

NUEVO CINE ESPAÑOL: CINE, CINE, CINE, MÁS CINE, POR FAVOR*

New Spanish Cinema: cine, cine, cine, más cine, por favor

Elena Medina de la Viña  <http://orcid.org/0000-0003-2685-1033>
Universidad Rey Juan Carlos – elena.medina.delavina@urjc.es

José Fernández García  <http://orcid.org/0000-0003-3576-5006>
Esgaya Films – esgaya@esgayafilms.es

BIBLID [(2172-9077)9,2014,85-117]

Fecha de recepción del artículo: 30/10/2014

Fecha de aceptación definitiva: 05/11/2014

RESUMEN: Cambio, nuevas narrativas, nuevas fórmulas de financiación, bajo presupuesto, son las referencias habituales cuando hablamos del cine español más joven y actual. Junto a un momento de dificultad creciente en la financiación de las películas, tenemos también un momento creativo en expansión. Hemos asistido también a un cambio tecnológico y a una forma de demanda distinta por parte del público. ¿Es posible encontrar un modelo que permita el retorno económico suficiente para poder seguir disfrutando del cine?

Palabras clave: cine español, bajo presupuesto.

ABSTRACT: Change, new fiction, new methods of financing, low cost, are the usual cinema references when we talk about young and contemporary Spanish Cinema. Beside a time of increasing difficulty in financing films, we are experiencing a burst of creativity. We have also witnessed a technological change and a different public demand. Is it possible to find a model to enable sufficient economic return to continue enjoying movies?

Key words: Spanish cinema, low cost.

* Tomamos prestado para el título el estribillo de la canción “Cine, cine”, perteneciente al álbum *Cuerpo a cuerpo* (1984) de Luis Eduardo Aute.

1. Introducción

El cine español está viviendo un momento de cambio, inevitable si tenemos en cuenta que en los últimos años hemos asistido a una transformación tecnológica, tanto en producción como en distribución y exhibición, y a una forma de demanda del disfrute del producto cinematográfico totalmente distinta por parte del espectador. Y todo ello ha tenido lugar sin que se produjera de forma paralela un cambio en su modelo económico, tanto en lo que se refiere al

modelo de negocio, como a los planteamientos de financiación de las películas. Aunque en este sentido se ha de precisar que, aunque las grandes producciones siguen efectivamente el mismo modelo, asistimos a nuevas propuestas de financiación, fundamentalmente en las producciones de bajo presupuesto: coproducciones, alguna subvención, cada vez menos y con menor cuantía, *crowdfunding*, capitalizaciones, o simplemente con aportación propia y de allegados, como se ha hecho toda la vida cuando no hay más recursos disponibles para sacar adelante un proyecto.

Ahora hablamos de cine *low cost* como un estilo, como una forma de etiquetar productos que, por el mero hecho de ser bajo presupuesto ya merecen atención. No debemos olvidar otras cuestiones como la calidad, la historia narrada o simplemente que el cine lo hacen equipos de profesionales que viven de ello, de poner luces, maquillar a un actor o actriz, confeccionar un traje, preparar un *catering* o dirigir la película.

¿Es posible un cine de bajo presupuesto manteniendo la profesionalidad de los equipos? Sería posible si se produjera retorno económico suficiente en la explotación de la película, pero ¿todas las posibles ventanas de explotación son rentables?

Muchos filmes no tienen fácil acceso a todas estas ventanas y aquí se impone la investigación para encontrar fórmulas que lleven estas películas al espectador fijando un modelo económico cuyo eje no sea la copia, como sigue siendo en la actualidad, a pesar de que la mayoría de las películas se distribuyan en soporte digital.

Por ello, asistimos a *tours* de directores que hacen de cada pase un evento, a la búsqueda de un mercado nicho, a los intentos de distribución en distintas ventanas de forma simultánea, sala y plataformas de descarga, por ejemplo, pero volvemos a la misma cuestión: todo esto es posible, pero es necesario el retorno económico para seguir produciendo; y aunque todas las películas pueden aspirar a tener un alto número de espectadores que, a su vez, suponga una buena recaudación, es necesario conocer también a qué tipo de público puede interesar la película y, según esta respuesta, la misma recaudación puede ser interesante para una o un fracaso para otra, en función de su modelo de producción, presupuesto e inversión en promoción; un ejemplo de esto

pueden ser las películas *Ayer no termina nunca* dirigida por Isabel Coixet con un presupuesto de 200 000 euros y *15 años y un día* dirigida por Gracia Querejeta con un presupuesto de 3,6 millones de euros. Según los datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ambas películas han tenido una recaudación similar, en torno a los 430 000 euros, a fecha de 31 de diciembre de 2013. La elección de estas dos películas se debe a que ambas fueron dirigidas por mujeres en 2013, y porque ocupan los dos últimos puestos en la lista de las 25 películas españolas con mayor recaudación según el Ministerio. La distinta interpretación de las cifras vendrá dada por los dos modelos de producción que representan.

El objetivo de este artículo es acercarnos al momento actual del cine español a través de las reflexiones de algunos autores en ejercicio. Con ello trataremos de dar respuesta a algunas de las preguntas planteadas al comienzo de este texto y establecer una discusión sobre el actual modelo de financiación del cine español.

La elección de los mismos se realizó según su forma de acercarse a la producción cinematográfica.

La metodología empleada, además de la búsqueda bibliográfica y el visionado de sus obras, ha sido la entrevista en profundidad, para la que se seleccionaron tres autores con representación en las áreas de dirección y producción pertenecientes a dos generaciones distintas pero contemporáneas en el ejercicio de la profesión.

Los autores seleccionados fueron:

Fernando Franco (director y montador).

Mario Madueño (productor).

Juan Vicente Córdoba (director, guionista y productor).

2. El momento actual del cine español

Decíamos en la introducción de este artículo que el cine español vive un momento de cambio y lo hace en todos los sentidos.

Si consideramos las cifras de 2013, los datos no pueden ser más desesperanzadores: según la Memoria 2013 publicada por FAPAE¹ “en 2013 se han producido 231 películas, la cifra más alta de los últimos años” (Memoria FAPAE, 2014, p. 25), y se han estrenado 158 películas españolas, lo que supone “un 20,6 % más que el año anterior” (Memoria FAPAE, 2014, p. 26). Frente a estas cifras, la cuota de mercado del cine español baja en 2013 a un 13,9 %, en ese movimiento intermitente de subidas y bajadas anuales en función de la existencia, o no, de una película que suba la taquilla, incertidumbre habitual en un mercado que carece de una tendencia constante en el consumo de cine español.

Según los datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en 2013 solo encontramos dos películas españolas en la lista de las 25 con mayor recaudación: *Fast & Furious* en el puesto número 12 que es en realidad una coproducción minoritaria española, con una participación del 61 % de EE. UU. y un 39 % por la parte española, y *Mamá*, en el puesto 16, otra coproducción minoritaria, en este caso con Canadá (España 33 %, Canadá 67 %), ambas distribuidas por Universal Pictures International Spain.

En este mismo listado, el 76 % de las películas con mayor recaudación se corresponde con películas de Estados Unidos, es decir, 19 de un listado de 25.

A la situación de la taquilla tendríamos que añadir una “tendencia general al descenso en los incentivos [de las comunidades autónomas], lo que ha llevado a que el resultado general sea una caída del 24,83 %” (Memoria FAPAE, 2014, p. 30), así como una disminución del Fondo de Protección a la Cinematografía que baja a 39,1 millones de euros, recorte que se incrementa en 2014 quedando en una dotación de 33,7 millones de euros. Como dato de simple comparación y para poder poner en la realidad lo que supone una cifra como esta, solo tenemos que considerar las ayudas a otros tipos de industria como la turística o la de automoción, por ejemplo: el Ministerio de Industria, Energía y Turismo promovió en 2014 las líneas de financiación Emprendetur, con una dotación de 110 millones de euros para proyectos de jóvenes emprendedores en el sector turístico; el Plan PIVE 6 (programa de Incentivos al Vehículo

¹ Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles.

Eficiente) aprobado en junio de 2014 contó con una dotación de 175 millones de euros y el PIMA Aire, para vehículos industriales pesados, con otra de 405 millones de euros en líneas de financiación. Este dato solo nos indica la inferioridad de condiciones que sufre la industria cinematográfica en España respecto a otras actividades industriales.

Pero esta asfixia a la producción del cine español se extiende también a otros ámbitos, como la subida del IVA al 21 %, el “más alto de la Eurozona; sirvan como ejemplo Alemania que tiene un IVA del 7 % en las entradas de cine” (Medina, 2013), o el caso de Francia, con un 5 %, o la decepción respecto a las prometidas exenciones fiscales que, según el Anteproyecto de Reforma Fiscal, quedan confirmadas en una deducción del “20 % hasta el primer millón y el 18 % en el resto de la producción” (Memoria FAPAE, 2014, p. 24), lo que dista mucho de la situación en otros países europeos que pueden llegar a un 40 % de exención; en el caso del coproductor financiero la deducción pasaría del 5 al 20 %, pero si no se modifican las condiciones de inversión en los proyectos se estaría privando al cine español de la aportación de pequeños inversores, ya que en la actualidad su participación en la producción de películas se regula con una inversión no inferior al 10 % ni superior al 25 % del coste total de producción².

Y por supuesto nuestro sistema de ayudas queda muy lejos de los incentivos a la producción existentes en el modelo norteamericano, consistentes en la devolución al productor de un porcentaje sobre la inversión realizada en el lugar de rodaje; esta devolución se realiza a través de los impuestos; de esta forma “en el año 2010, se alcanzó el siguiente récord: 40 estados de la Unión entregaron a los productores cinematográficos y TV un total de US\$1.4 mil millones a través del sistema 'tax rebates'³ como parte del programa de incentivos” (Labrada, 2013, p. 5).

A pesar de este panorama “el cine español está viviendo un gran momento creativo” (Memoria FAPAE, 2014, p. 24) como lo atestiguan las seis películas

² En una película de un millón de euros de presupuesto, una inversión del 10 % del presupuesto son 100 000 euros.

³ Devolución de impuestos.

españolas presentes en la Sección Oficial del 62 Festival Internacional de Cine de San Sebastián⁴, además de otros filmes en secciones como Zabaltegui o Nuev@s Director@s o la representación española en el 67 Festival de Cannes⁵.

En abril, “el cine español obtiene la cuota más alta de su historia con un 27 % de cuota por recaudación” (Prensa FAPAE, 2014, p. 1); esta subida espectacular se debió una vez más al pico producido por una sola película de alto rendimiento en taquilla, en este caso *Ocho apellidos vascos* dirigida por Emilio Martínez-Lázaro. Pero, afortunadamente, en esta ocasión no fue un caso aislado, ya que en octubre otras tres películas españolas conseguían récords de taquilla: *El Niño* (dir. Daniel Monzón), *La Isla Mínima* (dir. Alberto Rodríguez) y *Torrente 5* (dir. Santiago Segura), como suele ser habitual cuando se estrena un nuevo título de la saga.

Una muestra de creatividad y búsqueda de nuevas formas narrativas que podemos ver en películas como *Los tontos y los estúpidos* (dir. Roberto Castón)⁶ para las que no se encuentra financiación en nuestro país: “Hemos hecho el filme por la cuarta parte del presupuesto inicial. Debemos dinero a todo el mundo, pero al menos se va a estrenar” (García, 2014). Esta es la situación sobre la que Iciar Bollaín hace la siguiente reflexión:

Estamos en un punto muy crítico, el cine está muy ahogado por la financiación. Incluso el presupuesto de TVE, fundamental para sacar adelante las películas, está bajo mínimos. Así no podemos competir con un cine de calidad. La única alternativa que nos queda son las películas de bajo presupuesto, pero de eso no vive una industria, ni unos laboratorios, ni los técnicos, ni los estudios (García, 2014).

⁴ *Autómata* (dir. Gabe Ibáñez), *La Isla Mínima* (dir. Alberto Rodríguez), *Loreak* (dir. Jon Garaño y José Mari Goenaga), *Magical Girl* (dir. Carlos Vermut), *Lasa eta Zabala* (dir. Pablo Malo), *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta).

⁵ *Relatos Salvajes* (dir. Damián Szifrón), coproducción hispano argentina en la Sección oficial a Competición y *Hermosa juventud* (dir. Jaime Rosales) en la sección Un Certain Regard.

⁶ La película se proyectó en la sección Nuev@s Director@s del 62 Festival Internacional de Cine de San Sebastián y se estrenó en sala en octubre de 2014.

3. El puzle de la sala de cine

En este breve panorama del cine español no podemos dejar de lado a una de las patas de la industria, la exhibición.

Según los datos de la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) el censo de salas cinematográficas en España se situaba en abril de 2013 en un total de 745 locales con 3813 pantallas, lo que suponía una confirmación de la tendencia descendente de estos últimos años. Si bien los locales destinados a la proyección cinematográfica comienzan a bajar en 2002, el número de pantallas crece hasta 2005, como un efecto de la transformación de los locales en Multiplex y Megaplex.

A partir de 2006 comienza a disminuir también el número de pantallas, con lo que ambas tendencias convergen.

En esta disminución influye, no solo la menor afluencia de público a la sala y el 21 % de IVA, sino también la paulatina migración a la sala digital. El coste por proyector/pantalla, en un abanico ente 60 y 120 000 euros en función de que se instale 2k o 4k, ha provocado el cierre de muchas empresas de exhibición de localidades pequeñas que no han podido asumir la digitalización de sus salas. No obstante, el apagón analógico de la sala de cine tiene fecha límite en 2014.

El decimoséptimo Censo de Salas de Cine realizado por AIMC en mayo de 2014 confirma la tendencia, produciéndose “un descenso en cuanto a número de locales, salas/pantallas y butacas. El número de locales de exhibición se sitúa en 695, disminuyendo en 50 locales (-6,7 %) con respecto al último censo” (AIMC, 2014) y observa también que se produce una disminución del número de salas a 3675, y de butacas por sala. De ellas, el 76,3 % ya están digitalizadas:

En términos relativos, las comunidades donde las salas digitales suponen ya más del 85 % son: Ceuta y Melilla (100,0 %), Asturias (91,4 %), Madrid (90,0 %) y País Vasco (85,6 %). Por el contrario, Cataluña (69,2 %), Baleares (66,7 %) y Cantabria (64,9 %) son las comunidades autónomas que cuentan con una menor proporción de salas digitales (AIMC, 2014).

El hecho de la digitalización abarata la tirada de copias y la distribución, pero ello no facilita el acceso de muchas películas a la exhibición en sala. Como decíamos al principio, se impone un cambio de modelo.

4. Juan Vicente Córdoba. La joven generación de los 90

Juan Vicente Córdoba no pertenece a una generación cinematográfica, al menos mientras nadie se decida a etiquetar al grupo de cineastas que, ya bien entrada –aunque no superada– la transición, comenzaron a llevar sus historias a las pantallas. Y entendemos que fue algo más que una mera circunstancia en el tiempo.

A principios de los años 90, recordando aún los mejores momentos de los maestros Berlanga, Bardem, Fernán Gómez, Borau, Patino, la cinematografía nacional se fundamentaba sobre un nutrido grupo de directores (entre ellos Saura, Erice, Pilar Miró, Camus, Aranda, Montxo Armendáriz, Gonzalo Suárez, Gutiérrez Aragón, Imanol Uribe, Miguel Picazo, Pedro Olea, Jaime Chávarri, Pedro Olea, J. L. García Sánchez, Pere Portabella, Manuel Gómez Pereira, Alfonso Ungría, Fernando Colomo, Fernando Trueba, Pedro Almodóvar, Eloy de la Iglesia o Agustí Villaronga), autores, en general, muy ligados al momento que atravesaba la sociedad española, tanto desde puntos de vista estéticos, sociales, o narrativos.

Es en ese contexto cuando los jóvenes directores, que acceden al cine desde la formación y la experiencia en el cortometraje, que no ven este formato solo como carta de presentación o aprendizaje, sino como un vehículo de expresión, se asoman al mundo del largometraje como una continuación de este camino. Tuvo mucho que ver en este impulso la aparición de las ayudas a la producción de cortometrajes tanto desde instituciones nacionales como autonómicas.

La lista también es amplia. Surge así este grupo heterogéneo, que aún parece tener pendiente buena parte de su recorrido: Julio Medem, Icíar Bollaín, Juanma Bajo Ulloa, Alejandro Amenábar, M. Barroso, Isabel Coixet, Santiago Lorenzo, Manane Rodríguez, Manuel Martín Cuenca, Enrique Urbizu, Javier Rebollo, Pablo Berger, Álex de la Iglesia.

Juan Vicente Córdoba, al que podemos encuadrar dentro de este grupo, creó, junto con Antonio Conesa, la productora Samarkanda, para rodar, en un

entorno profesional, varios cortometrajes que tuvieron un amplio y premiado recorrido en festivales de todo el mundo, especialmente *Huntza* (1992) y *Campeones* (1997), de Antonio Conesa, y *Entrevías* (1995), de Juan Vicente. Estos cortometrajes les abrieron las puertas a la producción en 1995 de su primer largometraje, *Alma gitana*, dirigido por Chus Gutiérrez y en el que Juan Vicente Córdoba colaboró también en el guion, y en el año 2000, del primer largometraje dirigido por Juan Vicente, *Aunque tú no lo sepas*, en coproducción con Enrique Cerezo, quien producirá íntegramente su segundo largo, *A golpes* (2005). Con él hablamos de su forma de entender el cine:

Si entras en la casa de un cineasta y la ves vacía... no puede ser, tienes que alimentarte, incluso para trabajar en un guion, aunque lo haces con el ordenador, pero constantemente estás revisando libros, películas. O solo por el gusto de verlas y estudiarlas, sus puestas en escena... Y con los libros, igual (Córdoba, 2014)⁷.

4.1. El rasgo de una generación: el cortometraje

Sobre las características que pueden relacionar a los cineastas que emergieron en ese mismo momento cree que, efectivamente, les unió el mundo del cortometraje, visto de una manera distinta a como se había visto hasta el momento, “con narrativa propia” (Córdoba, 2014). Hasta los años 70 los cortometrajes prácticamente no existían como piezas con recorrido cinematográfico. En los años posteriores, directores como Trueba, Colomo o Almodóvar comienzan a rodar cortometrajes, aunque en situaciones precarias. Para Córdoba, “Muchos eran escenas o cortos inacabados. Nosotros no podíamos hacer solamente un corto para llegar al largo, en los 90 lo instauramos como movimiento y comenzamos a moverlos por el circuito de festivales” (Córdoba, 2014)⁸. Varios pasos se dieron para apoyar estas intenciones; para Isabel Durante,

⁷ Entrevista realizada por los autores a Juan Vicente Córdoba en Madrid, en julio de 2014.

⁸ *Idem*.

La década de los noventa supone una etapa fundamental a la hora de confeccionar un estudio sobre la producción del cortometraje en nuestro país, si bien es cierto que gran parte de la legislación aplicada sienta sus bases en la jurisprudencia de los ochenta, encargada de un aperturismo cultural recién estrenado.

Siguiendo la línea de lo expuesto, se pueden contemplar dos grandes apartados o fases en los que se articula la etapa: aquel que comprende los primeros años, de 1990 a 1993, y otro que va desde 1994 hasta nuestros días (Durante, 2002, p. 48).

En este sentido, serán fundamentales las Ayudas a la Producción de Cortometrajes por parte del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), una reivindicación en la que estos cineastas fueron particularmente activos, y que se apoyó desde la Plataforma de Nuevos Realizadores, asociación sin ánimo de lucro, de la que Juan Vicente fue uno de sus fundadores. Se estableció una profesionalización del cortometraje: a las ayudas del ICAA solo se puede optar bajo la figura de empresa, debiendo presentarse nóminas y altas de actores y técnicos en la Seguridad Social. Para la obtención de las mismas se valoraba la trayectoria de la productora y la calidad técnica del cortometraje, que se rodaban y montaban con equipos profesionales, en los mismos estudios que los largometrajes de mayor presupuesto. Según Córdoba,

El propósito era hacer el mejor corto posible, aunque todo fuera tan caro, alquilar una cámara, comprar película, nóminas y altas en la seguridad social, pero todos querían participar porque el caso era hacer una película de manera profesional, y luego, si te salía bien y ganabas premios podías pagar al equipo (Córdoba, 2014)⁹.

⁹ *Idem.*

Se puede aceptar la segunda mitad de la década de 1990 como la época dorada del cortometraje en España. En aquel momento era más buscada la selección en los festivales de más prestigio (quizás el más codiciado era el de cortometrajes de Clermont Ferrand, pero también otros no especializados, como el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, la Semana Internacional de Cine de Valladolid o el Festival de Cine de Gijón) que el viaje por un extenso número de festivales, muchos de los cuales aún no existían. Juan Vicente busca su propia experiencia para hacer un repaso del recorrido que podía tener entonces un cortometraje exitoso: aparte de las ayudas del ICAA, tanto sobre proyecto como a cortometraje realizado (estas últimas llamadas objetivas, por ser puntuados sobre la base del visionado del cortometraje finalizado), se podía aspirar a los premios en los festivales y las ventas a las televisiones, todo esto “te podía dar para pagar las deudas de las últimas copias con el laboratorio, una parte al equipo del rodaje, los gastos de la oficina durante un tiempo e incluso algo para ti, pero había que correr un riesgo” (Córdoba, 2014)¹⁰.

La participación en los festivales ayudaba a la venta de los derechos de emisión en los canales de televisión, en unos términos poco menos que impensables actualmente, ya que tanto los canales públicos como privados pagaban por minuto de cortometraje¹¹: “no puede ser que ahora una televisión pública o privada no pague por un corto” (Córdoba, 2014)¹².

4.2. La entrada en el largometraje. La financiación

Juan Vicente Córdoba dirige su primer largometraje a finales de esta década de los años 90, *Aunque tú no lo sepas*, con un guion basado en el relato *El lenguaje de los balcones*, de Almudena Grandes, y los versos de un poema de Luis García Montero. Aunque no es su primera producción de largometraje,

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Según este autor, a mediados de los años noventa Canal+ podía pagar 15 000 pesetas por minuto y programas como *La Mandrágora* podía llegar a pagar hasta 20 000 pesetas.

¹² Entrevista realizada por los autores a Juan Vicente Córdoba en Madrid, en julio de 2014.

pues, anteriormente, en 1995 Samarkanda había producido en solitario el tercer largo de Chus Gutiérrez, *Alma Gitana*. Aunque tú no lo sepas se hace en coproducción con Enrique Cerezo. Su segunda película, *A golpes*, estrenada en 2005, es producida íntegramente por Enrique Cerezo.

Sobre esta experiencia, Córdoba ve clara la diferencia en el modelo de producción:

en la primera eres un director que ha hecho una película pequeña, opera prima, pero vas al Festival de San Sebastián, a la sección Zabaltegi, y a otros festivales, ganas premios, y sales con una distribuidora modesta, como Wanda Films, con 30 copias, pero todo muy trabajado, ¡es otro calor! Lo bueno de una producción grande es que te dejan libertad para rodar, para montar, sales a distribución con 200 copias, con Sony. Yo también quería conocer esto (Córdoba, 2014)¹³.

Diferencia de producción que se hace notar en la contratación:

entre guion y dirección nos pagó quince millones (de pesetas), ocho por el guion, que lo habíamos escrito entre dos personas, así que cuatro para cada uno, a otros les pagaba veinte, pero yo con once, cuando me había llevado dos y medio en la primera, me encuentro bien pagado. Pero son tres años y medio de trabajo, es decir, tres millones y medio por año, como puede cobrar un administrativo con antigüedad en una buena empresa. Con eso puedo sobrevivir y estoy a gusto, pero eso se acabó (Córdoba, 2014)¹⁴.

Todas sus películas se encuadran en lo que, reducido a etiqueta, se llamaría cine de autor, y recela sobre el giro que se está produciendo en el cine actual limitándolo al espectáculo. Un tipo de cine de presupuestos medios que, a juicio de Juan Vicente, se intentó estrangular en beneficio de las producciones con altos presupuestos auspiciadas por los canales de televisión, que llevó a la

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

creación y rebelión de los Cineastas contra la orden, agrupación creada para defender este cine más alejado de la industria.

Juan Vicente, que participó en esta acción, se retrae un poco más en el tiempo para pedir autocrítica:

hasta más o menos el año 2000 hacer películas era un chollo, había una serie de plataformas televisivas que compraban todo, casi cualquier película se podía llegar a producir, de una manera u otra [...] se fue pasando de querer hacer películas de costes medianos, [...] todas las películas que querían hacer eran de dos, tres o más millones, para equiparnos con países como Francia o Alemania, pero era imposible porque ellos llevan ya treinta o cuarenta años con un tejido industrial cinematográfico y no puedes igualarte de la noche a la mañana. Puedes hacer una o dos películas de esa envergadura, pero, mientras tanto, para fortalecer el tejido tienes que seguir haciendo películas más pequeñas [...]. De repente, un año después comienza la crisis, las televisiones pagan y compran mucho menos, o nada. Y sobre todo se produce un hecho que tiene que ver con los cambios sociales y es que el cine pasa en poco tiempo de ser el número 1 en entretenimiento a ser el número 3; de repente resulta que la gente no va al cine y es difícil conseguir incluso la taquilla de 300 000 euros para optar a las ayudas complementarias a la amortización, razón por la que se vuelven hacia los nuevos realizadores, lo que está bien, por otra parte, porque con ellos solo necesitan una taquilla de 150 000 euros (en películas de más de dos millones), pero hasta eso empieza a no funcionar (Córdoba, 2014)¹⁵.

¹⁵ *Idem.*

Y recuerda casos recientes de películas que salen a distribución con más de 80 copias y obtienen menos de 40 000 euros en la primera semana, o con cerca de 200 y recaudan 100 000 euros en su primer fin de semana:

Para rentabilizar una copia tienes que conseguir como mínimo 1000 euros por copia, a partir de ahí, cuando consigues 3000 o 4000 euros es cuando realmente le ganas a una película, por lo menos en las primeras semanas. De repente, en cuestión de dos o tres años, hacer una película para una distribución en cine, principalmente, se ha vuelto impensable porque ya no puedes contar con la taquilla (Córdoba, 2014)¹⁶.

Aunque estas dificultades en la exhibición del cine español no se limitan a los últimos años, según Juan Vicente:

hoy en día, en canales pequeños de TV o en DVD ves películas enormes, buenísimas, que no llegaron al público [...] Y todo ha sido por una pretensión, a partir de los años 80, con la ley Miró, de querer ponerse a la altura, como en muchas otras cosas, de la Unión Europea, la entonces Comunidad Económica Europea, pero llevábamos tanto atraso después de cuarenta años de dictadura respecto a países mucho más desarrollados, como Francia, que equipararse a ellos es imposible (Córdoba, 2014)¹⁷.

Esta situación no está disociada de la mala imagen que se ha formado la sociedad acerca de la calidad del cine español, y que entronca con polémicas paralelas como la piratería o las subvenciones. Juan Vicente Córdoba recurre a nuestra propia historia, que no logra deshacerse de los tópicos sobre la esencia de lo español, sobre el desdén de la cultura y la educación por parte de las

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

instituciones, pero también de los propios ciudadanos de un país que tenía una alta tasa de analfabetismo hasta los años 60¹⁸. Cree que se puede superar con una labor educativa que empiece en los colegios y que alcance a la cultura, que es lo que puede crear una sensibilidad en la gente. Pero eso ha fracasado con los gobiernos de uno u otro color.

Córdoba opina que se han creado muchos intereses desde los grupos de comunicación, con opiniones contrarias a la normativa que aparece en la Ley General de Comunicación Audiovisual y que se tradujo en una dura e insistente campaña de desprestigio contra la calidad de la producción nacional.

Según esta ley,

los prestadores de servicio de comunicación audiovisual televisiva de cobertura estatal o autonómica deberán contribuir anualmente a la financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, [...] con el 5 % de los ingresos devengados en el ejercicio anterior, conforme a su cuenta de explotación¹⁹.

Además de las tan traídas y llevadas subvenciones, que como hemos visto al comienzo de este artículo son menores que en otras áreas de la industria en general:

Nos hemos cansado de escuchar que todos los que nos dedicamos al cine somos unos enchufados que vivimos de las subvenciones [...] actores, directores, guionistas de este país sobrevivimos como el que tiene una tienda o pasa 10 horas en un taxi, estamos mal pagados, o incluso nos han dejado de pagar (Córdoba, 2014)²⁰.

¹⁸ En 1960 la tasa de analfabetismo en España era de un 6,7 % de la población masculina y de un 13,8 % en la femenina, lo que hace un total de un 20,5 % de la población, según datos recogidos en el anuario Estadístico de España en 1964.

¹⁹ Artículo 5 de la Ley 7/2010. Este artículo recoge una aportación que ya estaba presente en la llamada Ley de la Televisión sin Fronteras, incorporada al ordenamiento jurídico español en 1994.

²⁰ Entrevista realizada por los autores a Juan Vicente Córdoba en Madrid, en julio de 2014.

Y ello sin tener en cuenta lo que el sector supone para el empleo: según el Anuario de Estadísticas Culturales 2013, en 2012 el empleo cultural en España ascendió a 457 600 personas, un 2,6 % del empleo total del país, de los cuales 71 200 se correspondieron a actividades audiovisuales, dato muy significativo aún con la recesión del 5 % con respecto al año anterior (481 700 en 2011); es obvio que en ello influye el descenso del gasto público en el área cultural (de 1051 a 957 millones de euros), así como el del gasto familiar en el mismo área, representando según este anuario el 3,5 % del producto interior bruto en 2012. En palabras de Córdoba, el cine “está generando un montón de puestos de trabajo y pagos a empresas de servicios” (Córdoba, 2014)²¹.

Para este autor,

Desde el gobierno se proponía eliminar las subvenciones, las del cine, pero para promover la inversión privada con una ley de mecenazgo, como la vigente desde 2003 en Francia. Así que en cuestión de dos años se eliminan prácticamente las ayudas directas, que pasan de tener 70 millones de dotación por el ICAA, a 44, y finalmente a 33 este último año, que no dan ni para pagar las amortizaciones que se deben desde hace dos. [...] Se reúnen durante un año y medio para ver cómo abordar las desgravaciones fiscales. [...] Pero de repente nos enteramos que del 18 % existente, se iba a pasar al 20 %, dos puntos más, en el primer año, hasta el primer millón, y luego de nuevo al 18 %. O sea, un engaño absoluto (Córdoba, 2014)²².

Este desenlace llevó a la entonces directora del ICAA, Susana de la Sierra, a presentar su dimisión en coherencia con la postura mantenida durante esta negociación.

²¹ Idem.

²² Idem.

4.3. El bajo presupuesto

En este punto, es lógico discutir sobre las alternativas al cine industrial e, inevitablemente, desembocar en el polémico terreno de las películas de bajo coste de producción, o *low cost*. Muchas son las voces, desde medios de comunicación, sobre todo, que quieren ver aquí una posibilidad de futuro para la maltrecha cinematografía del país, pero entre los cineastas la opinión es bastante unánime y no coincide con este discurso optimista, tanto hablando de calidad como de rentabilidad:

Es verdad que al mismo tiempo que vivimos esta etapa tan triste del cine español hay, a la par, una creatividad maravillosa de muchísima gente joven, y no tan joven, que intenta salir adelante a través del audiovisual, pero es cierto que muchas de las cosas que se hacen son infumables, y cuando se hacen con coste cero lo normal es que todo te conduzca al fracaso. Porque una cosa es no cobrar, como hacíamos en los cortos, para que el dinero se fuera a la película, a decorados, alquileres, y otra, ahora, que como no tenemos dinero, todos los guiones sean exterior calle, en un parque, como tantos que puedes ver en youtube. O largos que los irán a ver solo los amigos, en casa, para mí eso no es cine [...] (Córdoba, 2014)²³.

Pero indudablemente hay un camino que explorar,

cada película tiene su nicho, su forma de producción, y lo que hay que tener es la suficiente vista o inteligencia para ver que tienes un guion interesante y saber, si no es con un tipo de distribución, que sea con otro, cómo recuperar y ganar dinero (Córdoba, 2014)²⁴.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

Y lo están haciendo, valgan los ejemplos de tres películas cuyos productores han sabido encontrar su propia ventana de explotación, que han sido incluidas por Juan Vicente en un programa para la Filmoteca de Cantabria:

Jonás Trueba produce y dirige su segunda película, *Los ilusos*, en 2013, y pone en marcha un peculiar medio de auto-distribución, proyecta la película en el circuito de filmotecas y salas especializadas a las que acude para mantener un coloquio con el público, casi a la manera de una gira musical con una película bajo el brazo: “Jonás me decía que al final le ha dado más dinero que su primera película producida por Tornasol”²⁵.

Por su parte, Rodrigo Sorogoyen rueda *Stockholm* gracias al *crowdfunding*:

rueda la película en exterior-calle y, como interior, la propia casa de Rodrigo y de Javi, el actor. Con eso y con un guion que era bueno. Llevan la película a Málaga, consiguen un premio, y a través del premio logran distribución, incluso han vendido la película internacionalmente, y ha salido muy bien porque han conseguido recuperar el dinero y han podido pagar al equipo. Ocurre muy pocas veces, pero es otro ejemplo²⁶.

Y por último se extiende en los detalles del caso de Juan Cavestany, guionista, dramaturgo y director, con una exitosa trayectoria teatral junto a la compañía Animalario. Ya había dirigido tres largometrajes, *El asombroso mundo de Borjamari* y *Pocholo*, junto con Enrique López Lavigne, *Gente de mala calidad* y *Dispongo de barcos*, cuando se enfrenta a la producción de *Gente en sitios*:

El proyecto no consigue subvención anticipada y Cavestany decide llevarlo a cabo él solo [...] rueda una película fragmentada en situaciones unas veces más

²⁵ *Todas las canciones hablan de mí* se estrenó en 2010, producida por Castafiore Films y Tornasol Films, distribuida por Cameo Media.

²⁶ *Stockholm* se estrenó en 2013, producida por Caballo Films, Tourmalet Film, Morituri y *crowdfunding*, distribuida por Festival Films.

concretas y otras más improvisadas, a lo largo de un año, con su propia cámara, pero con talento.

Y prosigue:

Enrique López Lavigne, que decide entrar con Apache Entertainment en la producción. La llevan al festival de Toronto [...] la proyectan en la sección “Made in Spain” del Festival de Cine de San Sebastián, luego la compra TVE. Se estrena en unas pocas y escogidas salas [...] Consiguen también un acuerdo con *El País* que sacaba el DVD a la venta, y eso implicaba una página de promoción durante días en el periódico. Estuvieron presentando la película en la Filmoteca de Cantabria en diciembre de 2013, una semana antes del estreno, y volvimos a contar con ella para un circuito por localidades de Cantabria [...] en el mes de febrero, después de la promoción y venta en *El País* y la publicidad en los medios de comunicación, había más espectadores en los pueblos que en el propio Santander, tres meses antes²⁷.

Para Juan Vicente Córdoba la conclusión es clara:

Estos son ejemplos de películas que han funcionado de otra manera, pero tiene que haber un mínimo de calidad, de ingenio. Hay que ver cómo hacer negocio de un producto con muy poco dinero, sabiendo que no será la panacea, pero sí que es un exitazo que de algo que te cueste 10 000 euros saques 500 000, lo que no es un éxito es que de una película que cueste dos millones recuperes dos millones y medio, eso es un fracaso (Córdoba, 2014)²⁸.

²⁷ *Gente en sitios* se estrenó en 2013, producida por Apache Entertainment y Juan Cavestany Sánchez, distribuida por Cameo Media.

²⁸ Entrevista realizada por los autores a Juan Vicente Córdoba en Madrid, en julio de 2014.

Pero sin duda estas son las excepciones, y estos mismos directores, y todos aquellos que han dirigido o producido una película en estas condiciones, aun con resultados brillantes, manifestarán que su película habría tenido mejor resultado si hubieran podido contar con un presupuesto adecuado, algo difícil de conseguir en la actualidad:

Te encuentras hablando con otros compañeros productores que nadie sabe cómo arreglar esto. Se cargaron un montón de productoras medias y pequeñas para que en vez de 150 producciones al año hubiera 80 o 90, que era lo que querían, y resulta que al final hasta a ellos mismos les ha llegado porque tampoco pueden hacer las películas de más de dos millones. Yo vengo diciendo que sería importante un nuevo congreso del cine español, durante un mes, reuniones de todo tipo entre cineastas, exhibidores, productores, partidos políticos, inversores privados, para saber cómo piensa cada uno, cómo congeniar todos los intereses y crear algo nuevo. Que haya ese debate de ideas y no se quede todo en opiniones sueltas (Córdoba, 2014)²⁹.

Esta opinión es compartida por otros muchos profesionales, ya que en la 62.^a edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, nueve entidades del ámbito audiovisual y cinematográfico presentaron el manifiesto para la convocatoria de un congreso sobre el cine español que deberá tener lugar en el primer semestre de 2015:

creemos que el Congreso resultante debería abordar cuestiones tan fundamentales como la relación del cine español con su público, la educación, la piratería, las nuevas formas de consumo, la igualdad de género, las relaciones con las instituciones y el marco legal, las vías de producción, exhibición y distribución, la formación, la promoción y difusión dentro y fuera de nuestras fronteras

²⁹ *Idem.*

o el lugar que ocupan los diferentes agentes implicados (técnicos, actores, directores, distribuidores, profesores, programadores...) en el nuevo contexto del cine digital en nuestro país (DAMA, 2014).

5. Fernando Franco y Mario Madueño

Fernando Franco es montador de directores como Montxo Armendáriz, Pablo Berger, Ramón Salazar, Jesús Ponce o David Pinillos. Simultanea su trabajo con la docencia en esta especialidad y con la dirección de sus propios proyectos, cortometrajes, videoclips. Todos ellos con una notable carrera por festivales de todo el mundo. Su primer largometraje ha sido *La herida*.

Mario Madueño, Pantalla Partida, es un productor inquieto y arriesgado, que ha producido o participado en la producción de los cortometrajes y primeros largometrajes de algunos de los directores más prometedores e interesantes de nuestro panorama actual, entre ellos Fernando Franco (*La herida*, *Tu(a)mor*), Elías León Siminiani (*Mapa*, *Límites: 1.ª persona*), Sergio Oksman (*Apuntes sobre el otro*) o Raya Martín (*Buenas noches, España*).

La herida es una producción de Kowalski Films, Pantalla Partida, Elamedia, Encanta Films y el propio Fernando Franco. Su recorrido es uno de los más sorprendentes para una ópera prima ya que ha obtenido importantes premios, entre ellos la Concha de plata a la mejor actriz y el Premio especial del Jurado en el 61 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Mejor película y Mejor actriz en los XXIX Premios José María Forqué 2014, Mejor dirección novel y mejor actriz protagonista en los 28 Premios Goya 2014, además de primeros premios en Cinespaña Festival du Film Spagnol de Toulouse 2013, Festival Internacional de Mar del Plata 2013, etc.

Con estos antecedentes parece lógico comenzar hablando del proceso de producción de la película, un proceso muy largo, aunque tradicional en su desarrollo y en sus fuentes de financiación, que llevó cinco años desde el comienzo de la búsqueda de financiación hasta la consecución de la película. Sin embargo, como recuerda Fernando Franco, es un período de tiempo habitual para una ópera prima. Y, apunta Mario Madueño, casi el primer largometraje de la productora.

5.1 La financiación de *La herida*

La financiación comenzó con una ayuda del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) para el Desarrollo de proyectos de películas cinematográficas de largometraje, unas ayudas que solo se concedieron dos años, el último en 2011. Madueño apunta que “Eso nos permitió, primero, desarrollar la película, y después, al año siguiente, tener algo ya tangible para seguir buscando financiación” (Madueño, 2014)³⁰.

El segundo apoyo fue también por parte del ICAA, con la Ayuda para la producción de largometrajes sobre proyecto, en 2011. Con estos apoyos “seguimos buscando por diferentes territorios pero justo coincidió con el momento en que las ayudas públicas comenzaban a menguar o incluso a desaparecer en algunas Comunidades, y también era una película que, sobre guion, a alguna gente le hacía dudar” (Madueño, 2014)³¹.

Fernando es más preciso: “lo que decían es que era in-financiable e in-estrenable” (Franco, 2014).

Era una cuestión de opinión, pero se trataba de una película completamente diferente, y esas dudas que suscitaba entre las instituciones alargaron el proceso.

Con la entrada en el proyecto de Koldo Zuazua, de Kowalski Films, se obtuvo el apoyo del Gobierno Vasco y de ETB; Kowalski Films será el coproductor mayoritario y Zuazua, director de producción de la película; todo ello modificó en parte el guion original para desarrollar una parte importante del rodaje en el País Vasco.

Otros apoyos importantes fueron el programa Media, de la Unión Europea, además del apoyo de Canal+ y Televisión Española:

Por eso el proceso ha sido largo, hasta el último momento han ido sumándose apoyos. TVE entró al final,

³⁰ Entrevista realizada por los autores a Mario Madueño y Fernando Franco en Madrid, en abril de 2014.

³¹ *Idem.*

Canal+ más al inicio. Ninguna distribuidora tenía claro cómo iba a ser la película y si esta iba a tener un recorrido interesante, y no quisieron arriesgar, es un momento complicado para que una distribuidora o televisión apueste por un determinado tipo de películas, van más sobre seguro. En TVE lo decían hace poco, apoyan a nombres que estén reconocidos o películas que tengan un perfil para todos los públicos, para audiencias amplias, las distribuidoras, lo mismo. Hasta que no vieron la película no se animaron, bueno, y la selección en San Sebastián. Antes de eso, les interesaba, después, ya no hubo ninguna duda. A partir de ahí la distribuidora fue Golem (Madueño, 2014)³².

5.2 La distribución de la película

La película salió con 27 copias, una apuesta que consideraron “interesante”, el problema era el escaso presupuesto para la promoción, pero esta carestía se compensó con las buenas noticias que reportó el paso por el festival de San Sebastián, lo que permitió enfrentar una distribución más ambiciosa de lo pensado inicialmente, “pues no es en absoluto una película que a priori un distribuidor saque con 27 copias” (Franco, 2014), una salida que pocos años antes se consideraba distribución pequeña y que, sin embargo, ven ahora como una buena apuesta de la distribuidora.

La promoción se redondea con la obtención de los dos importantes premios en San Sebastián, un festival con una repercusión mediática muy importante en España, y Mario recuerda, como contraste, la poca rentabilidad que la coproducción española *Aquí y allá*, pudo obtener del premio Fipresci de la Semana de la crítica en Cannes 2012, una de las secciones paralelas más prestigiosas de este festival. Es decir, no solo es importante el premio, sino la repercusión que ese premio tiene en un país concreto; en el caso de España, San Sebastián es fundamental.

³² *Idem.*

Aunque en este caso, al no poder apoyarse más que en la promoción que de forma gratuita proporciona la cobertura de los medios de comunicación del festival, solo llega a la gente que se informa a través de esos medios y de ese evento, pero la falta de carteles en la calle, marquesinas de autobús, etc., impide que la mayor parte del público sea consciente de la película. Franco opina que Golem se anima a distribuir la película porque:

puede poner eso en un cartel en el que no tenía nada más que poner. Podía poner una película de Fernando Franco, a quien nadie conoce, con Marián Álvarez, una actriz buenísima pero que no es conocida como lo podría ser Maribel Verdú. ¿Qué reclamo tendría ese cartel de una película de Fernando Franco con Marián Álvarez?, ninguno, pero si le pones selección oficial en el festival de San Sebastián la cosa cambia (Franco, 2014)³³.

La apuesta del festival para una película de esta envergadura es pues, imprescindible. Más en el caso de San Sebastián, el único festival de clase A en España. Pero también recuerdan la repercusión positiva de los festivales en la distribución de algunas películas que tal vez no habrían llegado al público de esa forma, como el premio reciente de *10.000 km* en el Festival de Málaga, o el que obtuviera *Solas*, de Benito Zambrano, Premio del público en la sección Panorama de la Berlinale.

Hay también un factor diferencial: la presencia de una ópera prima en la sección oficial de San Sebastián, pudiendo haber sido programada para la de Nuevos Realizadores, genera también más expectativa, por el mero hecho de su selección a pesar de la ausencia de nombres conocidos.

Para Madueño, la película se estrena en el mejor momento:

La película se estrena justo a la semana siguiente del festival, aprovechando el impulso mediático. [...] Yo creo que hemos cubierto el público objetivo de la película, pero no hemos accedido a más públicos porque a ellos hay que llegar de otro modo, [...] eso es lo que nos ha faltado

³³ *Idem.*

por una cuestión de promoción, es inevitable, es una cuestión de dinero (Madueño, 2014)³⁴.

Sin embargo el resultado para Fernando Franco es muy satisfactorio y contundente: “de las cien vidas posibles de la película, ha tenido la mejor, alguna de esas 99 restantes habría sido comérmola con patatas”.

5.3 La cuestión de las ayudas

Sobre el actual planteamiento de ayudas al audiovisual por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en concreto de la desaparición de la Ayuda al desarrollo, para Franco,

Todas las ayudas eliminadas complican la vida de la parte más débil en la industria, que es quien necesita el dinero para desarrollar sus proyectos. Quien tiene músculo financiero puede invertir en desarrollo, quien no, no puede pagar una opción de compra a un guionista, ni avanzar en localizaciones, etc. Un proyecto bien armado es la mejor herramienta para decirle a un productor que para comenzar el rodaje ya solo necesitas el dinero, porque ya tienes las localizaciones, el *casting* con sus cartas de compromiso... Todo eso cuesta dinero (Franco, 2014)³⁵.

Para Madueño, si además “es el caso de una película que aspire a producción internacional requiere visitar foros, buscar socios, traducir guiones; los gastos se incrementan” (Madueño, 2014).

Sin embargo apenas se puede hablar de películas que tras obtener esta ayuda hayan llegado a producirse. La intención por parte de la institución era acompañar a la película durante todo el proceso, comenzando con la ayuda al desarrollo del guion, que también ha sido eliminada, la posterior ayuda al desarrollo y, por fin, la ayuda a la producción. Parece que no se ha pensado en

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

el conjunto, en cómo diseñar las bases de forma que esto hubiera funcionado, como sí parece que se ha hecho en otros países.

Sin embargo *La herida* puede ser un ejemplo de la utilidad de este proceso de subvención, con la concesión de la ayuda al desarrollo en 2010 y a la producción en 2011, para iniciar su rodaje a principio de 2013.

Y podría no terminar esta tutela en la producción porque según Franco “incluso hay gobiernos que apoyan la distribución y la exhibición, por ejemplo en Argentina, el INCAA tiene sus propias salas. Con ello no solo consigues que la película se produzca, sino que también se vea” (Franco, 2014).

El INCAA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina, ha puesto en marcha una extensa red de salas bajo el programa Espacio INCAA. La última de ellas se ha inaugurado el pasado 22 de octubre de 2014 en San Miguel de Tucumán. En su página web se recoge su declaración de intenciones:

Espacios INCAA es un programa del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales creado en marzo de 2004 con el propósito de garantizar la exhibición de las producciones cinematográficas argentinas, incluidas las de estreno comercial, paso digital o menores y cortometrajes.

Para ello, fue imprescindible contar con pantallas dedicadas con exclusividad al cine argentino en un momento histórico en el que las salas de cine cerraban sus puertas de manera masiva en toda la extensión del territorio y eran reemplazadas en las grandes ciudades por complejos multipantallas copados por producciones de cine internacional, cine de Hollywood. Obviamente, las ciudades que no eran capitales quedaron definitivamente sin cine.

Es sin duda la exhibición y la distribución una de las mayores carencias del cine español. Para Madueño,

No es culpa solo de la distribución, puedes tener una distribuidora pero si ningún cine te quiere poner, [...] tal y como está la situación, y si la película no tiene promoción o no tiene algún valor de producción, o creen que no es para todos los públicos, porque el cine lo que quiere es llenar la sala, [...] por eso estás igual una semana y a la semana te la quitan (Madueño, 2014)³⁶.

Una película apoyada con dinero público no debería quedar sin estreno. Tal vez el propio ministerio debiera llevar a cabo la distribución, habría que ver en qué términos, para que la película tuviera garantizada una mínima visibilidad y los espectadores pudieran llegar a verla.

Una opción podría ser la creación de un circuito a partir de la red de filmotecas. “No se requiere una inversión muy alta; ahora que ya no hay copias, mucho menos, se podría hacer una red de salas independientes o alternativas, fuera de las grandes cadenas, con un precio de entrada razonable”, apunta Franco, “Cine español en ruta cumple un poco esa función”³⁷.

Hay algunos otros ejemplos reseñables, como la Cineteca, en el centro Matadero Madrid, los cines Zoco de Majadahonda o Cineciutat en Mallorca, ambos en salas que pertenecieron a la cadena Alta Films y gestionados ahora por sendas asociaciones sin ánimo de lucro constituidas por los propios ciudadanos interesados en ver y programar su cine. Para Madueño es posible que el modelo ya esté cambiando:

En el momento en que Alta Films quiebra, sobre sus cines se generan este tipo de propuestas diferentes, a lo mejor es que la situación ha cambiado y una empresa como Alta ya no podía vivir. [...] a lo mejor el tipo de

³⁶ *Idem.*

³⁷ Según aparece en su página web, “Cine Español en ruta es una red alternativa de exhibición para que cada película pueda encontrar su público”. Dirigida por Diego Rodríguez, se trata de una Asociación cultural sin ánimo de lucro cuyo objetivo es “difundir lo mejor de nuestro cine a través de la generación de rutas itinerantes de exhibición”, con la implicación de diversos organismos públicos y privados.

negocio es ya inviable, una empresa tan grande para distribución no demasiado comercial [...] o el modelo va a cambiar por sí mismo, está cambiando ya, inevitablemente (Madueño, 2014).

5.4 Películas de bajo presupuesto y subvenciones

En un momento de dificultades para obtener financiación, el coste de producción es el elemento fundamental, aunque no hay duda en que el cine debe ser un trabajo remunerado. En opinión de Franco,

El cine de guerrilla o cine *low cost* ha existido siempre, [...] lo que me parece mal es que se trate de legitimar una etiqueta de cine *low cost* como si fuera un modelo, eso no es un modelo, es el último recurso (Franco, 2014).

Este tipo de cine seguirá existiendo por la necesidad de la gente de seguir rodando, lo hará recurriendo a las amistades, con el dinero de que pueda disponer y buscando historias que puedan ser contadas en ese formato y no otras que precisen mayores medios, adaptando las historias “a dos personas hablando en una casa, [...] en vez de rodar diez días con un equipo de 60 personas ruedas dos tardes con tus amigos, [...] no es una apuesta de estilo, [...] es lo que hay” (Madueño, 2014).

El denominado cine *low cost* no es más que una etiqueta para lo que antes podía llamarse cine independiente, y responde a una necesidad de nombrar y “empaquetar las cosas” según Mario Madueño.

Y entre estas películas podemos encontrar ejemplos muy interesantes, como *Diamond flash* de Carlos Vermut³⁸, o la ya mencionada *Gente en sitios*, pero también otras de bajísima calidad.

³⁸ *Diamond flash* es una producción de Carlos López del Rey, con distribución de Avalon Distribución Audiovisual y estrenada en 2014.

El cambio tecnológico ha propiciado la producción de este tipo de películas por el coste que hace pocos años implicaba un cortometraje. En opinión de Madueño,

La gente hacía cortos que veías claramente que eran para hacer su primer largo, veías que era carta de presentación para llegar a una productora y decirles que sabías rodar así, con grúa, puesta en escena, eran cortos que funcionaban en festivales, con respuesta del público, ahora este tipo de largometrajes también funcionan así, están sustituyendo al corto como carta de presentación (Madueño, 2014)³⁹.

Para este productor, el sistema ideal de financiación sería un esquema mixto, que diferencie dos tipos de películas, unas, las que actualmente están destinadas a las ayudas a la amortización, que reciben una ayuda objetiva, en función del número de espectadores, que son producciones más industriales y a las que se podría apoyar con incentivos fiscales, y otras, las películas para las que va a ser difícil encontrar financiación privada, para las que deben mantenerse subvenciones directas que posibiliten su producción.

Las exenciones fiscales también serían una herramienta fundamental con efecto sobre la localización de las películas, y es que aumenta el número de producciones que se van a rodar a países con mayores exenciones fiscales, como países del este de Europa o Latinoamérica. También se produce un efecto de movilidad de rodajes dentro del propio país, hacia Comunidades Autónomas con mayores apoyos a la producción, bien desde las propias instituciones o bien desde sus canales de televisión.

Y cuando se habla de subvenciones, Fernando Franco se indigna con la imagen que se ha formado sobre los cineastas: “la gente se piensa que el

³⁹ Entrevista realizada por los autores a Mario Madueño y Fernando Franco en Madrid, en abril de 2014.

dinero nos lo dan a nosotros, [...] yo en mi peli he capitalizado mi sueldo, [...] es un trabajo de muchos años, cinco en mi caso”.

Y para Madueño están las cuentas que no se hacen: “el dinero público que se da a una película es, [...] es un adelanto del dinero que la película le va a devolver al Estado”, en forma de IRPF, Seguridad Social e IVA. “No es a fondo perdido para que lo gastes, luego lo devuelves con creces, y no solo con el ejemplo de *Ocho apellidos vascos*, [...] cualquier película que tenga un resultado interesante ha hecho esa devolución” (Madueño, 2014).

Tampoco debe olvidarse que las buenas noticias que pueda dar el cine español contribuyen a la proyección de la imagen del país, de igual forma que hacen las victorias de los deportistas. Y no son pocos los nombres, solo en el presente: Javier Bardem, Penélope Cruz, Almodóvar, Amenábar, Bayona... Y aún más, está la difusión del idioma que hace el cine español.

En Nueva Zelanda, por ejemplo, se ha estudiado la repercusión de la saga de *El señor de los anillos* en el turismo, un sector que experimentó un *boom* gracias a los paisajes que se muestran en las películas, aun sin llegar a mencionarlos expresamente.

E inevitablemente, las subvenciones siempre dan paso a la discusión sobre la calidad del cine español, tan cuestionada en nuestro país, y sin embargo tan alabada en el exterior, a la vista de opiniones como la que Fernando recibió en el Festival de Mar de Plata de un suscriptor argentino de la revista española *Caimán (Cuadernos de cine)* que exaltaba la extraordinaria situación del cine español actual con directores como Albert Serra, Los Hijos, Isaki Lacuesta, Elías León Siminiani.

Este tipo de producciones independientes son, en opinión de Franco y Madueño, el principal valor para el futuro del cine español, cuyo buen momento se relaciona con la existencia de determinados festivales que apoyan el cine arriesgado, o con las ayudas de algunas Comunidades Autónomas, como Galicia, que está dando una importante generación de directores como Eloy Enciso, Lois Patiño, Olive Laxe o Ángel Santos.

“Es importante la industria”, concluye Madueño, “y que el resto acompañe, que se haga *Ocho apellidos vascos*, ojalá se hicieran cuatro cada año” (Madueño, 2014).

6. Algunas Conclusiones

Parece indudable que el cine español está viviendo un buen momento creativo; la presencia de un buen puñado de títulos y de jóvenes, y no tan jóvenes, cineastas en festivales internacionales así lo atestiguan. Respecto a la taquilla, parece que 2014 se está comportando con buen rendimiento.

Y sin embargo, la situación es muy compleja en lo referente a la financiación de los proyectos.

Entre los problemas que más acusan los entrevistados está el de la disminución del Fondo de Protección a la Cinematografía y la reducción de ayudas que esto supone, así como la propuesta, poco atractiva, de las medidas de exención fiscal contenidas en el Anteproyecto de Reforma Fiscal. También echan en falta un apoyo más decidido por parte de las cadenas de televisión, que incluso llegan a ser beligerantes contra las cuotas marcadas por la Ley General de Comunicación Audiovisual para la financiación anticipada de la producción europea de películas.

Se constata una tendencia hacia las películas de bajo presupuesto, pero en el ánimo de los directores y productores entrevistados está el que este modelo sea igualmente rentable, es decir, es necesario un retorno económico que permita seguir produciendo, a la par que el mantenimiento de un equipo profesional, o, dicho de otra forma, que cobre por su trabajo, como en cualquier otra profesión.

La rentabilidad de las películas se mide según su modelo de producción y coste, por lo que es necesario conocer el público al que puede ir destinado el proyecto y valorar un presupuesto de producción acorde al mismo.

La apuesta por un festival relevante parece fundamental a la hora de completar una promoción a la que casi siempre se llega exhausto, económicamente hablando; una selección o, mejor, un premio en un festival de interés en el país

donde se distribuye la película ayuda a llegar a un público afín; para llegar a una generalidad es necesario contar con un presupuesto que permita la promoción.

La quiebra de algunas empresas, los modelos de asociación de espectadores, o algunos modelos de redes de distribución cinematográfica que acogen películas que no siempre llegan a las salas comerciales, puede indicarnos que el modelo ya está cambiando, incluso antes de que de una manera consciente lo haya hecho el sector.

Como cierre de estas reflexiones, nos parece oportuno señalar este fragmento del Preámbulo de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine:

La actividad cinematográfica y audiovisual conforma un sector estratégico de nuestra cultura y de nuestra economía. Como manifestación artística y expresión creativa, es un elemento básico de la entidad cultural de un país. Su contribución al avance tecnológico, al desarrollo económico y a la creación de empleo, junto a su aportación al mantenimiento de la diversidad cultural, son elementos suficientes para que el Estado establezca las medidas necesarias para su fomento y promoción, y determine los sistemas más convenientes para la conservación del patrimonio cinematográfico y su difusión dentro y fuera de nuestras fronteras.

7. Bibliografía

AIMC (2014): *Tres de cada cuatro salas de cine en España ya están digitalizadas*. Disponible en: <http://www.aimc.es/Tres-de-cada-cuatro-salas-de-cine.html> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2014].

Anuario de Estadísticas Culturales (2013): Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Del Campo, Salustiano (1969): "Educación y desarrollo económico: el caso de España". En *Revista Española de la Opinión Pública*, septiembre-diciembre, número 2, Madrid.

Medina de la Viña, Elena y Fernández García, José
Nuevo cine español: cine, cine, cine, más cine, por favor

Durante Asensio, I. (2002): "Ayudas de las instituciones públicas a la producción de cortometrajes". En Cerón Gómez, Juan Francisco: *Años de corto*. Murcia: Universidad de Murcia. Primavera Cinematográfica de Lorca.

FAPAE (2014): *Memoria FAPAE 2013*. Madrid: FAPAE. Disponible en: http://www.fapae.es/informes_memorias.asp

[Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2014].

García, R. (2014): "Cine contra viento y marea". En *El País*, 19 de septiembre. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/16/babelia/1410883562_857589.html

[Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2014].

Labrada, Fernando (director) (2013): *El impacto económico de los rodajes en España y los incentivos fiscales en Europa*. Madrid: Spain Film Commission.

Medina, E. (2013): "El cine español en mínimos". En *Ocendi*, 30 de septiembre. Disponible en: <http://www.ocendi.com/articulos/page/3/>

[Fecha de consulta: 15 de julio de 2014].

Páginas web

Cine Español en Ruta

<<http://www.cineenruta.com/>>

DAMA. Derechos de Autor de Medios Audiovisuales

<<http://damautor.es/blog/iniciativa-para-un-congreso-del-cine-espanol-2015/>>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

<<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/cdc/ano-2013.html>>

Ministerio de Industria, Energía y Turismo

<<http://www.minetur.gob.es/portalayudas/Paginas/index.aspx>>