

estratégico o cultural, pero también salvaguarda la libertad de empresa, el libre comercio y la soberanía del consumidor³. En esta pugna de derechos, quienes dicen abogar por una auténtica economía de mercado son las empresas ligadas a intereses norteamericanos, mientras el capital nacional propugna para la industria del cine lo que luego se llamaría la excepción cultural. Lo cierto es que Hollywood se burla del libre mercado con sus prácticas oligopolísticas y los productores e intelectuales españoles vuelven a aliarse con el poder político para construir un espacio audiovisual del partido y de clase.

En efecto, los gobiernos democráticos, lejos de responder al equilibrio de oportunidades que demanda la Constitución, renuevan con los productores y con los autores el pacto proteccionista, es decir, pese a lo que digan los programas electorales (bastante radicales en los años de la transición política), los partidos que se suceden en el poder (UCD, PSOE, PP) apenas se diferencian en su práctica cinematográfica. Existe, si no un pensamiento único, sí una práctica única, más allá de dudar entre ayudas subjetivas u objetivas. En realidad, este dilema ya existía bajo el franquismo y obedece a un falso debate: ¿Se debe proteger al autor o al productor? Digo falso debate no tanto porque en el cine sean inseparables ambos factores (creación y capital), sino porque, ya lo hemos dicho, se pretende confundir política cinematográfica con política de protección específica para esos dos grupos sociales. En concreto, los «autores» son quienes demandan las ayudas subjetivas, mientras los productores apuestan por las ayudas objetivas. Las primeras se basan en el juicio de un grupo de expertos que valoran la «calidad» de una película a la vista de su guión, de su equipo técnico y artístico y de otras cuestiones de índole fundamentalmente intelectual. Se disponen en el «decreto Miró» de 1983, del que el PSOE reniega más tarde. Las ayudas objetivas se basan en la recaudación obtenida por la película en taquilla, de modo que el público decide quién recibe mayor o menor subvención. Así se disponen, salvo ciertas excepciones (nuevos autores, películas experimentales), en la legislación de la UCD, en el «decreto Semprún», en la legislación del PP y también en la Unión Europea, ámbito de decisión que cada vez marca más la política cinematográfica, si bien no todos sus miembros comparten la actual política de excepción cultural⁴.

³ Mercedes Lafuente Benaches, «Las ayudas económicas a la cinematografía española», *Revista de Administración Pública*, nº 124, 1991, pp. 379-395.

⁴ Precisamente, la entrada en la Unión Europea ha difuminado aún más el concepto «cine español». El artículo segundo de la nueva Ley de Cine, donde se define qué es una película española, se debate entre la necesidad de defender lo español y, al mismo tiempo, no discriminar a la Unión Europea, lo que supondría su ilegalidad. En concreto se dice que «tendrán

Cabe preguntarse qué sistema es el mejor, si las ayudas objetivas o las subjetivas. La verdad es que ambas presentan graves inconvenientes tal y como han sido formuladas. Las ayudas objetivas sólo tienen en cuenta las entradas vendidas, es decir, los votos de un público que, dado el precio del cine y la estructura del parque de salas en España, es mayoritariamente joven, soltero, urbano, con buen nivel de estudios y de clase media y alta. Se ignora por completo al resto del público y, sobre todo, se ignora al espectador que hoy consume el cine español a través del vídeo y de la televisión. En este sentido, es un error decir que son ayudas objetivas. Lo contrario, la subvención según los criterios subjetivos de una comisión, conduce al dirigismo y al amiguismo, lleva a premiar lo que a juicio del público no es «de interés general» y otorga un poder excesivo al director, pues éste tiende a pensar que la subvención se la conceden a él. Por otro lado, sea cual fuere el sistema de protección elegido, el Estado no sólo ayuda al cine sino también a otros espectáculos como el teatro o la música clásica, de modo que si el gobierno reparte los fondos sin aplicar criterios iguales para todos (número de trabajadores, infraestructura industrial, ingresos en taquilla, etc.) puede atentar, está atentando, contra el principio de libre competencia.

Pero independientemente del sistema proteccionista adoptado, ninguno detiene la dura crisis que sufre la industria del cine en este período. De los 35.000 trabajadores empleados en los años sesenta se pasa a menos de 30.000 en 1992 (incluidos en esta última cifra los sectores del vídeo y la televisión). Sin embargo, hoy se consumen más imágenes que nunca y, en consecuencia, debería haber mayor población ocupada. Curiosamente, la caída del empleo ha sido dramática en la exhibición, esto es, entre aquellos oficios ajenos al pacto proteccionista. Hay que recordar que las 4.096 salas de 1980 se quedan en 1.773 en 1990. Es cierto que el número de pantallas es superior, pero también lo es que la multisala reduce plantilla y butacas.

nacionalidad española las obras realizadas por una empresa de producción española, o aquellas realizadas por una empresa de un Estado miembro de la Unión Europea, o del Espacio Económico Europeo, establecida en España, a cuyas obras sea expedido por órgano competente certificado de nacionalidad española». Dicho certificado se concede cuando se cumplen cuatro requisitos: 1) un 75% de los autores de la película y del personal técnico y artístico son españoles (o pertenecen a nacionalidades de la Unión Europea); 2) la película debe realizarse en castellano o en alguna de las demás lenguas oficiales españolas, pero sólo «preferentemente» y no «exclusivamente» en esos idiomas, pues caben el inglés, el francés, etc.; 3) la postproducción y el proceso de laboratorio se realizarán tanto en España como en el territorio de la Unión Europea, mientras el rodaje se llevará a cabo donde las exigencias del guión lo indiquen, ya sea Marruecos o Japón.

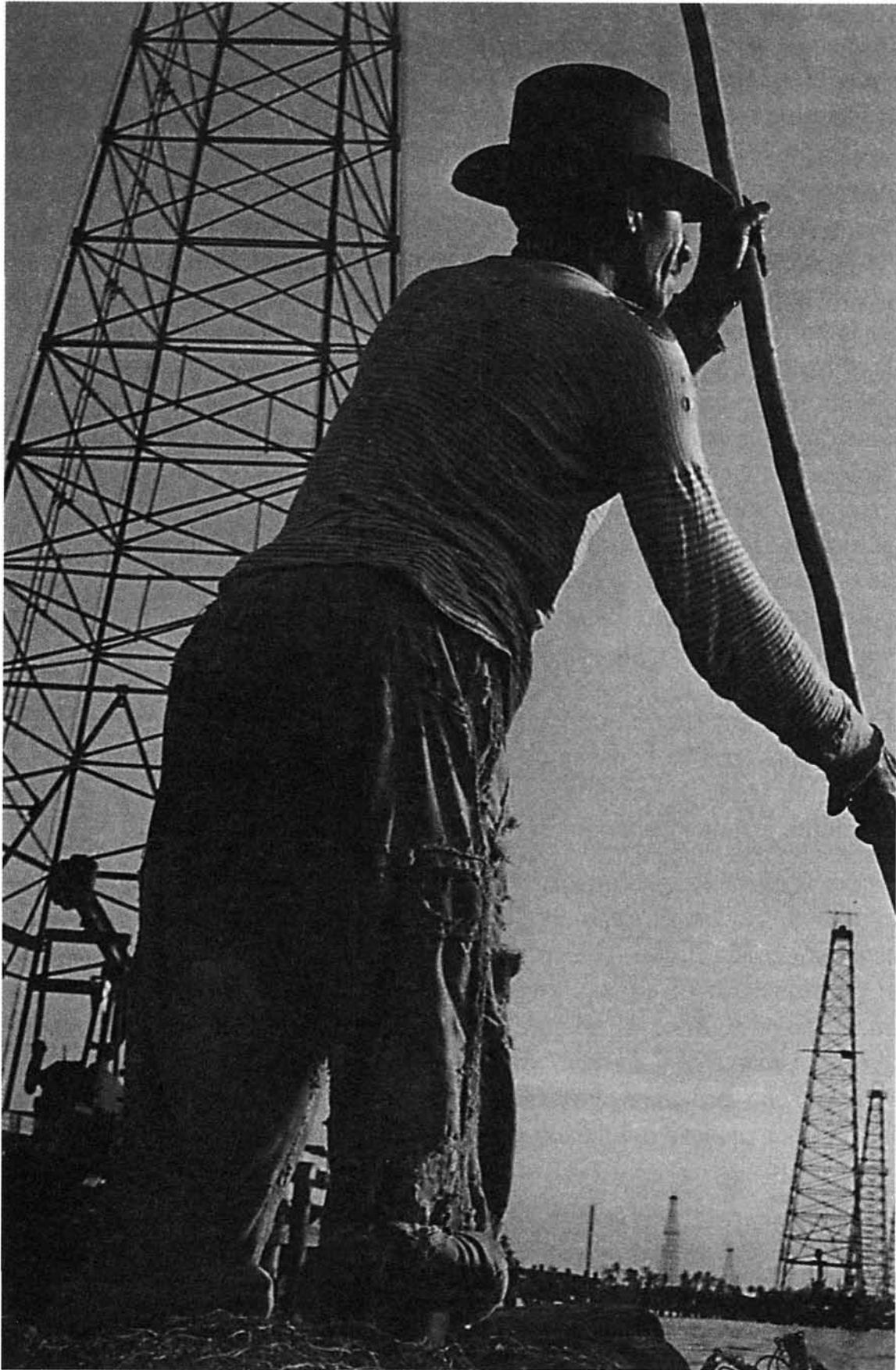
Respecto al público, el otro gran olvidado, éste responde a su exclusión de la política cinematográfica con un rechazo del cine español. Si en 1975 la cuota del cine nacional en su propio mercado era de un 28,74 %, en 1980, con el gobierno de la UCD, baja al 20,18 %, en 1993, con el PSOE, al 8,75%; y en 1999, dentro de una fase expansiva que coincide con la llegada al poder del PP, sube al 14%, lo que significa que aún estamos lejos del porcentaje óptimo: alrededor del 30%. Por el contrario, Hollywood consigue hacerse con un alto porcentaje de la taquilla con tan sólo un puñado de títulos exitosos, lo que cuestiona la operatividad de la cuota de pantalla. Pero lo más grave es que ni siquiera quienes están dentro del pacto salen adelante. Productores e intelectuales consiguen que el Estado sea la principal fuente de financiación (entre el 36% y el 50% del presupuesto), pero toda esta ayuda no impide que la producción sufra un descenso drástico: de 116 largometrajes de media entre 1976 y 1982 (un buen número, películas eróticas) hemos pasado a 63 en el período socialista. Con el PP se abre un camino de tendencia, pero todavía un porcentaje relevante de la producción ni siquiera se estrena y sólo una parte recupera la inversión.

El fracaso del sistema de fomento se encuentra en que implícitamente se halla sujeto al pacto proteccionista, es decir, subordinado al poder político. De nuevo el gobierno de turno obtiene de los productores e intelectuales películas que difunden su nueva idea de la cultura oficial (ahora laica, urbana, feminista o plurinacional) aunque, en realidad, las películas dejan pronto de interesarle. Así lo demuestra el abandono por los gobiernos vasco y catalán de otro cine de partido en el que en principio se puso mucho esfuerzo: los cines autonómicos. Ahora el objetivo del poder político es la televisión. El problema es que la televisión actúa de motor financiero de todo el sector audiovisual y la intervención de los partidos –control de las cadenas públicas a costa de un déficit multimillonario, tardía implantación de la televisión privada y guerras mediáticas– impide la configuración de un mercado transparente y con ello la salida de la crisis y la expansión de la industria⁵. Una vez más el poder político apoya la industria, pero impone unas condiciones de control que sólo hacen posible un espacio audiovisual de partido y de clase.

⁵ Para el tema del clientelismo político y la corrupción en la televisión cualquier período y bajo cualquier aspecto véase: Manuel Campo Vidal, *La transición audiovisual pendiente*, Barcelona, Ediciones B, 1997; José Miguel Contrera, *Vida política y televisión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990; Jesús García Jiménez, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, CSIC, 1980; Mauro Muñiz, *La madre de todas las corrupciones: el felipismo en televisión*, Madrid, Barbarroja, 1995; Manuel Piedrahita, *El rapto de la televisión pública*, Madrid, Nóesis, 1994.

En fin, la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Audiovisual que el Parlamento aprobó el pasado 27 de junio con 192 votos a favor, 109 en contra y dos abstenciones es eso: una ley para el «fomento y promoción» del partido en el poder, la patronal de la producción y la elite profesional. Es cierto que en la exposición de motivos se dice que la reglamentación que de la Ley se derive se basará «en los principios de libertad de expresión, pluralismo, protección de los autores y sus obras, promoción de la diversidad cultural y lingüística, protección de los menores y de la dignidad humana y protección de los consumidores». Pero la experiencia de la normativa anterior nos dice que el público, la masa de trabajadores de la industria y los partidos minoritarios serán una vez más ignorados, quedando en el olvido temas tan importantes como el precio del cine, la formación audiovisual del público, la creación de puestos de trabajo, las condiciones laborales o la posibilidad de que cualquier grupo social pueda crear y difundir programas audiovisuales con la misma libertad con la que se publica la prensa. Son estos intereses los grandes perjudicados con el actual marco legal de la industria audiovisual y no, como se dice, el oligopolio norteamericano. La situación generada en 1998 por la guerra digital, cuando el cine español se queda sin medios financieros mientras las dos plataformas pagan precios desorbitados por el cine de Disney, Warner o Columbia⁶, demuestra que Hollywood sigue felicitándose de que la política cinematográfica consista en dar satisfacción a ciertas demandas partidistas, en lugar de garantizar un mercado competitivo, libre y plural que posibilite afrontar con éxito la revolución digital que se prepara.

⁶ *Jesús Cacho, El negocio de la libertad, Madrid, Foca, 1999.*



Panorama económico de Venezuela.