

Josefina Martínez Álvarez

jmartinez@geo.uned.es

Profesora Titular de
Universidad. Universidad
Nacional de Educación a
Distancia (UNED), España.

Recibido

22 de noviembre de 2017

Aprobado

4 de abril de 2018

© 2018

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.31.3.261-279

www.communication-society.com

2018 – Vol. 31(3)

pp. 261-279

Cómo citar este artículo:

Martínez Álvarez, J. (2018). El
"Decreto Miró" y su repercusión en
la producción de películas
relacionadas con la violencia de
ETA (1983-1989). *Communication &
Society* 31(3), 261-279

Este estudio es parte de los resultados
del proyecto "El terrorismo europeo en
los años de plomo: un análisis
comparativo" (Referencia: HAR2015-
65048-P), financiado por el Ministerio de
Economía y Competitividad. Una versión
previa se presentó en el Congreso
Internacional "La España actual:
cuarenta años de historia (1976-2016)",
celebrado en Cádiz en mayo de 2017.

El "Decreto Miró" y su repercusión en la producción de películas relacionadas con la violencia de ETA (1983-1989)

Resumen

En 1982, cuando el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) alcanzó el gobierno de España, puso en marcha una ambiciosa política cultural que incidió considerablemente en la industria cinematográfica. En 1983 se publicaba un real decreto, el "Decreto Miró", que ofrecía unas generosas medidas de fomento a la producción cinematográfica, con la intención de establecer un sólido tejido industrial. A su vez las Administraciones autonómicas dictaron normas de fomento; ambas iniciativas permitieron a directores noveles realizar películas más comprometidas y personales. A lo largo de este estudio se analiza la repercusión de estas medidas en las películas que abordaron un drama tan sensible como fue el terrorismo de ETA; filmes que vieron la luz gracias a la apuesta decidida de las Administraciones. Asimismo se analiza la aceptación, por parte de la sociedad española, de estas propuestas. En estas cintas existen elementos comunes como el alejamiento de los directores de la imagen heroica de los terroristas o la monolítica visión sobre las fuerzas del orden, a la vez que se denuncia la crisis social y económica de los inicios de la Transición. De las doce películas filmadas durante este sexenio, solo cuatro obtuvieron buenos resultados en taquilla, triplicando con su recaudación los costes declarados. Las demás se alejaron del interés del público, aunque propiciaron el establecimiento de una cantera de nuevos directores y ampliaron, de alguna manera, el tejido industrial cinematográfico, tal y como pretendía el Real Decreto.

Palabras clave

Cine, España, Política cinematográfica, Transición española, Violencia política, Terrorismo, Política económica.

1. Introducción

Con un amplio programa innovador, el 27 de octubre de 1982 el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) alcanzaba el gobierno de España. A partir de ese momento, la política cultural dio tal giro que, del desconocimiento general entre la población del patrimonio histórico, se

pasó a una valoración sin precedentes de nuestra herencia cultural y a potenciar la creación artística en todos los campos. Música, teatro, museos, bibliotecas..., una fuerte inversión económica y la promoción de las industrias culturales dio sus buenos frutos, aunque también provocó denuncias y críticas por la megalomanía y las malversaciones en algunos casos.

Asimismo, el cine recibió un sustancial estímulo con el fin de consolidar la industria y, sobre todo, aumentar la calidad para resultar competitivo ante la inminente entrada de España en la Comunidad Económica Europea. A través de las películas se pretendía abrir una ventana al mundo por donde contemplar los logros de la joven democracia española. Y ese mundo aceptó la apuesta: el 11 de abril de 1983, José Luis Garcí y su *Volver a empezar*, apoyado desde la Dirección General de Cinematografía, recibía el espaldarazo de la Academia de Hollywood, el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. *El mundo* asentía ante al desafío español.

El marco jurídico que recogió este desafío en el campo del cine fue el Real Decreto 3304/83, la mal llamada “Ley Miró”, que inauguraba unas generosas medidas de fomento a la producción cinematográfica. En virtud de la norma, el Gobierno se comprometía a financiar hasta un 65% de los costes de producción, siempre que la película sobresaliera por su calidad. Este decreto se mantuvo vigente cinco años, hasta que, tras la remodelación del Gabinete en julio de 1988, asumiera la cartera de Cultura Jorge Semprún y formulara en 1989 el Real Decreto 1282 de 28 de agosto.

Al impulso del Ministerio de Cultura se sumó el apoyo ofrecido desde las Comunidades Autónomas a la producción cinematográfica local, con un fin económico -potenciar una industria autóctona-, y político, para crear una nueva identidad nacional, opuesta al nacionalismo españolista de la dictadura.

A lo largo de estas páginas se analizará el cambio en la producción que supuso el Decreto Miró y las repercusiones que tuvo la nueva política cinematográfica en un grupo específico de películas, los largometrajes de ficción que abordaron uno de los temas más complejos, dolorosos y candentes de la vida española de aquellos años: la violencia política relacionada con ETA (Euskadi Ta Askatasuna, en castellano “Euskadi y libertad”) y el independentismo vasco. Basado en la documentación conservada en el Archivo General de la Administración (AGA), este artículo se va a centrar en el apoyo público, a través de los presupuestos del Estado, a las propuestas de los cineastas que afrontaron esta realidad. El respaldo a las nuevas productoras y a los directores noveles permitió realizar unas obras más personales que comerciales, indicativos del cambio ideológico de la Administración, lo que no fue siempre de la mano de la sociedad española. Para ello, se examinará también la recepción que estas películas obtuvieron entre la crítica y el público: la respuesta de la sociedad ante la representación cinematográfica de la violencia política.

2. “Por el cambio”: el modelo para el impulso económico a la cinematografía

La década de los 60, bajo la tutela de José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía, fue sin duda la mejor época del cine español en cuanto a volumen de producción y a la afluencia del público al cine respecto a las décadas posteriores¹. En aquellos años, la cuota de mercado de los filmes españoles rondaba el 25%. Pero desde finales de los 70, entre la implantación masiva de la televisión, la irrupción del vídeo doméstico y las nuevas alternativas de ocio, los espectadores se fueron alejando de las pantallas, con lo que, en general, se redujeron los beneficios, se contrajo la exhibición y descendió la calidad media de los filmes. A ello se unió la política liberalizadora de la UCD

¹ Resulta imposible comparar con las décadas anteriores, al no existir todavía un control de taquilla mecanizado que permitiera llevar a cabo una cuantificación fehaciente.

que, al eliminar la censura por el Real Decreto 3071/77 de 11 de noviembre, provocó una intensa exhibición de películas prohibidas hasta esa fecha y que, si bien pretendía poner fin al viciado sistema de protección y censura del pasado, casi acaba con la industria. Entre otras medidas se decidió suprimir la cuota de distribución (hasta entonces de una película española por cuatro películas extranjeras) y se fijó la de exhibición de dos películas extranjeras por una española (Vallés Copeiro del Villar, 2000). Con tanta liberalidad, iniciados los 80, solo un reducidísimo número de filmes españoles consiguió alcanzar una significativa cuota de mercado; el resto de la producción resultó un sonado fracaso.

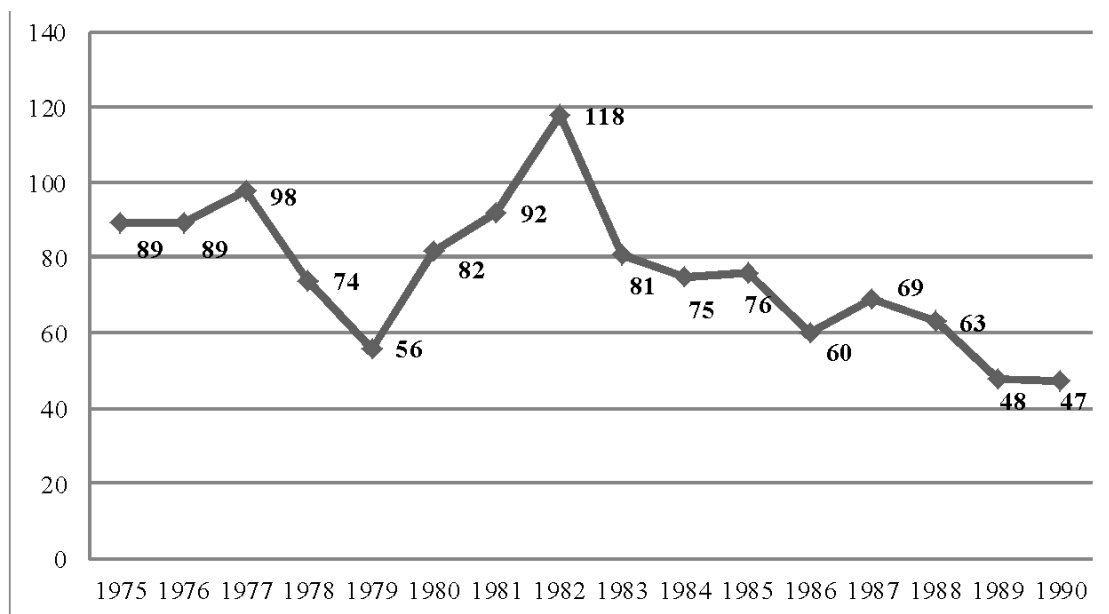
Así pues, cuando a finales de noviembre de 1982, con el PSOE ya en el poder, corrió por los pasillos que la directora Pilar Miró iba a ocuparse de la Dirección General de Cinematografía, el alborozo de la profesión fue unánime. Por fin llegaba al cargo alguien que conocía los entresijos, las miserias y las grandezas de la industria tanto como sus acuciantes problemas, alguien que había sufrido los rigores legislativos, a causa del proceso judicial abierto por supuestas injurias a la Guardia Civil con su película *El Crimen de Cuenca*.

El PSOE, en su programa electoral “Por el Cambio”, había prometido asumir cuatro retos para una “política cultural progresista”: promover la participación social en la cultura, culminar el proceso autonómico de normalización lingüística, ampliar y proteger la libertad de expresión y potenciar la producción cultural y artística. Para el cine, además de estos principios, las líneas maestras fueron definidas por la protección de la producción nacional de calidad, un estatuto para obtener la colaboración con Radio Televisión Española (RTVE), y la difusión comercial en el extranjero.

El 15 de diciembre de 1982 se publicaba el nombramiento de Pilar Miró como Directora General y, hasta el 30 de diciembre de 1985, cuando presentó su dimisión para volver al cine, tras una gestión muy controvertida, se empeñó en transformar las estructuras de los sectores cinematográficos.

Al llegar a la Dirección General, Pilar Miró comprobó lo que ya sabía: no solo que de las 89 películas realizadas en 1975, en siete años, se había descendido a 81 (Gráfico 1), sino que el 20% eran subproductos calificados “S” –denominación aplicada al “porno blando”–, y que se incluían en el cómputo de la producción para generar licencias de doblaje que permitiesen importar filmes extranjeros. Asimismo, las 5.076 salas operativas en 1975 se habían reducido a 3.939 en 1982, y que si en 1975 la asistencia media al cine era de 7,2 veces por habitante y año, en 1982, únicamente se acudía 4,1 veces. Y no solo eso, sino que de los 78,8 millones de espectadores de películas nacionales habidos en 1975, en 1982 solo 36 millones, menos de la mitad, se habían acercado al cine español. El único consuelo, si es que existía, era que en gran parte de Europa Occidental la situación era relativamente similar.

Gráfico 1. Largometrajes producidos entre 1975 y 1990



Fuente: Ministerio de Cultura. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Pero eso iba a cambiar. El ministro de Cultura, Javier Solana, se había ocupado de que los presupuestos para su área aumentaran excepcionalmente, y si durante los tres primeros años socialistas el resto de los Ministerios creció una media del 19%, Cultura lo hizo en un 111%. En cuanto al cine, si el presupuesto específico para 1982 fue de 1.490 millones de pesetas, éste pasaría a 3.439 en 1984. La mayor parte de este incremento se destinó a subvencionar la producción (Rubio Aróstegui, 2003); de los 1.200 millones presupuestados en 1982, en 1986 habían subido hasta 2.522 millones. La idea era dejar atrás la atomización industrial, mantener estables las productoras y fortalecer su economía.

La nueva Directora General, junto a un nutrido grupo de representantes de la industria, en apenas un año dictó una serie de medidas que seguían el modelo francés del *avance sur recettes*; es decir, la subvención anticipada. El Real Decreto 3304/1983 introducía por primera vez este concepto para las películas de calidad, las de nuevos realizadores, las de carácter experimental o las dirigidas a la infancia. Todas ellas podían obtener hasta el 50% del coste reconocido del filme sobre el proyecto presentado, cantidad que era retornable tras su explotación comercial. Además, se contemplaba otra subvención –de índole subjetiva, pues era concedida por una comisión– a películas calificadas de Especial Calidad; a estas se les adelantaba el equivalente al 25% de los rendimientos brutos estimados de recaudación en taquilla. Si además el productor acreditaba una inversión, a partir de un presupuesto previo aproximado, superior a los 55 millones de pesetas percibiría otro porcentaje adicional según una fórmula matemática fija. Por último, para todos los filmes españoles se mantenía el reintegro del 15% de los rendimientos brutos en taquilla a fondo perdido durante los cuatro primeros años. Así pues, a través del Fondo de Protección, la suma de subvenciones podría alcanzar hasta el 65% del coste reconocido (Tabla 1). Con ello, y fijándose en el ejemplo alemán del *Filmverlag der Autoren*, se estimulaba la figura del director-productor en detrimento de los productores tradicionales, lo que minaría –y se volvería en contra de Pilar Miró– al cine comercial mediocre, al apoyar a creadores que hasta entonces no habían tenido la oportunidad de producir sus películas o encontraban enormes dificultades para hacerlo. Gracias al apoyo económico institucional, entre 1985 y 1988 accedieron a la dirección cinematográfica 43 cineastas noveles en toda España.

Tabla 1. Directrices sobre protección cinematográfica 1980-1989²

Conceptos	1980-1983	1983-1989	1989-1992
Cuota de pantalla	1 española x 3 extranjeras. (cuatrimestres naturales)	1x3 (cuatrimestre natural) 1CEE x 2 desde 1986	1 CEE x 2
Cuota de distribución (Doblaje)	5 licencias x 1 española (por capitales de estreno y taquillaje)	4 licencias x 1 española (por taquillaje) Exclusivamente filmes CEE a partir de 1986	4 licencias x 1 española (por taquillaje) Exclusivamente filmes CEE a partir de 1986
Subvención automática	15% sobre bruto de taquilla a los 5 años	15% sobre bruto de taquilla a los 4 años	15% sobre bruto de taquilla a los 2 años
Subvención complementaria por coste	Más de 35 millones de ptas. (escala según coste)	Más de 55 millones de ptas. (25% máx. sobre bruto de taquilla)	-----
Subvención a la Especial Calidad	10% adicional (50% para equipo técnico-artístico)	25% sobre bruto de taquilla	10 ayudas x 30 millones de ptas. por año
Subvención Anticipada	-----	Máximo 50% del coste	Máximo inversión del productor hasta 85 millones de ptas. (con carácter excepcional, 200 millones ptas.)
Legislación	R.D. 3071/1977 de 11 de noviembre Ley 3/1980 de 10 de enero R.D. 1465/1981 de 19 de junio	R.D. 3304/1983 de 28 de diciembre R.D. 1257/1986 de 13 de junio O.M. 8 de marzo de 1988	R.D. 1282/1989 de 28 de agosto O.M. 12 marzo de 1990 R.D. 1773/1991 de 13 de diciembre

Al basar las ayudas en la calidad, resultó imprescindible desarrollar el aspecto del Decreto que establecía la composición y funciones de las dos comisiones ministeriales, la de Calificación de Películas Cinematográficas y la de Valoración Técnica. Evidentemente resultó muy polémica su formación, al seleccionarse sus componentes de forma subjetiva, colisionando sus decisiones con numerosos intereses personales (Monterde, 1993). Desde la primera adjudicación, en la que tres de los beneficiarios formaban parte de la comisión, “la sombra de la corrupción y el amiguismo se convirtió en un fuerte lastre” (Ansola González, 2004, p. 112). Pero, si se pretendía que “los problemas del cine los resolvieran las gentes del cine”³, había que aceptar que los productores continuaran con sus proyectos durante los dos años que permanecían en el cargo, y que pudieran recibir a la vez las subvenciones. El coste político de esta decisión para la Directora General y para el propio Gobierno fue elevadísimo.

² Tomado de (Álvarez, 1993: 207).

³ Declaraciones de Pilar Miró en *El País*, 28 noviembre 1984, citado en (Ansola González, 2004, p. 113).

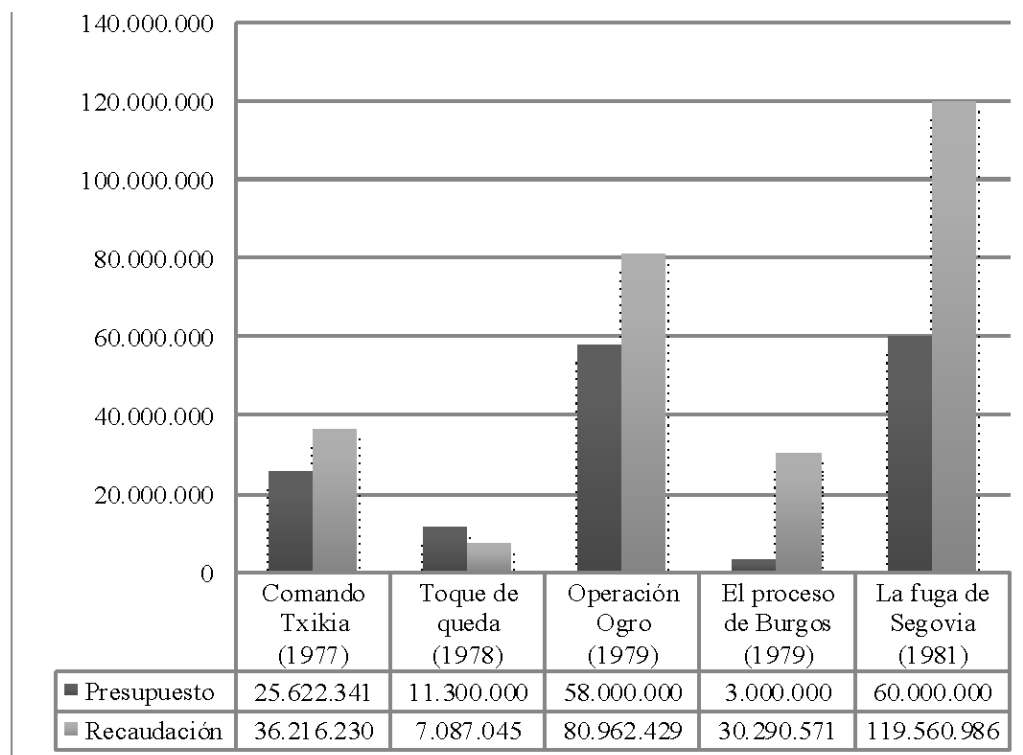
A estas ayudas se añadía, por una parte, los acuerdos firmados entre el Ministerio y Televisión Española en 1983 que garantizaba un 25% de la cuota de emisión a los largometrajes españoles y la facultad de adquirir derechos de antena y, por otra, las subvenciones otorgadas por las Comunidades Autónomas. En el caso del País Vasco, pese a no existir una implantación industrial cinematográfica como en Cataluña y con solo un 20% de vascoparlantes, en 1981 la Consejería de Cultura del Gobierno vasco fomentó la producción concediendo subvenciones a fondo perdido de hasta un 25% del presupuesto a aquellas películas rodadas en 35mm., filmadas en el País Vasco, con equipos integrados mayoritariamente por residentes en la Autonomía, y el depósito de una copia hablada en euskera. Entre 1981 y 1989, se financiarán 35 largometrajes gracias a estos incentivos, además de recibir la colaboración de Euskal Telebista (De Miguel Martínez, Rebolledo Zabache & Marín Murillo, 1999). Aunque se diera la paradoja de que la mayoría de los cineastas estaban afincados en Madrid y se desplazaban al País Vasco para los rodajes, se activaron una serie de empresas que, entre otros temas, convergieron a la hora de producir películas sobre la violencia política. Algunas productoras han sido de larga trayectoria, (Tabla 2), como Lan Zinema, fundada ya en 1974 por Javier Rebollo y Juan Ortuoste, que produciría en 1984 *Golfo de Vizcaya*; Sendeja Film, de Ernesto del Río, constituida en 1986 para *El amor de ahora*; Aiete Film, de Imanol Uribe, para que en 1983 llevase a la pantalla *La muerte de Mikel*, o Bertan Filmeak, con la que Antonio Eceiza, ya en 1989, produciría *Días de humo* (Riambau & Torreiro, 2008).

Volviendo al periodo anterior, entre 1977 y 1982, durante los cinco años del gobierno de la UCD, se habían filmado cinco largometrajes relacionados con la actividad de ETA: *Comando Txikia* (J. L. Madrid, 1977), *Toque de queda* (I. Núñez, 1978) y *La fuga de Segovia* (I. Uribe, 1981); un documental de largometraje, *El proceso de Burgos* (I. Uribe, 1979), y una coproducción con Italia, *Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1979) (Martínez Álvarez, 2017a). En estas obras los cineastas se habían centrado en los hitos más relevantes de la actividad de la banda terrorista durante el franquismo. Así el *leitmotiv* de las mismas serían el asesinato de Carrero Blanco –*Comando Txikia* y *Operación Ogro*–, el enfrentamiento y la victoria ante el aparato judicial –*El proceso de Burgos*–, la elusión del sistema carcelario –*La fuga de Segovia*– y las razones ideológicas y políticas que justificaban la lucha armada –*Toque de queda*–, todas ellas enfocadas desde el punto de vista de los terroristas. El arquetipo de los protagonistas se acercaba al del héroe que llevaba la independencia a su pueblo enfrentándose a la tiranía, lo que justificaba sus acciones.

El público había aceptado con interés estas propuestas y, excepto la fallida ópera prima *Toque de queda*, que tuvo enormes problemas con la estructura y la dirección del filme, el resto había obtenido una recaudación respetable⁴ (Gráfico 2).

⁴ En *Operación Ogro* solo se ha consignado la aportación del productor español –58 millones– en la tabla, no el presupuesto total, que ascendía a 118 millones de pesetas.

Gráfico 2. Presupuesto y recaudación de los filmes sobre ETA (1977-1982) en pesetas durante el gobierno de la UCD.



Fuente: Expedientes de la Comisión de Valoración.

Con la llegada del gobierno socialista y las mejores condiciones económicas y políticas, se duplicó el número de proyectos relacionados con la violencia política presentados por las productoras para su financiación. De ellas, seis estaban radicadas en el País Vasco, cinco en Madrid y dos en Barcelona (Tabla 2). A ello habría que sumar las ayudas ofrecidas por el Gobierno vasco que repercutieron en el desarrollo de los guiones y en las localizaciones de la acción. Sus condiciones influyeron en las tramas e incentivaron el aumento de filmes relacionados con la problemática que se vivía en el País Vasco (Roldán, 1995).

Tabla 2. Ubicación de las productoras

Año	Título	Director	Productora (años en funcionamiento)	Lugar ⁵
1983	<i>El pico</i>	E. de la Iglesia	Ópalo Films (1983-1991)	BCN
1983	<i>La muerte de Mikel</i>	I. Uribe	Aiete Film (1983-2005)/ Cobra Film (1979-1988)/ José E. Alenda (1982-1997)	SS/MAD/MAD
1983	<i>Los reporteros</i>	I. Aizpuru	Cooperativa Leizarrak (1983)	AL
1983	<i>El caso Almería</i>	P. Costa	Multivideo S.L. (1982-1992)	BCN
1984	<i>El pico 2</i>	E. de la Iglesia	Ópalo Film (1982-1991)	BCN

⁵ Siglas: Barcelona (BCN), San Sebastián (SS), Madrid (MAD), Álava (AL), México (MEX), Bilbao (BI).

1984	<i>Goma 2</i>	J. A. de la Loma	Golden Sun (1982-1991)/ Esme	MAD/ MEX
1985	<i>Golfo de Vizcaya</i>	J. Rebollo	Lan Zinema (1974-2001)	BI
1986	<i>El amor de ahora</i>	E. del Río	Sendeja Film (1986-2017)	BI
1987	<i>La rusa</i>	M. Camus	Pedro Masó P.C. (1986-2003)	MAD
1988	<i>Ander eta Yul</i>	A. Díez	Igueldo Producciones (1985-1991)	BI
1988	<i>Proceso a ETA</i>	M. Macía	Séptimo Arte Exhibición (1985)	MAD
1989	<i>Días de humo</i>	A. Eceiza	Bertan Filmeak (1979-2017)	SS

Elaboración propia

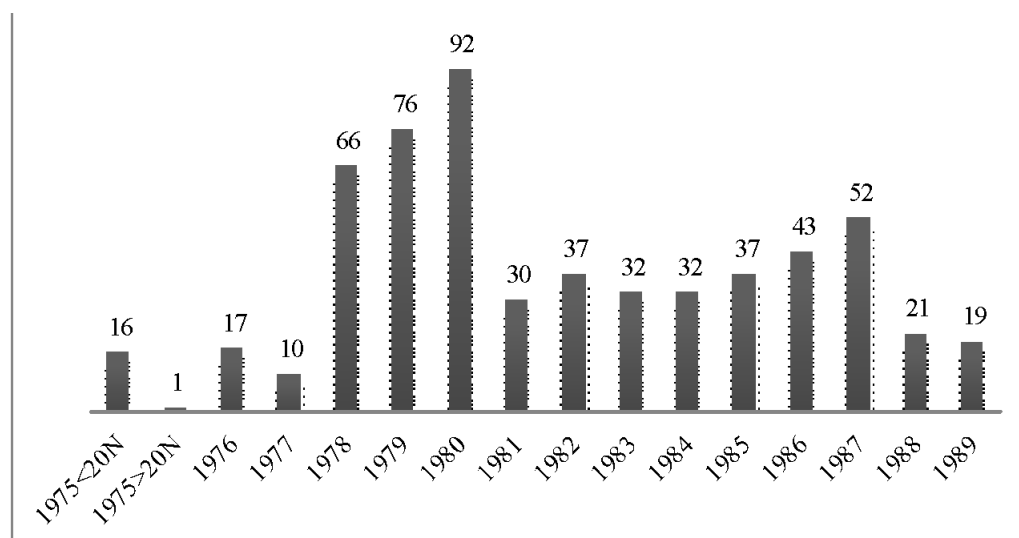
Respecto a los directores que recogieron en sus filmes el drama del terrorismo, solo Imanol Uribe lo había hecho con anterioridad, y lo retomaría dos veces más a lo largo de su carrera: una en 1994, con el gran éxito de *Días contados*, y en 2015, con *Lejos del mar*. Los restantes cineastas lo harían por primera y única vez, excepto Mario Camus que, además de *La rusa*, rodada en este periodo, retornará a ello en dos nuevas ocasiones, *Sombras en una batalla*, estrenada en 1993, y *La playa de los galgos*, en 2002, ahondando en argumentos y personajes trazados con enorme sensibilidad. En los cinco años de vigencia del Decreto Miró, solo una mujer, la directora navarra Ana Díez, se atrevió a plasmar en *Ander eta Yul* su visión personal de la realidad vasca, incidiendo en los estragos generados por la reconversión industrial, la droga y el terrorismo.

3. Las primeras propuestas de los cineastas: el éxito económico con los apoyos de las Administraciones

Cuando en octubre de 1982 arribó el PSOE al poder, los muertos por los ataques de ETA se acercaban a los 340 (Gráfico 3). En Italia, tras la masacre de la estación de Bolonia, acaecida el 2 de agosto de 1980, Francesco Rosi en *Tre fratelli* se cuestionaba la justificación de la violencia terrorista y planteaba una firme oposición a la misma. En septiembre de 1981, con el espaldarazo del León de Oro obtenido en el Festival de Venecia, Margarethe von Trotta estrenaba en Berlín *Die bleierne Zeit*, “Los años de plomo” (traducido su título en España como *Las hermanas alemanas*), donde se analizaban las actitudes divergentes de dos hermanas –una periodista y la otra terrorista– en la conflictiva Alemania Federal de los años 60. Esta película va a resultar tan paradigmática que su título servirá para definir la violencia terrorista mundial de finales de los 60 a mediados de los 80.

Los guiones de las películas españolas que se estrenarán ya en 1984, reflejarán la multiplicación de los asesinatos. Sin embargo, aunque los cineastas se alejen de la visión anterior del terrorismo, aún pondrán el acento en los excesos cometidos por las fuerzas del orden más que en los crímenes de ETA.

Gráfico 3. Asesinatos de ETA entre 1975 y 1989



Fuente: Ministerio del Interior.

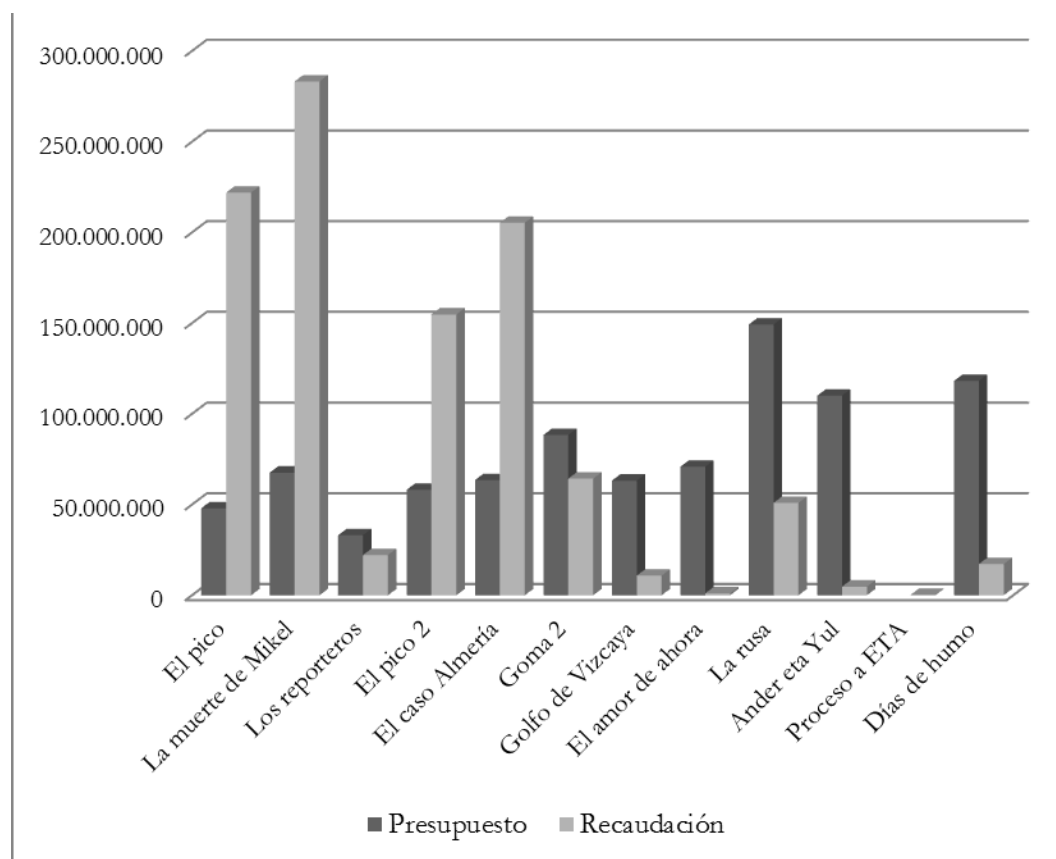
Durante 1983 se pusieron en marcha tres producciones relacionadas con la violencia política de ETA: *El pico*, *La muerte de Mikel* y *Los reporteros*. Los filmes se desarrollaban en el periodo de la UCD y concluían de forma desalentadora que, a pesar de la democracia, todo seguía igual o peor que en el franquismo. Las tres denunciaban el drama de la drogadicción, la inflexibilidad ante la diversidad sexual, la crisis económica o el papel de los medios de comunicación, a la vez que señalaban problemas específicos de la sociedad vasca como la “traición” de los partidos moderados, incluso la de los radicales, frente a los deseos de independencia vasca. Pero también recogían aspectos emotivos y más personales, como la defensa a ultranza de la amistad, el cuidado de los hijos, la integridad, la libertad y la justicia.

Aunque la violencia ejercida por ETA planee de continuo sobre las tramas, ningún director se plantea que esta pueda influir notablemente en el ambiente opresor en el que se vive. Esa lucha por la libertad, usando el terror en lugar de las herramientas propias de la democracia, aparece sobre todo justificada, por la violencia policial.

De los 12 largometrajes de ficción que tratan el tema de ETA realizados al amparo de los beneficios del Decreto Miró⁶, tres de los producidos durante el primer año, van a obtener resultados favorables en taquilla (Gráfico 4). A partir de aquí, excepto *El caso Almería*, suscitarán un interés discreto entre los espectadores, bien por ser apuestas más personales, bien por tratarse de obras un tanto fallidas. Habrá que esperar casi diez años, hasta 1994, cuando Imanol Uribe estrene *Días contados*, para que el terrorismo de ETA interese de nuevo al público.

⁶ También se realizaron en 1983 un documental en 16 mm., *Euskadi hors d'État*, en coproducción con Francia, producido por Ángel Amigo y dirigido por el estadounidense Arthur Mac Craig, y un cortometraje (55') en 1986, *Ehun metro*, dirigido por Alfonso Ungría para Euskal Telebista que abordaban el tema de ETA.

Gráfico 4. Presupuesto y recaudación de las películas sobre ETA (1982-1989)



Fuente: Expedientes de la Comisión de Valoración.

Si se observan las tres películas del primer año del Gobierno socialista, se podría colegir que los cineastas recogían ese incremento de la lucha armada por la frustración que producía la falta de independencia para Euskadi, que parecía más cercana tras la muerte de Franco, y truncada en el transcurso de la democracia por el desinterés de los partidos políticos.

El pico, la primera de ellas, es un filme que no deja indiferente. La propuesta de producción se presentó al Ministerio antes de que se aprobara el Decreto Miró. Con un presupuesto estimado de 47 millones de pesetas, Ópalo Film solicitaba los beneficios de la Especial Calidad “por sus valores artísticos”⁷ y la subvención complementaria por costes, que en ese momento se concedía a los filmes que superasen los 35 millones de pesetas. Bajo estas premisas, le correspondería el 10% de la recaudación en taquilla, además del 15% general. Para su lanzamiento, en septiembre de 1983, se tiraron 27 copias y, ante la magnífica acogida por parte del público, sobre un coste reconocido de 48 millones, la productora recibió otra ayuda adicional del 5% por superar los 100 millones de pesetas de recaudación. En total se entregaron al productor 3,8 millones de pesetas. El interés que despertó en el extranjero le permitió formar parte –por ejemplo– del cupo de importación argentina, al venderse los derechos para su explotación en aquel país, además de en Uruguay y Paraguay⁸.

Fue presentada en el Festival de San Sebastián de 1983 y estrenada en octubre de ese año. El experimentado director, Eloy de la Iglesia, insistía en que su película era “una historia familiar [...] Me gustaría que el público fuera a ver mi película como si nunca

⁷ AGA, 42, 3566, 16.

⁸ *Ibidem*.

hubiera oído hablar de ella”⁹. Así definida, podría imaginarse que se trataba de un melodrama más al uso, pero De la Iglesia retrataba unos escenarios que escandalizaron a parte de la sociedad y a la prensa de todos los colores, acusando al filme incluso de “golpista y desestabilizador”¹⁰. La trama principal plantea, por una parte, el dilema que se les presenta a un comandante de la Guardia Civil –de férreos principios, pero dispuesto a todo por salvar a su hijo– y a un diputado abertzale¹¹ –personaje bastante más esquemático– al descubrir ambos que sus hijos adolescentes son adictos a la heroína. De la Iglesia se adentra en el submundo bilbaíno de la droga, la delincuencia, el asesinato y las malas prácticas policiales. *El pico* cuestiona, con gran realismo plástico, los efectos de la reconversión industrial, subrayando la violencia continuada que degrada a esa “generación perdida”, que consume, real y metafóricamente, a la sociedad vasca y a su futuro¹².

Aunque a la crítica no le gustó, calificándola cuanto menos de “mala y tramposa”¹³, cerca de un millón de espectadores aceptaron la propuesta. Su éxito condujo a Ópalo Film a rodar una segunda parte, *El pico 2*, que se desarrollará en Madrid, alejada del claustrofóbico ambiente del País Vasco¹⁴. Estrenada en noviembre de 1984, no alcanzó el éxito de *El pico*, pero cerca de 700.000 espectadores la vieron en los cines, lo que dejó en taquilla unos rendimientos de 154,7 millones de pesetas, casi el triple de su presupuesto definitivo, 58 millones. Además de los temas tratados en *El pico*, De la Iglesia ahora denunciaba la sordidez del sistema penitenciario y los manejos de la justicia y de la prensa. Centrada más en el drama familiar y en las penurias carcelarias, existen en *El pico 2* pocas referencias a la violencia política, aunque De la Iglesia se explayará al explicar por boca de un “camello” ex etarra cómo la Guardia Civil le había ofrecido trabajo en “unos grupos para cazar etarras que están al otro lado de la frontera”. Será la primera vez que se apunten en el cine estas prácticas. Por encima de la perversión policial, a través de este personaje De la Iglesia insistía en la buena conciencia y nobleza del asesino “camello” ex etarra quien insistía en su diálogo: “Entre los de ETA hay viejos amigos e ir a joderlos me parece una putada.” En esencia, según la propuesta del filme, la lealtad y la valentía son valores que se reconocen a ambos lados de la ley.

La siguiente película, *La muerte de Mikel*, se sumerge también en la denuncia social, las manipulaciones políticas y las aspiraciones independentistas. Imanol Uribe, su director, no se arredró a la hora de mostrar sin tapujos la violencia, la hipocresía y la represión de amplios sectores de la sociedad vasca. El propio Mikel representaba a un antihéroe cruel que, aunque vaya evolucionando a lo largo de la cinta, es un individuo que libera su frustración agrediendo a quienes ama. Justo al inicio de la trama, en la intimidad de su alcoba, mientras hace un *cunnilingus* a su esposa, le muerde de forma brutal; también es brutal la bofetada que propina al travesti de quien se enamora tras su primera noche de amor, e incluso es brutal su expresión cuando conduce su coche enajenado e intenta suicidarse. Una vez asumida y hecha pública su relación con el travesti, va a sufrir la intolerancia de quienes representan el orden establecido. En efecto, sus compañeros abertzales, progresistas pero dogmáticos y moralistas, le retiran las credenciales para presentarse a un cargo público, y su madre, ancestral y dominante, rechaza su homosexualidad, hasta el punto de sugerirse, en una escena intensa y contenida, que es

⁹ Declaraciones de Eloy de la Iglesia en *El País*, 4-X-1983.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Nacionalista radical vasco. dle.rae.es

¹² Un amplio análisis sobre los filmes citados véase especialmente en (De Pablo, 2017).

¹³ Fernández-Santos, A. La película de Eloy de la Iglesia considerada oportunista y comercial. *El País*, 18-IX-1983.

¹⁴ AGA, 42, 3606, (67-86N). Con un coste declarado de 75.110.275 pesetas, la Comisión de Valoración le otorgó el reconocimiento de Especial Calidad y el Especial Interés Cinematográfico a efectos de cuota de pantalla, saliendo al mercado con 34 copias.

quien ha matado a su hijo. Solo sus víctimas –su exmujer y el travesti– y un sacerdote¹⁵ aceptan su opción sexual. Uribe va más allá y denuncia la explotación torticera de su muerte por sus compañeros, quienes le convierten en un mártir de la causa tras haberle marginado. Tampoco se acobarda a la hora de presentar la violencia policial gratuita en un control de carretera, durante la noche, donde se dispara sin mirar, o al ofrecer en un *flashback* las torturas en el pasado y las amenazas en el presente, cuando a Mikel se le aplica la Ley Antiterrorista y es detenido para ser interrogado por haber pertenecido a un comando informativo en 1975, así como las cargas de la Guardia Civil contra las concentraciones. Uribe, por último, aprovecha para denunciar la desidia del PNV, encarnado en el hermano de Mikel. En esencia, *La muerte de Mikel* es un revelador caleidoscopio del sufrimiento y la exacerbación de todos los personajes, una alegoría sobre los límites de la libertad, una “parábola sobre la intolerancia y la instrumentalización de los seres humanos en función de intereses políticos” (Zunzunegui, 1985, p. 261).

Por su riesgo y sinceridad, *La muerte de Mikel* obtuvo un enorme éxito comercial. Estrenada en febrero de 1984, con 32 copias en circulación, más de 1.170.000 espectadores acudieron a las salas, recaudando 283.245.210 millones de pesetas, lo que cuadruplicaba el coste reconocido, 67.611.985 millones de pesetas¹⁶. Del Ministerio recibiría el 25% de ayuda por su Especial Calidad, el Interés Especial y la ayuda por su coste superior a 55 millones de pesetas¹⁷, además de la subvención adicional por los rendimientos en taquilla. El Gobierno vasco, por su parte, también le había concedido la subvención del 25% sobre proyecto. Pilar Miró, “entusiasmada con la película” (Aguirresarobe, 2004, p. 111), la propuso para ser presentada en una sección paralela en el Festival de Berlín, a lo que el certamen accedió, siendo comercializada entre otros países en Francia, Alemania Occidental, Italia o Argentina. La crítica, por su parte, reconoció el esfuerzo de Uribe por intentar “conseguir un imposible tono de neutralidad”¹⁸ entre el melodrama y la denuncia social, más inclinado a lo primero, según apostillaba Santos Zunzunegui; según Ángel Inurria, Uribe intentaba alejarse del folklorismo.¹⁹ Incluso *La muerte de Mikel* recibió el aplauso de *Egin*, al reconocer que “el cine vasco comienza a salir de la parroquia.”²⁰ Ciertamente es que desde este órgano de la izquierda abertzale, la mayor crítica se centró en que la manifestación de protesta por la muerte del protagonista fuese “notoriamente minoritaria”.²¹

Más política aún que las anteriores fue *Los reporteros*. Contaba con un modesto presupuesto, 26 millones de pesetas, y gracias a la subvención a fondo perdido del Gobierno vasco, su director y productor, Iñaki Aizpuru, puso en marcha un proyecto donde se demostraba que con la democracia las cosas habían ido aún peor. En este caso, la amistad entre dos periodistas *free-lance* –profesión del propio Aizpuru– se rompía a causa de las encontradas posturas políticas, cada vez más alejadas, y dándose a entender que la aproximación a la lucha armada del más radical, quedaba justificada en aras a la independencia de Euskadi. Una realización fallida llevó a *Los reporteros* al fracaso comercial, aunque mostraba una realidad patente, los argumentos ideológicos de los jóvenes para

¹⁵ Según el guion original, el sacerdote era otro “tipo retrógrado y sórdido” (Aguirresarobe, 2004, 104), pero al encontrarse el equipo en el rodaje con un párroco colaborador, cinéfilo y entusiasta, se cambió el perfil del personaje

¹⁶ AGA, 42, 3569, 45. El presupuesto inicial presentado ascendía a 42 millones de pesetas. Terminada la película, la Subcomisión de Valoración estimó el coste en 67 millones y le otorgó el premio de Especial Calidad y el de Interés Especial. Por su parte, el Gobierno vasco le concedió una subvención que rondaba el 25%, del presupuesto del filme.

¹⁷ Ese año cinco películas solicitaron acogerse a la subvención adicional por su elevada recaudación, *La muerte de Mikel*, *Los santos inocentes*, *Últimas tardes con Teresa*, *Las bicicletas son para el verano* y *El caso Almería*.

¹⁸ *Contracampo*, 37, 1984, p. 96. Citado en Barrenetxea Maraño (2009, p. 978).

¹⁹ *Casablanca*, 39, 1984. Citado en Barrenetxea Maraño (2009, p. 979).

²⁰ *Egin*, 10-I-84. Citado en Barrenetxea Maraño (2009, p. 979).

²¹ *Egin*, 10-II-84. Citado en De Pablo (1998, p. 186).

encuadrarse en la organización terrorista. Presentada en la sección Nuevos Realizadores del Festival de San Sebastián de 1984, recibió “una fría acogida por parte de los espectadores y de la crítica”²². Estrenada el 22 noviembre en Madrid, recaudó 22 millones de pesetas, que solo cubrían 2/3 del coste definitivo de la película, 33 millones. Aizpuru solicitó el reconocimiento de Especial Calidad, alegando ser la primera película rodada en euskera con sonido directo. La Subcomisión, siguiendo las líneas maestras de la política cultural gubernativa, se lo concedió²³.

Si estas tres obras, *El pico*, *La muerte de Mikel* y *Los reporteros*, habían hecho referencia a la violencia gratuita de las fuerzas de seguridad, *El caso Almería* se centraba exclusivamente en ello, en denunciar los excesos de la lucha contra ETA. Titulada en un principio *Viaje al sur*, inició su rodaje en septiembre de 1983, también antes de que se publicara el Decreto Miró. *El caso Almería* se basaba, según indicaba un rótulo al inicio del filme, en la sentencia judicial del trágico suceso acaecido en mayo de 1981. Tras el atentado contra el general Valenzuela, cuando tres jóvenes cántabros se dirigen a una Primera Comunión en Almería son confundidos con tres etarras y mueren torturados y asesinados por la Guardia Civil. Su director, el novel Pedro Costa, contrapone dos personajes, el oscuro teniente coronel de la Guardia Civil de Almería y el abogado progresista representante de la acusación particular de la familia de las víctimas. Estrenada el 26 de enero de 1984 en el cine Benlliure de Madrid, la prevención de la distribuidora le hizo salir al mercado con solo 14 copias²⁴. Los principales cines de la capital española “no se atrevieron a ponerla”²⁵ a causa de las fuertes presiones, pese al difícil empeño de Costa por diferenciar entre las personas y la institución que, de todas formas, no salía bien parada. La tesis del filme seguía siendo la falta de evolución de las fuerzas de seguridad heredadas del franquismo.

Con un presupuesto inicial de 71 millones de pesetas, la productora solicitó la categoría de Especial Calidad, así como la subvención extraordinaria. La Comisión le reconoció un coste de 63,5 millones de pesetas, cifra con la que se mostró en desacuerdo Pedro Costa, al considerar que el monto final había excedido a lo presupuestado, además de haber arriesgado mucho al ser una película “sumamente peligrosa, y presentar nuevos valores artísticos”²⁶. A pesar de su ponderado lanzamiento, los resultados en taquilla fueron buenos, con cerca de un millón de espectadores, superando los 205 millones de pesetas en su recaudación. La extrema derecha, indignada por la ambigüedad de la cinta que incidía en la mala praxis de la Guardia Civil, lo que se consideraba como una apuesta a favor de ETA, arrojó cócteles molotov en los cines donde se proyectaba. No obstante, el éxito de *El caso Almería* la llevó a ser seleccionada por el Festival de Taormina (Italia), donde consiguió el premio a la Mejor Opera Prima.

También ese 1984 se realizó el único largometraje de ficción en régimen de coproducción de todo el periodo y que recoge aspectos relacionados con ETA, *Goma 2*. Contaba con un elenco internacional compuesto por Margaux Hemingway, Lee Van Cleef, Jorge Rivero y Ana Obregón –que entonces triunfaba como presentadora del concurso *¿Qué apostamos?* en TVE–, y su director y productor, José Antonio de la Loma, pensaba obtener grandes beneficios en el extranjero. El presupuesto inicial rondaba los 160 millones de pesetas y la productora española, Golden Sun, participaba con el 70%. Al final, por una serie de incidentes con los coproductores y la distribuidora internacional, el coste definitivo se redujo a 118 millones aportando Golden Sun, 88. El propio De la Loma contribuyó con seis

²² *Los reporteros*. Obtenido de <http://www.euskomedia.org/aunamendi/101295>

²³ AGA, 42, 3575, (65-83N).

²⁴ Ídem.

²⁵ Declaraciones de Pedro Costa en el treinta aniversario de El caso Almería. Extraído de http://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_noticia=1169

²⁶ AGA, 42, 3590, (206-83N). La comisión mantuvo su criterio.

millones de su peculio para poder finalizarla y, exponiendo todos estos avatares a Pilar Miró, le solicitaba que, en aras a su interés por hacer cine para la exportación, se le concediera el reconocimiento de Especial Calidad y, de este modo, resarcirse de las enormes pérdidas²⁷. La Comisión de Valoración se mostró contraria. Según alegaba De la Loma, las penurias de la productora habían impedido hacer una buena campaña publicitaria en España, lo que se había traducido en unos bajos rendimientos de taquilla. Ciertamente, en España su amortización resultó menguada para su elevado presupuesto, puesto que solo la vieron 300.000 espectadores. Aunque no ocurrió lo mismo en el extranjero donde, con el título *Killing machine*, se estrenó en Alemania Occidental, Filipinas y Japón, recorriendo también Dinamarca, Portugal, Perú, Argentina, Canadá, Reino Unido, Grecia, Hungría y Estados Unidos²⁸, circuito bastante más amplio que el seguido por el resto de las producciones españolas gracias, sobre todo, al elenco internacional. *Goma 2* era un violento *thriller*, donde un ex etarra comenzaba una nueva vida conduciendo un camión con el que exportaba fruta a Europa. La película denunciaba, por una parte, los enormes problemas de los agricultores y los transportistas españoles, en esa época muy hostigados por los cultivadores franceses, así como los del propio protagonista, amenazado por sus excompañeros terroristas y por las mafias, que acaban matando a su mujer, y contra quienes va a usar el arma que domina, el *Goma 2*. Este acoso a quienes aceptaban la reinserción será la única crítica que hagan los directores a la organización terrorista.

4. Una mirada más personal: la apuesta por el cine de autor

Las cintas que entre 1985 y 1988 van a filmar los directores vascos Javier Rebollo, Ernesto del Río y la navarra Ana Díez se definen sobre todo por su “interés cultural”²⁹ más que por su comercialidad, por lo que serán estrenada en salas calificadas como de Arte y Ensayo. Estas obras reflejan la inquietud de los cineastas por trasladar a la pantalla una visión más personal del proceso que se está viviendo en el País Vasco, aunque afecte a la sociedad española en su conjunto. Prácticamente se trata de “óperas primas”, las productoras que las financian son modestas y sus presupuestos serán exigüos. Su recaudación también va a resultar inferior a las obtenidas por las cintas anteriores.

La primera de ellas, *Golfo de Vizcaya*, segundo largometraje de Javier Rebollo, estaba centrada en ese anhelo de retorno al lugar de origen, *leitmotiv* de varias cintas que se rodarán a posteriori: *El amor de ahora*, *Ander eta Yul*, *Días de humo* o *Yoyes* (H. Taberna, 1999) y *La casa de mi padre* (G. Merchán, 2009), retorno que, en estos dos últimos casos, conduce a la muerte.

Desde el inicio de su carrera, en los años 70, tanto Javier Rebollo como el productor de *Golfo de Vizcaya*, Juan Ortuoste, abrigaban la certeza de poder realizar cine en el País Vasco (Roldán, 1995). Con esa firmeza, después de varios documentales y el largometraje *Siete Calles*, acometieron *Golfo de Vizcaya*. Y justo quienes habían mantenido una producción constante en Bilbao, empeñados en mostrar la especificidad local, fueron tachados de *españolistas* en plena Transición por cuantos deseaban instrumentalizar el cine políticamente al acusarlos de “desentenderse de la lucha de un pueblo por defender su identidad” (Zunzunegui, 1985, p. 247). En 1984 presentaron al Ministerio un proyecto titulado inicialmente *La aguja de marear*. Se centraba en el retorno de un ya maduro periodista que, tras haber vivido exiliado en Francia durante quince años, regresaba a Bilbao y ocupaba, en su antiguo periódico el lugar dejado por una colega, huida tras descubrirse su pertenencia a

27 Carta de José Antonio de la Loma a Pilar Miró, 22-VII-1984. AGA, 42, 3598, 14A. La diferencia entre el coste definitivo, 118 millones, y los 88 millones aportados por Golden Sun, venía dada por las nóminas de los actores extranjeros, que se habían pagado con un anticipo de la distribución internacional.

28 *Killing machine*. Obtenido de <http://www.imdb.com/title/tt0087350/>

29 Véase Ley 1/1982 de 24 de febrero. Gobierno de España.

ETA. El periodista entabla una relación afectiva con una joven, pareja de un etarra escondido en Francia. Tanto la policía como la propia ETA y HB creen que el protagonista maneja claves que en realidad desconoce. *Golfo de Vizcaya* denuncia la intolerancia de quienes se quedaron y “consideraban traidores e intentaban controlar todos los aspectos de la vida social de sus simpatizantes” (De Pablo, 2017, p. 265), léase los exiliados que deseaban readaptarse. Además de esta compleja trama política, el director incorporaba aspectos relacionados con la reconversión industrial y sus consiguientes conflictos sociales.

El Ministerio aceptó el reto de aportar la subvención anticipada para un presupuesto de 50,5 millones de pesetas. La Subcomisión de Valoración le adjudicó 15 millones, cercano al 30%. Por su parte, el Gobierno vasco también le concedió otros 15 millones, a lo que se sumó un préstamo del Instituto de Crédito Oficial (ICO) de 10 millones, unido todo ello a otros cinco que aportaban los socios de Lan Zinema y cinco más de remanente de tesorería de la productora³⁰. Con ese capital se culminó una obra que resultaba un tanto difícil para el espectador, obligado a manejar unos supuestos muy particulares que no siempre conocía.

Golfo de Vizcaya salía al mercado con 15 copias, dos de ellas en euskera, y se estrenaba el 26 de noviembre de 1985 en Barcelona y el 2 de diciembre en Madrid. A pesar de ser maltratada por la crítica de todos los colores y obtener unos exiguos resultados en taquilla, recaudando algo más de 10 millones de pesetas, y arrojando casi 40 millones de pesetas de pérdidas, se solicitaron los beneficios de la Especial Calidad, el Interés Especial así como el Especial Empeño que fueron concedidos por la Subcomisión. Lan Zinema continuó sus tareas como productora cumpliendo parte de los objetivos que se había propuesto la política económica, tanto del Gobierno central como del vasco, a la hora de crear un tejido industrial sólido. El filme obtuvo el premio a la mejor fotografía en el Festival de San Sebastián y recorrió festivales internacionales como el de Toronto o el de Moscú.

También *El amor de ahora*, primer largometraje de Ernesto del Río y de la productora Sendeja Film –que ha sobrevivido hasta la actualidad–, se centraba en el asunto del retorno, en este caso de un matrimonio de etarras acogido a la amnistía. Su llegada es celebrada por sus familiares, sin embargo, la brecha social, patente ahora entre la pareja, así como los fantasmas del pasado, la van a separar. Una vez más, aunque en la película se recojan las amenazas telefónicas perpetradas por ETA hacia los jóvenes por el abandono de la organización y la duda de la traición a la causa, sigue siendo más explícita la represión policial.

Con un presupuesto inicial de 70,8 millones de pesetas, se solicitó al Ministerio la subvención anticipada, concediendo la Administración 21 millones, además de contar con 20 millones aportados por el Gobierno vasco, más 10 en concepto de adelanto de distribución –adquiridos los derechos por José Esteban Alenda–, un crédito de 16 millones del ICO y 10 millones de aportaciones propias³¹. Seleccionada por el Festival de Valladolid, la crítica la descalificó, lo que cercenó su carrera comercial: apenas recaudó un millón de pesetas al ser únicamente vista por 3.500 espectadores. En su contra también jugaron las cerca de quinientas víctimas de ETA habidas hasta ese momento y, entre ellas, el cercano asesinato de Dolores González Catarain *Noyes*, el 10 de septiembre de 1986, día que había coincidido con el del inicio del rodaje. Por esas mismas fechas se estrenaba en Italia *El caso Moro* (Giuseppe Ferrara) filme que dejaba sin aliento al público al emocionarse siguiendo los 55 días de cautiverio del presidente de la Democracia Cristiana, la postura inamovible del Gobierno y la decisión de los terroristas. Gian Maria Volontè encarnaba a un Aldo Moro ni héroe ni mártir, debilitado y moralmente abandonado, enfrentándose al enigma de su

³⁰ AGA, 44, 3622, 202-84. El Gobierno vasco le había concedido a su filme anterior, *Siete Calles*, un millón de pesetas.

³¹ AGA, 42, 3926, (244-85N).

propia muerte. Al igual que en Italia, gran parte de la sociedad española, todavía en silencio, se alejaba cada vez más del terrorismo. (Martínez Álvarez, 2017b).

En cierto modo, también de retorno al País Vasco trataba *Ander eta Yul* de Ana Díaz, aunque en este caso era de cumplir condena por un asunto de drogas. Su productor, Ángel Amigo, que diera de alta su empresa Igueldo Producciones en 1985, no solicitó la financiación del Ministerio; aunque contó con los derechos de antena de TVE, las ayudas del Gobierno vasco y las de Euskal Telebista³². Tanto creía el también guionista Ángel Amigo en *Ander eta Yul* que, con gran osadía, inició la producción únicamente con el premio de un millón y medio de pesetas otorgado por el Gobierno vasco al guion (en el que colaboró el escritor Ángel Fernández-Santos). Por primera vez, en *Ander eta Yul* se reflejaba una visión “desde dentro de ETA. Cómo se planificaban los atentados, sin mitificar nada (...) cómo los comandos cumplían a rajatabla las directrices internas” (Angulo, Martínez-Vasseur & Santamarina, 2012, p. 217). Los autores querían denunciar cómo ETA se había convertido en una organización justiciera, paraestatal, contra la droga, y cómo los objetivos terroristas alcanzaban además a “los españolistas, y al que pasaba por allí”³³. Temas como la homosexualidad, tratada sin tanto trauma como en *La muerte de Mikel*; la cotidianeidad de los etarras; el atisbo de la duda, entre matar o no al amigo, o la convicción del terrorista, son presentados con honestidad y valentía. También por primera vez se personificaba a los policías, alejándolos de los siniestros estereotipos al uso: a partir de este filme varios comisarios de policía asumirán un solitario e incansable modo de enfrentarse al mal en las películas.

Tras pasar por el Festival de San Sebastián y el de Valladolid, *Ander eta Yul* obtuvo el Goya a la Mejor Dirección Novel en 1989 y el premio a la Mejor Película en el Festival de Bogotá. Ajustada a las expectativas sobre su recepción entre el público, salió al mercado con siete copias. Estrenada el 1 de enero de 1989 en los cines Renoir de Madrid, a pesar de la buena crítica, solo 13.000 espectadores la vieron. La recaudación de 4,7 millones de pesetas resultó muy alejada de los 110 millones de presupuesto indicado por el productor a la hora de solicitar la calificación de la cinta³⁴. Aun poseyendo los derechos de antena, TVE nunca llegó a emitirla; programada el 19 de abril de 1995, coincidió con el atentado sufrido por José María Aznar, levantándose de la parrilla y siendo sustituida por *Los Simpson* (Angulo, Martínez-Vasseur & Santamarina, 2012).

5. El distanciamiento del público del problema terrorista

Antes de que el ya citado decreto de 1989 cambiara la normativa para las subvenciones cinematográficas³⁵, todavía se produjeron tres películas más relacionadas con el terrorismo, *La rusa*, *Proceso a ETA* y *Días de humo*. De la segunda, *Proceso a ETA*, existe más literatura que información real. Presentada en la Semana de Cine de Murcia de 1989 y vista en las salas por 410 espectadores, se ha convertido en una película prácticamente inédita³⁶. En esencia, se centra en las dudas de un terrorista que, por tradición familiar, ha entrado en la banda y que al secuestrar en Madrid a la hija de un empresario vasco, quien se ha exiliado por no pagar el impuesto revolucionario, se enamora de ella y se niega a matarla cuando el padre

³² AGA, 42, 3777. (130-78N).

³³ *Ibidem*.

³⁴ AGA, 42, 3777. (078-78N). A la vista del resultado de la producción, es posible que no superara los 60 millones de pesetas en su presupuesto.

³⁵ También el Gobierno vasco cambió sus condiciones creando en 1990 Euskal Media, sociedad anónima de carácter mercantil que dependía de la Consejería de Cultura. Su fin último consistía en recuperar los fondos invertidos mediante la participación directa en las producciones. Decreto 174/1990 de 26 de junio. Gobierno vasco.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=30pkJrNZ72c> Existe una versión en Internet. El expediente administrativo no recoge datos sobre su presupuesto. Tras varias gestiones hechas con la productora, no se ha obtenido una respuesta concreta.

no ingresa los 800 millones del rescate. Otros muchos elementos se presentan en la trama que ensombrecen este tratamiento crítico de la violencia de ETA: los mafiosos contratados por el padre para liberar a la hija, que torturan y asesinan a nacionalistas radicales, o unas escenas oníricas que alejan al espectador de la historia principal. En estas secuencias aparece justificada la equidistancia entre la violencia de ETA y la del Estado por la opresión sufrida en Euskadi desde la Transición. Realizada también por un director novel, Manuel Maciá, pretendía “dar un mensaje de paz con datos que pueden ser duros, pero que también son auténticos”³⁷.

La gestación de *La rusa* fue muy distinta. Su director, Mario Camus, acababa de recibir el Premio Nacional de Cinematografía y se hallaba en la cima de su carrera tras los éxitos de *La colmena* y *Los santos inocentes*. El guion partía de la adaptación de la obra del mismo título de Juan Luis Cebrián, director de *El País*, uno de los diarios más prestigioso del momento. Con un presupuesto de 200 millones de pesetas, Pedro Masó, el productor, solicitó al Ministerio un anticipo sobre el proyecto, concediéndose el 40% del presupuesto, 80 millones de pesetas, además de contar con la participación de TVE. El rodaje se inició en París el 23 de febrero de 1987³⁸. La trama contenía todos los elementos para enganchar al público: un honrado político encargado de pactar con ETA para acabar con el terrorismo, una fría y bella espía, jefes desalmados, turbios policías, un *amour fou*, engaños y mentiras... Un cóctel que resultó finalmente confuso y desdibujado. “Me equivoqué en todo –confesaba treinta años después Camus–, en el guion, en la actriz...”³⁹. Al querer unir la trama política con la policiaca y la romántica, casi se centraba más en los personajes secundarios, puesto que el director deseaba resaltar veladamente el lado oscuro de la democracia, la actuación del GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación). Estrenada el 11 de septiembre de 1987, salía al mercado con 30 copias. Tras las críticas poco favorables y la baja afluencia de espectadores, alrededor de 166.000, al solicitarse la Especial Calidad, le fue denegada. Pedro Masó anunció que interpondría un recurso de alzada y la Dirección General ordenó que una nueva Comisión lo revisara. En esta ocasión sí le fue otorgada la Especial Calidad por un máximo del 25%, sobre un coste establecido en cerca de 150 millones de pesetas, además de recibir las restantes subvenciones en vigor. La recaudación alcanzó poco más de los 51 millones de pesetas, un tercio de la inversión reconocida.

La última película que disfrutó de las subvenciones del decreto Miró fue *Días de humo*, que puso en entredicho al Ministerio de Cultura y a TVE por financiar obras de un cineasta, Antonio Eceiza, tan vinculado a Herri Batasuna (Angulo, 2009; De Pablo, 2017). A través de su propia productora, Bertan Filmeak, solicitaba en febrero de 1989 una subvención anticipada sobre un presupuesto de 177 millones. La Subcomisión le concedió 30 millones, a los que se unieron los 25 millones otorgados por el Gobierno vasco y la compra de los derechos de antena por TVE⁴⁰. *Días de humo* de nuevo se centraba en el tema del regreso. En este caso, el protagonista –como hiciera el propio Eceiza– retornaba de México tras veinte años de ausencia. Y aquí encontraba un mundo bronco, desconocido, que le empujaba al alcohol. Cada quien había hecho su vida: su exmujer estaba preocupada en conseguir la libertad para su hija, recluida por cuestiones políticas; sus viejos amigos, que ahora ocupan altos cargos y disfrutaban del nuevo orden, apenas le prestan atención. El lugar tan añorado y soñado donde regresar resulta pura entelequia. La realidad del protagonista en un San Sebastián hostil y ajeno quedaba magníficamente reflejada en el último plano del filme, cuando el protagonista camina solo por el puente de María Cristina, envuelto por el humo de los botes lanzados por la policía, tras haber acudido a la estación para recibir a su hija ya libre, que ni le ve, ni le

³⁷ Entrevista a Manuel Maciá. *El País*, 11 marzo 1989.

³⁸ AGA, 42, 3947, 261-8.

³⁹ Entrevista de la autora a Mario Camus, 17 mayo 2016.

⁴⁰ AGA, 42, 3790, (232-88N).

mira, ni le reconoce. La película se estrenaba el 7 de septiembre de 1990 y unas desairadas críticas, tanto políticas como cinematográficas, dieron al traste con una obra que resultaba incómoda a la gran mayoría, al insistir Eceiza en que la represión policial y la falta de libertades seguían siendo como en el pasado. Si el coste reconocido fue de 118 millones de pesetas, la recaudación apenas sobrepasó la décima parte, 17 millones. Se habían distribuido solo seis copias y la vieron 51.000 espectadores. La Comisión le denegó el reconocimiento de Especial Calidad.

Desde julio de 1988 el escritor Jorge Semprún se había hecho cargo de la cartera de Solana. Y a la vista de las derivaciones presuntamente negativas del Decreto Miró, publicaba un Real Decreto en agosto de 1989 que obligaba a elegir entre las subvenciones sobre recaudación en taquilla o las subvenciones anticipadas. La vinculación de las subvenciones a los presupuestos presentados había disparado los costes medios de las películas, si en 1977 habían sido de 30 millones, en 1990 alcanzaban ya los 135 millones. Tampoco habían acompañado a la fuerte inversión gubernamental buenos resultados en taquilla: de las 142 películas que obtuvieron subvención anticipada entre 1984 y 1987, solo 42 habían conseguido recaudar lo suficiente para amortizar la subvención; el resto había resultado un fracaso y en algunos casos, incluso, ni se llegaron a rodar. Además, la cuota de mercado del cine español continuaba en caída libre, del 21,8% de 1984 había descendido al 10,9% en 1991.

Durante el quinquenio siguiente, bajo la nueva normativa, las producciones dedicadas a la violencia política disminuyeron a la mitad. Solo se rodaron cinco películas, de las que dos, *Sombras en una batalla*, de Mario Camus, y *Días contados*, de Imanol Uribe, superaron los costes de producción. El final de los generosos beneficios del Decreto Miró lo provocaron, en general, unas producciones muy controvertidas y costosas que no siempre presentaron la calidad que se esperaba de ellas y que, además, tampoco fueron bien recibidas por el público. Las elevadas aportaciones de las administraciones públicas no actuaron de acicate y la cultura de la subvención se instaló en la industria cinematográfica española, en gran parte por la actitud de los productores, quienes dejaron de arriesgar su capital para centrarse en el objetivo de financiar sus películas a través de las ayudas públicas.

6. Conclusiones

Gracias a las enormes ayudas de las Administraciones, los cineastas pudieron acometer filmes que de otra forma hubiera sido imposible emprender. La apuesta del Gobierno socialista por la cultura propició que vieran la luz obras más personales mostrando asuntos que preocupaban a la sociedad española y que los cineastas materializaron obviando su aspecto comercial.

La nueva política económica, que tenía como objetivo primordial aminorar distancias respecto al cine comunitario y establecer un tejido industrial estable, conseguirá que varias productoras del País Vasco se capitalizaran y que nuevos cineastas realizaran sus primeros largometrajes. Las ayudas autonómicas y sus contraprestaciones influyeron en los argumentos, que se tornaron más localistas. Así, el regreso al País Vasco se va a convertir en un asunto recurrente plasmando los problemas de la adaptación a una sociedad en proceso de cambio. Pero el objetivo último de crear un tejido industrial sostenible, no se alcanzó. Frente a la generosidad de los organismos públicos, la inversión privada no respondió en igual medida, antes al contrario, las subvenciones acabaron por desincentivar a una industria que se descapitalizó.

Un tercio de las 12 películas analizadas obtuvo buenos resultados en taquilla, triplicando en su caso el coste reconocido de producción. Los dos tercios restantes, es decir, ocho filmes, realizados por directores casi noveles, no obtuvieron la aceptación por parte de la crítica ni del público, eran obras de autor que cumplían con el fin del Real Decreto de establecer una cantera de cineastas. De otro lado, el tema de la violencia política era

complejo y comprometido, por lo que los productores no arriesgaron un gran capital para su elaboración, prácticamente se realizaron gracias al fomento de las administraciones central y autonómica.

En cuanto a los contenidos de las películas, mientras en la época de la UCD se retrataba únicamente la lucha por las libertades en el franquismo, durante el primer periodo del gobierno socialista los filmes en los que está presente ETA incluyen otros problemas, como la falta de libertades personales, la crisis económica y la drogadicción. No obstante, bien por la herencia de la Dictadura o por la situación especial en el País Vasco, los cineastas tardarán bastante en plantarle cara a ETA. Habrá que esperar hasta la década siguiente o ya al cambio de siglo para que directores y guionistas, salvo excepciones, denuncien en sus filmes el terrorismo de ETA.

Las películas rodadas en estos cinco años inciden especialmente en la falta de evolución de las fuerzas de orden público que, en la mayoría de las tramas, se muestran como entidades despersonalizadas y causantes de la violencia. Los directores coincidirán en denunciar más los excesos cometidos por el aparato del Estado que los crímenes de la banda armada.

Tanto los cineastas como el propio Gobierno central fueron criticados por la opinión pública a través de la prensa al apoyar estos filmes: para unos medios, por contemporizar con asesinos y darles voz; y, para otros, por su tibieza y “españolismo”. Tales diatribas, unidas a la continuas acciones terroristas, no beneficiaron comercialmente a este conjunto de películas, más bien alejaron a los espectadores de ellas.

Referencias

- Aguirresarobe, J. (2004). *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*, Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- Angulo, J., Martínez-Vasseur, P. & Santamarina, A. (2012). *Los paraísos perdidos. El cine de Ana Díez*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Angulo, J. (Ed.). (2009). *Antxon Eceiza: cine, existencialismo y dialéctica*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Ansola González, T. (2004). El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80. *Cuadernos de la Filmoteca*, 48, 103-121.
- Álvarez, J. M. (Dir.) (1993). *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Madrid: Ministerio de Cultura/ICAA.
- Barrenetxea Marañón, I. (2009). *La muerte de Mikel* de Imanol Uribe (1984): País Vasco e izquierda abertzale en los años de la Transición. En A. Quirosa-Cheyrouze (Coord.), *Sociedad y movimientos sociales. Congreso Internacional Historia de la Transición en España*. Almería: Universidad de Almería.
- De Miguel Martínez, C., Rebolledo Zabache, J. A. & Marín Murillo, F. (1999). *Ilusión y realidad. La aventura del cine vasco en los 80*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- De Pablo, S. (1998). El terrorismo a través del cine. Un análisis entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y Sociedad* 2, 177-200.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Madrid: Tecnos.
- Martínez Álvarez, J. (2017a). Derechos humanos y terrorismo: la visión desde el cine español durante la Transición democrática (1975-1982). En J. A. Gómez García, (Ed.), *Los Derechos Humanos en el cine español*, pp. 213-234. Madrid: Dykinson.

- Martínez Álvarez, J. (2017b). Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo. *Cuadernos del Centro Memorial de las víctimas del terrorismo* 4, 98-121.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona: Paidós.
- Riambau, E. & Torreiro, C. (2008). *Productores en el cine español*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Roldán Larreta, C. (1995). *La producción cinematográfica en el País Vasco desde Ama Lur (1968) hasta nuestros días*. Madrid: UAM.
- Rubio Aróstegui, J. A. (2003). *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Trea.
- Vallés Copeiro del Villar, A. (2000). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.