equipo-capital norteamericano en condiciones aceptables para nuestra economía. Dentro de los límites en que esto sea posible, podría también recurrirse al procedimiento de disminuir temporalmente los contingentes normales de importación de películas, gastando las divisas ahorradas en esos equipos técnicos tan necesarios para la industria del cine español. De esa manera se incrementaba, por una parte, la capacidad de ésta, y, por otra, quedaría restringida la entrada de films extranjeros, con lo cual se produciría una disminución en la competencia que éstos hacen a los nacionales, resultando así el cine español doblemente protegido. El problema, como puede verse, presenta muy diversas facetas, pero por todos los caminos se llega a la misma conclusión: que para la industria

cinematográfica española es de importancia vital la renovación del equipo-capital en un plazo no lejano, pues la concurrencia a los mercados de todo el mundo exige, al menos, disponer de una aceptable base material que hoy nuestro cine no posee.

Volviendo a la consideración de la inversión destinada a bienes de consumo, es decir, películas, voy a examinar los diferentes *medios de financiación* con los que nuestra industria cinematográfica atiende dicha inversión. Algunos de esos medios pueden ser catalogados como fuentes normales de financiación de esta industria en otros países, y caen por completo dentro del campo de lo económico; pero otros no tienen el mismo fundamento industrial y son ajenos a ese campo. De todos ellos, los principales son los siguientes:

1.º *Crédito bancario*.—Esta es una de las fuentes de financiación que podemos considerar como normales en otras cinematografías. Sin embargo, en la española no ocurre así, sino todo lo contrario. La concesión de créditos por la Banca privada se puede incluir entre las excepciones de la regla general de financiación del cine nacional. Solamente alguna empresa productora determinada se encuentra respaldada por algún Banco, que financia la producción de aquélla y sigue el sistema establecido en otras industrias, facilitando los medios para la inversión y recogiendo los frutos que ésta produzca. Se explica fácilmente la resistencia de la Banca privada a participar en la industria cinematográfica si se piensa que en nuestro país esta industria no se rige por principios económicos más que en parte, constituyendo una verdadera aventura la mayoría de los negocios que en la película se basan. El film español no tiene hoy gran comercialidad, como ya vimos anteriormente, y, en tanto se mantenga en segundo plano en el mercado nacional y casi desconocido en los internacionales, no representa una inversión segura. Puede ser hasta un negocio fabuloso —y de hecho lo ha sido en muchos casos— si entran en juego los factores extra-cinematográficos, centrados principalmente en la protección estatal, de la que se han aprovechado multitud de negociantes desaprensivos, que invadieron el mundo del cine español sin más preocupación que la de lucrarse a costa del Estado; pero siempre el resultado es incierto y no ofrece apenas garantías a la inversión seria, por lo cual ésta elude casi por completo el

peligroso terreno cinematográfico. De ahí la necesidad de encauzar a nuestra industria por su verdadero camino, pues uno de los frutos de ese buen funcionamiento será la atracción hacia ella del capital de la Banca privada, que tan importante papel desempeña como genuina fuente de financiación de todo proceso industrial.

2.º *Crédito estatal*.—Esta sí puede ser considerada como una de las bases fundamentales de financiación de la producción española de los últimos quince años. El crédito oficial fué creado por la Orden del que entonces era Ministerio de Industria y Comercio, de 11 de noviembre de 1941. En el preámbulo de dicha Orden se habla de dar la adecuada aplicación a los fondos reunidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo, para la protección y estímulo de la producción cinematográfica nacional (10), y en el artículo 1.º se dispone la institución del crédito cinematográfico nacional a través del Sindicato Nacional del Espectáculo; el préstamo puede ascender hasta el 40 por 100 del presupuesto total proyectado para la película. La reversión del importe del crédito al Sindicato comenzará desde que se inicie la explotación de la película. Hasta aquí, la reglamentación oficial que dió origen al llamado crédito sindical. Desde entonces, el papel que éste ha representado dentro de la economía cinematográfica española ha sido de primer orden, contribuyendo a la puesta en marcha de un porcentaje muy elevado de nuestra producción. En la actualidad los créditos son concedidos por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, a través del Sindicato Nacional del Espectáculo, y se ha fijado un tope máximo de seis millones de pesetas para el coste presupuestado, no sobrepasándose el 30 por 100 de éste como cifra del crédito; los fondos acumulados para la concesión de los créditos han disminuído grandemente y el número de películas acogidas al sistema es ahora menor. En una palabra, esta fuente de financiación está en decadencia. Creo necesario en

(10) Estos fondos fueron creados por la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de fecha 23 de abril de 1941, en virtud de la cual se constituirían aquéllos mediante la percepción de unos cánones de importación y doblaje pagados por las películas extranjeras que entraran en España, cánones que representaban un ingreso de 25.000, 50.000 ó 75.000 pesetas el de importación—según la categoría del film—y 20.000 pesetas el de doblaje.

este punto resumir todo el proceso que ha conducido a esta situación.

En 1942 comenzó la concesión de créditos y nuestra producción entró en una primera fase de adaptación al sistema, fase que termina en 1944, año en que ya se acogieron al mismo las principales películas españolas producidas en aquel período, con un porcentaje del 60 por 100 frente a los muy reducidos de los dos años anteriores. Continuó el proceso de aumento en 1945, y ya en los años siguientes puede afirmarse que prácticamente toda la producción nacional se benefició del sistema, el cual prosiguió su carrera triunfal hasta 1950. En este año todavía se mantiene la curva ascendente de la concesión de créditos, pero sólo en cuanto a la cifra global, pues la producción experimentó un notable incremento, permaneciendo casi invariable el número total de films acogidos al régimen crediticio, por lo que disminuyó el porcentaje de éstos en relación con aquella. A partir de 1951 se produce una caída vertical de este medio de financiación, recuperándose en parte en 1953 y 1954, para bajar de nuevo, por último, en 1955 y 1956, y sin alcanzar en ninguno de estos años el porcentaje mantenido en el quinquenio 1945-49. El sistema funcionó bien desde 1942 a 1950, y nuestra producción se permitió el lujo de vivir alegremente, fiada en la generosidad del Estado. La mayoría de las películas de aquel período, una vez que pasó la fase previa de desorientación, se acogieron al régimen—que derramaba dinero con un exceso de prodigalidad—, y surgió la plaga de los productores atraídos al terreno del cine con el único afán de aprovecharse de aquel maná que les caía en las manos sólo por hacer películas. La poca solvencia y formalidad de la mayor parte de ellos hizo que los créditos comenzaran a no ser reintegrados, con lo cual el fondo empezó a enflaquecer. En 1952 se dictan nuevas normas de protección y con éstas se varían los cauces del dinero ingresado por la importación de films extranjeros, cortándose así las fuentes que nutrían los fondos para concesión de créditos. Todo ello contribuye a la restricción de éstos, llegando a cesar casi por completo a finales de 1954 y continuando después con las cortapisas que se indicaron al principio de este apartado. Las excesivas facilidades de otros tiempos, que tan funestos resultados produjeron, han sido sustituidas ahora por una concesión más racional y

prudente, que trata de sacar partido de los restos del primitivo fondo, considerablemente disminuido gracias a la insolvencia de muchos improvisados productores-negociantes. En 1955 el fondo tenía disponible solamente un total de 25 millones de pesetas, cantidad que representaba menos de la mitad de lo que en teoría debía existir, a causa de las partidas no reintegradas y ya vencidas. Para evitar en lo posible este fallo crónico de los créditos no reintegrados, que han llegado a formar legión, en la actualidad se ha arbitrado una fórmula de resultados positivos, consistente en el cobro del crédito con cargo a la prima de protección que el Estado otorga a las películas españolas, una vez que éstas han sido realizadas y clasificadas. El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, organismo encargado de hacer efectivo el premio que haya correspondido al film de acuerdo con su clasificación, descuenta de aquél el importe del crédito, que de esta manera puede ser reintegrado al fondo, volviendo a su origen y haciendo que éste no continúe perdiendo su materia prima. La limitación del coste previsto y la reducción del porcentaje máximo de éste como cuantía del crédito, en la forma señalada anteriormente, han contribuido también eficazmente a ajustar el sistema a la realidad que hoy vivimos, que no permite extender a toda la producción—que es ahora bastante mayor que en años pasados—y en cuantía desmedida un régimen crediticio cuya generosidad le llevó a la desviación de su recto cauce.

Para mejor ilustración de todo el proceso evolutivo del sistema, a continuación inserto un cuadro comprensivo de los principales epígrafes que afectan a éste. El cuadro está confeccionado con los datos que me ha facilitado la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria (11).

(11) La lista completa de las películas españolas acogidas al crédito sindical desde el año 1942 hasta 1954, con las cifras de los créditos concedidos, puede examinarse en las páginas 480 a 488 del *Anuario del Cine español*, editado por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Años	Importe total créditos	Número de films acogidos	Porcentaje de producción	Promedio crédito por película
1942	2.309.808,86 ptas.	10	19,23 %	230.980,— ptas.
1943	1.830.218,05 "	4	8,16 "	457.554,51 "
1944	8.692.666,85 "	20	60,60 "	434.633,34 "
1945	8.607.146,72 "	28	90,32 "	307.398,09 "
1946	15.655.781,50 "	29	76,31 "	539.854,53 "
1947	26.750.523,15 "	52	106,12 "	(12) 514.433,14 "
1948	26.085.700,00 "	36	81,81 "	724.602,77 "
1949	27.577.500,00 "	32	88,88 "	861.796,87 "
1950	32.290.928,82 "	31	63,26 "	1.041.642,86 "
1951	13.905.000,00 "	12	29,26 "	1.158.750,00 "
1952	13.949.440,00 "	11	26,82 "	1.268.130,90 "
1953	25.443.800,00 "	29	67,44 "	877.372,41 "
1954	51.780.000,00 "	40	58,82 "	1.294.500,00 "
1955	23.151.564,03 "	27	47,35 "	857.465,33 "
1956	13.198.000,00 "	18	23,68 "	733.222,22 "
	283.508.813,95 "	357		

(12) Puede parecer un contra-sentido que figure un porcentaje superior al 100 por 100 de la producción de un año. Ha de tenerse en cuenta que los films acogidos al sistema crediticio en el año pueden haberse producido en otro periodo de tiempo, por lo que no coinciden necesariamente con la cifra de producción anual.

3.º *Protección oficial.*—Además del sistema de créditos que ha sido examinado en el apartado anterior, el Estado ha establecido algunos otros medios de protección para nuestra industria cinematográfica, que normalmente ejercen su generosa influencia sobre ésta con posterioridad a la realización de la película, pero que indirectamente pueden ser considerados como elementos de financiación, pues están presentes, con mayor o menor densidad económica, en la casi totalidad de la producción nacional. Alguno de estos factores proteccionistas, como el establecimiento de primas que el Estado concede a las películas españolas de acuerdo con su clasificación, puede estimarse actualmente como la fuente de financiación principal del film nacional, ya que el carácter de regla general—con excepciones escasísimas—con que se aplica en nuestro cine hace que todos los productores lo incluyan en la primera línea de los recursos financieros de que disponen para la realización de todas y cada una de sus películas. Por su excepcional importancia dentro de la estructura de la industria cinematográfica española de hoy, me ocuparé detenidamente del examen de esta medida proteccionista en el capítulo consagrado a la Pro-

tección Estatal, en el que figurará el cuadro completo de ésta, que ha sido el pilar fundamental de la financiación de la producción española de películas durante los últimos lustros.

4.° *Adelantos de distribución.*—Otro de los medios de financiación que utiliza normalmente nuestro cine es el de los adelantos de capital que algunas empresas distribuidoras facilitan a las productoras para que éstas realicen sus películas. Estos adelantos se hacen con cargo a los posibles beneficios que por medio de la distribución del film hayan de corresponder en su día a las empresas encargadas del lanzamiento y difusión del mismo en el mercado. La participación activa y sustancial de esas empresas distribuidoras en la puesta en marcha de la película explica que aquéllas intervengan también en el planteamiento general de ésta, tratando de garantizar su éxito futuro y el de su operación financiera. Por ello, la productora tiene que someterse en muchas ocasiones a la fiscalización plena de los distribuidores, que pueden modificar a su antojo la elección de los elementos técnico-artísticos del film proyectado.

Una importante variante de esa fórmula general de adelantos se produjo en nuestra cinematografía durante el período de vigencia de las anteriores normas de protección; es decir, hasta 1952. El sistema que dichas normas pusieron en práctica, ligando estrechamente la importación de películas extranjeras a la producción de films nacionales, hizo aparecer un régimen de anticipos de capital con cargo a los seguros beneficios que la importación reportaba. Los adelantos a cuenta de los permisos de importación—permisos que se concedían con arreglo a la clasificación de la película española—vinieron a ser un medio habitual de financiación en aquella época de “vacas gordas” para los productores desaprensivos. Las pérdidas que pudieran experimentar éstos con sus productos nacionales —faltos de calidad y sobrados de coste casi siempre— eran compensadas con creces gracias a los grandes beneficios que las películas americanas importadas como contrapartida producían en el mercado español. Los errores de tal sistema y las consecuencias de las fórmulas marginales de financiación surgidas en torno al mismo los está padeciendo todavía nuestra industria cinematográfica, desviada de su cauce normal por el mal uso que se dió al régimen proteccionista.

5.° *Pago diferido*.—Podría denominarse también esta modalidad de financiación con arreglo a la conocida fórmula comercial: venta a plazos. En el campo cinematográfico español es frecuente el caso en que el productor de la película consigue un aplazamiento en el pago de determinados bienes que otras empresas facilitan para la realización de aquélla (vestuario, decorados, material diverso, etc.), o en el uso de los servicios necesarios, ya sean éstos personales (trabajo de técnicos y artistas), ya materiales (estudios, laboratorios, etc.). Normalmente, el pago se difiere hasta la terminación y clasificación del film, pues éste obtiene entonces la prima otorgada por el Estado, que puede llegar a ser equivalente a la mitad del coste reconocido. Las facilidades de pago son más frecuentes en la venta de servicios que en la de bienes, y, dentro de la primera, en la contratación de los elementos personales técnicos y artísticos, que suelen convenir el aplazamiento del percibo de una parte de lo estipulado en su contrato. Casi nunca se sobrepasa el 50 por 100 en la cifra total de pagos diferidos correspondientes a una película, y el término medio de dichos pagos en el cine español oscila entre el 30 y el 50 por 100.

Una variante del sistema de pagos aplazados es la del funcionamiento de la empresa en régimen similar al de cooperativa, que a veces se produce—de hecho, casi nunca de derecho—en nuestra cinematografía, cuando los elementos técnicos y artísticos que intervienen en la película invierten en ésta la totalidad o parte de sus emolumentos. Cuando el film está terminado y comienza a ser explotado, los ingresos se reparten proporcionalmente entre las participaciones de capital que han figurado en la empresa.

6.° *Coproducción*.—Por la gran importancia que esta fórmula de producción ha alcanzado actualmente en Europa y el camino ascendente que sigue desde hace varios años en España, en el capítulo correspondiente a la Producción dedicaré un amplio comentario a la coproducción. Pero como, dentro de dicha fórmula, uno de sus principales aspectos es el financiero, creo obligado tratar aquí, aunque sea de una manera superficial, de la misma. La coproducción, que consiste en la fusión de los esfuerzos industriales de dos o más países para la realización de una película, presenta indudables ventajas financiadoras para el cine español, en cuanto ofrece una fuente de apoyo económico de insospechados horizontes

para nuestras empresas. La fórmula normal, que es la producción de películas con participación de empresas de dos países, permite disponer de un capital mayor, que respalda con sus recursos el planteamiento de costes más elevados e influye directamente en la importancia industrial de la obra emprendida. Hay otros varios aspectos en el sistema—extensión de mercados, selección de elementos, etc.—que parecen abonar la idea de que es aconsejable en alto grado, y especialmente en el caso de nuestro cine, que tiene unos límites muy reducidos. El ejemplo de Francia e Italia, cuyas coproducciones llevan un ritmo marcadamente creciente, es alucinador. Sin embargo, la cinematografía española aún no se ha centrado en el sistema y los resultados obtenidos hasta ahora dejan mucho que desear, como más adelante se verá. Además, se han producido bastantes casos de falsas coproducciones, en las cuales la participación española ha sido meramente teórica, constituyendo sólo un pretexto para que el productor extranjero se beneficiara de la baratura de costes de nuestro país y—lo que es mucho peor todavía—de la ayuda que el Estado presta a las películas nacionales. Por ello es preciso extremar el cuidado en la aplicación del régimen de coproducción en España, no desvirtuando su verdadero sentido cooperador, que puede representar un excelente refuerzo industrial para la cinematografía española.

7.° *Otros medios de financiación.*—Existen, además de las ya vistas, otras fórmulas de financiación de nuestras películas, fórmulas que van apartándose más y más de lo que debe ser la verdadera industria: adelantos y préstamos con intereses elevadísimos, participación de capital de otras empresas o sociedades extra-cinematográficas, etc. Desgraciadamente para el cine español, estas fuentes de financiación son utilizadas con más frecuencia de lo conveniente, pues su influencia en el resultado final artístico-industrial del film suele ser claramente negativa.

El examen de los principales medios de financiación de nuestra industria cinematográfica nos lleva a una conclusión clara: la poca solvencia económica que es regla general en nuestras empresas productoras. Antes de la cifra aproximada de 200 millones de pesetas como la correspondiente a la inversión anual actual de nuestro cine en películas de largo metraje. Unanse a ésa las de los films de corto metraje—cifra relativamente pequeña—y la destinada a

adquisición y renovación de equipo-capital—cuya enorme cuantía e importancia han sido ya puestas de relieve—y tendremos una idea de las necesidades de capital que el cine español tiene en el momento presente y que no puede afrontar con sus pobres medios. Sin capital propio en las empresas productoras, sin el apoyo de la Banca privada, sin crédito sólido en ningún medio solvente, el cine español ha tenido que vivir casi exclusivamente alimentado por el generoso brazo del Estado, que le ha dado dinero a manos llenas y le ha acostumbrado a derrocharlo sin tino. Hora es ya de que esta situación termine y de que el cine español comience a vivir por sí mismo, formando una industria sólida e independiente. La cifra de producción está aumentando bastante en estos últimos años; pues bien, es preciso que, al incrementarse la cantidad de films españoles producidos cada año, aumente también la calidad media y disminuya el coste medio, con el fin de no desorbitar aún más las necesidades de capital y el déficit real del binomio gastos-ingresos. Ya quedó indicado en el capítulo anterior uno de los caminos para reducir el coste de las películas españolas: conseguir el aumento de la productividad, lo cual no es difícil si se racionaliza—al menos con un mínimo de criterio económico—el trabajo en los estudios y fuera de ellos. La productividad media, hoy muy baja, puede hacerse mayor en plazo no lejano, con lo cual el coste sería menor. También se indicó anteriormente otro de los medios conducentes a este fin: el planteamiento general de la producción española centrado en la película de tipo medio, prescindiendo casi por completo de las superproducciones, que podrían ser emprendidas en forma más adecuada a través del régimen de coproducción. Con estos factores restrictivos del coste y una organización industrial sólida y bien proyectada, podría rebajarse el coste medio de las películas españolas hasta una cifra oscilante entre los 2 y 2,5 millones de pesetas, cantidad que no suele amortizarse en el mercado interior, pero que puede ser completada con la ayuda estatal, reducida a unos límites más razonables que los fijados hasta ahora. De esa manera, aunque la producción anual continuase su curva ascendente y la inversión en bienes de capital comenzara a adquirir sus verdaderas proporciones, nuestra industria, protegida por el Estado y encauzada en su auténtico camino artístico-económico, podría satisfacer en un futuro próximo sus nece-

sidades de capital y cimentar con éste las bases firmes del edificio cinematográfico español.

VI.—EMPRESA

Resulta muy difícil tratar de examinar el contenido de este capítulo a la luz de unos principios estrictamente económicos, en primer lugar, por las diferencias que separan en este punto a las empresas cinematográficas de cualquier modelo teórico que se tome como base de estudio, y, por otra parte, por la confusión existente en la industria española del cine, desligada del tronco económico en algunos de sus principales aspectos. Así, creo más conveniente seguir un camino intermedio que, sin alejarse excesivamente de la teoría, ponga a ésta en contacto con la realidad y haga posible la determinación de un patrón aproximado de empresa que pueda tener aplicación a la industria cinematográfica de nuestro país.

En ese sentido, el primer problema que se plantea al comenzar el estudio de la empresa es el de la determinación de su *dimensión óptima*. Esta dimensión, en general, participa del fenómeno hoy imperante en el mundo, que tiende a una mayor aproximación política y económica de sus diversas partes. Las viejas fórmulas nacionalistas van siendo sustituidas por nuevos modos de pensar, basados en nuevas necesidades. Las divisiones tajantes entre las naciones están dando paso a una integración cada día más palpable, pues aquéllas ya no tienen razón de ser en el mundo civilizado, que ha de buscar ante todo el bien común. De este bien, como su propio nombre indica, es participe toda la comunidad, formada por los pueblos de todo el orbe. Si cada uno aporta su esfuerzo, el conjunto recibirá el resultado de todos los esfuerzos reunidos y la obra total será más perfecta y estará mejor acabada. En el terreno de la economía, esta tendencia actual hacia la unión o cooperación nos lleva al buen camino, aquel en el cual confluyen las fuerzas de los diferentes países para realizar su tarea con unos medios materiales y humanos más poderosos. La traducción de este fenómeno de integración al lenguaje cinematográfico puede delimitarnos la forma aproximada que en el cine actual ha de tener la dimensión óptima de la empresa, situada en el lugar en que ésta participa de las varias potencias concurrentes. La unión

o concentración de fuerzas puede abarcar sólo el ámbito de un país, desarrollándose dentro del mismo, o puede extenderse a través de las fronteras. En la industria cinematográfica mundial de hoy encontramos elocuentes ejemplos de ambos procedimientos. El país que figura a la cabeza de esta industria, los Estados Unidos, aplica preferentemente el modelo unificador dentro de sus límites nacionales. El complejo industrial de Hollywood está montado sobre varias empresas poderosas, que reúnen la producción de multitud de pequeños o medianos productores independientes y encauzan en el complicado mecanismo cinematográfico esta corriente y la suya propia. Grandes y pequeños producen películas, pero la adecuada organización industrial de los primeros hace posible que los esfuerzos de los segundos no se pierdan, cosa que podría ocurrir si cada uno siguiese una dirección distinta. Puede acudirse al símil de un río muy caudaloso y sus afluentes. La corriente de éstos va a engrosar el caudal del río, que reúne el agua de todos y la conduce hasta su fin, beneficiándose de esa unión todas las partes integrantes. Hollywood cuenta con varias grandes empresas, que centralizan su producción propia y la de un gran número de productores independientes, ordenando con sus poderosos medios la propaganda, distribución y exhibición de esa producción conjunta. Si pasamos del ámbito nacional al internacional, los mejores ejemplos de unión de fuerzas los encontramos hoy en las cinematografías francesa e italiana, que colaboran estrechamente desde hace varios años. El sistema de coproducción, ya citado en el capítulo anterior, se ha venido utilizando con creciente intensidad por Italia y Francia, países que actualmente se acogen al mismo en un elevadísimo porcentaje de su producción, obteniendo excelentes resultados de esa colaboración. Esta forma bilateral de producción puede hacerse extensiva a un mayor número de países, llegándose por ese camino a una cooperación general, fórmula que hoy tiene bastantes partidarias en Europa, al menos en cuanto a la constitución de un mercado que recibiera sus productos con arreglo a una previa selección y preparación, centrandose en él la producción conjunta o independiente de los países europeos. En definitiva, puede afirmarse que la dimensión óptima de la empresa cinematográfica actual —repito que la fórmula es aproximada, pues la teoría no puede aplicarse aquí en forma rigurosa— está dentro de los

límites del sistema integrador, ya sea simplemente nacional o bien entre dos o más países, cuyos elementos determinantes son la unión o cooperación de fuerzas, principalmente económicas y artísticas, y la organización común de la empresa conjunta, que así dispone para su finalidad de grandes medios materiales—capital, estudios, etcétera—, una mejor preparación en sus factores técnicos y artísticos, y una ampliación de los mercados de distribución. Elementos todos necesarios para que la empresa cinematográfica pueda realizar su ciclo industrial con arreglo a unos cánones ajustados a la realidad de nuestro tiempo.

La empresa española actual no se amolda a ningún patrón determinado, hallándose muy lejos del modelo señalado en las líneas anteriores. Los resultados de la desviación del cine nacional de su verdadera línea industrial han atomizado la producción, creando la confusión y el desorden en ésta; naturalmente, eso era lo que interesaba a muchos empresarios (?), que así podían manobrar a placer en el nebuloso mundillo cinematográfico, obteniendo grandes beneficios a costa del crédito y buen orden de nuestro cine. Los elementos positivos enunciados en el sistema integrador encuentran su contrapunto en las condiciones presentes en la mayor parte de las empresas españolas. Si allí señalé como esencial la unificación de esfuerzos, aquí todo es dispersión; la organización común está sustituida por el confucionismo individual; los grandes medios materiales, ausentes en el cine nacional, quieren ser suplidos con los diversos medios de financiación ya examinados, incapaces de sostener a largo plazo una verdadera industria; la ampliación de mercados representa el polo opuesto de la falta de organización distribuidora de nuestra producción, que no está debidamente orientada ni en el propio mercado interior. Es decir, los elementos que permiten definir de alguna manera la empresa española de cine son exclusivamente negativos, por lo que habrá que caminar durante mucho tiempo para conseguir llegar a la meta indicada. La característica que agrupa a la mayoría de las empresas productoras de nuestro país es su pequeña importancia económica; ésta ha sido la regla general a lo largo de toda la historia cinematográfica española y ha producido, entre otros perniciosos efectos, esa falta de continuidad y de profesionalidad que tanto se deja sentir en la industria. En España existen sola-

mente tres o cuatro empresas que puedan considerarse de cierta importancia económica; el resto lo forman algunas de tipo medio—dentro de la escasa entidad absoluta de la industria nacional—y bastantes empresas pequeñas, en número mucho mayor del que sería aconsejable. La dispersión de la producción nacional se pone de manifiesto al considerar las cifras que ésta nos ofrece. En los dieciséis años que transcurren desde 1939 a 1954 nuestra industria cinematográfica produjo un total de 639 películas, en las que intervinieron 199 empresas productoras, lo cual nos da un promedio de poco más de tres films por empresa. Esta cifra es suficientemente expresiva acerca de la falta de continuidad de nuestras actividades industriales en este terreno de la producción. Por otra parte, creo que también puede resultar interesante el examen del cuadro que se inserta a continuación, que contiene un resumen de los principales aspectos que afectan a las empresas productoras de películas españolas de largo metraje que hoy están en activo (13):

Producción total de la empresa	Número de empresas	Porcentaje dentro del total
Menos de 5 películas	37	67,27 %
De 5 a 10 películas	12	21,81 "
Más de 10 películas	6	10,90 "
<i>Totales</i>	55	100,00 "

Antigüedad de la empresa en la industria	Núm. empresas	Porcentaje
Constituida antes de 1939	4	7,27 %
Constituida de 1940 a 1944	5	9,09 "
Constituida de 1945 a 1949	12	21,81 "
Constituida de 1950 a 1954	34	61,81 "

De los datos contenidos en el cuadro anterior se deduce que sólo un poco más del 10 por 100 de las empresas existentes en el pasado año 1955 pueden ser tomadas en consideración a efectos de cumplir un mínimo de actividad permanente en la industria, con más de diez películas en su haber productor; en tanto que más del 67 por 100 de dichas empresas productoras aún no habían

(13) Este cuadro está confeccionado con datos publicados por el *Anuario del Cine Español*, que corresponden a la situación de nuestra industria en 1955.

llegado a contar con cinco films en su historial. Desde otro punto de vista, debe destacarse el hecho de que más del 61 por 100 de las empresas fueron constituídas a partir de 1950, conservándose en activo sólo un 16 por 100 de productoras fundadas con anterioridad a 1945. En cierto modo, puede observarse una relación bastante aproximada entre los dos conceptos que figuran en el cuadro, ya que los porcentajes correspondientes al número de películas producidas por cada empresa presentan una similitud apreciable con los de los diversos grupos de productoras clasificadas en razón a su antigüedad, reduciendo, como es lógico, estos grupos a tres para que la correlación ofrezca una base más firme.

En los párrafos anteriores han sido señaladas varias *clases de empresas*, atendiendo a diferentes puntos de vista: importancia económica, producción total, antigüedad en la industria... Sin embargo, tanto en este apartado como en los pasados se ha venido identificando casi siempre a la empresa con la entidad productora de películas. Esto es bastante lógico cuando se habla de la empresa en general, ya que, dentro del campo de la industria cinematográfica, se considera la rama de producción como el núcleo en torno al cual se agrupan los restantes factores industriales. La empresa productora, desde luego, constituye la base del edificio del cine, pero éste necesita otros ingredientes para su construcción, menos relevantes que aquélla pero tan precisos como los ladrillos que se colocan en una casa. Así, desde este ángulo vertical y siguiendo paso a paso el proceso normal por el que ha de pasar el film desde su iniciación hasta el cumplimiento de su fin, encontramos tres grandes escalones en la industria, a los cuales corresponden igual número de grupos empresariales: producción, distribución y exhibición. En esas tres palabras queda resumida la vida de la película. En la primera fase, la empresa productora proyecta y prepara el futuro film, que después realiza materialmente, llenando así de contenido ese amplio escalón, que es previo y fundamental en la industria cinematográfica. Una vez que la película está terminada, entra en el ámbito de la distribución, procediendo la empresa en esta etapa a la contratación y propagación de aquélla con vistas a su lanzamiento al mercado. Al llegar a éste nos hallamos en el tercer escalón, el de la exhibición, que se realiza a través de las salas de proyección de todo el país, cumpliendo así

la finalidad con que fué creada la película: darla a conocer al público. Este es el ciclo normal que sigue el film y ofrece un destacado aspecto económico, que es el que aquí me interesa poner de relieve. En efecto, el proceso industrial normal de la película, a través de los escalones ya examinados, representa una serie de inversiones que habrán de tener su contrapartida con los beneficios futuros, no sólo en el caso aislado de un film—donde puede ocurrir que el ciclo económico no se cumpla adecuadamente—, sino más bien en el conjunto de películas que forman una serie. Este proceso, como vamos a ver en las páginas siguientes, no ha constituido la regla general dentro del cine español, que se rige desde hace bastantes años por principios marginales incompatibles con la creación de una verdadera industria cinematográfica, cuyos cimientos han de construirse sobre una firme base económica que actualmente se halla lejos de la órbita de nuestro cine.

Por último, y dentro de la rama de producción, pueden distinguirse las diferentes clases de empresas que suelen participar en la realización y puesta a punto de la película. El grupo de mayor importancia en este terreno es el que forman los estudios de rodaje, base de la producción; también existen los estudios de doblaje, que no se utilizan—como el sentido común parece indicar—exclusivamente para verter al español los diálogos de los films extranjeros, sino que además colaboran en la confección de gran parte de las películas nacionales, en las cuales los intérpretes son doblados por su propia voz o por la que otros les prestan, fraude artístico éste que sólo nuestro cine es capaz de soportar sin darle ninguna importancia; el sector que pone punto final a la producción es el de los laboratorios, donde las películas adquieren su forma definitiva y quedan preparadas para la proyección.

Después de esa ojeada de conjunto a las muy diversas y numerosas clases de empresas que integran el mundo industrial cinematográfico, creo conveniente el examen por separado de las principales, que quedan centradas, como ya indiqué anteriormente, en las tres fases fundamentales de producción, distribución y exhibición. Con respecto a la primera, ya señalé antes el carácter predominante en nuestro cine en lo relativo a la *producción*: atomización, falta de continuidad, escasa entidad económica. El caso más generalizado en la industria española es el de la pequeña empresa

individual, que sólo se dedica a producir películas, sin participar, por una parte, en la propiedad de estudios de rodaje—que ha de alquilar para la realización de sus films—, y, de otro lado, en las empresas de distribución o exhibición. En España puede ser productor cinematográfico cualquiera que pague la contribución industrial, que representa un desembolso muy pequeño. Esto explica la invasión que ha sufrido nuestro cine en la mayor parte de su historia y que hoy sigue soportando, a cargo de esa nube de “hombres de negocios” que siempre se encuentran dispuestos a obtener un 1.000 por 100 de beneficio en sus empresas, sean de la índole que sean. De esta manera, entraron en el campo cinematográfico sólo para aprovechar la generosidad del Estado y las aguas turbias en que se vertía esa generosidad. A veces—demasiadas, pues ha llegado a ser una enfermedad crónica del cine español—, el productor emprendía la realización de una sola película, considerada como negocio individual y sin pretender la continuación de su actividad industrial, pues su paso por el cine era simplemente circunstancial, basado en la posibilidad momentánea de lucrarse sustancialmente con un asunto del que únicamente interesaba el beneficio final, conseguido a costa del descrédito de nuestro cine; aparte de la ayuda estatal en forma de préstamos o primas, que puede considerarse aplicable a casi toda la producción nacional, en nuestro país se ha llegado al caso de alguna empresa productora que antes de realizada la película hacía figurar entre sus medios de financiación uno de los premios que el Sindicato del Espectáculo concede anualmente a las mejores producciones. Por medio de estos y otros procedimientos tan pintorescos como los anteriores, y aprovechando la desorganización de la industria española del cine y la errónea aplicación dada en muchos aspectos a la protección del Estado, durante los últimos quince años, han sido posibles en ese confuso mundo fílmico español los negocios fabulosos y las grandes catástrofes financieras, fenómenos ambos que han contribuido aún más a dislocar la estructura industrial de nuestro cine, dejando a ésta claramente desviada de su recto cauce. La insolvencia económica de gran parte de nuestras minúsculas empresas productoras, su falta de continuidad y de organización—que en muchos casos hacen que se considere cada película como un negocio diferente, aislándola del conjunto de la producción de la misma em-

presa—, la irregularidad de sus actividades y el planteamiento extra-cinematográfico de sus films, son factores comunes a la mayoría de las empresas nacionales de producción, factores negativos para la industria y para el arte, y, por ello, que debemos eliminar con la mayor urgencia si queremos contar con un cine de verdadera importancia económica y cultural.

Al comenzar el presente capítulo describí el modelo aproximado dentro del cual puede encontrarse la dimensión óptima de la empresa cinematográfica actual. Hacia él tienden en todo el mundo los grupos de producción de películas y también nosotros debemos tratar de encauzar en ese sentido a la industria española. Ya quedó determinado el esquema de dicho régimen, que denominé integrador por su carácter de aglutinante de fuerzas económico-artísticas. El eje del sistema lo formaban algunas empresas poderosas, en torno a las cuales giraban un gran número de productores medianos y pequeños, y todo ello en el plano nacional o en el internacional. España no puede aplicar por ahora el patrón de Hollywood—que es el más perfecto desde el punto de vista industrial—, pues carece de medios para ello y ha de recorrer todavía un largo camino para aproximarse a dicha meta. Por esta razón me parece que lo más aconsejable es ajustarse a la realidad actual y partir de la base que hoy tenemos a nuestra disposición, sin desorbitar el problema con falsos planteamientos y grandes proyectos, que a la hora de la verdad resultarían irrealizables. Visto el panorama de nuestra industria, creo que ésta debe tender ahora a la constitución de empresas productoras de tipo medio, eliminando, en lo posible, las muy pequeñas, que nunca ofrecen garantías y sólo representan una dispersión casi siempre perjudicial para el conjunto de la producción, y eludiendo la formación de grandes productoras, que no pueden sustentarse en medios sólidos de financiación y no cuentan en el momento presente con una organización mínima exigible para su buen funcionamiento. El primer paso para la puesta en marcha de la empresa de producción de películas en nuestra Patria hacia la consecución del estado en el cual pueda conseguir su dimensión óptima es, pues, el establecimiento de un cierto número de productoras de tamaño intermedio entre lo muy pequeño y lo excesivamente grande, organizadas con arreglo a criterios industriales y financiadas con me-

dios normales y permanentes. Creo que es muy interesante a este respecto, y como primera aproximación al patrón indicado podría hoy intentarse su aplicación, el esquema de empresa productora que presentan tres especialistas en la materia, los señores López García, Martín Proharam y Cuevas Puentes, en su ya citada obra "La industria de producción de películas en España". El criterio constructivo y razonable de dicho esquema justifica el hecho de que yo me permita resumirlo a continuación, por considerar que respondo perfectamente al deseo—que comparto plenamente—de intentar organizar de manera lógica y real la industria cinematográfica española (14).

Al iniciar su estudio, los señores citados hacen la aclaración de que se trata de plantear el esquema de una posible empresa en las circunstancias económicas actuales, bajo la forma de sociedad de responsabilidad limitada—que consideran más ventajosa que otros tipos de empresa—y con un capital social de 250.000 pesetas, a la que se incorporan varios socios—en el ejemplo que sigue, dos—con igual participación económica de cada uno; el ritmo de producción que se proyecta es de dos películas por año, cantidad que me parece muy acertada, pues así se garantiza una continuidad mínima y un proceso productivo de seis meses, que debe bastar en esta primera fase para organizar adecuadamente la producción. Supone el esquema que el coste de las películas proyectadas se cifrara, por término medio, en los 3.000.000 de pesetas—yo creo, como ya dije en el capítulo correspondiente, que el coste medio de los films españoles no debería sobrepasar los 2 ó 2,5 millones de pesetas—, capital que podría nutrirse de las aportaciones que se señalan a continuación:

	<i>Pesetas</i>
Capital social	250.000
Capital asociado	500.000
Crédito sindical	1.000.000
Aplazamientos de pagos	500.000
Capitalizaciones	1.000.000
<i>Total</i>	3.250.000

(14) Aconsejo la lectura completa del capítulo VI de dicha obra, titulado "Planteamiento económico de una empresa productora" (páginas 65-71), del que he procurado sintetizar y comentar aquí sus principales aspectos.

El exceso de 250.000 pesetas existente entre el total y el capital previsto, que los autores indican que puede deducirse de los ingresos del crédito sindical, está destinado a la amortización del capital social, al objeto de que éste pueda ser utilizado en la financiación de la siguiente película, conservando la misma cuantía inicial. El capital asociado es de medio millón de pesetas, o sea, representa la incorporación de dos socios que participan con 250.000 pesetas cada uno. La cifra supuesta para el crédito sindical, de un millón de pesetas, es normal en la actualidad. Con respecto a los aplazamientos de pagos—500.000 pesetas—y a las capitalizaciones—un millón de pesetas—, los primeros se refieren a las cantidades que los estudios y laboratorios consienten en cobrar a la terminación y clasificación de la película, y las segundas, a la parte de sus ingresos que el personal técnico-artístico deja de cobrar en efectivo y pasa a considerarse como inversión en la producción; ambos conceptos están bien determinados aquí a efectos de su viabilidad, pues si la empresa productora reúne las mínimas condiciones de solvencia y organización que son básicas en el sistema planteado, podrá ajustarse bastante bien a las cifras dadas.

La cuantía y proporción de los factores económicos que forman parte del ejemplo anterior son las que siguen:

	<i>Pesetas</i>	
<i>Empresa:</i>		
1. El 75 por 100 del crédito sindical ...	750.000	
2. Aplazamientos de pago	500.000	1.250.000 (42 %)
<i>Capital asociado:</i>		
1. Aportación en metálico	500.000	
2. Aval del crédito	250.000	750.000 (25 %)
<i>Capitalizaciones</i>	1.000.000	1.000.000 (33 %)
<i>Total</i>		3.000.000 (100 %)

Se observa en esa relación la falta de la cifra del capital social, que no figura en la misma por considerarse como necesaria para los gastos de sostenimiento de la empresa. Por otra parte, se separa del total del crédito sindical el importe del aval (un 25 por 100 de aquél), que interviene en la financiación de la película como capital asociado, mientras que el grueso del crédito (un 75 por 100) es realmente una aportación de la empresa.

Por último, se examina en el trabajo que nos ocupa lo relativo a los ingresos obtenidos por la película, exponiendo tres ejemplos diferentes de resultados conseguidos. Voy a reproducir aquí solamente uno de ellos, el que puede señalarse como caso normal o de tipo medio de ingresos para la película española. La base de la que se parte en este ejemplo es la de un coste total de 3.600.000 pesetas, cifra que resulta de añadir a la ya indicada como coste real —3.000.000 de pesetas— el importe de 30 copias —450.000 pesetas— y el del 5 por 100 en concepto de publicidad de lanzamiento —150.000 pesetas—, siguiendo la fórmula aplicada en los costes estimados oficialmente, en la que figuran las partidas que acabo de mencionar. Dicho ejemplo normal de ingresos para una película española de tipo medio se descompone en los siguientes apartados:

	<i>Pesetas</i>
Por clasificación en la categoría 1. ^a B	1.300.000
Por distribución en España	1.500.000
Por venta al extranjero	500.000
Por bonificación de divisas	50.000
<i>Total</i>	3.350.000

La clasificación oficial en la 1.^a categoría B puede, desde luego, tomarse como normal en una película de tipo medio, como veremos más adelante al examinar el régimen de protección estatal. Dicha clasificación lleva consigo el reconocimiento de una prima del 35 por 100 del coste estimado, por lo que, en el ejemplo presente —con 3.600.000 pesetas de coste— resultaría equivalente a 1.260.000 pesetas de ayuda del Estado, que en la relación anterior se ha redondeado hasta 1.300.000. La partida del millón y medio en concepto de distribución en el mercado español también puede obtenerse sin grandes dificultades, a condición de que el film posea unos requisitos mínimos de calidad. En cambio, los dos últimos conceptos son más aleatorios en la actualidad, pues en la mayor parte de nuestras películas el mercado internacional prácticamente no figura como partida contable. En este terreno, la labor a realizar por los organismos responsables de la cinematografía nacional es inmensa y urgente, debiendo tratar de aprovechar la excelente coyuntura que

en estos momentos se abre ante nosotros, que podría llevarnos muy lejos si se lograra empezar a marchar por ese camino con paso firme y un buen lote de películas como cargamento.

La distribución de los ingresos señalados en el párrafo anterior queda hecha en el ejemplo propuesto de esta forma:

	Pesetas
Aplazamientos de pago	500.000
Crédito sindical	1.000.000
Capitalizaciones (33 por 100)	1.116.000
Amortización capital asociado	500.000
Beneficios capital asociado	117.000 (23 %)
Beneficios capital social	117.000 (46 %)
<i>Total</i>	3.350.000

El buen sentido y el criterio lógico y constructivo que animan el esquema reseñado y que me han hecho creer interesante trazar su resumen en este capítulo, abonan la idea de que dicho esquema podría ser el punto de partida para la organización de la empresa productora de tipo medio que anteriormente he señalado como conveniente para nuestra industria en su primera etapa de consolidación. Sin olvidar en ningún momento que la evolución iniciada con la implantación de ese sistema tendría que estar muy pronto marcada con una reducción del coste medio a las cifras antes señaladas y que la protección estatal iría dejando paso a los resultados comerciales de una ampliación intensiva y extensiva de los mercados interior e internacional.

Pasada la primera fase industrial de la película, que es la de producción, se entra en el terreno de la segunda, menos importante que la anterior, pero tan necesaria como ella para el desarrollo total del ciclo que sigue el film. Esta segunda etapa es la de *distribución* y, aparte de su interés propio, reviste en nuestro país un relieve especial que afecta de lleno a su faceta económica. La empresa de producción no suele serlo también de distribución, como lo prueba el hecho de que en España solamente nueve de las 55 productoras existentes son a la vez distribuidoras. Estas compañías se ocupan de la distribución en el mercado interior de las películas españolas y extranjeras; de estas últimas, las norteamerica-

nas, que son las que absorben una mayor proporción de la demanda, se distribuyen en gran parte por empresas filiales de las más poderosas productoras de Hollywood, que tienen así reservados los mejores lotes de la producción americana, primera en los índices de comercialidad del mercado español. La competencia que las películas extranjeras en general —y las norteamericanas en especial— oponen a la producción española, agudizada y favorecida por nosotros mismos, al compartir con aquéllas la única arma de peso que tenemos a nuestro alcance —el idioma—, explica algunos de los fenómenos peculiares del mercado cinematográfico en España, de los que quiero examinar especialmente los que presentan un mayor contenido económico. Así, la rama de distribución de películas ofrece puntos de contacto con la posición monopolística, aunque con un criterio rigurosamente científico no se pueda afirmar rotundamente que el monopolio se dé en la industria cinematográfica española. Lo que sí puede decirse es que las relaciones entre oferta y demanda se han visto afectadas por algunas causas ajenas al campo industrial y que la situación creada hace pensar en una variante especial del *oligopolio*, que incide principalmente sobre las empresas distribuidoras. Este oligopolio especial y aproximado es a la vez de oferta y de demanda, lo cual presta un matiz interesante a la distribución, que se constituye en eje del sistema y controla la eficacia de éste. La empresa distribuidora de películas en nuestro país es oligopolista de demanda, en cuanto existen en el mercado unos cuantos demandantes que absorben toda la oferta que proporcionan muchos oferentes. Estos oferentes son los productores y aquéllos, los distribuidores. Por otra parte, los distribuidores actúan como oferentes frente a la tercera rama importante de la industria, la formada por los exhibidores, que en este caso constituyen la demanda y son un gran número, contribuyendo a la creación de otro oligopolio especial de oferta, en el cual continúan desempeñando las empresas distribuidoras el papel de oligopolistas. Este ejemplo no se ajusta perfectamente al verdadero oligopolio económico, pero está configurado de manera bastante similar y funciona con arreglo a principios que, por analogía, pueden considerarse como nacidos de la misma fuente. Las empresas distribuidoras, desde luego, son bastante más numerosas de lo que el oligopolio exige, pero sola-

mente algunas de ellas tienen verdadera influencia en el mercado, por lo que desaparece en la práctica tal exceso numérico. Esos distribuidores importantes, que son relativamente escasos en la industria española, pueden controlar con cierta precisión el mercado, moviendo a su antojo gran parte de la oferta —como oligopolistas especiales de demanda que son— y centrando en sí mismos casi toda la demanda de los exhibidores —ahora aquéllos son oligopolistas especiales de oferta. Es decir, el sistema funciona teniendo en los dos extremos a productores y exhibidores, y en el centro, a los distribuidores, que pueden así vigilar y dominar todo el mercado. Los peligros que esta posición oligopolística puede encerrar para una parte de la industria —especialmente para las empresas de pequeña importancia económica— serán indicados al tratar de la protección a nuestra cinematografía.

La tercera y última fase fundamental de la industria es la de la *exhibición*, cuya posición frente a las anteriores ya ha sido señalada. Con esta etapa termina todo el proceso natural del film, que ha sido llevado hasta su destino: la proyección ante el público. La empresa exhibidora tampoco suele coincidir en España con la productora o distribuidora, pero sí es frecuente el caso de acuerdos entre unas y otras para la normal explotación de films que siguen un sistema de cadena y son presentados en lotes o grupos. También se da en este campo de la exhibición, junto a la empresa aislada o individual, que explota su único local de proyección, el circuito de salas, generalmente dentro de la misma población, con las consiguientes ventajas de la explotación de una o varias películas a través de una serie de locales propios o alquilados. Las combinaciones posibles en este aspecto son muy numerosas y en nuestra patria se dan muchas de ellas, aunque las principales son las ya enumeradas en los párrafos últimos.

El apartado que cerrará este capítulo es el correspondiente a la *enumeración y localización* de las empresas cinematográficas españolas, de las cuales prescindiré ahora de las de exhibición, que serán incluidas en el estudio de los mercados, realizado más adelante en este trabajo. Queda, por ello, centrado este examen sobre las dos ramas de producción y distribución, cuyas empresas no representan un elevado valor absoluto —ya que no lo tiene nuestra

industria del cine—, pero sí ofrecen cierta importancia relativa, que ha ido aumentando sin interrupción desde hace algunos años. La localización de la mayor parte de las empresas de esta industria —vuelvo a insistir en que la exhibición no figura aquí— está situada en Madrid y Barcelona, existiendo en otras muchas capitales de provincia agencias y sucursales de las empresas distribuidoras.

Anteriormente señalé la cifra de 55 empresas productoras en activo en 1955; de ellas, 41 corresponden a Madrid y 14 a Barcelona. Los establecimientos industriales a disposición de esas empresas para su producción responden a las siguientes indicaciones (15) :

	Madrid	Barcelona	Bilbao	T o t a l
Estudios de rodaje	7	3		10
Estudios de doblaje	4	3		7
Laboratorios	5	7		12
Fábricas película virgen	1		1	2
Totales	17	13	1	31

El grupo más importante de dichos establecimientos es el de los estudios de rodaje, que son 10 en la actualidad en España, con estas características:

NOMBRE ESTUDIOS	Núm. "plateaux"	Capacidad anual de producción	Población
Orphea	2	8	Barcelona
Trilla	2	6	Barcelona
J. F. I.	3	5	Barcelona
Augustus Films	1	4	Madrid
Bailesteros	2	8	Madrid
Cinearte	1	5	Madrid
C. E. A.	6	20	Madrid
Chamartín	5	14	Madrid
Roptence	2	8	Madrid
Sevilla Films	6	20	Madrid
Totales	30	98	

(15) La mayor parte de los datos que contienen los cuadros que se insertan están obtenidos de las estadísticas publicadas en el *Anuario del Cine Español*, que corresponden a 1955. En el capítulo III de este anuario se detalla la ficha comercial y técnica de todos los establecimientos industriales y empresas cinematográficas españolas.

Por último, he ahí el cuadro que resume la cuantía y localización de las empresas distribuidoras en nuestro país:

CLASE DE EMPRESA	Madrid	Barcelona	Valencia	Otras provincias	Total
Distribución nacional	20	17	2	—	39
Distribución regional	8	7	—	72	87
<i>Totales</i>	28	24	2	72	126

VII.—PRODUCCION

La primera cuestión a examinar en este capítulo es la de la *cantidad* de las películas producidas por nuestra industria. En términos absolutos, el número total de films salidos de los estudios españoles cada año no es elevado, como no podía por menos de ocurrir en una industria que permanece en un segundo plano de importancia económica dentro del ámbito nacional. Sin embargo, después del considerable aumento experimentado en la producción de películas en los últimos tres años, las cifras correspondientes a nuestro país le hacen colocarse en buen lugar entre los que figuran con cierto grado de desarrollo cinematográfico, como podrá comprobarse un poco más adelante al examinar el cuadro de la producción mundial. En España, y a pesar de los esfuerzos del Estado con su constante y generosa protección, la producción se mantuvo sin grandes oscilaciones durante el decenio 1944-53, con una media anual de unos 40 films de largo metraje, después de un año de gran producción —1942, con 52 películas—, que fué seguido de otro ligeramente inferior en cantidad —49 films en 1943— y con un acusado descenso en los años siguientes. Las cifras correspondientes a los tres últimos años del decenio indicado se mantenían con gran regularidad en torno a la media de 40 películas anuales —41 films en 1951 y 1952, y 43 en 1953—, y todo parecía abonar la idea de que la producción española era incapaz de superar esos límites; pero en 1954 sobrevino un viraje excepcional en el rumbo de la marcha industrial de nuestro cine y se alcanzó el insospechado nivel de 68 películas, lo cual representaba un aumento de casi un

60 por 100 en relación con la media del decenio anterior. En el pasado año 1955 no logró conservarse la misma altura extraordinaria, pero la producción se mantuvo en un excelente escalón cuantitativo —57 películas—; por lo que respecta al presente año 1956, ya en sus últimos días, no sólo ha superado la cifra del año pasado, sino también la de 1954, por lo que puede afirmarse que 1956 ha sido, con 76 películas realizadas durante el mismo, el año de mayor producción de toda nuestra historia cinematográfica, con una cantidad de films realizados notablemente superior a la que ha sido normal durante casi todo el desarrollo de aquélla. Por todo ello, puede decirse que, al menos desde un punto de vista cuantitativo, nos encontramos en un momento de formidable incremento de la producción cinematográfica española, que ve aumentar el número de sus películas en términos que hace unos años hubieran parecido utópicos. Para una más completa ilustración de este apartado, veamos el cuadro total de la producción española de películas de largo metraje, incluidas las coproducciones, en el período 1939-1956, cuyas cifras son las que a continuación se expresan:

Año de producción	Películas nacionales	Coproducciones	Total
1939	10	—	10
1940	24	—	24
1941	31	—	31
1942	52	—	52
1943	49	—	49
1944	33	—	33
1945	31	—	31
1946	38	—	38
1947	49	—	49
1948	44	—	44
1949	36	—	36
1950	45	4	49
1951	36	5	41
1952	34	7	41
1953	36	7	43
1954	56	12	68
1955	50	7	57
1956	54	22	76
<i>Total</i>	708	64	772

La producción media anual en los 18 años transcurridos desde la terminación de la guerra española hasta el actual 1956 ha sido, de acuerdo con los datos del cuadro anterior, de unos 43 films por

año, cifra que coincide casi exactamente con la ya citada para el decenio 1944-53, y que demuestra que nuestra producción, con algunas oscilaciones y altibajos de cierta importancia, se ha mantenido en un promedio aproximado a las 40 películas por año. De ahí que destaque poderosamente el fenómeno que viene sucediendo desde 1954, año en el cual el aumento de producción representó, como he dicho más arriba, casi un 60 por 100 sobre la media. Si sumamos a las 68 películas de 1954 las 57 de 1955 y las 76 de 1956 tenemos un total de 201 films en los tres últimos años, cuya media es de 67 cada doce meses. En resumen, el incremento experimentado en nuestra producción se ha sostenido en los últimos tiempos y puede considerarse como verdaderamente importante. ¿Cuáles han sido las causas que han llevado a la consecución de esa subida cuantitativa? Una de ellas ha sido, indudablemente, la aparición del sistema de coproducción, que cada vez tiene mayor aplicación en Europa y en nuestro país. En España empezó a utilizarse en 1950, según lo señalado en el cuadro precedente, y ha alcanzado su cifra máxima en 1956, con 22 películas; sin embargo, a pesar de su influencia en el aumento de la producción nacional, no ha sido el factor principal de éste. Hay que tener presente que el número de películas puramente españolas producidas en 1954 fué el de 56; el de 1955, 50, y el de 1956, 54, cifras que suponen un aumento aproximado de 20 sobre las habituales en los tres años anteriores. La causa fundamental de la elevación en la cantidad de producción de nuestro cine se encuentra, pues, dentro del mismo. Habida cuenta de que en los últimos tiempos los costes de producción no sólo no han descendido, sino que se hallan en constante proceso ascensional; que la productividad debe estar en el mismo escalón bajísimo de siempre; que los elementos de producción tampoco han aumentado en cantidad apreciable, tanto los materiales como los personales; habida cuenta, repito, de todos esos factores, ha de llegarse a la conclusión de que la causa primordial del incremento ha de buscarse en una variación favorable de los medios de financiación de la industria. Si recordamos lo ya explicado en el capítulo correspondiente al "Capital", llegaremos con cierta facilidad al fondo del asunto. En el cine español actual las principales fuentes de finan-

ciación, como ya vimos, son las que tienen su origen en el Estado: créditos sindicales y primas a las películas clasificadas. Pues bien, el sistema de créditos sindicales ha existido desde 1941, siguiendo las vicisitudes reseñadas más atrás; su importancia como medio financiador de la industria española ha sido desde entonces muy grande, sirviendo de base económica de aquélla; pero no fué suficiente resorte para la progresiva elevación cuantitativa de la producción, cuyos límites de oscilación ya han sido indicados. Por todo ello, se llega por este camino al término de nuestro razonamiento: si la causa del aumento de cantidad no puede estar en la aplicación de los créditos sindicales —sistema que hoy se utiliza con menor profusión que en años pasados—, necesariamente ha de encontrarse en la otra fuente normal de financiación de esta industria. Esa fuente es el régimen de protección estatal a través de las primas concedidas a las películas con arreglo a su clasificación. En el capítulo siguiente examinaremos detenidamente esa cuestión; ahora me permito adelantar que ese sistema, en su forma actual, data de 1952, por lo que resulta lógico pensar que necesitó cierto período de adaptación antes de su firme empleo por todos los componentes de la industria como su principal apoyo económico. En 1954, el régimen ya estaba perfectamente desarrollado y aplicado, permitiendo, con el eficaz auxilio complementario de los créditos sindicales, funcionar a nuestra industria cinematográfica a una marcha muy superior a la que hasta entonces había sido habitual. El motor empleado para ello no era el más indicado, en cuanto que sus piezas estaban defectuosamente colocadas; pero a los industriales les hacía bien el servicio y ellos preferían pensar en un presente venturoso que en un futuro amargo, con un motor destrozado por su mal uso y una industria salida de sus cauces económicos. Ahí está, por tanto, la causa fundamental de la subida de nuestro nivel de producción en lo referente a cantidad. Las normas de protección, tan discutidas y vapuleadas por los mismos industriales desde 1952, han servido para hacer posible ese aumento notable, demostrando, ante todo, que si han beneficiado realmente a alguien, ese alguien han sido, desde luego, los productores, que han redoblado sus tareas empresariales en vista de los excelentes

beneficios que les reporta el sistema. En cambio, es muy discutible la influencia favorable que ese régimen de protección esté ejerciendo sobre la industria, al provocar la inercia de ésta frente a su verdadera batalla económica cuando sabe que, como sucede ahora, tiene detrás una mano tutelar y generosa, la del Estado, que suplente en cada momento las necesidades cotidianas mínimas que su pereza la impide satisfacer por sí misma y encima, como hacen algunas madres con sus hijos discolos y malcriados, le da dinero para divertirse. Ya veremos cómo responde en el futuro, cuando se haga mayor, ese niño mimado y malcriado que es ahora la industria cinematográfica española.

El problema que considero necesario plantear, en este momento es el de la fijación del nivel cuantitativo que puede ser más conveniente para el cine español actual. ¿Cuál es la cifra óptima de producción para nuestra industria? ¿Necesita ésta la continuación del proceso de aumento o debe, por el contrario, reducirse la cantidad? Recordaré, en primer lugar, para tratar de contestar a esas preguntas, que en el capítulo III de este trabajo, al esbozar los elementos precisos para el desarrollo de la industria española de cine, reproduce lo que Victoriano López, en su folleto "La industria cinematográfica española", consideraba como las más urgentes necesidades de la misma en 1945 —año de publicación del folleto—, entre las cuales la primera era la "necesidad de concentrar la producción y la distribución en pocas empresas, fuertes y bien organizadas, con objeto de alcanzar unas 80 películas anuales". La cifra me parece correcta y aplicable a la actualidad de nuestro cine, pues está basada, por una parte, en la capacidad real de los estudios españoles, que no creo sobrepase apenas ese número, y, de otro lado, en las necesidades mínimas que requiere la constitución de una industria sólida y bien organizada, con una producción que se mantenga en un nivel cuantitativo y cualitativo estable y de cierta amplitud, y un consumo que se fomente y se extienda a través de los principales mercados internacionales y, ante todo, del español, cuya demanda, desviada de los productos de otros países por diversas causas, podría ser encauzada hacia las películas nacionales. En ese mismo sentido, y partiendo de esas bases de estudio

del problema, me pronuncié yo en un trabajo anterior (16), fijando en 80 el número de películas que nuestra industria debería proponerse como primera meta de producción, necesaria para gozar de un contenido industrial suficiente. En el capítulo anterior quedó reflejada una relación de los estudios de rodaje españoles, localizados en Madrid y Barcelona, y se indicó la cifra de 98 películas como la correspondiente a la capacidad total anual de producción. Esta cifra no está en contradicción, como podría parecer a primera vista, con la de 80 que acabo de citar como deseable, pues aquélla debe considerarse como capacidad teórica, sobre el papel, ya que las instalaciones de los estudios, maquinaria, utillaje, etc., están en su mayoría muy anticuados y son insuficientes para una producción máxima de los mismos, necesitando la urgente renovación del equipo-capital de la que ya se trató en capítulo precedente. En el terreno de la realidad, por tanto, y dadas las malas condiciones actuales de nuestros estudios y material de producción, creo que la verdadera capacidad de la industria española se aproxima hoy bastante al nivel de las 80 películas, tomado como punto de referencia aconsejable. La base material parece responder bien a la meta primeramente fijada, a pesar de las deficiencias anejas a la antigüedad de gran parte de aquélla. En cambio, la base personal no creo que sea suficiente para atender la demanda de trabajo creada por la producción de 80 films al año. Los técnicos y artistas españoles de calidad son muy escasos, y aun los discretos no abundan en la forma precisa para cubrir las necesidades mínimas de una producción de 80 películas. Ya se está notando en los tres últimos años, al aumentar tanto la cantidad de films sin la contrapartida de una subida apreciable en el censo de elementos personales, el fenómeno lógico de la elevación del nivel de salarios de éstos. El proceso se va acelerando cada vez más, y, de no ser atajado, llevará a la inflación. Debemos mirarnos en el espejo italiano, en el que la inflación ha quedado claramente registrada —con los funestos resultados que hoy padece una cinematografía tan acreditada como la de Italia—, para evitar la caída en el mismo proceso, que ya está iniciado en nuestro país. Tómense, pues, las medidas oportunas

(16) *El Cine en España*. Madrid, 1954. 102 páginas. Editado por la Oficina de Estudios Económicos del Ministerio de Comercio.

para la paralela evolución de los elementos personales y de la producción total anual, haciendo que aquéllos aumenten si ésta ha de crecer. No se olvide, por último, que la base financiera es previa a todo proyecto y que debe asegurarse el mínimo necesario para que la producción sea posible en la cuantía elegida; procurando que el peso principal no siga colocándose cada vez con mayor potencia sobre las espaldas del Estado, que algún día, si aquél se hace insostenible, no podrán soportarlo y se verán obligados a dejarlo caer de golpe, en lugar de irse librando de él poco a poco, como sería de desear. En resumen, la cifra óptima aproximada para nuestra producción en esta primera etapa de desarrollo industrial puede situarse en la ya citada de 80, pero a condición de que se cuide atentamente la armonía de todos los factores que intervienen en el proceso productivo —medios de financiación, estudios y material de rodaje, laboratorios, elementos técnicos y artísticos, etc.—, que deben hallarse en la proporción adecuada dentro del mismo. Solamente así el resultado podrá beneficiar al cine español, el cual, una vez que haya cubierto satisfactoriamente esa fase previa, entrará de lleno en el camino de perfección que ahora vemos tan lejano.

Seguidamente, y para completar la información relativa a la producción en su aspecto cuantitativo, se hacen constar las cifras de las películas de largo metraje producidas en el quinquenio 1950-1954 en los países más desarrollados de la industria cinematográfica mundial:

P A I S	1950	1951	1952	1953	1954	Producción media
Alemania	82	60	81	104	—	82
Argentina	57	54	35	45	43	47
España	49	41	41	43	68	48
Estados Unidos	383	391	324	344	232	335
Francia	106	107	104	111	99	105
India	241	221	263	265	—	248
Inglaterra.....	75	64	60	82	—	70
Italia	104	107	132	146	150	128
Japón	215	205	258	302	367	270
Méjico	125	102	96	100	108	106

Según los datos del cuadro, los tres primeros lugares en orden de cantidad corresponden a los Estados Unidos, Japón y la India, a gran distancia del resto de los países. Desde el punto de vista de

la industria mundial, esa clasificación no es exacta, pues las cinematografías japonesa e india (17) sólo tienen verdadera importancia dentro de sus fronteras. Así, los Estados Unidos, que en 1955 produjeron 256 películas —es decir, una cifra menor que las actuales del Japón o la India—, siguen conservando la supremacía absoluta en el terreno cinematográfico. El segundo lugar es para Italia, aunque es posible que este país ceda el puesto a otros, a causa de la crisis que padece actualmente; el tercer lugar se lo disputan Francia y Méjico, seguidos a muy poca distancia por Alemania, que puede sobrepasarlos en los próximos años si mantiene el magnífico ritmo de recuperación que ahora lleva. Los últimos escalones de la producción mundial de países destacados corresponden a Inglaterra, España y Argentina. Con respecto a nuestra industria, se indica en el cuadro un promedio de producción de 48 películas, cifra que ha perdido actualidad, pues el correspondiente al trienio 1954-1956 se ha elevado, como dije anteriormente, a 67.

Pasando a examinar la producción española desde el punto de vista de la *calidad*, debo recordar las conclusiones obtenidas de un razonamiento personal que detallé en el capítulo II de este trabajo monográfico: de acuerdo con aquél, la calidad media de nuestras películas quedaba situada en un punto más cercano a lo regular que a lo aceptable. Si queremos competir en los mercados del mundo, la calidad media del film español ha de ser aumentada en forma sustancial. No basta que nuestra cinematografía produzca más, es preciso que, al mismo tiempo que la cantidad, se eleve la calidad, que será la que nos servirá de llave para imponer la presencia española en nuestras salas de proyección y en las extranjeras. La comparación cualitativa de las películas nacionales con las de los principales países señalados en el último cuadro no resulta muy favorable para nosotros. Dejando a un lado los productos de Hollywood —que no admiten comparación con los de nuestros estudios, pues existen entre ellos abismos de preparación, organización, rea-

(17) El Japón tenía prevista para el presente año 1956 una producción de más de 500 films de largo metraje.

lización, etc.— y los de las cinematografías orientales, tenemos dos grupos de países con los cuales puede ser comparada España. Por una parte, los europeos; por otro lado, los hispanoamericanos. Me parece indudable que el cine español no ha alcanzado aún la calidad media que hoy impera en las naciones más representativas de la industria europea: Italia, Francia, Inglaterra y Alemania. En cuanto a las de Hispanoamérica, que son Méjico y Argentina, actualmente somos superiores a esta última, cuyo cine tiene una calidad media de un nivel muy bajo; la comparación con Méjico, primer país productor de películas de habla española, creo que coloca a España en un plano de igualdad cualitativa con aquella nación americana, la cual, sin embargo, posiblemente reúne valores individuales que superan a los nuestros en cantidad y en cotización internacional. La esperanza mayor de la pantalla española en el campo artístico está centrada en esa generación, bien preparada culturalmente, que irrumpió hace unos años en nuestro cine y le dió un contenido y un rumbo diferentes a los que hasta entonces tenía. La cabeza de ese grupo renovador continúa estando ocupada por Berlanga y Bardem, los creadores de “Bienvenido, Mr. Marshall”, primer gran éxito español en un Festival extranjero —Cannes, 1953— y primer toque de atención de nuestra cinematografía en los mercados internacionales; éxito que ha tenido su continuación por partida doble en la Mostra de Venecia de este año 1956, en la cual destacó poderosamente la participación española, con las dos películas realizadas por los mismos triunfadores de “Bienvenido, Mr. Marshall”, ambas galardonadas en el Festival veneciano: “Calabuch”, de Berlanga, y “Calle Mayor”, de Bardem. La continuidad de estas figuras y de algunas otras que empiezan a animar el enraizado ambiente del cine nacional con su carga de preparación, vocación e inquietudes, permite concebir esperanzas sobre el futuro de nuestra cinematografía, que debe aprovechar la calidad acreditada por esos valores jóvenes. A este propósito, el conocido crítico Alfonso Sánchez escribía recientemente: “Baso el optimismo de que los éxitos actuales del cine nacional no quedarán, como otras veces, relegados a lo esporádico, en que han sido ganados por caminos más auténticos y en que son fruto, en su mayoría, de una nueva generación que aporta al cinema un bagaje intelectual y

una vocación de superior calidad cinematográfica. Si todavía no se formula un estilo, se advierte el deseo de realizar un cine atento a la vida que le rodea, un cine de hoy, un cine que traspase la fría barrera de la pantalla para conmover un poco a las gentes que pueblan la sala" (18).

El último aspecto que quiero tratar en este capítulo es el referente a los *sistemas de producción*. Ya han sido apuntadas en distintos lugares de este trabajo las principales cuestiones que afectan directamente a estos sistemas: medios de financiación, productividad, preparación y organización del film, etc. Todo ello ha unificado considerablemente la sistemática de la producción española, la cual, en lo fundamental, se rige por las mismas normas. De ahí que, examinadas éstas repetidamente a lo largo de los capítulos anteriores y de los siguientes, prefiera ocuparme ahora únicamente de un sistema de producción que ofrece un destacado interés actual y que día a día reviste mayor importancia en nuestro país: la coproducción.

El sistema de *coproducción* fué superficialmente tratado en el capítulo V, al estudiar los medios de financiación de la industria española de cine. Se indicó allí que consiste en la colaboración de dos o más países para la realización de una película; la colaboración puede ser sólo económica, técnica, artística, etc., o total, contribuyendo las naciones coproductoras en parte o en todos los elementos constitutivos del film. Las ventajas de este sistema son, en apariencia, grandes: participación en los beneficios que cada país otorgue a sus films nacionales —ya que las coproducciones se consideran como tales—, aumento de capital disponible para la financiación, extensión de mercados, ampliación de elementos técnicos y artísticos, mayor apoyo industrial, etc., etc. Estas ventajas, superiores a los posibles defectos del sistema, han hecho que éste haya prendido bien en nuestro Continente, cuyos Estados se inclinan claramente hacia la cooperación, especialmente económica, como ineludible necesidad de fortalecimiento frente a otros blo-

(18) Párrafo del artículo titulado "El despertar del limbo" (17 de septiembre de 1956), que forma parte de la serie de crónicas que semanalmente viene publicando en la *Hoja del Lunes*, de Madrid, Alfonso Sánchez, en cuyas columnas lleva a cabo, desde hace varios años, una acertada campaña en favor del buen cine español.

ques extra-europeos más poderosos. El fenómeno es hoy general en Europa y ha pasado al campo de la cinematografía, manifestándose, aparte de los proyectos de Unión europea —con la formación de un “pool” que pudiera presentar eficaz batalla al cine americano—, en el creciente desarrollo del sistema de coproducción. Llevado por primera vez a la práctica en 1949, este régimen ha producido hasta 1954 un total de 194 películas en Europa, con participación en ellas de Francia, Italia, Alemania, España, Austria, Bélgica, Inglaterra, Suiza, Portugal y Yugoslavia. En 1949 se produjeron sólo seis films, mientras que en 1954 se hacían 63. El mayor porcentaje de ellos corresponde a la colaboración franco-italiana, que obtuvo 124 en el período 1949-1954, seguida por la germano-austríaca, con 27.

El sistema ha tenido también aplicación en España, que se incorporó al mismo en 1950, como anteriormente fué señalado. Las cifras de producción y nacionalidad de los países que han colaborado con el nuestro en este terreno de la coproducción han sido las siguientes, relativas a los años 1950 a 1956:

PAISES	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	Total
Con Francia...	2	1	2	3	6	3	4	21
Con Estados Unidos...	2	—	1	—	—	1	2	6
Con Bélgica...	—	1	—	—	—	—	—	1
Con Argentina...	—	1	—	—	—	—	—	1
Con Inglaterra...	—	1	—	—	1	2	1	5
Con Cuba...	—	1	1	—	—	—	—	2
Con Francia e Italia...	—	—	1	—	—	—	—	1
Con Italia...	—	—	2	1	3	1	14	21
Con Méjico y Argentina...	—	—	—	1	—	—	—	1
Con Portugal...	—	—	—	1	—	—	—	1
Con Alemania...	—	—	—	1	—	—	1	2
Con Méjico...	—	—	—	—	1	—	—	1
Con Suiza...	—	—	—	—	1	—	—	1
Totales ...	4	5	7	7	12	7	22	64

Como se desprende de este cuadro, el único país que se mantiene desde 1950 en colaboración constante con España ha sido Francia, que se halla, junto con Italia, a gran distancia del resto en clasificación cuantitativa, y también en cuanto a calidad. Los de-

más países no cuentan a la hora de obtener un balance positivo para la cinematografía española por medio de las coproducciones. En la mayor parte de los casos los coproductores extranjeros no han ofrecido a España su leal colaboración para lograr comunes beneficios; han querido únicamente aprovechar la baratura de los costes de producción que los estudios nacionales presentan en comparación con los extranjeros y la generosa protección dispensada por el Estado a nuestras películas. Así, el fruto obtenido hasta ahora por la industria española del sistema de coproducción ha sido muy escaso y solamente se ha logrado en algunos de los films producidos con Francia e Italia. Por ello, la autoridades de nuestro país deben poner especial cuidado en la vigilancia y ordenación de este régimen de producción conjunta, para evitar la reincidencia en los pasados errores —que sólo han significado perjuicios para el cine español— y convertir en realidad las grandes ventajas que en teoría se encierran en el marco de este sistema de cooperación.

Las películas producidas por España en colaboración con otros países no se ajustaron en los primeros años de aplicación del sistema a ningún acuerdo especial sobre el mismo. El primer *convenio de coproducción* firmado por España tiene fecha de 11 de marzo de 1953 y se hizo con Francia, habiéndose prorrogado tácitamente su vigencia hasta dos años después. El acuerdo actualmente en vigor entre España y Francia se firmó en 31 de marzo de 1955. Según lo estipulado en él, la proporción de las inversiones respectivas de los dos países en las películas producidas en común, fijada en principio en el 50 por 100, puede establecerse entre el 30 y el 70 por 100. Las películas, salvo excepción, deben realizarse por directores, técnicos y artistas españoles o franceses. Para el conjunto de las películas coproducidas en el término de un año, la utilización de los medios técnicos en cada uno de los dos países (laboratorios, estudios, material) deberá ser proporcional a las aportaciones globales financieras de cada uno de ellos. También se conservará la proporcionalidad de las aportaciones respectivas al realizar el reparto de los ingresos obtenidos con las películas acogidas al régimen de coproducción. Este reparto podrá hacerse mediante una distribución geográfica de territorios, una distribución de los ingresos o

una combinación de las dos fórmulas. Sin embargo, se señalan en el convenio algunos mercados cuyos ingresos no se reparten, sino que se atribuyen en exclusiva al país coproductor más idóneo. Así, serán para el coproductor español los ingresos conseguidos en España, Colonias españolas, Protectorado en Marruecos, Gibraltar, Portugal y Colonias portuguesas; mientras que se atribuyen a la parte francesa los ingresos de Francia, Unión francesa, protectorados y países asociados, el Sarre y Mónaco.

Con Italia se firmó el primer acuerdo de coproducción cinematográfica el 2 de septiembre de 1953, cuyo texto fué modificado el 10 de diciembre de 1954 (Primer Protocolo), el 20 de abril de 1955 (Segundo Protocolo) y el 16 de abril de 1956 (Tercer Protocolo). Por último, recientemente se ha firmado un nuevo acuerdo, en fecha 5 de septiembre de 1956. Según éste, la aportación financiera de los productores de cada país habrá de ser de un 50 por 100 del coste total de realización de cada película —excepcionalmente podrá autorizarse un porcentaje inferior al 50 por 100 y no menor de un 30—; las respectivas aportaciones, en su conjunto, habrán de ser aproximadamente equivalentes, por lo que se refiere principalmente al rodaje (en estudios y en exteriores), a los trabajos técnicos, a los colaboradores artísticos y técnicos y al material necesario. Durante el período de validez del presente acuerdo —hasta el 28 de febrero de 1957, pudiéndose prorrogar por periodos anuales —podrán ser autorizadas, por las autoridades competentes de España y de Italia, hasta seis películas en coproducción, con la posibilidad de autorizar de común acuerdo otras coproducciones, siempre que las seis películas dichas estuvieran terminadas o en avanzado estado de realización. Las autoridades competentes de los dos países examinarán las solicitudes de coproducción que vayan acompañadas de una garantía bancaria equivalente, para cada una de las partes, al total de su aportación. Las películas “destinadas a la juventud” —las de buena calidad que poseen valores positivos que garantizan una influencia favorable sobre la formulación intelectual y moral de la juventud— serán dispensadas de la equivalencia de aportaciones financieras, artísticas y técnicas; requisito previo para tal título es el de la aprobación de las autoridades competentes de ambos países, además de haber obtenido, con la garantía

de un contrato de distribución, una participación mínima del 10 por 100 del coste de la película. Se fija en tres por año el número máximo de películas que podrán beneficiarse de tales ventajas. En cuanto al reparto de beneficios de las películas coproducidas, se atribuyen a Italia los obtenidos en el mercado de ese país y en los de la ex Africa italiana y Malta, en tanto que corresponderán a España los beneficios conseguidos en nuestro territorio y en los sometidos a la jurisdicción española, Portugal y Colonias portuguesas, Turquía, Imperio marroquí y Gibraltar; los beneficios obtenidos en otros países se repartirán, bien a prorrata, según la aportación financiera de cada coproductor, bien según un sistema diferente acordado entre las partes.

Con Alemania se firmó un acuerdo de coproducción el 3 de mayo de 1956. Las cláusulas relativas a la aportación financiera de los coproductores y garantía bancaria exigible son análogas a las del convenio con Italia. El número máximo de coproducciones se fija en cinco, también ampliable, como en el caso italiano; el reparto de rendimientos se hará proporcionalmente a las aportaciones, pudiéndose los coproductores repartir entre sí los mercados por medio de contratos privados.

Para terminar el capítulo hay que indicar que, dentro del ya caducado acuerdo hispano-norteamericano de 21 de noviembre de 1953, se insertaba una cláusula que afirmaba: la coproducción entre España y los Estados Unidos será objeto de un Acuerdo especial; este acuerdo no se ha verificado todavía. Por último, consignaré que el 25 de marzo de 1954 se firmó un acuerdo de coproducción cinematográfica entre la Asociación de Productores de Películas Argentinas y el Sindicato Nacional del Espectáculo de nuestro país, acuerdo que no ha tenido efectividad.

VIII.—PROTECCION ESTATAL

La protección del Estado a la cinematografía española, repetidamente aludida en este trabajo por su enorme influencia sobre la industria nacional, se extiende a los principales aspectos de ésta, por lo que voy a ocuparme de ella en este capítulo, señalando y

examinando sus diversas manifestaciones a lo largo de todo el proceso por el que necesariamente atraviesa la película.

1. *Crédito sindical*.—Fué detenidamente estudiado en el capítulo V, donde se puso claramente de relieve la importancia de este medio de financiación dentro de nuestra industria de cine. Era el elemento básico en la fase previa en que la película es proyectada y preparada para su rodaje y también durante el mismo, hasta la terminación del film. Como ya se dijo, hoy se ha reducido bastante su empleo.

2. *Subvención estatal*.—Actualmente es el principal medio de protección de nuestro cine, por lo que requiere un estudio más completo que los demás. Oficialmente, su ejercicio comienza después de la terminación de la película, pero en la práctica, como ya se señaló anteriormente, la extensión del mismo a toda nuestra producción ha hecho que se cuente con él en todos los casos para la realización de la película, por lo que puede considerarse como la fuente principal de financiación de ésta. En el capítulo anterior se llegó a la conclusión de que la causa fundamental del gran aumento experimentado por la producción española a partir de 1954 radicaba en la subvención estatal, que tanto ha beneficiado a nuestras empresas productoras. Veamos, por tanto, en qué consiste dicha subvención y cómo se ha desarrollado en la cinematografía nacional, que hoy depende casi por completo de ella.

El *primer sistema de protección* del cine español en este apartado nació hace trece años, por medio de la Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 18 de mayo de 1943. Las normas contenidas en dicha Orden establecieron un régimen de protección a través de la importación de films extranjeros, cuyos beneficios podían compensar a los productores de películas nacionales por las pérdidas sufridas en éstas. La Orden señalaba que la importación de películas extranjeras se concedería exclusivamente a empresas productoras de films españoles de categoría decorosa, cuya calificación, necesaria para la fijación del número de permisos de importación otorgados por cada film nacional, sería realizada por una Comisión de Clasificación. Para que ésta efectuara su labor, las empresas productoras estaban obligadas a presentar a la Comisión el guión y el presupuesto de la película antes de que ésta se reali-

zase, y el film completo, una vez que la producción hubiera concluido. Después de que la Comisión había visto la película y examinado el resumen de gastos de la misma, se procedía por aquélla a la clasificación en una de las tres categorías posibles, cuyos efectos, en orden a la concesión de permisos de importación de films extranjeros, eran éstos: Primera categoría, a cuyas películas se concedían de tres a cinco permisos; a las de Segunda, de dos a cuatro; a las de Tercera, ninguno. La Orden establecía después que, en casos especiales, podrían concederse más permisos de importación que los ya señalados, excepción que se aplicó más tarde con bastante profusión. Los efectos que tal sistema de protección iba a producir en la industria cinematográfica nacional fueron deplorables en muchos aspectos y sólo sirvieron para beneficiar de verdad a quienes nunca debieron resultar favorecidos: los productores desaprensivos, enemigos, con su actuación, del buen cine español. El sistema era sencillo, aparentemente: el productor español, con las normas de protección en la mano, tuvo una clara idea de la importancia que para él tenía la clasificación de su película en la primera categoría, que llevaba aneja la concesión de varios permisos de importación de films extranjeros, con los cuales podía obtener grandes beneficios. Como, además, la clasificación de la película española se hacía por la Comisión atendiendo a su posible valor y a sus gastos, el productor tuvo en cuenta la influencia que en aquélla tendría la elevación de éstos, iniciándose la era de los grandes presupuestos, que tuvieron su reflejo principal en aquel tipo de películas que mejor podían justificar en sus factores externos la consideración de superproducciones: los films históricos. Esta pintoresca plaga de nuestra cinematografía nació de esa necesidad de ampliar e inflar los presupuestos, no de un loable desecho, como algún ingenuo pudiera suponer, de darnos a conocer a través de la pantalla las más destacadas gestas de la historia española y las mejores obras de nuestra literatura clásica. Los grandiosos decorados, vestuario, extensos repartos y utilización de ejércitos de figurantes daban adecuada base a la confección de presupuestos enormes, que podían aspirar a la primera categoría con muchas más probabilidades de éxito que las películas de tipo medio. De esa manera, las superproducciones eran las preferidas de los productores, pues sus gastos, cuantiosos aunque siempre inferiores a los

consignados, resultaban por regla general ampliamente compensados con los grandes beneficios obtenidos con los films extranjeros importados gracias a la máxima categoría otorgada a aquéllas. Se volvió, por tanto, la espalda a la taquilla y no se atendió al real valor artístico y comercial del producto español; las pérdidas que éste ocasionara no importaban al productor, seguro de enjugarlas si se alcanzaba la segunda categoría, y con grandes posibilidades de realizar un magnífico negocio si se lograba la primera. De todo ello se deduce que el sistema favoreció el encarecimiento de la producción española en términos insospechados y que, como consecuencia, se dió de lado la protección a la película de tipo medio, que casi nunca podía llegar a la primera categoría, reservada a las superproducciones; grave daño el producido en esta clase de cine, pues el film medio es el que ha servido de base para el desarrollo de la mayor parte de las cinematografías de otros países, y el nuestro, que está todavía en el principio de su camino, lo necesitaba y lo necesita como núcleo de producción. Otra consecuencia de la aplicación del sistema fué el mantenimiento en la pantalla española de una serie de técnicos y artistas que la crítica y el público nunca aplaudió y que, a pesar de ello, seguían apareciendo una y otra vez en lugares destacados de las fichas de producción, pues su actuación sólo interesaba a los productores para conseguir su objetivo: la realización de la película y la buena clasificación de ésta. Si, pese a todas las precauciones adoptadas, el film era considerado como de tercera categoría, el negocio era ruinoso y la aventura emprendida por el productor acababa con un rotundo fracaso, del que únicamente podía resarcirse si en otra película posterior lograba una mejor clasificación.

Los resultados positivos de ese sistema de protección en orden a la creación de una verdadera industria fueron tan escasos que se hizo necesario, cada vez con mayor urgencia a medida que pasaba el tiempo, el estudio de *nuevas normas de protección* que, en lo posible, evitaran los abusos a que había dado lugar aquel sistema y, al mismo tiempo, sirvieran para encauzar a nuestra industria por el buen camino de su desarrollo sobre bases reales y sólidas. La Orden conjunta de los Ministerios de Comercio e Información y Turismo de 16 de julio de 1952 aprobó las nuevas "normas de protección a la producción cinematográfica nacional", que conti-

núan vigentes en la actualidad. En la Norma primera se considera como beneficiarios de la protección a los productores de películas nacionales de largo o corto metraje —éstas son las realizadas por empresas españolas en nuestros estudios— y a los productores españoles que participen en coproducciones con empresas extranjeras —en este caso, los beneficios de la protección serán proporcionales al capital nacional invertido en la coproducción—; también podrán ser beneficiarios los productores de cine u otras entidades o personas españolas que, como consecuencia de la exportación de películas nacionales o de coproducciones, proporcionen divisas a la economía nacional. En la Norma segunda se establecen las bases para la concesión de la protección. Esta se otorgará de acuerdo con la clasificación que de cada película haya efectuado la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, y del coste de producción fijado a aquélla. Las categorías en que la película puede ser clasificada son: Interés Nacional, 1.ª A, 1.ª B, 2.ª A, 2.ª B y 3.ª. Según la Norma tercera, los porcentajes del coste de producción reconocido a los que se extenderá la protección serán: el 50 por 100 del coste para los films clasificados de Interés Nacional; el 40 por 100 para los de 1.ª A; el 35 por 100 para los de 1.ª B; el 30 por 100 para los de 2.ª A; el 25 por 100 para los de 2.ª B. Las películas clasificadas en la 3.ª categoría no reciben protección (19). El procedimiento para la aprobación del coste está especificado en la Norma segunda, que establece que el coste de producción de cada película será fijado por la Junta citada, que habrá de tener en cuenta para determinarlo la valoración que previamente haya realizado el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía sobre la base del plan económico y datos complementarios que le presente el productor, con el informe del Sindicato Nacional del Espectáculo, pero aceptándose solamente aquellas partidas que se reflejen justificadas en la película estudiada, conforme a un plan de producción debidamente ordenado y a los precios normales de

(19) El límite máximo de protección otorgable, que no se había fijado en estas normas, ha sido establecido en la Orden de los Ministerios de Comercio e Información y Turismo de 4 de julio de 1956, que ha añadido a lo preceptuado por las normas de protección la siguiente cláusula: "La cuantía máxima de protección otorgable a una película no podrá exceder de tres millones de pesetas."

esta industria. En esa misma Norma segunda, completada con la tercera, se trata de la protección a los productores de cine, entidades o personas españolas que aporten divisas extranjeras a la economía nacional por medio de la exportación y explotación en el extranjero de películas nacionales o coproducidas, los cuales recibirán una compensación económica proporcional a las divisas importadas. La Norma cuarta se ocupa de la forma de realizar la protección y establece que ésta se hará mediante la concesión de permisos de importación y de doblaje para películas extranjeras a los beneficiarios a quienes corresponda; el valor de los referidos permisos será propuesto por el Consejo Coordinador de la Cinematografía a la Dirección General de Cinematografía y Teatro y al Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (20). Fijada la cantidad que corresponda a cada beneficiario como consecuencia de la aplicación de estas normas, le será abierta una cuenta acreedora, que irá siéndole cancelada al cargarle las cantidades representativas de los permisos de importación o de doblaje que se vayan concediendo. Estos permisos podrán ser utilizados directamente por sus beneficiarios o transferirlos a terceros. Entre los demás preceptos contenidos en las Normas destacan las facultades otorgadas al Consejo Coordinador de la Cinematografía para informar sobre la nacionalidad de las películas para las que han de concederse los permisos de importación —cuando sea necesario o conveniente para la buena regulación de las actividades cinematográficas nacionales—; para proponer las fórmulas que dicho Consejo considere justas y adecuadas para asegurar a la distribución y exhibición nacionales un número suficiente anual de películas extranjeras que garantice el normal desarrollo de estas actividades comerciales; y, por último, para proponer al Ministerio de Industria, si se estima necesario, la protección que pueda prestarse a los Estudios cinematográficos en orden a la renovación del utillaje y maquinaria, como ayuda a esta industria nacional.

Hasta ahí el contenido principal de las vigentes normas de protección. Como puede observarse, la variación fundamental que este sistema presenta en relación con el anterior es la separación de la

(20) Más adelante se examinará todo lo concerniente al valor fijado para los permisos de importación y doblaje.

importación y la producción, que estaban íntimamente ligadas en las normas antiguas. Ahora la importación se traduce a pesetas —puede considerarse como el precio señalado al doblaje, vehículo de la única arma poderosa que nuestro cine posee frente a la competencia de los films extranjeros: el idioma; arma que la industria española vende a las películas de fuera, con la consiguiente repercusión en su comercialidad dentro del mercado nacional—, y esas pesetas se entregan a los productores de películas españolas o coproducciones en las que participe nuestro país. La subvención estatal por este concepto puede alcanzar, como ya se ha indicado, hasta el 50 por 100 del coste reconocido a la película, y solamente queda ésta desprovista de protección si se clasifica en la tercera categoría, hecho tan infrecuente, como después se verá, que puede afirmarse como regla general que hoy toda película española goza de los beneficios de la protección. El procedimiento de clasificación que actualmente rige ha evitado el error existente en el de las normas precedentes relativo a la influencia del coste presupuestado y aparentemente reflejado en el film, que era uno de los factores determinantes de la clasificación; hoy el coste ha de aprobarse por la Junta de Clasificación y Censura, pero se ha desligado este trámite de la clasificación propiamente dicha, que se hace sin tener en cuenta aquél. Naturalmente, suele ocurrir que las películas de mayor coste se clasifiquen en categoría superior a las de presupuesto bajo, mas esto no puede extrañar, pues las primeras ofrecen condiciones cualitativas —equipo técnico de mayor envergadura, reparto más nutrido y cotizado, espectacularidad, etc.— que las segundas difícilmente reúnen en nuestro cine. Por ello, repito, ha sido un buen paso adelante el dado en este terreno de la protección al independizar el coste de la película de la clasificación obtenida por ésta. Sin embargo, se mantiene en las normas actuales el segundo fallo principal que las anteriores contenían en cuanto a procedimiento de clasificación: que sea exclusivamente la Junta quien otorgue o niegue la protección. A estos efectos, se desconoce oficialmente el éxito o fracaso de una película a la hora de la verdad: la proyección pública. El resultado de la taquilla o la acogida de la crítica a una película nacional no tienen la más pequeña influencia sobre la protección de ésta, por lo que no es de extrañar que nuestro sistema de producción continúe funcionando

sólo pendiente de la clasificación de la Junta, dejando en un plano secundario la opinión del público, que debía ser el punto de partida de aquel sistema. Este contrasentido ha de tenerse en cuenta cuando se piense en la reforma del régimen de protección de nuestra cinematografía, al cual debía tratar de orientarse hacia las corrientes que imperan en Europa, singularmente en Francia e Italia: protección a la calidad, conseguida frente al público; repercusión de los éxitos populares en las condiciones económicas de la exhibición, que se beneficia así por partida doble de los triunfos de films nacionales; sustitución del concepto de protección-regalo por el de protección-desarrollo industrial, cuya necesidad se hace sentir cada día con mayor fuerza en nuestro país, etc., etc. Otro error incluido en las normas actuales —que en las anteriores tenía mejor antídoto— es la posibilidad de indefensión de la película española ante la empresa distribuidora, dentro de un sistema que, como ya se puso de manifiesto más atrás, tiene matices oligopolistas. No teniendo el freno que con las normas antiguas los productores de films nacionales —y, por ello, importadores de los extranjeros— podían aplicar a los distribuidores, haciendo que éstos admitiesen entre sus lotes a las películas españolas, la rama de producción quedaba en el régimen actual desamparada frente a la de distribución, que podía manejar a su antojo a la primera, poniendo obstáculos a que la película siguiera su camino hacia la exhibición pública en condiciones aceptables. A remediar este fallo del sistema tiende una disposición del Ministerio de Información y Turismo que examinaremos en otro apartado de este capítulo.

Veamos ahora los resultados materiales de la protección ejercida con arreglo a las normas de 1952. El resumen de la protección concedida desde que se implantaron dichas normas —julio de 1952— hasta el momento presente —diciembre de 1956— se encierra en las siguientes cifras:

	<i>Pesetas</i>
Valor económico protección de julio 1952 a diciembre 1953	34.722.730
" " " año 1954	80.305.390
" " " año 1955	87.280.025
" " " año 1956	81.372.429
<i>Total</i>	283.680.574

Es decir, en cuatro años y medio la protección vertida sobre la producción cinematográfica española se ha elevado a más de 283 millones de pesetas, lo cual representa un promedio de unos 63 millones de pesetas por año. El gran aumento de producción que se observa en España desde 1954 hace que dicho promedio pierda eficacia actual, pues de las cifras anteriores se desprende que la media de protección anual en 1954, 1955 y 1956 pasa bastante de los 80 millones de pesetas. Este número da una idea aproximada de la importancia real que para nuestra industria productora tiene la protección oficial. Por ello prefiero continuar el examen de la misma con la utilización de las cifras correspondientes a los tres últimos años citados, que son las que reflejan mejor la realidad del régimen vigente. El cuadro que a continuación inserto contiene los principales conceptos referentes al mismo y está confeccionado con los datos que me ha facilitado el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía.

Periodo de tiempo	Valoración productora	Valoración Junta clasificar.	Protección concedida	Número films	Porcentaje coste estim.
Total 1954	293.056.957	203.384.753	80.305.390	56	39,50 %
Promedio 1954	5.233.159	3.631.870	1.434.024	—	39,50 %
Total 1955	337.811.744	239.827.500	87.280.025	66	36,40 %
Promedio 1955	5.118.359	3.633.750	1.322.424	—	36,40 %
Total 1956	357.592.033	226.217.393	81.372.429	66	32,80 %
Promedio 1956	5.418.061	3.534.646	1.271.444	—	32,80 %

De dichos datos se deducen algunas consecuencias interesantes, entre ellas la gran diferencia que separa la valoración de costes que las empresas productoras hacen, de la que aprueba la Junta de Clasificación a base de la realizada por el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía. Este Servicio propone un coste estimado —de acuerdo con un plan general de ordenación de partidas y a los precios normales en la industria—, y no me parece aventurado afirmar que en la práctica ese coste estimado suele resultar más alto que el real; de donde se llega a la conclusión de que la protección efectiva a la producción española es aún superior a la indicada. Otra observación que puede hacerse con respecto al cuadro precedente es la elevada cuantía del porcentaje del coste estimado que se protege, que ha oscilado en estos tres últimos

años en torno al 35 por 100. Si recordamos que esta cifra —35 por 100— es la señalada para las películas clasificadas en la categoría Primera B, podemos obtener la conclusión de que el promedio de la producción nacional ha sido considerado oficialmente como de Primera categoría. El examen de las clasificaciones aprobadas por la Junta de Clasificación y Censura desde la publicación de las normas vigentes hasta ahora podrá confirmarnos lo que se acaba de indicar. Las cifras son estas:

Clasificaciones obtenidas por las películas nacionales y coproducciones desde julio de 1952 a diciembre de 1956

	I. Nacional	Primera A	Primera B	Segunda A	Segunda B	Tercera
	%	%	%	%	%	%
Núm. de films ...	16	59	70	45	24	2
Porcentajes ...	7,4	27,3	32,4	20,8	11,11	0,92

El número total de películas clasificadas por la Junta en los años de su existencia ha sido, por tanto, de 216, de las cuales un 67 por 100 se ha considerado como de Primera categoría, un 32 por 100 como de Segunda y solamente un 0,92 por 100 como de Tercera. Es decir, oficialmente nuestra producción de películas posee una muy elevada calidad, que dista bastante de la que expuse en los comienzos de este trabajo como fruto de mi modesta opinión. Como la Tercera categoría es la única que no recibe protección alguna y ha quedado reflejado en el cuadro anterior el hecho de que de las 216 películas clasificadas por la Junta sólo dos figuran en el último escalón, creo que puede establecerse la regla general que ya apunté más arriba y que puede enunciarse así: EN EL CINE ESPAÑOL, ABSOLUTAMENTE TODAS LAS PELICULAS, POR EL SIMPLE HECHO DE SER PRODUCIDAS, RECIBEN UNA PROTECCION ESTATAL EQUIVALENTE COMO MINIMO A LA CUARTA PARTE DE SU COSTE.

3. *Distribución obligatoria.*—Una tercera manifestación de la protección otorgada por el Estado a nuestra cinematografía afecta a la rama de distribución, y ha sido aludida ya en este capítulo al hablar de los fallos del actual sistema, que dejaba a la película nacional bastante indefensa frente a las empresas distribuidoras,

poco propicias a admitir entre su material de distribución a los films españoles. Para remediar esta situación y tratar de normalizar en lo posible la distribución de nuestras películas, el Ministerio de Información y Turismo, mediante Orden de 14 de julio de 1955, instituyó la fórmula que se conoce con la denominación de "cuatro por uno", contenida en el punto primero de la citada Orden, que establece que, a partir del 1 de octubre de 1955, todas las empresas dedicadas en España a la distribución de películas están obligadas a incluir en sus planes comerciales para el territorio nacional por cada cuatro películas extranjeras dobladas al castellano una película de producción española, de análogo metraje a aquéllas, que será libremente contratada para ello con la casa productora de su elección. Posteriormente a la aprobación de aquella Orden, que sólo marcaba una norma general, se ha completado ésta al especificar que son aplicables los beneficios de la fórmula del cuatro por uno solamente a las películas nacionales que hayan sido clasificadas, como mínimo, en la categoría Segunda A. Quedan, por tanto, excluidas del cómputo de distribución obligatoria las películas españolas clasificadas en Segunda B y Tercera.

4. *Exhibición obligatoria.*—En directa relación con la norma que acabamos de examinar, de la que es antecedente, está la establecida por la Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 11 de agosto de 1953, que representa para la exhibición el mismo papel que la ya vista tenía para la distribución. Con el fin de que el film español no quede desamparado en ninguno de los diversos escalones que ha de pisar hasta llegar a su destino final, se atiende también el momento de lograr éste por medio de la exhibición pública de aquél. Así, la disposición citada fija la obligatoriedad para todas las salas cinematográficas españolas de exhibir películas nacionales en determinadas épocas del año y durante un tiempo total de seis semanas al año como mínimo.

5. *Premios sindicales.*—En la misma disposición que instituyó el crédito sindical, la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 11 de noviembre de 1941, se estableció la concesión, a través del Sindicato Nacional del Espectáculo, de un determinado número de premios a las mejores películas españolas producidas cada año y a los mejores guiones presentados al concurso anual

convocado a estos efectos. Para las películas de largo metraje se concederían dos premios de 400.000 pesetas y cuatro de 250.000. En los últimos años, estas cantidades se han hecho mayores, aumentando también el número de premios con la creación de accésits, premios al color, etc.

6. *Primas a la exportación.*—Ya se ha tratado de este medio proteccionista, cuya regulación está contenida en las normas de 16 de julio de 1952, estudiadas en este mismo capítulo. En la práctica, la protección se concreta en la concesión de una prima, realizada a través del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, de hasta tres pesetas por cada dólar —o su equivalencia en otra divisa— que se ingrese en el Instituto Español de Moneda Extranjera, como consecuencia de la exportación y explotación en el extranjero de películas nacionales o coproducidas.

Una vez que ha sido planteada y desarrollada la situación actual —y antecedente— de nuestra cinematografía a la luz acogedora de la protección, nos queda el último punto del presente capítulo, que se refiere a las *posibilidades de reforma* del régimen de protección. La preocupación del Estado por este problema tuvo su traducción oficial en un acuerdo del Consejo de Ministros que dió origen a la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de enero de 1955, en la cual se establece la constitución de una Comisión interministerial, presidida por el Director General de Cinematografía y Teatro y formada con vocales representantes del Sindicato Nacional del Espectáculo y de los Ministerios de Hacienda, Industria y Comercio. En el preámbulo de dicha Orden se habla de la necesidad de estudiar la mejor manera de canalizar el crédito a la producción, y en el artículo 2.º se dispone que por la indicada Comisión se estudiarán y redactarán los anteproyectos de disposiciones que se consideren convenientes, a fin de auxiliar a la producción cinematográfica española a través del Instituto de Orientación Cinematográfica. Todavía no se conocen los resultados oficiales de la labor de la Comisión interministerial; el único hecho cierto es que se mantiene vigente el régimen de protección detallado en los diversos apartados de este capítulo. Por ello, me voy a permitir simplemente hacer algunas consideraciones acerca de esta cuestión.

El actual sistema de protección no puede ni debe sufrir una transformación completa en poco tiempo, pues ese cambio radical podría perjudicar en forma grave a la industria. Desde un punto de vista material, el principal problema que hoy se plantea es el de la escasez de fondos para aplicar la protección. Por un lado, se han reducido considerablemente las disponibilidades económicas del fondo que nutre los créditos sindicales, y ya vimos que hubo necesidad de disminuir la cuantía de éstos. Por otra parte, la fuente principal del fondo de protección que subvenciona nuestras películas está constituida por el pago de los cánones de importación y doblaje de los films norteamericanos; el descenso cuantitativo de éstos en el mercado español, al no existir ahora convenio entre España y los Estados Unidos, trae consigo el de su aportación económica al fondo de protección. Ello exige que se adopten medidas de ajuste de éste a la realidad presente y se trate de, sobre la base del mantenimiento del régimen vigente como norma general y en tanto se estudia la adopción de otro distinto, aplicar un criterio restrictivo a los aspectos que industrialmente sean menos protegibles. El primer paso ha sido dado al fijar el tope de tres millones de pesetas como cantidad máxima de la protección a una película nacional. La reducción podría también extenderse a otros apartados: porcentajes aplicables, menor benevolencia en la Junta de Clasificación, mayor exigencia en la participación española en coproducciones y en la intervención de elementos técnicos y artísticos extranjeros en nuestras películas, etc. Pasada una primera etapa de transición a otro sistema de protección, debería pensarse en la adopción de éste sobre bases diferentes, que miren más, como dije anteriormente, a la calidad artística y comercial de la película, con su reflejo en los rendimientos comerciales de su explotación, que deben hacerse repercutir sobre la industria, como se hace en otros países —reversión de impuestos, premios a la calidad, facilidades a la exportación, etc.—, y tratando de superar las dificultades que dicho sistema encontraría en nuestra organización industrial. Por último, habría que pensar en tratar de encauzar la financiación del cine nacional por su verdadero camino, en el que debe representar un importante papel el crédito bancario. La fase inicial habrá de ser cubierta por el Estado, que después podrá atraer a la Banca

privada hacia una industria que ofrezca buenas perspectivas de inversión, cosa que no sucede ahora. El Estado español podría arbitrar la concesión de créditos a largo plazo, en buenas condiciones económicas, a las empresas cinematográficas españolas cuya solvencia y garantías merezcan la protección oficial para su mejor labor industrial. En éste y en el resto de los medios de protección que puedan formar la base de un régimen futuro no debe olvidarse la consideración de la industria cinematográfica española en su totalidad, haciendo que el apoyo estatal llegue a todos los escalones de ella —empresas productoras, estudios, laboratorios, etc.—, única fórmula aconsejable para el logro de un cine español firmemente asentado sobre una organización industrial planificada y desarrollada con arreglo a criterios económicos normales.

IX.—MERCADOS

La consideración de un mercado propio como una de las bases necesarias para el desarrollo de la industria cinematográfica española fué superficialmente realizada en el capítulo II. Ahora voy a procurar estudiar con un mayor detalle las diferentes facetas que el problema de los mercados presenta para nuestro cine, distinguiendo, como entonces hice, el mercado internacional del español, y, dentro de aquél, prestando una atención especial al mercado hispanoamericano.

1. *Mercado interior.*—Indiqué en el capítulo II que nuestro mercado nacional es bastante amplio en proporción a la población española y ofrece una excelente base para la explotación comercial de nuestros films, pero no llena las necesidades normales de la vida económica de éstos, fenómeno que suele ocurrir en casi todos los países y que hace precisa la concurrencia a los mercados exteriores. En España existen actualmente más de 4.500 salas de proyección cinematográfica que funcionan en forma permanente, a las cuales hay que añadir en verano las que sólo se abren en esa temporada, que son unas 800. Los asientos correspondientes a las salas permanentes suman un total de unos 2.400.000. Esto supone que nuestro país cuenta con una localidad de cine por cada doce habitantes, aproximadamente, número que es uno de los más bajos del mundo

y que prueba la importancia del mercado español cinematográfico (21). Desde un punto de vista espacial, la distribución de los locales de proyección en nuestro territorio ofrece los siguientes porcentajes:

REGION	Porcentaje %	REGION	Porcentaje %
Cataluña...	21	Extremadura..	4,5
Andalucía ...	14	Aragón ...	4,2
Valencia... ..	13	León... ..	4
Castilla la Nueva ...	11	P. Vascongadas... ..	3
Galicia	6	Baleares... ..	3
Murcia	5	Canarias... ..	2,4
Castilla la Vieja ...	5	Asturias... ..	2,4
		Navarra... ..	1,5
		<i>Total</i>	<i>100,0</i>

En cuanto a la distribución por provincias, a continuación reproduzco la relación de aquellas que poseen más de 100 salas, con indicación del número de éstas que está localizado en la capital de cada una de ellas (22).

PROVINCIA	NUMERO DE SALAS		
	Capital	Provincia	Total
Barcelona	143	315	458
Valencia... ..	40	265	305
Alicante.. ..	15	190	205
Madrid	146	52	198
Lérida	11	167	178
Toledo	3	157	160
Tarragona	5	153	158
Gerona	7	141	148
Murcia	9	129	138
Sevilla	24	112	136
La Coruña... ..	18	109	127
Baleares... ..	34	91	125
Badajoz... ..	3	110	113
Oviedo	8	102	110

(21) En otros países importantes las cifras son: Suecia, 9 habitantes; Inglaterra, 10; Estados Unidos e Italia, 13; Francia, 15.

(22) Estos datos están tomados del *Anuario del Cine Español* y corresponden, por tanto, a 1955. El capítulo X de dicho anuario contiene la lista y fichas completas de las salas de proyección que funcionan en España.

Puede observarse en la relación anterior el predominio de las provincias periféricas en general —y, en especial, de las catalanas y levantinas— sobre las interiores, fruto de unas condiciones económicas y un nivel de vida muy distintos entre unas y otras. Resulta interesante destacar que dos capitales tan importantes como Barcelona y Valencia representan, respectivamente, sólo el 31 y el 13 por 100 del total de sus provincias, mientras Madrid concentra en su capital cerca del 74 por 100 de las salas de la provincia. Del mismo modo, todas las capitales españolas que poseen el menor número de locales de cine están situadas en el interior de la Península: Teruel, con dos salas, y Avila, Badajoz, Cáceres, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Huesca, Soria y Toledo, con tres cada una. En las capitales de mayor densidad de locales el fenómeno, como es natural, adopta la forma inversa, con las lógicas excepciones de las tres grandes ciudades del interior: Madrid, Sevilla y Zaragoza, únicos centros urbanos de verdadera importancia que no pertenecen a la zona periférica. El resto son capitales costeras, cuyo nivel económico se halla en estrecha relación con el número de salas de proyección encuadradas en su perímetro. Con arreglo a la cuantía de esas salas, el orden de importancia de nuestras capitales es, en sus primeros lugares, el siguiente:

C A P I T A L	Z O N A	Número de salas
Madrid	Interior... ..	146
Barcelona.. ..	Periférica ...	143
Valencia	—	40
Palma de Mallorca.. ..	Insular... ..	34
Las Palmas	—	26
Sevilla	Interior... ..	24
Zaragoza	—	21
Bilbao... ..	Periférica ...	18
La Coruña	—	18
Málaga	—	16
Santa Cruz de Tenerife	Insular... ..	16
Alicante... ..	Periférica ...	15
Santander.. ..	—	13

Otra interesante estadística es la referente al número de habitantes por local de proyección, estadística que tomo del folleto

“Los cinematógrafos españoles” (23), añadiendo a la misma los datos que corresponden al momento presente.

AÑO	Población	Locales	Habitantes por sala
1925	22.292.339	1.350	16.512
1935	24.578.530	2.900	8.475
1940	25.757.257	3.000	8.585
1944	26.594.004	3.200	8.310
1948	27.436.617	3.700	7.415
1952	28.305.930	4.200	6.739
1956	29.202.785	4.500	6.490

Como se ve, disminuye constantemente el número de habitantes por local, figurando hoy nuestro país en uno de los primeros lugares de la clasificación mundial, hecho que ya se puso de manifiesto al hablar anteriormente de las cifras relativas al número de habitantes por asiento de cine, que se halla en directa proporción con el que acabo de señalar.

La consideración de la importancia global del mercado español cinematográfico se completa si tenemos en cuenta que el capital invertido en los locales de cine de nuestro país se estima que sobrepasa bastante la cifra de los 5.000 millones de pesetas, asistiendo a las sesiones celebradas en ellos más de 300 millones de espectadores al año, que dejan en las taquillas una recaudación bruta de unos 1.500 millones de pesetas. Todos estos datos, y los ya mencionados más arriba, tienden a la demostración de que el mercado nacional ofrece un acusado relieve, tanto en sentido absoluto como relativamente. Sin embargo, es insuficiente para el normal desenvolvimiento comercial de nuestras películas, que necesitan la protección estatal para poder completar su ciclo económico. ¿Por qué sucede esto? Trataré de razonar en torno a esta cuestión.

En el capítulo II señalé dos razones en contra del total desarrollo de la vida normal de nuestros films en el mercado interior: una, la regla general de necesidad de explotación de películas en el extranjero para poder concluir la amortización de las mismas;

(23) *Los cinematógrafos españoles*, por Antonio Cuevas Puente. Suplemento al número 31-32 de la “Revista Sindical de Estadística” (III y IV trimestres de 1953). Aconsejo la lectura completa de este interesante folleto.

otra, la poca comercialidad que suele acompañar la exhibición de films españoles en nuestras salas de proyección. La primera razón se explica por sí misma y no precisa que me detenga en su estudio, pues sigue una trayectoria económica bien definida. En cambio, la segunda sí exige un examen más detallado. ¿Cuáles son los motivos de la fría acogida del público español a las obras de la producción nacional? Uno de ellos es, indudablemente, el bajo nivel de calidad de muchas de nuestras películas, a las que falta ese mínimo de interés vital que el espectador necesita para "entrar" en lo que se narra en la pantalla. El cine nacional, al calor de las anteriores normas proteccionistas, se especializó en la superproducción pseudo-histórica, vacía de contenido humano, abandonando el film medio, sencillo, que hiciera al público sentir como propio lo que ante sus ojos sucedía. El fondo de humanidad que toda obra de arte necesita llevar en su interior se cambió por la pretendida espectacularidad de los grandes movimientos de masas y el desfile a través de suntuosos salones de cartón. Alfonso Sánchez describe el problema con singular acierto en una de sus estupendas crónicas: "Lo malo no eran las pelucas de sus intérpretes y la escayola de sus decorados, que al menos cumplían una función espectacular; eran peores las pelucas y las escayolas que taponaban cualquier idea, invención o inquietud de sus guiones. En un cine universal preocupado por la inmediata realidad de su mundo, el cine español se colocaba en "off-side" ante la vida y se entregaba a la bobada por su cuenta. No creo que ningún español actual se haya reconocido alguna vez en un personaje de película española". En esa última frase se encierra una de las tremendas verdades que explican la falta de calidad de nuestra producción. El espectador, que casi siempre encuentra algún motivo de interés humano, personal, en las películas extranjeras, suele permanecer ausente de la acción en nuestros films, pues no se identifica con ninguno de los personajes que éstos presentan. Esta ha sido la regla general en el cine español durante toda su historia y, aunque muchas veces se ha abierto el camino a la esperanza, los hechos han vuelto a demostrar que dicha regla se hallaba en plena vigencia. El presente es uno de los momentos en que parecen dibujarse nuevas inquietudes en nuestro panorama cinematográfico, que hoy nos ofrece ya algunas excelen-

tes realidades; todo ello debe ser aprovechado para el debido cambio de rumbo del cine nacional. Está perfectamente probado que, cuando la obra tiene un contenido vital y la realización nos da una correcta traducción filmica de aquél, el público responde a la llamada y llena la sala; fenómeno que, por fortuna, se ha repetido últimamente con la mayoría de las buenas películas españolas lanzadas al mercado interior. La solución ideal es, pues, muy sencilla: conseguir que nuestra producción alcance una buena calidad artística, ya que entonces la comercialidad acompañará a ésta. Mas el problema no es tan simple como parece, porque la penuria de calidad artística es actualmente el principal enemigo del cine y está presente con mayor o menor fuerza —más de lo primero que de lo segundo— en todas las cinematografías del mundo. Quizá la nuestra padezca el mal en estado de más avanzada gravedad que otras, pero la epidemia tiene carácter general y su remedio tratarán de hallarlo todos los países. España reúne hoy en su mercado nacional diversos factores positivos y negativos en orden a la explotación permanente y rentable de nuestros films. De los factores positivos, los principales son dos: descenso de calidad en la mayor parte de la producción mundial —especialmente en la norteamericana, favorita de nuestro público— y escasez de material extranjero para la exhibición. De los negativos, los factores destacables son también dos, el primero de ellos idéntico al que ocupaba el mismo lugar en los positivos y simple aplicación —corregida y aumentada— del fenómeno general de descenso de calidad al caso español. El otro factor negativo presenta un especial interés para el cine nacional, constituyendo uno de los problemas que más directamente influyen sobre éste: el doblaje. No es necesario que insista en la descripción de los factores situados en el primer lugar de ambos grupos, por haber sido examinados suficientemente. Me detendré, sin embargo, en los otros dos, de signo contrario en relación con nuestro cinema.

El factor favorable para la cinematografía española es, como he indicado, la *escasez de material extranjero* para ofrecer al mercado español. La demanda de éste no creo que haya sido cubierta nunca en su totalidad, ni ha sido calculada por falta de elementos de estudio, pero creo que sobrepasaría la cifra de 350 films al año.

La media de estrenos en Madrid en el decenio 1946-1955 ha sido de 235 películas por año, número que me parece bastante inferior a la verdadera capacidad de absorción de nuestro mercado madrileño, que es un excelente índice de las necesidades del mercado nacional. Los estrenos de cada uno de los años del decenio aludido figuran en el cuadro que sigue, en el que se detallan los que corresponden a películas españolas y norteamericanas, sin contar entre ellas las coproducciones en que han participado los dos países, conjunta o separadamente.

P A I S	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
España	23	34	40	42	43	35	35	33	47	42
E. Unidos.....	151	141	134	104	80	58	85	103	136	115
Otros	78	76	97	71	81	56	97	107	101	111
<i>Totales ...</i>	252	251	271	217	204	149	217	243	284	268

En este cuadro de estrenos en Madrid se observa un gran bache en los años intermedios, con progresiva recuperación desde 1952 y la cifra máxima en 1954. Las películas americanas también aumentaron mucho en ese año, en relación con los anteriores, pero no llegaron a las cantidades de principios del decenio, mientras que los films españoles y de otras procedencias dieron un gran paso adelante. Compárense las cifras de los films norteamericanos con las de otros países y podrá observarse el hecho de que, a partir de 1950, se mantienen a muy escasa distancia unas de otras, después de la gran diferencia existente a favor de los americanos en los cuatro primeros años. La excepción de esa marcha paralela ha sido 1954, en que los films de Hollywood volvieron a tomar la delantera, que se ha reducido casi por completo en 1955. Ha de tenerse en cuenta que, después del convenio hispano-norteamericano de 1953, el aluvión de películas procedentes de los Estados Unidos alcanzó su apogeo en 1954, viviendo el mercado de las rentas del convenio hasta 1955. Veamos la situación actual, con el tratado ya caducado y no prorrogado, y sin perspectivas apreciables de nuevo convenio con Norteamérica. Según mis datos, en el presente año 1956 se han es-

trenado en Madrid 249 películas. De ellas son americanas 69 y españolas 48, aparte de las 11 coproducciones en que España ha participado. Es decir, nuestro mercado en 1956 ha tenido 69 films americanos, frente a los 115 de 1955 y 136 de 1954; los españoles han sido aproximadamente los mismos; y el total ya hemos visto que presenta cierta disminución de cantidad, que equivale, aproximadamente, a un 7 por 100 de descenso con respecto a 1955 y a un 12 por 100 en relación con 1954. Todas esas cifras demuestran claramente lo que afirmé al comenzar el examen de este punto: nuestro mercado padece hoy una notable escasez de films extranjeros. El problema se agudiza en lo que concierne a la aportación norteamericana, que ha sufrido una reducción enorme. De todo ello se deduce la buena coyuntura abierta ante la producción nacional, que tiene frente a ella un mercado cuya demanda es muy superior a la oferta actual. Si esto lo unimos a la disminución de calidad del término medio de las películas extranjeras importadas —en parte por el descenso general de calidad y en parte por haberse recurrido a la importación de los saldos de varios años—, el conjunto presenta un acusado matiz positivo para nuestra cinematografía, que debe aprovechar el buen momento actual del mercado español.

El factor negativo que apunté más arriba es el del *doblaje*, problema que ha sido discutido ampliamente en nuestra Patria desde que se implantó en forma obligatoria. He aludido a este problema varias veces a lo largo de este trabajo, pues su importancia dentro de nuestro cine es grande. El doblaje obligatorio regala a los extranjeros nuestro idioma, principal escudo que poseíamos frente a la competencia desigual que aquéllos presentaban a las películas españolas en el propio mercado nacional. He dicho que el doblaje regala y he dicho mal, pues realmente lo que hace es vender el lenguaje a la producción extranjera. Naturalmente, la venta es más cara a quien más beneficios obtiene del producto; como los films norteamericanos son los favoritos de nuestro público, ellos pagan más que los demás por su importación y doblaje en España. Conforme a lo establecido en la norma cuarta de protección, examinada en el capítulo anterior, corresponde al Consejo Coordinador de la Cinematografía proponer a la Dirección General

de Cinematografía y Teatro y al Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía el valor de los permisos de importación y doblaje. Para las películas de aquellos países con los que España ha firmado acuerdos de intercambio cinematográfico —Francia, Italia, Alemania—, el valor de los referidos permisos se hace constar en protocolos o artículos anejos a los acuerdos; en caso contrario —como ocurre con los films americanos, hoy no sujetos a convenio— se fija el importe de los permisos de acuerdo con lo preceptuado en las vigentes normas de protección. El valor que actualmente rige para los permisos de importación y doblaje en España de los principales países es el siguiente:

P A I S	Blanco y negro	COLOR	Color y proced. técnico especial
	Pesetas	Pesetas	Pesetas
Estados Unidos... ..	650.000	750.000	1.000.000
Inglaterra	250.000	300.000	400.000
Italia	250.000	300.000	320.000
Francia... ..	210.000	258.000	264.000
Alemania	210.000	240.000	260.000

La disminución, por un lado, de las importaciones de películas extranjeras —principalmente, de las norteamericanas, que ya se ven en el cuadro anterior, son las que nutren más poderosamente el fondo de protección, constituido con los ingresos que proporcionan los permisos de importación y doblaje— y, de otra parte, el notable aumento cuantitativo de la producción española de estos últimos años, han llevado a una reducción sustancial del fondo de protección, cuyas reservas se enfrentan con un grave problema si en un futuro próximo continúan aquellos dos procesos con el mismo ritmo de signo opuesto. Es un círculo vicioso el que tiene ante sí la producción española, pues el descenso de importaciones lleva consigo el de los fondos de protección y el aumento de aquéllas representa una mayor competencia para nuestras películas. Las medidas que pueden adoptarse son diversas: regulación distinta del doblaje, reducción de la protección, variación del sentido y de la financiación de ésta... y, por encima de todas y por parte de la producción nacional, la postura tan repetidamente enunciada en

este trabajo: encauzamiento de la industria por su verdadero camino, tratando de andar por él sin necesidad de dejarse llevar cómodamente en el vehículo de la protección estatal.

2. *Mercado exterior.*—El mercado mundial cinematográfico es hoy verdaderamente grande y, en teoría, ofrece su ancho campo a nuestra producción, aunque ésta sólo efectúe tímidas incursiones más allá de la frontera española. Funcionan actualmente en el mundo unas ciento diez mil salas de cine, con un número total de asientos que se aproxima a los 57 millones. Por grandes zonas continentales, la distribución es ésta (24):

Z O N A	Habitantes	Salas	Asientos
Europa Occidental...	335.000.000	40.200	22.500.000
U. R. S. S. y satélites...	200.000.000	23.000	7.400.000
Africa	160.000.000	1.800	1.100.000
América Central	45.000.000	4.000	2.000.000
América del Norte	175.000.000	20.500	11.500.000
Asia	1.000.000.000	11.000	6.000.000
Oceania	3.000.000	2.400	1.500.000
América del Sur... ..	150.000.000	6.800	5.000.000

En locales y número de asientos queda bien patente la superioridad de la Europa Occidental sobre el resto de las zonas continentales. El mercado europeo, como conjunto, es el más fuerte de todos, seguido por el americano del Norte, que reúne un número de localidades mucho mayor que el de cada uno de los bloques soviético y asiático; además, hay que señalar que el público más asiduo a las salas de cine es el de Norteamérica, cuyos habitantes, según una reciente estadística, frecuentan los locales cinematográficos treinta veces al año. En lo referente a distribución de salas por países, se inserta seguidamente la relación de aquellos que tienen más de 1.000 en su territorio nacional, por orden de importancia.

(24) Esta tabla de datos está tomada de la "Revista Internacional del Cine", número 23, abril de 1956, página 92. Puede observarse que los datos de la población mundial están muy anticuados, pues aquella se cifra hoy en unos 2.500 millones de habitantes. Sin embargo, los datos cinematográficos están bastante aproximados a la realidad actual; por eso he preferido reflejar el cuadro en su totalidad.

P A I S	Salas	P A I S	Salas
U. R. S. S.	20.000	Canadá... ..	2.500
Estados Unidos ...	18.000	Méjico	2.400
Italia	10.000	Checoslovaquia... ..	2.300
Francia... ..	5.700	Argentina	2.200
Alemania occidental ...	5.200	Australia	1.700
Gran Bretaña... ..	4.600	Brasil... ..	1.600
España... ..	4.500	Bélgica	1.600
Japón	3.800	Yugoslavia... ..	1.200
India... ..	3.500	Austria... ..	1.200
Suecia	2.500		

Según la lista anterior, nuestro país ocupa el séptimo lugar del mercado mundial en cuanto a número de locales de proyección, aunque ya sabemos que la verdadera dimensión del mercado está determinada por el número total de asientos y la asistencia del público a los locales, todo lo cual, como dije un poco más arriba, otorga el primer puesto de la escala internacional de mercados al de los Estados Unidos, situado muy por delante de los restantes. Comparando las cifras de los dos cuadros precedentes, podrá notarse que en el primero de ellos se ha incluido en la zona de América del Norte solamente a los Estados Unidos y al Canadá, pasando a Méjico al mercado de América Central. El número total de espectadores que van al cinematógrafo en los Estados Unidos supera la cifra anual de los 4.500 millones, en tanto que en el mercado de la Gran Bretaña se bordean los 1.000 millones y en Italia, el Japón y la India se oscila entre los 800 y 900 millones de asistentes al año —ya vimos que en España la cifra es superior a los 300 millones—; desconozco la cifra correspondiente a la U. R. S. S., pero sea cual fuere, entre todas destaca la enorme potencia del mercado norteamericano, que es una excelente plataforma para la poderosa industria cinematográfica de Hollywood, pero que, dadas las gigantescas proporciones de ésta, no es suficiente para el normal desarrollo del proceso completo por el que ha de pasar el film —es decir, un fenómeno semejante al que sucede en el mercado español, aunque de signo contrario, pues en nuestro país ello ocurre por falta de organización industrial principalmente, mientras que en Norteamérica la causa es un exceso de potencia, que necesita expansionarse a través de los mercados de todo el mundo—; prueba

del poder de la industria americana es el hecho de que su producción ha representado en estos últimos años el 60 por 100 de las películas exhibidas en los mercados internacionales.

Frente a todas esas cifras demostrativas de la existencia de un enorme mercado mundial cinematográfico, veamos cuál ha sido la presencia española en ese mercado. En primer lugar, he ahí un resumen de los estrenos de películas españolas o coproducidas, en el quinquenio 1950-1954, en algunos mercados (25) :

Pais de estreno	1950	1951	1952	1953	1954	Total
Méjico...	12	15	16	12	12	67
Argentina...	17	20	11	25	23	96
Francia ...	1	4	3	9	—	—
Italia ...	—	—	4	7	7	—
Portugal ...	7	8	9	6	9	39

Por otra parte, voy a reflejar la estadística de exportación de películas nacionales de largo metraje, con separación de los títulos diferentes y el total; corresponde al quinquenio 1952-1956 (26).

	1952	1953	1954	1955	1956
Títulos diferentes ...	89	92	167	135	136
Total exportaciones...	223	277	351	262	307
Países ...	32	30	28	35	32

De todo lo anterior se desprende lo que ya adelanté más arriba: la producción española de películas tiene escasa representación en ese inmenso mercado internacional que hoy existe. La causa de ello es la misma que hace que nuestro cine tenga actualmente una estructura artificial: falta de organización económica. Los films españoles no cuentan con ningún organismo que se encargue de la distribución en los mercados exteriores. La orientación, exportación y explotación de aquéllos no están respaldadas por una empresa oficial u oficiosa especializada en esos cometidos, tan vitales para nuestra producción. Hasta ahora, la exportación de las pelícu-

(25) Este resumen está confeccionado con los datos procedentes del *Anuario del Cine Español*, en cuyo capítulo VI se da una relación de los títulos de las películas españolas estrenadas en esos mercados.

(26) Los datos que componen este cuadro me han sido facilitados por el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía.

las españolas se ha realizado de una manera irregular e independiente, unas veces mediante las gestiones de los propios productores nacionales —con organización o representación en algunos mercados extranjeros—, y en otras ocasiones —lo cual es mucho peor todavía— vendiendo el producto al comprador extranjero, que ha pagado el precio que ha querido y ha manejado después el film a su antojo. Los efectos de todos esos hechos han sido funestos para nuestra industria: exportación desorganizada y atomizada, sin fundamento ni proceso económico de ninguna clase; desconocimiento de los mercados exteriores, que no han sido bien estudiados por nadie en el cine español; ignorancia de la existencia o características de éste más allá de nuestras fronteras, y, a veces, menosprecio de los films españoles como fruto de la exportación de los de baja calidad; escasa afluencia de divisas para la economía nacional, al no encauzarse la corriente de los pagos por exportaciones, etc., etc. La solución total o parcial de todas esas consecuencias negativas para nuestra industria cinematográfica corresponde actualmente, en teoría, a un organismo que recientemente ha surgido en el campo profesional del cine nacional: la entidad Uniespaña, a la que voy a dedicar un párrafo especial.

Hace pocos meses se ha constituido en nuestro país la tan esperada empresa *Uniespaña*, que también responde al nombre de Grupo Autónomo de Productores Independientes Españoles. Esta entidad está encuadrada en el Sindicato Nacional del Espectáculo, pero funcionará en forma independiente. Sus fines, al parecer, son la organización y fortalecimiento de la industria de producción de películas y la conquista de los mercados extranjeros para nuestros films. La creación de Uniespaña ha llegado en un momento crucial para el cine español, por lo que de la actuación de aquélla puede depender algo que es vital para éste: la salida organizada al mercado internacional. El modelo de esta clase de empresa lo tenemos ante nosotros: Unifrance y Unitalia, los dos organismos de difusión y propagación de los films de Francia e Italia en el extranjero. La labor de ambos ha sido muy fructífera en los pasados años y su ejemplo debe ser seguido por la nueva entidad española. Frente a ésta se abre un ancho horizonte lleno de posibilidades: estudio completo de los mercados exteriores, cuidando especialmente de los hispanoamericanos; examen e información a nuestra industria de

las perspectivas de exportación y explotación; propagación del cine español en todo el mundo, mediante la publicación de revistas y boletines, instalación de oficinas o agencias informativas, asistencia a los Festivales, con películas seleccionadas y una preparación adecuada; asesoramiento a la selección de films exportables, que no son todos los producidos; cooperación con los organismos oficiales en el encauzamiento de todas las operaciones de comercio exterior relacionadas con la venta y explotación de películas españolas en los mercados extranjeros, etc., etc. Todavía no conocemos los primeros resultados de la gestión de Uniespaña en el terreno de la práctica, cuya urgencia se hace cada día mayor en las circunstancias presentes, en su mayoría ya examinadas a lo largo de este trabajo. Pero hay que esperar con ilusionada fe la actuación de una empresa que tanta fuerza puede dar a la industria cinematográfica española, hoy reducida al marco limitado de un mercado que no puede constituirse como único soporte económico de aquélla.

La meta principal hacia la que han de ser dirigidas nuestras corrientes exportadoras es la del mercado que más nos interesa, por diversos motivos culturales, políticos, sociales y económicos: *el mercado hispanoamericano*. Para tener una idea —sólo aproximada, pues las cifras que voy a emplear han sido obtenidas por estimación, en lo que respecta a algunos países sudamericanos— de la importancia del conjunto de ese mercado y de sus distintos componentes, a continuación doy a conocer un cuadro en el que figurarán las principales características del bloque cinematográfico hispanoamericano.

P A I S	Salas	Asientos	Producción anual	Estrenos	% films nacionales
Argentina...	2.200	1.200.000	47	300	15,66
Colombia...	550	380.000	—	350	—
Cuba...	600	400.000	5	500	—
Chile...	400	300.000	4	350	—
España...	4.500	2.400.000	60	250	24,00
Méjico...	2.400	1.850.000	105	400	26,50
Perú...	300	220.000	—	350	—
Uruguay...	300	200.000	—	450	—
Venezuela...	400	250.000	2	300	—
Otros países...	1.250	800.000	—	350	—
TOTALES ...	12.900	8.000.000	224		

Las cifras globales del cuadro, que hacen elevarse los locales de proyección a cerca de trece mil y el número total de asientos a unos ocho millones, presentan, en teoría, un mercado en el que debería tener fácil explotación y amortización la producción de ese bloque, de unas doscientas veinticinco películas anuales en estos momentos. Para nuestro país ese es el mercado ideal, por la comunidad de sangre, raza, idioma y costumbres que nos une con América. La identidad de lenguaje y pensamiento y la menor exigencia de aquel público hacen que España deba prestar una atención especialísima a dicho mercado, que está llamado a ser la salida y proyección natural de la cinematografía nacional. Hoy el cine norteamericano representa casi el 70 por 100 de los estrenos anuales en esos países, pero nuestros productos tienen el terreno bien abonado por los motivos ya apuntados. Las buenas películas españolas —y algunas que no lo eran— dadas a conocer en Hispanoamérica en estos últimos años, han triunfado plenamente, demostrando que el cine de nuestra Patria es esperado al otro lado del Atlántico con verdadero cariño e interés. El trabajo aislado y particular de algún productor o distribuidor español ha servido para confirmar esa creencia optimista, pero lo realizado hasta ahora en esa dirección ha sido poco. Creo que no debemos dejar pasar este momento de crecimiento de nuestra producción y de proyecto de organizar la exportación sin tratar de encauzar ésta principalmente hacia el mercado hispanoamericano, que absorberá todo lo bueno que le enviemos y aun aceptará lo menos bueno; labor nuestra es también la de procurar que lo primero sea más numeroso que lo segundo. Mas todo ello sin dar la espalda al otro mercado que también corresponde a la órbita española de actuación: el mercado de la Europa Occidental, más difícil para nosotros por disponer de un público más exigente y de una mayor selección de películas, con un porcentaje muy superior de producción nacional de calidad. El trabajo a realizar en el campo del comercio exterior cinematográfico es, pues, enorme y su iniciación no admite espera, ya que el futuro del cine español requiere esa expansión internacional para su completo desenvolvimiento. Europa, por un lado, y, sobre todo, Hispanoamérica, son los objetivos que el cinema nacional debe conquistar en esa batalla, aún no empezada, para elevar airoosamente el pabellón español en el mercado mundial de películas.

X. — CONSUMO

En el mundo de hoy el cine es un fenómeno social que se ha extendido por todas partes. El sujeto de la sociedad, el hombre, ha encontrado en la película el medio ideal de expresión de sus sentimientos, inquietudes, apetencias, etc. Por ello el hombre se agarra al cine como un náufrago a su tabla de salvación; la necesita para subsistir, del mismo modo que nosotros, humanidad actual, hemos hecho del cine nuestra necesidad cotidiana, que nos ayuda a vivir a la vez alejados de la propia y particular realidad —*aspiración constante del hombre*— y en contacto con la posible realidad de los demás o con la fantasía de nuestros mejores sueños. El cine ha penetrado, pues, en el círculo íntimo de los anhelos de cada persona, y ésta acude a él como a una cita ineludible. Esta es la regla general en nuestro mundo y sus excepciones no hacen más que confirmar su vigencia. El hombre establece su gradación real de necesidades y a la hora de elegir el aprovisionamiento más adecuado para la satisfacción de aquéllas, surge el cine con tal fuerza que se eleva desde la simple categoría de espectáculo o medio de diversión —a la manera clásica de fuente de esparcimiento para el pueblo— a la de un bien de otro orden, que ocupa un lugar destacado entre los que la humanidad exige con mayor preferencia en su cotidiano vivir. Elegida la situación de aprovisionamiento, el consumidor medio reserva una porción de su renta para la adquisición del bien “cine”, que es parte integrante de aquella situación; es decir, el cine es considerado hoy por el consumidor como un bien perteneciente al grupo de los calificados como medios para la consecución de los fines que aquél persigue. El principio de necesidad rige plenamente en este campo de las relaciones entre el hombre y el cinematógrafo.

Si trasladamos esos principios generales al caso español, el resultado es la comprobación cierta de su aplicación completa en nuestro país. En España, a diferencia de lo que ha ocurrido en otras naciones, no ha surgido ningún bien sustitutivo del cine y éste se halla presente cada vez con mayor fuerza en la gradación establecida por la economía de consumo. En el capítulo precedente se han examinado las cifras absolutas y relativas que caracteri-

zan a nuestro mercado cinematográfico. Recordemos que, aparte del total de locales y asientos correspondiente al territorio nacional, es muy significativa la cifra de 12 habitantes por cada asiento de cine, no alcanzada por casi ningún país. Lo mismo sucede con la relación entre el número de habitantes, el número de espectadores al año y la renta nacional —con su reflejo en el nivel de vida—, todo lo cual permite reforzar la conclusión de que el consumidor medio español coloca al cine entre sus bienes más estimados, haciendo crecer incesantemente su demanda en el mercado nacional.

Las peculiaridades culturales, económicas, geográficas o de cualquier otro tipo que afectan al consumidor hacen que existan las diversas *clases de consumo* que resulten de aquéllas. En España, la primera división grande que cabe hacer es la determinada por las diferencias de nivel de vida y costumbres que separan a nuestros dos grandes grupos de población: *la ciudad y el campo*. El medio rural ofrece una mayor uniformidad de consumo, aunque se dan en él las naturales distinciones entre zonas de mayor o menor capacidad económica, diversidad de costumbres y nivel de cultura, etc. En la ciudad, dentro de un término medio general que sirve para ofrecer los matices fundamentales de caracterización de aquélla frente a los del segundo grupo señalado —el rural—, la economía de consumo adopta infinidad de variantes, tantas como escalones sociales coexistan dentro de cada núcleo urbano y diferencias de toda índole distinguan entre sí a estos núcleos. Las capitales de provincia reúnen aproximadamente un 16 por 100 del número total de salas de proyección de España, en tanto que ese porcentaje se eleva a casi el 30 por 100 en lo que respecta a número de localidades o asientos. Esta diferencia ilustra claramente sobre las distintas dimensiones que acompañan a los locales cinematográficos según su situación; el aforo medio de las salas pertenecientes a pueblos es de unas 450 localidades, mientras que en las de las ciudades esa cifra llega casi al millar de asientos. Por otra parte, conviene recordar el hecho de que existe un buen porcentaje de locales enclavados en el campo que funcionan sólo dos o tres veces por semana, fenómeno que no suele suceder en la ciudad, cuyas salas, por regla general, celebran funciones a diario. Este conjunto de condiciones nos lleva a la conclusión de que la eco-

nomía de consumo española está más influida en su demanda por su representación ciudadana que por la rural. El consumidor ciudadano pesa más en el mercado cinematográfico que el campesino, por lo que tomaremos al primero como guía de nuestro examen. Dentro de cada grupo, la demanda está condicionada además por la serie de factores económicos y culturales que forman el medio ambiente en que se desenvuelve el consumidor. Así, ya en el capítulo anterior se puso de manifiesto la superioridad numérica del mercado de la zona periférica sobre el de la interior, y, dentro del primero, la mayor importancia absoluta y relativa de las cifras de las provincias catalanas y levantinas, fruto de una economía más saneada y de un nivel de vida diferente, con un índice medio de cultura colocado por encima del de otras regiones. En las ciudades, la diferenciación es mayor en proporción a las dimensiones de la urbe, llegándose por ese camino a la enorme diversidad de las grandes capitales, en las que existen multitud de factores determinantes de una distinta matización de las preferencias del consumidor. Si tomamos como ejemplo a Madrid, en cuyos diversos componentes económico-sociales encuentran representación la mayor parte de los que se hallan dispersos por toda la geografía española, tenemos ante nosotros varios grandes escalones con características propias definidoras de la demanda que los consumidores apoyan: locales de la Gran Vía, con el lujo de sus instalaciones, películas de estreno, precio elevado de sus asientos y público solamente unificado en torno a la categoría económica de las salas de proyección; locales de la calle de Fuencarral, que representan el segundo escalón económico, con un público más homogéneo que el anterior y una demanda de mayor elasticidad; salas del barrio de Salamanca, de menor importancia comercial y cinematográfica que las ya señaladas, pero dotadas de un ambiente de superior refinamiento espiritual, que exige una calidad más depurada en el producto que se le ofrece; locales populares, los llamados "cines de barrio", con predominio de las clases sociales medias y bajas, una menor exigencia artística y tantas subdivisiones como diferencia de precios y de instalaciones separe a los locales agrupados en cada zona.

Siguiendo con la utilización del caso madrileño como representante de la economía de consumo española, creo que es interesante

examinar los diferentes *tipos de producto* que ésta hace formar parte de su demanda, es decir, las películas que el espectador medio incluye en su programa cotidiano. Desde el punto de vista de la *nacionalidad*, que es uno de los factores fundamentales de discriminación para el consumidor, ya vimos en el capítulo anterior las cifras de estrenos correspondientes a films españoles y norteamericanos durante el último decenio, que ahora vamos a completar con los de otras naciones y ampliando la dimensión temporal hasta el año 1939, todo ello referido a las pantallas de Madrid.

AÑO	Alem.	Argent.	España	Francia	Inglat.	Italia	Méjico	Norteanu.	Otras
1939	34	1	16	4	4	9	—	56	1
1940	71	9	25	13	16	17	2	77	—
1941	50	4	30	18	13	17	6	45	—
1942	8	3	38	15	18	10	3	28	—
1943	8	7	47	10	21	33	3	61	1
1944	12	3	42	4	17	13	2	121	—
1945	6	5	30	5	11	1	13	138	1
1946	2	10	23	4	17	6	34	151	5
1947	3	7	34	6	16	18	17	141	9
1948	7	12	40	13	11	16	28	134	10
1949	—	17	42	10	4	12	23	104	5
1950	—	13	43	16	12	7	22	80	11
1951	2	5	35	17	9	3	14	58	6
1952	9	5	35	15	12	13	30	85	13
1953	2	10	33	8	23	19	25	103	20
1954	4	11	47	10	18	21	17	136	20
1955	5	6	42	7	19	14	17	115	43
1956	8	3	48	8	16	35	23	69	39
TOTALES...	231	131	650	183	257	264	279	1.702	184

En el epígrafe de "otras" están comprendidas las coproducciones, las cuales, como se observa en la tabla, han ido aumentando constantemente en los últimos años. El total de películas estrenadas en Madrid en el período 1939-1956 ha sido, pues, de 3.881, de las cuales el porcentaje que corresponde a las norteamericanas es el 44 por 100, en tanto que las españolas no llegan al 17 por 100 y las mejicanas, italianas, inglesas y alemanas, por este orden, oscilan alrededor del 7. Esta clasificación debe considerarse solamente como una primera aproximación del sentido de la demanda, pues no tiene en cuenta, por una parte, los días de proyección de cada

película y el número total de asientos vendidos para la misma, y además, por tratarse de promedios de un largo período, no refleja exactamente la tendencia de los últimos años, en los cuales, por ejemplo, el cine alemán ha estado casi por completo desplazado de nuestro mercado. Por otra parte, en el capítulo de coproducciones el papel principal está representado por aquéllas en las que participan, aislada o conjuntamente, Francia e Italia, por lo que debería aumentarse el porcentaje atribuido a estos dos países. Hechas estas salvedades, existe una evidente realidad en cuanto a la preferencia del consumidor español, que sigue la regla general del mercado cinematográfico mundial: la fuerte demanda de películas de Hollywood, hoy satisfecha en forma muy insuficiente. También es digno de ser resaltado el avance dado por el cine europeo en la escala de preferencias de nuestro público; especialmente hay que destacar los excelentes resultados de los films italianos, que alcanzan unos estupendos promedios de recaudación en las taquillas españolas, fenómeno que también ha ocurrido en otros mercados y que es consecuencia del notable progreso industrial y artístico experimentado por el cine italiano en el último decenio.

En el capítulo VIII fueron examinadas las vigentes normas de protección a la producción cinematográfica nacional. Recordemos que en las mismas se atribuía al Consejo Coordinador de la Cinematografía la función de proponer las fórmulas adecuadas para asegurar a la distribución y exhibición nacionales un número suficiente anual de películas extranjeras que garantice un normal desarrollo de estas actividades comerciales cinematográficas; también se especificaba en las normas que, cuando fuera necesario o conveniente para la buena regulación de la vida cinematográfica nacional, el Consejo daría su informe para la determinación por los Ministerios de Comercio e Información y Turismo de la nacionalidad de las películas para las que hubieren de concederse los permisos de importación. Estas normas han tenido su complemento en los *acuerdos cinematográficos* firmados con algunos países, en los cuales se han tenido presentes por las partes contratantes los principales aspectos de la cuestión: protección y defensa de la industria nacional, equilibrio del mercado, demanda y preferencias del consumidor, etc. Con los Estados Unidos, primer productor

mundial de películas y favorito del mercado español, firmó nuestro país un acuerdo el 13 de septiembre de 1951, que estuvo vigente durante más de dos años. Un nuevo convenio vió la luz el 21 de noviembre de 1953 y fué firmado, como el anterior, por los organismos oficiales españoles y la Motion Picture Export Association of America (M. P. E. A. A.). En su virtud, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía apoyaría, en el periodo de duración del acuerdo, la expedición por parte del Ministerio de Comercio de 100 licencias de importación para películas norteamericanas de largo metraje, para las cuales se solicitaría del Ministerio de Información y Turismo los correspondientes permisos de doblaje al idioma castellano. Independientemente de esas 100 películas, se podrían conceder licencias de importación para otras cintas americanas, para su exhibición en idioma inglés, con o sin subtítulos. De los 100 films primeramente citados, 40 serían distribuidos por empresas españolas y 60 por filiales de compañías americanas. Todas estas cifras estaban ya fijadas en el primer acuerdo entre España y Norteamérica. También establecía el convenio de 1953 que, a la vista de la situación del mercado cinematográfico, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía estudiaría la posibilidad de que se concediera eventualmente una pequeña cuota extraordinaria de películas con destino a la segunda parte del año cinematográfico 1954-1955. Utilizando esta cláusula, se concedió, a finales de 1954, un cupo extra a la M. P. E. A. A., que explica el hecho de que las importaciones en 1955 superaran la cifra tope antes señalada, del mismo modo que había sucedido en 1954 —ya vimos antes el número de estrenos de cada año y puede comprobarse que durante los dos años mencionados se sobrepasó ampliamente el límite de 100—. El acuerdo se prorrogó un año más, pero al terminar ese periodo y tratar de realizarse uno nuevo, no se pudo éste llevar a buen puerto, a pesar de todas las gestiones hechas en ese sentido y de los puntos coincidentes entre las partes. La situación actual, por ello, es un tanto anómala, y la inexistencia de convenio ha producido, entre otras consecuencias, un abastecimiento insuficiente del mercado nacional en lo que respecta a películas norteamericanas, preferidas, como ya hemos puesto de relieve, en la demanda del consumidor

español. El efecto favorable podría ser una mayor atracción del público hacia la producción nacional, que encuentra ahora una menor competencia cuantitativa del cine americano. Lo que debemos pedir es que nuestra producción trate de ganarse el favor del consumidor por caminos lícitos, esto es, ofreciendo una mejor calidad en el producto, sin recurrir al truco de abusar de la menor competencia para intentar que el público lo admita todo.

Con Italia se firmó el acuerdo que actualmente se halla en vigor el día 16 de abril de 1956, y será válido hasta el 28 de febrero de 1957, pudiendo ser renovado a partir de esa fecha. Establece dicho acuerdo que durante su vigencia se autorizará la importación en España de hasta un máximo de 30 películas italianas de largo metraje, y la importación en Italia de hasta 30 películas españolas; además de ellas, se podrá autorizar la importación por cada país de hasta un máximo de cinco películas para ser exhibidas en versión original o subtitulada. Eventualmente, podrá ser aumentado el número de esas películas, tanto de las últimas como de las primeras —se sobrentiende que éstas se doblarán al idioma del país que las importa—; asimismo, se establecen algunas otras cláusulas que tienden a facilitar el intercambio cinematográfico de los dos países.

El mismo sentido constructivo preside el convenio vigente con Alemania, que se firmó entre este país y España el día 3 de mayo del corriente año 1956, con validez hasta el 30 de abril de 1957. Las cifras fijadas como tope para la importación son las de 15 películas de largo metraje para ser dobladas y tres para las exhibidas en versión original, con o sin subtítulos. La parte alemana no fija límite alguno para estas últimas. Otro precepto interesante es el que dispone que las películas importadas no deben, por principio, haber sido presentadas en estreno mundial con más de treinta y seis meses de antelación al comienzo del año cinematográfico corriente; a petición de las autoridades del país productor, podrán admitirse excepciones, especialmente en el caso de películas de alto valor artístico.

El examen del régimen contractual cinematográfico entre España y otros países se cierra con la referencia al último de los convenios de intercambio firmados con Francia, que tiene fecha 2 de junio de 1956, habiendo entrado en vigor, retroactivamente,

a partir del 1 de noviembre de 1955 y expirando su vigencia el 30 de octubre de 1956. En dicho acuerdo, que se acoge a las disposiciones generales del Convenio comercial hispano-francés de 25 de noviembre de 1955, no se especifica el número de películas objeto del intercambio, sino que se establece que la importación y la explotación, en versión original —con o sin subtítulos— o doblada, de las películas de todas clases se llevarán a cabo en cada país conforme a la reglamentación nacional referente a cada categoría.

Además de la clasificación estudiada en las páginas anteriores —de acuerdo con la nacionalidad de las películas—, que es la fundamental a efectos de consumo, hay otra que también encierra un gran interés: la que se basa en el *género* al que pertenece el tema del film. Desde este punto de vista, me parece muy significativa la distribución de la producción norteamericana, que, por estar dirigida a todo el mundo, es muy sensible ante las preferencias del consumidor. Según una estadística reciente, de las 256 películas producidas por los Estados Unidos en 1955, los principales grupos temáticos han sido: películas del Oeste, 28; policíacas, 26; románticas, 23; históricas, 15; sentimentales, 15; viajes y aventuras, 12, y musicales, 12. Con respecto a la demanda del consumidor español, coincide en lo esencial con esa clasificación, pues por encima de algunos de los grupos de la misma y englobándolos, se hallan los dos géneros fundamentales en toda representación en la que intervengan seres humanos: el drama y la comedia. Todas las estadísticas referentes a nuestro país coinciden en la afirmación de la superioridad de esos dos géneros, por el orden mencionado, en la demanda del consumidor medio, fácilmente explicable si se considera que son los dos géneros clásicos que han ofrecido al espectador a lo largo de toda la historia del cine sus mejores obras, con una perfecta coordinación entre fondo y forma, los dos elementos utilizados por el cinematógrafo para elevarse desde su primitiva consideración de espectáculo a la categoría de Arte.

Muchos otros aspectos de todo tipo —artísticos, sociológicos, políticos, etc.— podrían ser señalados y estudiados aquí, porque en el mundo de hoy el cine se ha vertido en todos los campos desde la pantalla, invadiendo con su fuerza arrolladora parcelas que antes permanecían aisladas. Pero creo que el trabajo monográfico se ha alargado con exceso y no debe tratar de salirse de los límites

económicos en los que está enmarcado, aunque a veces hayan figurado en el mismo elementos ajenos a la Economía, que se han puesto en contacto con ella a través de este complejo universo cinematográfico, tan fascinante y tan variado en matices. Si algo de esto ha sido puesto de manifiesto en las líneas de mi trabajo, centrado en el examen de los principales factores económicos de la cinematografía nacional —que es la que realmente debe interesarnos y preocuparnos a los españoles— y proyectado con el propósito de atraer la atención hacia los problemas que aquélla tiene planteados, para que la colaboración de todos halle la solución más adecuada para esos problemas y nos lleve en un futuro próximo a contar con un verdadero CINE ESPAÑOL, se habrá cumplido plenamente, como dije en los comienzos de mi trabajo, el propósito que anima al autor de estas modestas consideraciones “en torno a la industria cinematográfica española”.

EDUARDO MOYA LOPEZ