

# Crítica a la *Cultura* de la Ley del Cine



**Martina Gil Compairé**

Máster en Teoría y Crítica de la Cultura

Trabajo de Final de Máster

Tutor: Fernando Broncano

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN ACADÉMICA

Universidad Carlos III de Madrid

Septiembre 2018

En la entrada del camino de la ciénaga  
se había puesto un anuncio que decía *Macondo*,  
y otro más grande en la calle central que decía *Dios existe*.  
Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad*.

## **Índice:**

<b>Introducción</b>	3
1. Motivación	3
2. Antecedentes	4
3. Objetivos	5
4. Marco teórico y legislativo	5
5. Metodología	8
<b>Contexto</b>	9
6. 1. Contexto ideológico	10
6.1.1. La cultura y el poder	13
6.1.2. El Cine como Cultura	15
6.1.3. La Ley como Poder	18
6.1.4. El Cine y la Ley	20
6.1.4.1. Situación de la Ley del Cine	23
6.1.4.2. Situación de la financiación pública cinematográfica	25
6.1.4.3. Resultados del análisis previo de la Ley del Cine	26
<b>Análisis</b>	31
7. 1. Significado lógico-semántico de cultura utilizado por la Ley	31
7.1.1. Análisis semántico en la Constitución	31
7.1.2. Análisis lógico-semántico en la Ley del Cine	36
7.1.3. Análisis lógico-semántico en las ramificaciones legislativas	42
<b>Del texto a la práctica</b>	48
8.1. La materialización de la Cultura de la Ley	48
8.1.1. Películas realizadas y realidades reflejadas	48
8.1.1.1 Producción de largometrajes sobre proyecto: las ayudas	49
8.1.1.2 Sobre las ayudas concedidas a la cinematografía	51
8.1.1.3. Espacios de representación	53
8.1.2. Impacto y recibimiento de las películas de especial valor cultural	56
8.2.3. Creación de qué Cultura hegemónica	59
<b>Reflexión</b>	61
9. ¿Hay lugar en la Cultura de la Ley para la Contracultura?	61
<b>Conclusiones</b>	64
<b>Nuevos horizontes de investigación y desarrollo</b>	68
<b>Bibliografía</b>	69

## Introducción

### 1. Motivación

Este trabajo conforma la segunda parte de un estudio íntegro y crítico de la Ley del Cine española. Los dos argumentos que sustentan esta investigación parten de una creencia personal que acabó siendo confirmada por el primer trabajo de este estudio. Así, si por un lado existía la consideración previa de que el Estado debe apoyar a la producción cinematográfica de nuestro país independientemente al beneficio económico que reporte, se observó que efectivamente así estaba estipulado en innumerables documentos legales sobre los que se sustentaba el Estado de Derecho, pero no obstante no llegaban a desplegar efectos reales. Por otra parte, si bien la producción cultural y la significación de la cultura de nuestro país conforma un pilar fundamental en la Constitución, progresivamente lo que es o no cultura se diluye y cae en un paradigma ambiguo que considero impide el auténtico desarrollo cultural prometido. Por eso, en el presente trabajo analizo qué significa *cultura* en la Ley del Cine, como ejemplo a lo que posiblemente podría proyectarse en los demás ámbitos culturales de nuestro país e investigar con qué espíritu se constituyó, pues la motivación principal de este trabajo es formar un cuerpo de investigación lo suficientemente válido como para que en un último estadio se pueda promover una reforma de la Ley del Cine hacia la configuración ideal con la que realmente fue creada. Además, escojo la Ley del Cine por dos motivos, primero, porque el cine es la materia sobre la que realicé mi primera carrera, y segundo, porque es la única disciplina artística que cuenta con Ley propia, ¿por qué?

## 2. Antecedentes

Este ensayo en concreto, centrado en la idea de *cultura* con la que trabaja el legislador, encuentra en el espíritu de su origen los contenidos esenciales sobre las relaciones entre cultura, poder, democracia e individuo en los baremos en los que se mueve el Máster de Teoría y Crítica de la Cultura para el que conforma el Trabajo de Final de Máster. Pues, tras la realización del Trabajo de Fin de Grado predecesor, titulado *Estado de la cuestión sobre la administración de subvenciones a la producción de largometrajes de ficción en España*, una de las conclusiones objetivas era la redundancia en un concepto jamás definido: cultura. Así, si ambos trabajos pretenden conformarse como la antesala a una Tesis que proponga la reforma total de la Ley del Cine, deberá armarse de contenido reflexivo e ideológico; y para ello, es obligatoriamente necesario averiguar el origen, la motivación y el efecto real del concepto cultura que alberga la Ley del Cine así como el cine producido por nuestro país en los últimos 10 años, como muestra de estudio.

Indudablemente, las reformas legales responden a una serie de necesidades/carencias de la sociedad sobre la que se aplican. Cómo llega la cultura a formar parte de las distintas legislaciones al respecto o por qué el legislador entiende que debe tomar partido y establecer cierto control o incluso una actuación paternalista sobre la cultura son cuestiones que ayudarán a esta investigación a fijar unos baremos sobre los que trabajar. Así, primero se explicarán los antecedentes de la introducción de la Cultura en la legislación y, secundamente, se resumirán los resultados del estudio previo sobre el estado de la cuestión sobre la administración de ayudas a la cinematografía, con el fin de enmarcarlo en un contexto determinado.

### 3. Objetivos

Este trabajo de investigación tiene por objetivo principal averiguar la definición real de *cultura* de acuerdo con las políticas culturales del Estado como garante de la cultura y protector de la identidad nacional del país a través del estudio del término de cultura empleado en la Ley del Cine, como única ley reguladora de una disciplina artística. Para lograrlo, se plantean distintos objetivos secundarios:

1. Evaluar por qué el cine es la única expresión cultural cuyo contenido queda explícitamente regulado, en materia de ayudas, mientras que las demás expresiones artísticas se les acota actuación con respecto a otras normativas pero nunca con respecto al contenido de lo que es o no cultura.
2. Analizar la dualidad entre la realidad plasmada en la legislación y la materialización de dichos preceptos en piezas culturales en la sociedad contemporánea.
3. Reflexionar sobre la significación de cultura así como su significante y su contexto.

### 4. Marco teórico y legislativo

En lo referente al marco teórico necesitamos cubrir distintas áreas de estudio a saber, de cine, de cultura, de ciertos matices de sociología y política y, por último, filosóficos, como nexo conector de todos ellos, dada la naturaleza del trabajo. Primeramente, cabe destacar el vacío de investigaciones sobre aspectos legislativos del cine nacional. Ya en 1992 el Profesor Jesús Prieto de Pedro<sup>1</sup> sentenciaba que “no hay en el panorama de nuestra doctrina jurídica una reflexión específica sobre la cultura. A esta primera dificultad, de desbrozar un terreno no roturado hasta el momento, se une además la de operar con una materia prima de compleja aprehensión.” Precisamente será este autor constitucionalista el que liderará el apartado en

---

<sup>1</sup> Prieto de Pedro, Jesús: *Cultura, culturas y Constitución*, Congreso de los Diputados, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1992.

cuanto a la cultura y su interpretación constitucional a través de su manual *Cultura, culturas y Constitución*. De la misma forma, en el aspecto sociológico de la cultura y su instauración en la sociedad, se tendrá en cuenta al autor Antonio Ariño Villarroya, escritor de numerosos textos que conectan la cultura y la sociedad y la evolución de ambas.

Puesto que a lo que este trabajo se refiere nace en parte de las lecciones impartidas por Fernando Broncano durante el curso de Cultura y Poder del Máster de Teoría y Crítica de la Cultura, sus textos serán tratados en innumerables ocasiones para respaldar las teorías aquí expuestas. Así, *Cultura es nombre de Derrota, Cultura y poder en los espacios intermedios*, el reciente libro de este profesor de la Universidad Carlos III de Madrid, jugará una pieza clave para la interpretación y despliegue de este trabajo. Aglutinando, así, un exhaustivo recorrido del significado de *Cultura*.

Con respecto al marco legislativo, este trabajo se enmarca en la legislación vigente que rige la industria del cine a nivel administrativo y nacional comprendida principalmente en la Ley 55/2007, del 28 de diciembre, del Cine, con especial atención al preámbulo de dicha ley, donde se manifiestan los principios de corte ético que inspiran esta legislación así como el Capítulo III sobre “*las diferentes medidas de fomento e incentivos, (...) entre cuyos objetos se encuentran las ayudas para la creación y desarrollo, para la producción, distribución, conservación y promoción, así como otras ayudas e incentivos relacionados con el acceso al crédito, el empleo de nuevas tecnologías y la promoción en el exterior*”<sup>2</sup>. Además, será necesario contar con demás leyes, decretos y reglamentos complementarios que conforman la reforma de esta ley en lo referente a la financiación del Cine en España como:

1. El **Real Decreto-ley 6/2015**, de 14 de mayo, por el que se modifica la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, se conceden varios créditos extraordinarios y suplementos de créditos en el presupuesto del Estado y se adoptan otras medidas de carácter tributario.
2. El **Real Decreto 1084/2015**, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, atendiendo en especial a las normas que regulan la actuación administrativa sobre la actividad cinematográfica y audiovisual y las medidas de fomento de la actividad cinematográfica y audiovisual promovidas por

---

<sup>2</sup> Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, preámbulo.

la Administración General del Estado, así como las disposiciones de organización administrativa, verificación y control que le corresponde ejercer en el ámbito de sus competencias (art.1 Real Decreto 1084/2015), con especial mención al Capítulo III sobre las medidas de fomento.

3. La **Orden ECD/2784/2015**, de 18 de diciembre, por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la inversión del productor.
4. La **Orden CUD/769/2018**, de 17 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.

Todo ello, enmarcado en el contexto legal español, regido por la Constitución Española de 1978, bajo las directrices de la política europea en materia cultural enmarcada en el Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, desarrollado por el programa Europa Creativa, programa de la UE para el período 2014-2020 destinado a impulsar los sectores cultural y creativo, con un presupuesto global de 1.460 millones de euros (que engloba los programas MEDIA, MEDIA Mundus y Cultura), en consonancia con los tratados de la UNESCO y la Declaración Universal de los Derechos Humanos (recogidos en nuestra Constitución de 1978 en los artículos 14, 16 y 20), como máximos garantes del Derecho. No obstante, dado que se trata de un trabajo de corte filosófico, la interpretación de la legislación residirá en la dicotomía de planteamiento en cuanto a esta presentada por los dos constitucionalistas más influyentes del siglo XX, a saber de Hans Kelsen y Rudolf Smend.

Finalmente, y como base empírica sobre la que se apoya la necesidad de reformular “Cultura”, se hará constante remisión a mi Trabajo de Final de Grado anterior, dirigido por Carmen Ciller, titulado *Estado de la cuestión sobre la administración de subvenciones a la producción de largometrajes de ficción en España*.



## 5. Metodología

Este trabajo se construye en torno al análisis del concepto de *Cultura* empleado por la materialización del poder. Con el fin de acotar el estudio, emplearemos como ejemplo el mayor exponente nacional de producción cultural regido por normas de rango de Ley.

Para lograr esta aproximación, primeramente es necesario delimitar el marco ideológico sobre el que se erige este trabajo, asentando las bases filosóficas que inspiran el malestar hacia la cultura hegemónica creada por el Estado. En este primer espacio, donde se desarrollará a grandes rasgos la conflictiva relación entre Cultura y Poder, igualmente, se argumentará por qué el Cine es Cultura y por qué la Ley es poder, con el fin de evitar posteriores críticas axiomáticas.

Seguidamente, se hará un breve recorrido histórico sobre la producción cinematográfica en España y los distintos planteamientos de financiación que han ido dando forma a lo que hoy entendemos como obras cinematográficas avaladas por el Ministerio de Cultura. Para ello, se explicarán las razones que motivan la participación pública en la creación audiovisual, su estructura básica y su funcionamiento.

Para perfilar la realidad creada por dichas fuerzas, una vez realizado el marco ideológico y formal sobre el que actúan las fuerzas de poder, el análisis trascenderá, de forma progresiva, a una abstracción de lo material a la intangible sobre el significado de *Cultura*. En este apartado se realizará un análisis exhaustivo lógico-formal de la Cultura enunciada por el poder, en sus distintos textos, desde aquellas órdenes que si bien matizan o acentúan lo que la Ley del Cine despliega, hasta la Cultura reflejada en la Constitución, como norma suprema del Estado democrático en el que se desenvuelve el ciudadano contemporáneo.

Tras el análisis de la legislación se recapacitará sobre cuáles son los efectos de su aplicación directa. Por supuesto, existen múltiples cuestiones que bien pudieran ser tratadas a modo de encuesta pero que en este trabajo simplemente serán tratadas basándose en textos y autores que previamente han marcado los parámetros ideológicos sobre los que se sustenta este trabajo. Los problemas que atañen a la elaboración de Cultura por Ley y la creación de dicha cultura a través de unos patrones preestablecidos desencadenan una serie de cuestiones acerca del producto elaborado final y los rechazados, o los elaborados pero nunca mostrados.

¿Es lo mismo un producto elaborado y no mostrado que uno rechazado? ¿Existe un matiz diferenciador? ¿Cuál es el criterio de la Cultura actual? ¿Qué es Cultura y qué no, y por tanto merece una subvención para desarrollarse? ¿Toda expresión cultural tiene una subvención? ¿Las que no la tienen no son Cultura? ¿Cuál es el coste de oportunidad al no permitir a artistas potenciales que representan su imaginario? ¿Cómo es la percepción de la ciudadanía con respecto a la Cultura creada por el poder? ¿Existe más Cultura fuera de ello o siempre acaba siendo absorbida? ¿Es la Cultura, más allá de su materialización en distintos soportes, un reflejo de la sociedad que la produce y la rechaza o sólo del poder que estipula las bases para su creación?

Igualmente, será explicada la actuación de este órgano con respecto a la adjudicación de ayudas a la producción de largometrajes en función de los criterios que serán desarrollados más adelante. En este apartado haremos otro añadido para explicar la composición de la Comisión de ayudas a la producción cinematográfica, y la procedencia e identidad de sus actuales integrantes. Con el fin de conocer las consecuencias derivadas de la aplicación de la Ley del Cine en materia de subvenciones a la creación de Cultura.

Posteriormente pasaremos a enunciar los principales hallazgos del análisis de situación haciendo referencia al ámbito político y al aspecto legal, íntimamente relacionados, y a las condiciones sobre las que se asienta la Cultura contemporánea en España. ¿Es posible denominar a la Cultura que marca la Ley, Cultura? ¿Existe una Cultura que no está siendo representada? ¿Qué esconde? ¿Por qué no puede ser representada? Tras ello, presentaremos una serie de conclusiones basadas en los resultados del análisis realizado, donde propondremos líneas de actuación posibles, deseables y futuras con respecto a la creación de Cultura a través de la legislación de los Estados contemporáneos, si es que esta situación pudiera ser extrapolable al contexto -mínimo- Europeo.

## Contexto

### 6. 1. Contexto ideológico

Para el idealismo, la cultura da forma a la realidad (personal, colectiva); para el materialismo histórico marxista, la cultura es un reflejo de las relaciones de clase. Pero, ¿cómo es posible la cultura autónoma en un mundo de clases? Acaso, quizás, haya relaciones más constitutivas de lo que parecería desde una pura delimitación económica de la posición de los agentes en el espacio social. ¿Cómo es posible la autonomía en condiciones de dependencia?, ¿cómo se ordena la cultura bajo condiciones de asimetría en la capacidad agente?, ¿cuáles son las estrategias culturales de las personas para situarse o resituarse en el espacio social?, ¿son las relaciones de poder cultural meras sombras producidas contra el muro social por los movimientos de mecanismos reales?, ¿cómo contribuye la cultura a las transformaciones de los espacios de poder?

De acuerdo con Kroeber y Kluckhohn<sup>3</sup>, el concepto de cultura en el sentido humano, no existía hasta la Ilustración. No obstante, ya en las recomendaciones que le realiza Maquiavelo al Príncipe, se asegura de “mostrarse amante de la virtud y honrar a los que se distinguen en las artes”<sup>4</sup> Según otros autores, el concepto de teórico de cultura se asienta sobre la obra de John Locke “An essay concerning human understanding”, autor que estableció las bases de los patrones de conducta “que subrayan la relación entre el medio condicionante y los pensamientos y las acciones humanas” (Harris, M.1998). La idea romántica asentó la concepción de la cultura como un fin en sí identitario<sup>5</sup>. Fue a través de esta formulación cuando brotó la idea de que el Estado debía tener alguna función sobre la misma y emplearla tanto para el desarrollo individual del ciudadano como para la formación de una identidad estatal. Similar a este planteamiento, Tylor, en 1871 aportó la primera propuesta de definición formal de la cultura- de corte universalista- entre los antropólogos, siendo “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre

---

<sup>3</sup> Kroeber, A. -Kluckhohn, C (1952) “Culture: a critical review of concepts and definitions” universidad de Harvard, Papers of the peabody Museum of American Archeology and Ethnology, vol. 47, p.145

<sup>4</sup> Maquiavelo, N. (1984). El Príncipe. Cap. XXI. Cito a Tinajero, F. (2011). Las políticas culturales del Estado (1944-2010). estado del país, 29.

<sup>5</sup> Así lo define Gabriel Zaid en *Tres conceptos de cultura*. Rev. letras libres. Covivio. 2007.

en cuanto miembro de la sociedad”<sup>6</sup>. Tristemente, esta definición ligada a los valores románticos gozó de escasa vigencia en un contexto social donde el concepto de *raza* cobraba cada vez más fuerza. Fue así como la idea abstracta de cultura se fragmentó y deformó para desembocar en un término diferenciador donde cada sociedad tenía una cultura propia, susceptible de ser superior o inferior, alejándose de los pilares románticos que no situaban a ninguna cultura por encima de otra. No obstante, este planteamiento no tiene cabida en la era de la comunicación inmediata donde occidente se caracteriza por estar en conexión constante. Por ello, aunque la comunidad antropológica en la actualidad entiende que el ser humano es un producto determinado por una codificación genética interna y por una herencia cultural generada al agregarse en sociedad, la cuestión sobre a qué sociedad se agrega trasciende las fronteras y se aproxima más a una sociedad ya generada por una cultura previa. ¿Cuál? En el caso de occidente será la cultura del sistema capitalista la que prime, tanto porque será el que encuentre mejores estructuras para imponerse como por ser producto de un sistema concreto de producción. Pero además, ello deberá ser sumado a que en la actualidad el lenguaje es principalmente visual, lo que se ha conocido como el giro pictórico<sup>7</sup> donde “*ver, ser vistos y verse a sí mismos*” constituye a la cultura virtual como sociedad del espectáculo, sociedad de la pantalla o sistema mundo” (Reascos, N. 2011) un impacto notable en la generación y absorción de la cultura.

Autores como Raymond Firth<sup>8</sup> han señalado que si la sociedad es un conjunto organizado de individuos con relaciones sociales, entonces la cultura es el contenido de estas relaciones sociales. Otro sector destaca la importancia de otro pilar del concepto de cultura: los valores. Pues dentro de esas relaciones sociales aparecen ideas y valores, un conjunto de datos que modelan los actos de los individuos tanto a nivel intelectual como emocional, unidos a la vez a la experiencia y al aprendizaje. Será a través de los valores generados en la cultura, los que moldeen la sensibilidad de la población y genere una conciencia colectiva, que desemboque en procesos de formación individual. Por tanto, la cultura se mantiene en constante flujo de movimiento en tanto en cuanto las relaciones entre la sociedad continúen,

---

<sup>6</sup> Esta definición de Tylor aparece recogida en el libro de Jesús P. de Pedro que estructura este trabajo.

<sup>7</sup> El giro pictorial aparece en Mitchell para designar un conjunto de cambios y transformaciones que está experimentando la sociedad, las ciencias humanas y la cultura pública. De esta idea ya se encuentran antecedentes en Derrida con la gramatología girando el modelo monocéntrico del lenguaje llamando la atención de las huellas visibles y materiales del lenguaje, en la escuela de Frankfurt o en la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Wittgenstein.

<sup>8</sup> Lo cita igualmente Jesús Prieto de Pedro, pero proviene de Firth, R. (1963), *Elements of social organization*. Beacon Press, Boston, p.27

desde una concepción ideacional o mental de lo que significa cultura. Y a la vez, esta cultura inevitablemente se materializa condicionada por las estructuras materiales de la sociedad donde se desenvuelven, que son a la vez moldeadas por un sistema que obedece a los patrones de poder establecidos. Además, cabe destacar que la diversidad cultural es un fenómeno natural en tanto la especie no se desarrolla bajo los mismo parámetros constantes sino a través de modos diferentes, como propone Lévi-Strauss, siendo esta diversidad producto menos del aislamiento de los grupos que de las relaciones que los unen. Así, la cultura se genera como síntoma de tensiones y enfrentamientos, que generan contracultura - por su naturaleza contraria a la cultura canónica- y posteriormente pasan a ser cultura de por sí. De esta forma, la población mundial consiste en un caldo de culturas, que en la civilización posmoderna hiperconectada goza de una vertiginosa dinámica del proceso de aparición-absorción, con resultados de diversa índole. Es a través de los medios donde el influjo de mensajes culturales es constante generando no sólo unos valores sino un imaginario social de todos los individuos alcanzados. Críticos como Adorno u Ortega han vaticinado la creación de una cultura de masas carente de contenido real basada en la banalización y denigración de la alta cultura, viendo como instrumentos del poder a los medios al general un “imperialismo cultural”, denominado así por Boyd-Barret.

Prieto de Pedro defiende que esta sociedad no es consecuencia de una sociedad capitalista sino industrial, basándose en que la cultura ahora se despliega en estratos sociales que simplemente antes no tenían acceso. Se genera un estadio de progresiva homogeneización en cuanto al gusto de la población al presentar un canal principal de difusión cultural, que posteriormente, desde mi punto de vista, es alimentado por el sistema capitalista y es entonces cuando triunfa dicho canal por encima de sus contrincantes, contribuyendo a la homogeneización. Pues la nueva cultura es producida industrialmente pero esta industria se desenvuelve, en resumidas cuentas, en la lógica capitalista, lo que Adorno y Horkheimer<sup>9</sup> bautizaron como “industria cultural” que terminológicamente fue evolucionando hacia la “industria del conocimiento”, “industria de la conciencia” e “industria de la información”. Pero en los Estados democráticos, ¿sería correcto que la cultura quedara en manos del mercado liberal o por el contrario el Estado debe proteger la cultura? ¿Quién tiene el poder *real* de creación cultural?

---

<sup>9</sup> Citado por Prieto de Pedro, J. (2004). *Cultura, Culturas Y Constitución*. Madrid : Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. p.86. Este término fue introducido por Adorno y Horkheimer a principios de los años cuarenta como crítica a la producción industrial de los bienes culturales. En los años setenta, y paralelo al desarrollo tecnológico de los medios de masas, este término fue perdiendo sus connotaciones peyorativas, hasta terminar introduciéndose en el seno de las políticas culturales de los países occidentales.

### 6.1.1. La cultura y el poder

El conflicto residual entre cultura y poder no es fácil de abarcar. No obstante, necesita ser acotado antes de comenzar, con el fin de enmarcar el contexto sobre el que se levanta este trabajo, así como delimitar la perspectiva desde la cual se entiende una ley como la Ley del Cine. En este epígrafe se explicará la relación de la cultura y el poder en cuanto al tema que ocupa este trabajo. Teniendo en cuenta exclusivamente al cine como producción de imagen y de imaginarios colectivos, evadiéndonos así de lo complejo de la teoría de la imagen, la era del simulacro y de otros canales de imagen como los medios de comunicación.

La cultura es aquello que permite la reproducción y la representación de la sociedad en cuanto la cultura es producción y producto<sup>10</sup>. La cultura reproduce y permite el cambio social, pero hay cambios culturales sin que haya habido un cambio social. Esto hace que la cultura y la sociedad tengan dinámicas distintas que hace que se deban examinar por separado, y en ello, en ambas, interfiere el poder. Cuando hablamos de poder, podemos entenderlo como potencia (como agencia) o como dominio. El dominio es externo (dominación, en el sentido en el que un grupo social domina a otro), en el sentido interno es sumisión (el sujeto se subordina a aquello que no querría hacer en unas condiciones diferentes). La cultura entendida como punto de producción de espacio en el sentido en que, de forma amplia, la cultura permite construir un espacio social, un espacio físico -como es la cultura material- y la cultura que construye un espacio imaginario. El vínculo que une a cultura y poder se basa en una relación de materialismo cultural, que genera espacios, porque la cultura no puede pensarse en sentido romántico como producciones intelectuales sino como reestructuraciones complejas de todas las relaciones sociales.

En el sentido de Lefevre, estos espacios son el sentido social, el espacio vivido y el espacio percibido<sup>11</sup> y estos tres espacios están relacionados entre sí. Así, la conquista del espacio físico es la conquista material de la subjetividad, pues esta es la dimensión material del espacio de la experiencia; pero lo mismo ocurre con el espacio social, cuyo interior es un espacio repartido en los otros, siendo un espacio compartido donde irrumpe la mirada y los relatos de los otros constantemente, creando a la vez un espacio imaginario, confundido, un

---

<sup>10</sup> Idea expresada por Fernando Broncano en su libro de referencia para este trabajo. A saber: · Broncano, F. (2018). *Cultura es nombre de derrota : Cultura y poder en los espacios intermedios* (La Bolgia ; 13). Delirio.

<sup>11</sup> Desarrollado en Lefevre, H. (1974). *La producción social del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

espacio de construcción de ideales. Mientras tanto, el espacio interior está a su vez formado por espacios laberínticos, donde el espacio no es limpio y siempre rompe la mirada de los demás. Un espacio concebido donde se hunde el imaginario colectivo para darle forma a través de la subjetividad<sup>12</sup>. En este sentido, la producción de sentido en el espacio interior es la producción de experiencia. La génesis de una manera de estar en el mundo, una forma de apropiación de lo que ocurre en el mundo en términos de relatos, sentidos y articulación de los eventos y sucesos, de tal manera que el sujeto puede *narrarse* y narrar la realidad que le rodea. Pero a su vez, la producción del espacio interior puede entenderse como un producto, como algo que se realiza y procede de la sociedad. Es un producto social que, como algunos autores apuntan<sup>13</sup>, puede llevar a la creación de una falsa conciencia. Una tensión entre el lugar del individuo en el mundo y la representación del lugar en el mundo de dicho individuo, producto de la intervención continua de los aparatos de producción del Estado.

En la producción social de subjetividad encontramos que el propio proceso de producción también genera la resistencia, resignificación o malestar dentro de la creación de espacio interno, formando una estructura laberíntica<sup>14</sup>, cuyas paredes están recubiertas de espejos, donde el espacio no es limpio y siempre irrumpe la mirada de los demás. Esta producción del espacio interior nos lleva a la conclusión de que el sujeto como producto espacial de la cultura es siempre una producción fracturada, frágil e incapaz de verse a sí misma. Un espacio concebido donde se hunde el imaginario colectivo para darle forma -o deformarla- porque está producido en un espacio de poder y moldeado por la cultura, que es un agente de por sí difuso. No obstante, es necesario recordar que “mientras el sujeto humano está inmerso en relaciones de producción y de significación, también se encuentra inmerso en relaciones de poder muy complejas” (Foucault, M. 1988).

Es en las prácticas diarias que reproducen el poder donde se aprecia la relación entre cultura y poder. Estas relaciones se hacen llamativamente tangibles cuando aparecen los movimientos contraculturales: entonces el poder se hace visible, aparece señalado y

---

<sup>12</sup> La noción de subjetividad se la debemos en gran medida a la concepción romántica que consideraba por subjetividad como el algo que está entre el sujeto y el objeto. La idea actual de subjetividad diría que ésta reside en nosotros y nuestra relación con el mundo, lo que los románticos de entonces hubieran llamado experiencia.

<sup>13</sup> Es decir, autores como Althusser y su teoría sobre los aparatos del Estado, o Foucault sobre el biopoder e incluso la teoría Marxista.

<sup>14</sup> Lo que sería fácilmente identificable con obras pictóricas como la Torre de Babel de Brueghel o las pinturas de Escher.

desnudado por la cultura. Pero la cultura en sí, previa a su oposición contracultural que la señale, también hace visible al poder al reproducir las relaciones creadas por este. Por eso las relaciones entre cultura y poder son dialécticas y complejas, y solo se pueden interpretar a través de un análisis situado y concreto, sobre cómo en ciertos contextos la cultura hace visible al poder o como la cultura invisibiliza figuras de poder. En ello reside el poder de la cultura, en el hecho de que esta puede generar una reproducción ampliada de la sociedad y ampliar el patrón de las relaciones sociales en tanto que instaura relaciones sociales y crea nuevas subjetividades y abre ventanas de emancipación. Es por ello por lo que, por ejemplo, muchas revoluciones sociales son derrotadas: porque el trasfondo cultural no acompaña el propósito final, si no lo contrario. La cultura, en último estadio, es necesaria porque produce espacio -espacios- en el sentido más amplio en cuanto a un espacio social, físico e interno. Precisamente, si por algo se caracterizó el Romanticismo fue por ser una filosofía ligada al espacio: donde se trató de reivindicar el lugar frente al espacio (es decir, lo particular frente a lo abstracto, lo cercano frente a lo distante...). Parece que, como indica Fernando Broncano, “muchas de las reacciones y actitudes contemporáneas que impregnan la política y la cultura son ahora manifestaciones de un Romanticismo que nunca se fue, pero que ahora se revela como una atmósfera del momento”<sup>15</sup>. Ello se puede observar en los textos legales occidentales que regulan la producción cultural, inspirado por este planteamiento romántico sobre la cultura que consideraba que para la constitución de un Estado era necesario un modelo de ciudadano sensible. Esto supuso el gran proyecto educativo-cultural que dio paso a la modernidad de la mano de Schiller, y genera en la actualidad ese halo/ímpetu cultural que recorre occidente.

### 6.1.2. El Cine como Cultura

En el espacio actual en el que se encuentra el ser humano, los espacios arriba mencionados están duplicados, siendo unos espacios de segunda naturaleza a través de la representación. La vida se desarrolla en un mundo dual compuesto por la realidad y las representaciones tanto literarias, conceptuales, plásticas, musicales, cinematográficas, etc., como ya apuntaban Ranciere y Bourdieu. Cuando el espacio es una representación del individuo o de la sociedad, como lo son explícitamente el cine o la televisión, no es simplemente un espacio en el que estamos/existimos inmediatamente sino uno replicado, uno

---

<sup>15</sup> Broncano, Op.Cit. p.94



de segunda naturaleza donde vamos a ser reflejados y a la vez vamos a vivir. Una vez ahondamos en el territorio de la propia representación como un espacio nuevo, un espacio en el que vivimos a la vez que vivimos en el espacio real, teorizado en la idea de sociedad del espectáculo, vamos a encontrar ejes de tensión nuevos entre la alta cultura y el sentido común. En la cultura hecha autónoma, es decir, la cultura que se convierte en cultura de la cultura, encontramos una tensión permanente entre las formas consideradas sublimes, centrales y rupturistas y el sentido común.

Ello, traído a nuestro contexto social degenera en una situación de realidad transcultural donde las identidades se diluyen, “basándose en la construcción de un sujeto cuya principal característica es adaptar su actuación a las reglas del medio: un sujeto que se construye por/y en el medio, y también para el medio” (Imbert, G. 2003). Gerard Imbert señala, con respecto a la televisión, en *El zoo visual : de la televisión espectacular a la televisión especular*, que progresivamente se ofrecen productos más estandarizados diseñados por las productoras especializadas que trascienden las fronteras y se exportan como si fueran productos de marketing<sup>16</sup>. Desde su perspectiva, este proceso que contribuye a la nivelación cultural genera, a su vez, una aculturación mediática, al propiciar un tipo de producto cultural eminentemente redundante. No obstante, la evolución de los productos no constituye un mero resultado de marketing, sino que se trata de una representación misma de los nuevos imaginarios propiamente audiovisuales, “que se imponen sobre lo político, creando nuevos saberes simbólicos, desterritorializados, al margen de la esfera pública institucional”, concluye el autor. Finalmente, Imbert nos recuerda que la televisión produce identificaciones no reflexivas, no pasadas por el filtro del saber intelectual, bañadas con un barniz de narcisismo donde el sujeto ve lo que quiere ver, propiciando la *hipervisibilización* de lo idéntico, a la repetición de lo mismo.

Si la Ley del Cine contemporánea, otorga un peso tan importante a la inversión de las televisiones privadas en las películas a subvencionar, ¿no se estará generando un cine de contenido homogéneo similar al contenido de estas televisiones? Similar a ello, es lo propuesto por Marina Beltrán Martínez, con respecto a la dimensión comunicativa del cine como medio de comunicación de masas y a la vez, como expresión de valores culturales. Ella defiende que “todas estas industrias culturales poseen una característica en común: todas ellas

---

<sup>16</sup> Así lo sugiere al inicio del capítulo 10, “La dilución de las fronteras hacia una televisión sin fronteras”

están estrechamente ligadas al desarrollo de los medios de comunicación de masas y todas ellas poseen una naturaleza dual: económica y cultural”. Y aún así, el cine sería cultura en tanto en cuanto representa la realidad en la que las grandes empresas devoran los espacios públicos, privados e íntimos.

Relacionado con la construcción de espacios íntimos y de subjetividades, cabría mencionar a Eva Illouz, quien se centra en las emociones argumentando que la modernidad ha sido entendida en relación con el capitalismo y las instituciones democráticas propias del mismo, acuñando los términos bien conocidos de plusvalía, explotación, racionalización... pero olvidando una parte de la realidad que a nivel emocional<sup>17</sup> afectó y afecta a los individuos integrantes de este sistema. Desde su punto de vista, las emociones son igualmente significados culturales que afectan a las relaciones sociales que son las que generarán la energía a la acción que tanto ansía el capitalismo en su carrera a la producción. Así, una de las tesis principales de Illouz es que “la construcción del capitalismo se hizo de la mano de la construcción de una cultura emocional muy especializada y que cuando nos concentramos en esa dimensión -en sus emociones, por así decirlo- podemos descubrir otro orden en la organización social del capitalismo.” Pues bien, ¿qué emociones construye el sistema de producción cinematográfica actual? ¿es necesario reflexionar para emocionar? ¿se está construyendo una emoción global derivada de un producto generalizado? ¿con qué fin? ¿hay?

No siendo lo mismo, pero formando indudablemente parte de ello, surge entre el poder y la cultura, el arte<sup>18</sup>. Una institución que se erige tanto como una creación social como una herramienta de relectura de toda la historia, que impulsará con la ruptura de la institución una división social del arte que será medio de una autonomía cultural, una nueva subjetividad. Ello, genera una dialéctica social interna que pone en juicio la propia representación que ha necesitado de la autonomización de la producción social como motor. Es difícil considerar como institución *arte* bajo estos patrones, uno que sea directamente elaborado por el poder, pues haría de ello un proceso cíclico sin renovación. Por lo que en el arte se puede encontrar

---

<sup>17</sup> Aparece recogido en su obra de 2007, *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*. donde sentencia que “la modernidad y el capitalismo eran alienantes en el sentido de que creaban un tipo de entumecimiento emocional que separaba a las personas entre sí, de su comunidad y de su propio yo profundo.”

<sup>18</sup> Entendido arte tanto en el sentido de los consumidores como de los productores, que tiene que ver con la mirada hacia objetos bajo la percepción de que algo es arte, acuñando así una definición de Ranciere hacia lo que significa arte, cuestión posible en el momento en el que ya se ha popularizado la idea de “arte por el arte” o “la vida vida dedicada al arte”.

la contraposición de cultura y poder, siendo la manifestación de las distintas dicotomías y procesos de representación, antagonismo y absorción que experimentan. A diferencia del Arte tradicional, que constituye una experiencia de concentración en la que uno es absorbido por la obra, el cine, como arte de masas, es absorbido por el público en un estado de distracción<sup>19</sup>. Así, “el cine expulsa el valor cultural no sólo por ubicar al público en el lugar de crítico sino también porque esta posición no requiere atención. El público es un examinador, pero un examinador distraído”<sup>20</sup>. Si ello lo combinamos con la motivación principal de las leyes culturales actuales (que como ya se ha mencionado siguen la estela marcada por el espíritu romántico en tanto en cuanto el Estado podrá desarrollarse si se desarrollan las subjetividades de los individuos que lo conforman) encontramos varias disposiciones de lo que el cine como cultura significa pero un resultado común: el cine afecta a la cultura, y por tanto, modifica las subjetividades de los individuos que componen el Estado. Conociendo así la importancia del cine en un estadio de realidad duplicada y realidad colmada por imágenes, ¿cuál realidad es más fácil apreciar primero para el espectador distraído? ¿cómo interviene la producción en el cine? ¿y en la producción cultural? ¿es esta producción producto en sí de la cultura o el producto es la producción cultural en masas? ¿es la cultura producto de algo superior? ¿hay algo fuera de la cultura? ¿la cultura a través del cine se fragmenta, se vacía o se expande?

### 6.1.3. La Ley como Poder

Si el cine es la representación -de la forma más obvia- de la cultura; la Ley lo es del poder. Ambos, cine y ley, tienen el mismo proceso de reproducción, producción, reproducción. ¿Reproducen antes que producen? ¿Son un reflejo o generan una nueva realidad a reproducir?

Es necesario especificar, sin ser este un trabajo de esta índole, que la Ley no constituye poder en sí misma sino un la expresión de relaciones de poder dentro de una sociedad, materializada jerárquicamente en leyes. En sentido foucaultiano, “el poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. (...)”<sup>21</sup>, lo que casa

---

<sup>19</sup> Conejo Muñoz, J.F. (2017), Sobre La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos de Walter Benjamin. p. 12.

<sup>20</sup> Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca. p.59

<sup>21</sup> En una entrevista posterior agregaba: “si existen relaciones de poder a través de todo el campo social, es porque por todas partes hay libertad... No se me puede atribuir la idea de que el poder es un sistema de dominación que controla todo y que no deja ningún espacio a la libertad”

con el proyecto romántico sobre el que reposan las leyes contemporáneas en cuanto el poder es un fluido omnipresente e inmanente a toda clase de relación social. Es decir, si el poder no lo ostenta simplemente el Estado sino que pertenece a todos los individuos con una subjetividad desarrollada, el poder será más orgánico y la sociedad, por ende, más equilibrada y líquida. No obstante, este ideal de la cultura que libera a los individuos simplemente no encaja en el contexto de una sociedad de clases en constante lucha, regulado por unas leyes insuficientes en contenido y en constante demora. Pues, la Ley, que acaba siendo la expresión y representación del poder, constriñe tanto a los ciudadanos como a las instituciones, con un entramado difícil que ralentiza en ocasiones el avance hacia el progreso, al cual aquellos que en un contexto desigual ostentan el poder temen en cuanto el futuro se plantea como un escenario impredecible. De acuerdo con Kelsen, jurista constitucionalista, la “política es la función del legislador que somete a los hombres a su voluntad y que ejerce el poder, y que mediante eso los constriñe a buscar sus intereses dentro de los límites establecidos por sus normas, decidiendo así acerca de los conflictos de intereses existentes. (...) El ejercicio del poder encuentra su muy esencial continuidad e incluso su efectiva iniciación en la jurisdicción, no menos que en la otra rama del Ejecutivo, cuál es la Administración” (Kelsen, H. 1995), lo que abre la puerta a que quizás, la propia ley permita el empoderamiento de los individuos a través de los mismos preceptos que los constriñen, a entender de la Administración, cuyo entramado desmenuza tanto la realidad que prácticamente toda interpretación cabe.

De acuerdo con una línea de pensamiento althusseriana, y recordando la teoría marxista sobre el aparato de Estado, encontramos que los cuerpos del gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc., constituyen el aparato represivo de Estado (ARE), cuyo funcionamiento se realiza mediante violencia. Por su parte, las instituciones culturales, reguladas por la rama del Ejecutivo que menciona Kelsen como continuidad del ejercicio del poder de las clases dominantes, forman parte de los Aparatos Ideológicos del Estado, que controlan a la población a través de la ideología. Las sociedades actuales deben mantener el mismo sistema que han originado para reproducir el sistema capitalista. Como esto no es posible dentro del sistema capitalista, el sistema de producción debe gozar de un sistema de conciencias que reproduzcan por ellos mismos el sistema y es aquí donde entran en juego estos aparatos del Estado. Althusser se aleja así de la idea romántica de que la cultura “liberará” la subjetividad de los individuos, para presentar la proyección de la producción capitalista sobre la moral en pos del mantenimiento del sistema.

Es una realidad tangible que Walter Benjamin ya explicó desde una perspectiva marxista, sobre la transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura. La Ley es la representación final de unas condiciones materiales que dan lugar a una situación social que legitima un poder concreto y éste elabora unas bases para que su poder se siga desplegando. Pero a la vez, la Ley genera nuevas realidades, nuevas incomodidades y oportunidades tanto para el individuo como para el conjunto. La ley, en este sentido, se vuelve perpendicular al ser humano posmoderno fragmentado y rápido por naturaleza al que se le atrapa de nuevo en un sistema de escasas fluctuaciones, en comparación con la naturaleza humana progresivamente más líquida<sup>22</sup>. Pero, si el sistema de los aparatos represivos e ideológicos se formuló en la modernidad, ¿siguen estando vigentes en la posmodernidad? Y, además, si de acuerdo con Foucault todo es poder, ¿de qué es la ley límite? ¿el poder tiene límites? ¿se manifiestan esos límites en el poder? Y si la velocidad en la que fluctúan el poder y las leyes no coincide, ¿qué realidades se generan? ¿es antes la ley o el poder? ¿es antes la conciencia o la ley? ¿es antes la conciencia o el poder? ¿el poder hace la moral o la moral el poder? ¿hay algo fuera las relaciones de poder que representa la ley? ¿y la representación de estas relaciones cómo se regula en las leyes culturales y educativas para su posterior interpretación?

#### 6.1.4. El Cine y la Ley

La desvirtualización del cine como producto cultural libre y su posterior denigración a la representación del poder, legitimado mediante leyes que permiten -o no- su creación dependiendo de la inversión privada de televisiones o productores, genera un cine de contenido homogéneo acorde a la cultura hegemónica. Si bien el siglo pasado se caracterizó por la llamada de atención del situacionismo a los medios que señalaron como una espectacularización de la realidad con fines ideológicos; los medios contemporáneos revelan unos discursos sociales, producto de una sociedad en crisis con el discurso político imperante. Pero aún así, el Cine, se constituye como la única institución de contenido cultural-artístico con una Ley propia que lidia con su continente y contenido. ¿Por qué es el cine la única institución artística/cultura con una Ley que regula tanto su contenido como las condiciones necesarias para que tenga lugar?

---

<sup>22</sup> Acuñando el concepto empleado por Zygmunt Bauman.

Posiblemente, el cine forme parte de uno de los aparatos del estado de índole ideológico que tiene como función formar a los sujetos del sistema capitalista. El cine, por su naturaleza susceptible de repercusión masiva, es capaz de crear relatos que configuren el imaginario de la sociedad y sus valores, su cultura. Es cierto que la literatura, el teatro, la música y otras expresiones artísticas tienen también la capacidad de moldear a la población con la que confrontan, pero el formato audiovisual del cine en la era del giro visual, de la imagen, es la expresión más susceptible de generar repercusión masiva. La imagen, simplemente, genera imaginarios sociales que configuran la sociedad en la era de la imagen de forma más rápida y definida; y el cine *narrativiza* al individuo del mundo de la imagen.

Cierto es que progresivamente la fragmentación de los tiempos convulsos - posmodernos- en los que vivimos ha llegado igualmente al cine, dividiendo la oferta y haciéndola de consumo inmediato hasta transformarlo en el formato de las series que ofrecen las empresas privadas. Quizás el futuro del cine se encuentre en las series, quizás no, abriendo también otros debates sobre hasta qué punto las series son o no cine. La ley del cine y sus respectivas ramificaciones sí han hecho eco de este fenómeno social -que ya no es nada nuevo- favoreciendo o tratando al menos de integrar las nuevas tecnologías al cine, pasando así de legisladores apocalípticos a legisladores integrados<sup>23</sup>. Este fenómeno podría explicarse de muy distintas formas pero quizás la pieza angular reposa en la democratización de los distintos medios de producción de imagen que permitieron que la producción cinematográfica -y por ende la producción de series- alentados además por una demanda cada vez más diversificada de un espectador aparentemente cada vez más libre en cuanto a elección visual.

Aunque la Ley trata de adaptarse a los cambios sociales-económicos que sin duda dan cobijo al cine, lo cierto es que existe además un elemento generacional entre aquellos que elaboran las leyes audiovisuales y la Ley del Cine y los consumidores que demora aún más el proceso de adaptación de la ley a la realidad. Surge en el trasfondo que inspira la ley generada por una generación en la que el cine tuvo un fuerte impacto, en contraposición con las nuevas generaciones que encontraron una democratización superior en los métodos de producción de las piezas audiovisuales<sup>24</sup>. Así, es lógico que las leyes en esta materia estén

---

<sup>23</sup> Utilizando la referencia bien conocida de Umberto Eco con respecto a la integración de las generaciones a las nuevas tecnologías.

<sup>24</sup> Respecto a esto, Júlío García Espinosa comenta "Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la

encauzadas hacia las formas de consumo tradicionales o propias de la generación de aquellos que las redactan, olvidando las generaciones más jóvenes, las cuales quizás han dejado de consumir cine de la misma forma que lo hacían las generaciones anteriores<sup>25</sup>. Sería osado aventurarse a apuntar las formas de producción de cine como una razón de distanciamiento de las generaciones más nuevas hacia el cine sin conocer si el cine se aparta de la población al completo o simplemente de algunos segmentos, olvidando todas las condiciones materiales que rodean a una industria como el cine. Lo que sí es destacable es que si la cultura es producción y producto, es lógico pensar que si las formas de producción más novedosas no están regladas por el poder de la misma forma que las tradicionales, el producto no se perciba de la misma forma, abriendo cuestiones sobre si el cine y las series son cultura o sólo el cine - como aparece definido en las leyes- y como aparecen reglados sus métodos de producción. ¿Reflejan realidades diferentes el cine producido bajo el cobijo de la ley y las series creadas por intereses privados?

Como veremos, la Ley parece distanciarse de la cultura de consumo más estandarizado para proteger un tipo de cine-cultura entorno a unos valores culturales apegados a una cuestión aparentemente superlativa no equiparable a la aportación de la cultura popular, que se asemeja a la descrita por Imbert, anteriormente citado. Y sin embargo, el método de producción no se corresponde con sus bases teóricas. Aparece aquí la eterna dicotomía entre la alta cultura y la cultura popular. Si bien se aboga por un cine-cultura para todos, no se permite que todos puedan interceder en su elaboración<sup>26</sup>, entonces, ¿para qué sirve esta Ley si no es para reproducir un patrón caduco en una era de democratización de la imagen? ¿no deberá la Ley del cine promover un cine popular, que no de masas, donde en la cultura se viera reflejada la población y a la vez sirviera para aumentar las representaciones de la realidad fragmentada aglutinando así las distintas realidades que componen al individuo social actual? Pues como Julio García Espinosa declara “el arte popular necesita tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto.” Pero, por otro lado, tímidamente me cuestiono si la Ley debe permitir la democratización total del relato, como han permitido las

---

posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística.”

<sup>25</sup> Lejos de formar parte de este trabajo pero también en materia al respecto, realicé una investigación con una muestra de población insuficiente como para demostrar datos verosímiles sobre los métodos de consumo de cine de un sesgo de población de 16-17 años y sus correspondientes padres, de 45 años. En ella, algunos de los resultados que se obtuvieron de forma más evidente fue la escasa cultura cinematográfica, la percepción del cine como ocio y la forma de consumo streaming de los jóvenes frente a la generación de sus padres.

<sup>26</sup> Como fue demostrado en el trabajo que precede a esta investigación.

redes sociales, donde se ha generado una red de ruido casi imposible de entender, pues ¿hasta donde se puede permitir la participación en la creación de la cultura cinematográfica? ¿dónde queda el espectador si es a la vez productor? ¿es esa la relación final deseable a tener con el cine? ¿no es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿qué papel debe tomar la Ley con respecto al cine en ello? ¿pueden participar todos en la cultura pero unos pocos en el cine? ¿es eso justo? ¿cabe la Justicia en todo este contexto?

#### 6.1.4.1. Situación de la Ley del Cine

La fragmentación característica de nuestros tiempo se ve reflejada particularmente en las leyes administrativas, que paradójicamente son las que directamente regulan las relaciones de los individuos con el poder. Las leyes culturales, de la naturaleza que sean, forman parte de este cuerpo de tareas de la Administración, que deja en manos de un ente amplio, obtuso y anquilosado la labor de *repartir cultura* entre la población, de acuerdo con los parámetros marcados por el legislador.

La primera incidencia del cine en la ley aparece en el Real Decreto del 11 de febrero de 1919, donde se estipula el porcentaje correspondiente al gobierno del precio de las entradas. Siendo una década más tarde, en 1929, cuando por primera vez se plasmó el cine en la ley como un bien cultural, tras la celebración del I Congreso Español de Cinematografía, donde se reunieron en Madrid diferentes profesionales que pidieron al gobierno la creación de distintas normas de ayuda y protección al cine<sup>27</sup>. Así, durante los años siguientes y a través de Reales Decretos u Órdenes Ministeriales, hasta la transición, el cine se moldeó a través de la ley para “asegurar la homogeneidad política interna y controlar cualquier divergencia sociopolítica y moral” (Álvarez, Josefina M. 2006 p.23) y, a la vez, para cubrir los intereses particulares que la sociedad estaba reclamando al cine tanto como espectador como ejecutor. De hecho, la falta de cohesión entre el producto *cultural* creado y la ciudadanía ya fue denunciado a en 1955, en las Conversaciones de Salamanca, organizadas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955, cuando Juan Antonio Bardem “realizó el más contundente juicio que se hizo del cine español al afirmar que este era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico»” (Rubio, C. A. 2005,

---

<sup>27</sup> Esto aparece explicado y desarrollado en detalle en Arenas, S. P. (1984). La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970. Edicions Universitat Barcelona. p.14-24



p.23). Este despertar en la conciencia de ciertos colectivos sobre la situación de la producción de un cine hegemónico, y la necesidad de un cine contrahegemónico, se arrastraría y sería recogido años más tarde por Pilar Miró, quien impulsó la mal denominada Ley Miró (pues se trataba de un Real Decreto 3304/1983), promulgada durante el gobierno socialista. En esta etapa en la que Pilar Miró fue Directora General de Cinematografía entre 1983 y 1985 destaca la introducción del anticipo sobre la subvención automática, orientado no solo a permitir la financiación de la producción española, sino especialmente a “facilitar la producción de películas de calidad, las proyectadas por nuevos realizadores, las dirigidas a un público infantil o las que tengan un carácter experimental”<sup>28</sup>.

En 1985 mediante el Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, se creó el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) asumiendo las funciones que hasta el momento ejercía la Dirección General de Cinematografía, pasando a estar adscrita al Ministerio de Cultura. Como señala Manuel Palacio, la industria del cine en la transición se caracterizó por la idea de la calidad como elemento cardinal de la cinematografía; además “trató de solventar esta situación de crisis en la que la producción cinematográfica se encontraba desde hacía muchos años, solucionando los problemas de la financiación del cine español” (Álvarez Monzoncillo, J.M y López Villanueva, Javier 1994). La calidad, que no necesariamente de corte cultural estrictamente en cuanto a contenido, sino en cuanto a cierta calidad material, que a fin y al cabo, sería así un reflejo de la cultura sobre y con la que se estaba operando.

Con el fin de adaptar una industria nacional cinematográfica aún raquítica al contexto cultural europeo, se desarrollaron desde 1988 hasta 2007 consecutivas legislaciones que pudieran permitir la creación de un cine de calidad y la entrada de nuevos realizadores, como así rezaban las distintas órdenes de estos años. Las ayudas para la amortización se concedían de forma automática para amortizar el coste de producción de las películas a posteriori (en modalidad general o complementaria). Estaba asegurada si el largometraje alcanzaba un número establecido de venta de entradas en las salas de exhibición durante los doce primeros meses de su exhibición comercial en España al multiplicarse por el precio medio de la entrada en el año anterior a la convocatoria. Por ello, una empresa productora podía arriesgarse a hacer todas las películas que lograra financiar porque contaba con esta ayuda estatal y estas ayudas eran, además, compatibles con ayudas a la financiación. En parte, como

---

<sup>28</sup> Preámbulo del Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española.

explican José María Álvarez Monzoncillo y Javier López Villanueva<sup>29</sup>, el sistema de amortizaciones se dio como una respuesta a una fuerte diversificación financiera y atomización empresarial, en un escenario de escasos canales de distribución nacional y limitada presencia en mercados internacionales.

Así, cuando en 2007 se planteó la primera Ley del cine como tal, en sustitución a la Ley Miró<sup>30</sup>, simplemente “establecía un aumento del Fondo de Ayudas, incluía medidas fiscales para atraer capital ajeno al mundo audiovisual y exigía la exhibición de un porcentaje de películas europeas contabilizando la cuota de pantalla por sesiones” (Rodríguez M. E. y Fernández- Hoya, G., 2008). Fue en 2015 cuando el sistema de amortizaciones se retiró tras la reforma de la Ley, a través del Real Decreto-Ley 6/2015 del 14 de mayo, como respuesta a un sistema corrupto y quebrado de cine financiado por el Estado. Recientemente, el nuevo gobierno ha traído una Orden que si bien no trastorna la actual Ley del Cine, comienza a reforzar fisuras que presentaba el entramado legal que la acompañaba.

#### 6.1.4.2. Situación de la financiación pública cinematográfica

Las posibilidades que las industrias culturales han abierto para la circulación de los contenidos culturales en el mundo son innegables. No obstante, al penetrar en la realidad del intercambio cultural, es posible encontrar como Prieto de Pedro<sup>31</sup> apunta, las causas de una inexorable destrucción de la diversidad cultural en el mundo actual. Entre las distintas manifestaciones de la industria cultural, el sector audiovisual se ha venido considerando desde sus primeros orígenes una pieza fundamental para la expresión de valores nacionales y, en su consecuencia, para la construcción y el mantenimiento de la identidad de los pueblos y de la diversidad cultural. Ha sido precisamente debido a esta estima por lo que las medidas de apoyo y fomento han conseguido un tratamiento privilegiado y se han incorporado a las agendas políticas europeas.

---

<sup>29</sup> En su texto “La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales” publicado en 2006 por Fundación Alternativas.

<sup>30</sup> La cual era en realidad una norma sin rango de Ley, siendo el Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre sobre producción cinematográfica española.

<sup>31</sup> Prieto de Pedro, Jesús, “Excepción y diversidad cultural”, Fundación Alternativas, marzo, 2006

Las razones por las que los responsables de las políticas culturales han juzgado necesario intervenir en la financiación de la producción y difusión de las obras son, según Bernard Gournay<sup>32</sup>, la desaparición de los mecenazgos de tipo tradicional, la ineptitud del mercado para tomar el relevo de dichos mecenas y la voluntad de preservar la cultura nacional. La idea que subyace en la propuesta comunitaria es la de generar un producto cultural capaz de contrarrestar la influencia de los productos americanos en Europa. Existe una concienciación en toda Europa<sup>33</sup> sobre la preservación del carácter artístico original de los países que la conforman, así como el objetivo estratégico de exportar la “idea de Europa”<sup>34</sup> a través del cine, haciendo de este un vehículo con fines turísticos. Con esta pretensión, nacieron los programas MEDIA, Eurimages y European Coproduction Fund<sup>35</sup> los cuales apoyan al sector en materias de formación, desarrollo, distribución y promoción, favoreciendo la coproducción entre distintas potencias. Por su parte, España, con este propósito europeo, otorga subvenciones nacidas de las partidas al desarrollo de la industria audiovisual recogidas en los Presupuestos Generales del Estado, Sección: 18 Programa: 335C, Cinematografía; a través de los organismos culturales designados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En concreto, estas ayudas sobre las que se centra el estudio, las de la cinematografía, son otorgadas por un organismo externo: el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. En ella se conforman distintas comisiones de expertos culturales cuya legitimidad queda en tela de juicio en cuanto los criterios de designación de los vocales se tornan oscuros y sus intereses notables dadas sus conexiones con las empresas punteras de comunicación españolas.

#### 6.1.4.3. Resultados del análisis previo de la Ley del Cine

A lo largo del trabajo de investigación previo se mostró la situación actual de la industria cinematográfica en España regulada por la legislación vigente. Del análisis de sus datos, las principales conclusiones que se podían extraer en la materia que afecta a este trabajo hacen referencia, por una parte, al viraje que ha provocado la reforma; y por otro, la reformulación del cine como producto cultural por parte del legislador.

---

<sup>32</sup> Gournay, B “Contra Hollywood: estrategias europeas del mercado cinematográfico y audiovisual”, Ediciones Bellaterra, S.A., 2004, pg.19.

<sup>33</sup> Ello reposa sobre la frase “La cultura demanda un pacto paradójico: la diversidad debe ser el principio de la unidad, y las diferencias deben ser manifestadas, no con el fin de dividir, sino con el fin de enriquecer aún más la cultura. Europa es una cultura, o si no, no es nada”, de Denis de Rougemont, la cual concentra los principios de la política cultural, y cinematográfica europea. Ápud. EUROPEAN COMMISSION. Speech by President Barroso: “Culture: the cement that binds Europe together”. Reference: SPEECH/13/280, 2013

<sup>34</sup> Giovinazzo Marín, Mercedes (2009) De las políticas culturales nacionales a la agenda de cooperación: Europa en Pensamiento Iberoamericano, el poder de la diversidad cultural. P 131-152 No 4, 2009/1, Revista bianual.

<sup>35</sup> Información extraída de la página web del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)

Así, primeramente sobre la Ley misma, aún siendo cierto que la reciente reforma intenta solventar los problemas derivados del sistema previo de amortizaciones, esta reforma se muestra insuficiente, pues las cuestiones endémicas de la producción cinematográfica española se mantienen como la escasa o nula recaudación de películas subvencionadas por el Estado, la incertidumbre en torno a los criterios de selección de los proyectos subvencionados, la de los motivos para rechazarlos, o de los que baraja la Comisión experta en financiación para evaluar el potencial artístico y cultural de los proyectos presentados. Como sea, la Ley previa y su reforma denotan un profundo desinterés con respecto al Cine que el Estado produce como producto cultural si este no pasa por ser, previamente, un producto económico solvente. ¿Es posible generar una cultura insolvente? ¿Sería insolvente siempre?

Además, en cuanto a la forma de manifestación de la ley, resulta llamativa su estructuración y presentación. Contenido ambiguo aparte, las constantes ramificaciones de la legislación dificultan su comprensión. A pesar de que las primeras regulaciones en torno al cine surgieron ya hace cien años, la ley sigue presentando la misma estructura desordenada y ramificada. El cine, al ser precisamente tanto un valor cultural como económico precisa de un entorno seguro y estable para su desarrollo. A pesar de que se remite constantemente al Cine como arte, la realidad con la que nos encontramos es que al Cine hasta ahora ha sido regulado simplemente como industria.

Sin duda, la producción cinematográfica así como legislativa responde a una serie de condiciones materiales. Es cierto que el cine apoyado por el Estado precisa de una ley, que a su vez precisa de unos Presupuestos Generales del Estado. Por ello mismo, es lógico que la crisis económica en la última década que ha supuesto para muchos el fin de la clase media, también haya reflejado el empobrecimiento de la cultura media de un país. Sin embargo, el desarrollo de la legislación va por un paso por detrás del desarrollo social, por lo que la reforma de la Ley del Cine, creemos, perpetuaba los problemas materiales que atravesó España en los años más duros de la crisis con su consiguiente trastorno estructural, impulsando un mecanismo de representación-legitimación a través del cine, y moldeando la sociedad.

Segundamente, con respecto al contenido de la Ley, encontramos que en cuanto a la cultura, y su interpretación, existe una constante ambigüedad y confusión en las definiciones de cultura aplicados a las ayudas diseñadas directamente a la creación de los productos culturales. Sus manifestaciones más llamativas son:

1. Inexistencia de criterio real de selección de los profesionales que conforman la Comisión de ayudas a la producción de largometrajes<sup>36</sup>, encargada de adjudicar las ayudas más allá del nombrado en la Resolución de 18 de abril de 2016, del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se nombran vocales de la Comisión de ayudas a la producción de largometrajes y cortometrajes, por la cual se conforma por catorce vocales nombrados entre profesionales de la cinematografía y el audiovisual, que reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el desempeño de las funciones atribuidas a la Comisión, tanto por su experiencia como por sus conocimientos sobre la financiación en dicho ámbito. ¿Quién mide esta idoneidad? ¿El poder? ¿La cultura?
2. La dificultad del establecimiento de un valor cultural o artístico del proyecto presentado. Por ejemplo, la Ley menciona que la falta de acreditación del carácter cultural será causa para la denegación de las ayudas solicitadas y así se hará constar expresamente en la correspondiente resolución denegatoria, sin perjuicio de la concurrencia de otros motivos que también la justifiquen. Sin embargo, la buena intención enunciada en la Ley queda automáticamente desvirtuada, cuando constatamos que para acreditar este carácter cultural basta con cumplir dos requisitos tan elementales como pueden ser el uso de cualquiera de las lenguas oficiales en España o Europa, o que esté principalmente ambientada en España. La realidad es que no hay carácter cultural en un sentido ontológico sino formal, como es la expresión de la lengua castellana o las autonómicas, o las condiciones geográficas de un país; pero aun así se aprueba la concesión para las ayudas considerando que ha cumplido con los mínimos culturales. La clave de la cuestión estaría en determinar qué elementos -ontológicos, no formales- deben concurrir en el proyecto que

---

<sup>36</sup> En la actualidad, la Comisión de ayudas a la producción de largometrajes queda regulada en el artículo 33 del Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. Evalúa las ayudas reguladas en los artículos 25 y 27, de la citada Ley, de las cuales son importantes para este trabajo, por su marco de estudio las ayudas reguladas en el artículo 25 siendo estas, las ayudas selectivas para la producción de largometrajes sobre proyecto.

solicitara la subvención para que acredite su carácter cultural. Para ello, lo primero que debería hacerse sería una reformulación del término cultura que no pase por la banalización de la misma. La base fundamental de estas líneas de actuación se encuentra presente en nuestra legislación y en la normativa internacional en cuanto a cultura pero el problema principal yace en que se atribuye en ambos pilares legislativos el mismo grado de prioridad al desarrollo cultural y al económico. Este desarrollo económico, transforma a todo producto cultural que emana de este sistema susceptible de ser internacionalizado, cortando la diversidad cultural para elaborar un único producto de mercado.

- a. Pero además, los criterios objetivos con los que se valora de forma previa la viabilidad económica en las ayudas regladas tanto por la nueva Ley como por la inmediatamente anterior, no funcionan en cuanto como negocio, puesto que se plantea así. Estos han acabado reportado en los últimos 10 años nada más que 7 películas que hubieran recaudado mayor beneficio del que la ayuda les había otorgado, dejando una gran cantidad de películas con beneficio nulo.
3. Aunque las consecuencias inmediatas de la reforma de la Ley 55/2007 no son simples de analizar pues los efectos todavía no se han desarrollado en toda su extensión, es posible establecer lo siguiente con respecto al método de concesión de ayudas:
- a. Por una parte, en las ayudas generales, la ponderación de los costes sobre el contenido artístico, podría degenerar en la distorsión del proyecto, al sujetarlo a los Presupuestos Generales del Estado y a la competitividad de los solicitantes a las ayudas. Un punto interesante en este aspecto, quizás consistiría en reforzar las ayudas a los definidos en la letra i. del artículo 4 de la Ley del Cine como “nuevo realizador”, es decir, “aquel que no haya dirigido o codirigido más de dos largometrajes calificados para su explotación comercial en salas de exhibición cinematográfica.”, porque si se analiza pausadamente, un nuevo realizador que no cuente con apoyo económico, prácticamente no tiene ninguna posibilidad de recibir una subvención del Estado.
  - b. Sobre las ayudas selectivas, consideramos que al estar planteadas desde otra perspectiva, quizás no deberían estar sujetas a la valoración de la misma Comisión formada por profesionales de la industria en los sectores de

producción o distribución, sino por una creada específicamente para el fin que busca estas ayudas.

- c. Podría explicarse la desaparición del sistema de amortizaciones como el fin de las subvenciones ligadas a las condiciones económicas de la sociedad. Ahora se aplican únicamente las subvenciones a priori, en función de la salud de la empresa productora. Se desvinculando así al cine de los acontecimientos que en ella suceden: protegiendo la industria y alejando el arte de la sociedad de la que procede.

Así pues, la conclusión principal del estudio previo fue que a través de la reforma de la Ley 55/2007, el Estado se desvinculaba como garante de la cultura y protector de la identidad nacional del país ante la promesa del beneficio financiero, dirigiendo al cine hacia un panorama puramente capitalista, donde valores inconmensurables como el arte y la cultura se dejaban de lado. Entonces, ¿qué clase de cine se está produciendo? ¿Qué clase de cultura se está generando?

## Análisis

### 7. 1. Significado lógico-semántico de *cultura* utilizado por la Ley

Desde un planteamiento estructuralista, siguiendo a Lévi-Strauss, entendemos que el nivel inconsciente de la cultura y las analogías entre cultura y lenguaje revelan estructuras mentales que subyacen en el comportamiento humano. Indudablemente, el lenguaje genera unos parámetros interpretativos que desembocan en la creación de estructuras mentales que permiten comprender la realidad y actuar con respecto a ésta. La Ley a menudo ha generado tesis cuyas realidades creadas han abarcado hasta situaciones antagónicas, cuya interpretación, aún siendo exáctamente las mismas palabras, ha variado en función del contexto<sup>37</sup>. Lejos de manifestar los diferentes métodos con los que la Ley puede interpretarse, parece necesario hacer un análisis del significado de Cultura de acuerdo con sus resultados, pues acaban siendo preceptos imperativos que generan una serie de consecuencias en la sociedad.

Con respecto al caso de estudio, cabe mencionar que el cine español está regulado por diversas leyes, órdenes y decretos de corte administrativo. Este complejo entramado revela las distintas modificaciones que ha sufrido la regulación del cine, así como la disparidad de aproximaciones a la administración y gestión de la cultura.

#### 7.1.1. Análisis semántico en la Constitución

“La irrupción de la cultura en el constitucionalismo es relativamente tardía. Por lo que respecta a nuestro país, ni una sola de las Constituciones españolas del siglo xix incluyeron en su articulado la voz cultura.” (Tajadura, J. 1997) La Constitución actual se comporta lingüísticamente como un espejo del actual estado de sensibilidad social ante la cultura, ya con el simple hecho de mencionarla reiteradas veces literalmente. El texto constitucional no es un texto legal cualquiera, pues el del que se deriva la interpretación de todos los demás textos del cuerpo legislativo. En el preámbulo de nuestra Constitución, se anuncia:

*La Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran, en uso de su soberanía, proclama su voluntad de:*

---

<sup>37</sup> Véase así el derecho al matrimonio.



*Garantizar la convivencia democrática dentro de la Constitución y de las leyes conforme a un orden económico y social justo.*

*Consolidar un Estado de Derecho que asegure el imperio de la ley como expresión de la voluntad popular.*

*Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, **sus culturas** y tradiciones, lenguas e instituciones.*

***Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida.***<sup>38</sup>

*Establecer una sociedad democrática avanzada, y colaborar en el fortalecimiento de unas relaciones pacíficas y de eficaz cooperación entre todos los pueblos de la Tierra.*

Relacionado con lo mencionado anteriormente, en la Constitución, la primera vez que se emplea cultura en su preámbulo es para referirse a culturas como una realidad plural heterogénea -al referirse a todos los pueblos de España- de lenguas y culturas. Además, aparece encabezado con un posesivo “sus”, indicando que España posee dicha cultura y no la Cultura hace a España lo que es. Uniendo, en el siguiente elemento de la frase a la cultura con la tradición. Prieto de Pedro destaca que “sobre estos pilares normativos descansa, pues, la concepción étnica o colectiva de lo cultural en la Constitución española, apuntada a menudo por la doctrina, aunque, en general, de forma implícita y con otras denominaciones”<sup>39</sup>. La segunda vez que aparece cultura, se vincula con la economía, siendo ambos dos factores necesarios para que se genere el estadio de calidad de vida, lo que en las democracias contemporáneas se conoce como el Estado de Bienestar. En vez de mencionar dicho estado, habla de una realidad vinculada con la dignidad. El concepto de dignidad abre también las puertas a una serie de interpretaciones ligadas a determinados factores que no son objeto de este estudio. No obstante, como sea que pueda definirse dignidad, parece que su significado es inherente al desarrollo cultura y a la estabilidad económica, por igual. Y además, la ley reza un “para todos” indicando, que el Estado debe velar por esta dignidad ligada a la cultura (como remarca el 149.2) y que además todos tienen derecho a dicha cultura y estabilidad

---

<sup>38</sup> Dicha cuestión aparece igualmente remarcada en el artículo 151.1 del Tratado Constitutivo de la Comunidad Europea, “*La Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común.*”

<sup>39</sup> Aparece en Rodríguez, T. R. F. (1978). *Lecturas sobre la constitución española*. Universidad nacional de educación a distancia, en el artículo de J.Prieto de Pedro “Consideraciones sobre la enseñanza en la Constitución”, tomo II, pág. 505.

económica, ligada a la dignidad inherente, ya no de los españoles sino de todas las personas por las que vele el Estado español.

Otros artículos donde podemos encontrar a la *cultura* citada son:

- Art. 9.2: “... facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, *cultural* y social”.
- Art. 25: “... En todo caso, el condenado a pena de prisión, tendrá derecho a un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la Seguridad Social, así como al acceso a la *cultura* y al desarrollo de su personalidad.
- Art. 48: “Los poderes públicos promoverán las condiciones para la participación libre y eficaz de la juventud en el desarrollo político, social, económico y *cultural*”.
- Art. 50: “Asimismo, y con independencia de las obligaciones familiares, promoverán<sup>40</sup> su bienestar mediante un sistema de servicios sociales, que atenderán sus problemas específicos de salud, vivienda, *cultura* y ocio”.
- Art. 149.2: “2. Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará *el servicio de la cultura como deber y atribución esencial* y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas.”

Los artículos especialmente relevantes de la Constitución son los enmarcados dentro de los Derechos Humanos, es decir, los artículos del 15 al 29. Siendo así, simplemente el artículo referido a los derechos culturales de las personas bajo pena de prisión el único que entraría en la categoría de Derecho Fundamental. No obstante, las demás menciones marcan líneas de actuación sobre las cuales las legislaciones específicas deberán dirigirse. Además de los arriba citados, es conveniente mencionar que en otros muchos artículos constitucionales (3, 20, 27...) aparecen palabras cuya conexión con la noción de cultura es evidente ya sea porque contienen materia reguladora de archivos, arte, bibliotecas, ciencia, conservatorios de música, educación, investigación, lenguas, literatura, museos, patrimonio histórico-artístico, patrimonio monumental, técnica, tradiciones... , como explicamos más adelante. Autores como Javier Tajadura<sup>41</sup>, concluyen en que la importancia capital que le otorga la Constitución a la Cultura en lo que respecta a su redacción hace que debemos entender que España se

---

<sup>40</sup> Se refiere a la acción de los poderes públicos con respecto a los ciudadanos de tercera edad.

<sup>41</sup> Tajadura, J. (1997). La constitución cultural. Revista de Derecho Político. Epígrafe III, Estado de la Cultura, páginas 103-107.

constituye en un Estado de Cultura, donde los únicos límites de despliegue de acción son aquellos que atenten contra los mismos valores que la misma Constitución propugna (libertad, justicia, igualdad, pluralismo político...), pues sería atentar contra su propio fundamento.

Habría que mencionar igualmente el artículo 20<sup>42</sup>, en cuanto regula el Derecho Fundamental de expresión, creación artística, libertad de cátedra y libre comunicación. Realmente, en la materia a estudiar aquí presente, tres de estos cuatro derechos entran en juego. Por un lado, se regula que será protegido cualquier expresión siempre que no colisione con otros derechos; por otro, se reconoce la creación artística; y por último, la libertad de recibir información veraz por cualquier medio. Sin entrar en un debate constitucional, el último punto se refiere a la libertad de información de los medios de comunicación estándar, pero desde nuestra perspectiva entendemos que qué es -y qué no es- información así como qué es veraz o qué deja de serlo abarca un amplio espectro más difícil de aprehender que la mera información noticiable.

De acuerdo con Jesús Prieto de Pedro<sup>43</sup>, la Constitución se caracteriza por un fuerte racionalismo a la par de histórico-científicamente situada, lo que da lugar a que en las ocasiones en las que se citan derechos en pos del desarrollo de libertades y derechos políticos, económicos, culturales y sociales, a un alto grado de abstracción a la par de una definición poliédrica de Cultura. Según este autor, y desde una interpretación de contenido negativo, la consecuencia global que se desprende de la Cultura en la Constitución es que la Cultura, no puede quedar al margen del grupo conceptual al que se le aúna a lo largo del texto, y que dicho texto emplea con destacado valor estructurante de un sistema y que incluso lleva a

---

<sup>42</sup> Artículo 20

1. Se reconocen y protegen los derechos:

a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.

b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.

c) A la libertad de cátedra.

d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades.

2. El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.

3. La ley regulará la organización y el control parlamentario de los medios de comunicación social dependientes del Estado o de cualquier ente público y garantizará el acceso a dichos medios de los grupos sociales y políticos significativos, respetando el pluralismo de la sociedad y de las diversas lenguas de España.

4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.

<sup>43</sup> Prieto de Pedro, J. (2004). *Cultura, Culturas Y Constitución*. Madrid : Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, en el Capítulo IV, "La Cultura en la Constitución", páginas 193-211.

delimitar los ámbitos operativos de lo trascendental hacia metas superiores en el progreso y realización efectiva de los derechos y libertades de los individuos y de los grupos sociales. A través de una concepción humanista de la vida en sociedad, elabora unas bases que permitan el desarrollo humana, en tanto en cuanto la cultura se podrá desarrollar en los límites que lo permita lo social, lo político y lo económico.

Por otra parte, el contenido positivo en la Constitución permite distinguir la definición lógico-semántica de Cultura desde distintas perspectivas. El significado medular se mantendría acorde a las expresiones de arte, literatura, ciencia y técnica, como reza el artículo 44<sup>44</sup>. Pero además, la misma constitución instruye cauces de construcción de esta cultura:

1. Encontramos así, como el artículo 39.3 menciona con respecto al derecho de familia, la asistencia de todo orden donde entra en juego la *educación*. Siendo ésta, a su vez definida, por el artículo 27.2 como lo que “tendrá por objeto el desarrollo de la personalidad humana en el respeto a los principios democráticos de convivencia y a los derechos y deberes fundamentales”.

2. Los *medios de comunicación*, cuyo principal contenido aparece en el artículo 20.3, como cauce de transmisión de la Cultura. No obstante, como apunta J. Prieto de Pedro, ya en la Constitución se aprecia cierta imprecisión terminológica entre medios de comunicación, de difusión, de información, de expresión y de reproducción. Ello, podría, desde un origen, suponer una ambigüedad producida por la desidia de su definición, generando la falta de homogeneidad en los efectos del régimen jurídico. Quizás sea ya en la Constitución donde resida el problema de qué significa *Cultura* en la Ley del Cine.

3. Por último, aparecen artículos donde se generan instituciones de depósito como los museos, bibliotecas y conservatorios así como una especial mención a la investigación donde confluyen la técnica y la ciencia.

Quizás el artículo más llamativo en cuanto a contenido y efecto, sea el 149.2 en el cual se confiere al Estado el poder y el deber de organizar sus funciones “al servicio de la cultura” como atribución esencial. No obstante, este artículo y el anterior configuran el reparto competencial en materia administrativa, lo que supone la fragmentación de la cultura entre los distintos territorios españoles y a la vez un Estado español al servicio de una cultura fragmentada.

---

<sup>44</sup> Artículo 44

1. Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.

2. Los poderes públicos promoverán la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general.

### 7.1.2. Análisis lógico-semántico en la Ley del Cine

La conocida como Ley del Cine es la Ley 55/2007, de 28 de diciembre; reformada recientemente en el 2015 por el Real Decreto-Ley 6/2015 BOE, de 14 de mayo, el cual modifica la Ley en materia de reparto de subvenciones y créditos, así como otras medidas de carácter tributario para el sector. La Ley del Cine actual consta de 40 artículos, doce disposiciones adicionales, una disposición transitoria, una derogatoria y cinco finales. El articulado del texto se dispone en cuatro capítulos, subdivididos a su vez, algunos de ellos, en secciones. En lo que respecta a nuestra investigación, tendremos en cuenta el preámbulo y los artículos pertenecientes al Capítulo III (Medidas de fomento e incentivos a la cinematografía y al audiovisual) que abarca del artículo 19 al 37. En lo que a este trabajo concierne, se prestará mayor atención a las disposiciones generales enunciadas en los artículos 19, 20 y 21; a las ayudas a la creación y a la producción de las secciones segunda y tercera, que engloban los artículos del 22 al 27; y la última sección, en lo referente a otras ayudas e incentivos. Con el fin de simplificar el análisis, presentamos una tabla que relaciona el contenido esencial de dichos artículos, para pasar directamente a la reflexión sobre los mismos.

<b>Artículo de la Ley del Cine</b>	<b>Contenido</b>
Preámbulo	Explicación de la necesidad de una Ley para regular el Cine como parte de la industria, la creación de empresas, el desarrollo de las nuevas tecnologías y el respaldo a la creación.
Artículo 19	Disposiciones generales de las medidas de fomento e incentivos a la cinematografía y al audiovisual llevado a cabo por el ICAA.
Artículo 20	Normativa a través de la cual se conceden las ayudas del art. 19.
Artículo 21	Sobre los incentivos fiscales aplicables al sector de la cinematografía.
Artículo 22	Ayudas a guionistas o productores con proyectos de especial originalidad.
Artículo 23	Proyecto de naturaleza audiovisual susceptibles de enriquecer el panorama audiovisual español desde una perspectiva cultura
Artículo 24	Criterios generales para las ayudas a la producción
Artículo 25	Ayudas selectivas para la producción de largometrajes sobre proyecto.
Artículo 26	Ayudas generales para la producción de largometrajes sobre proyecto.

No obstante, sí cabe destacar el preámbulo de la Ley 55/2007, también conocida como la Ley 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. Todo ello considerando que la cultura audiovisual, de la que sin duda el cine constituye una parte fundamental, se halla presente en todos los ámbitos de la sociedad actual.”*

Posteriormente, en el mismo preámbulo, la ley fija su marco de actuación sobre cuatro principios fundamentales, a entender: 1) sobre los distintos sectores que componen la industria cinematográfica -producción, distribución y exhibición-; 2) la creación de mecanismos para nivelar el mercado audiovisual; 3) la adaptación y renovación constante del sector con respecto a las nuevas tecnologías; y 4) el respaldo a la creación y a los autores como origen de la relación que los ciudadanos establecen con la obra. Así pues, de los cuatro principios, los dos primeros están centrados en estimular la industria, el tercero en preservar el bagaje cultural ya creado, y el cuarto y último en el ámbito de la creación. Los siguientes párrafos del preámbulo destacan el carácter industrial de la actividad con el fin de establecer políticas y medidas de fomento que posibiliten la mejora de la competitividad de las empresas en un mercado abierto con leyes de protección y así, consolidar una estructura empresarial y amortizar los costes de las inversiones para afianzar la continuidad de la producción rentable de las obras.

Con respecto a los artículos previamente citados sobre los que se centra este estudio, el artículo 19 de la Ley del Cine, es en el cual se marcan las líneas generales de actuación. Desde el primer momento se estipula que dichas medidas se llevarán a cabo *dentro de los límites presupuestarios*. El primer punto estipula un total de ocho letras, de las cuales, tan

solo es el a)<sup>45</sup> el que realiza una mención especial a la creación de obras de interés cultural. Las letras b), c), d), e), f) están dirigidos al fomento económico y medidas fiscales; y las letras g) y h) están ligadas al respeto de otros derechos como son la igualdad y la propiedad. El último punto versa sobre el reconocimiento de premios. En esta única letra con mención a la difusión de interés cultural no se define qué es cultura, sino que parece trabajarse con un valor cuyo contenido ya se conoce.

Si bien el punto 1.a) establecía las medidas de fomento con especial atención a las obras de interés cultural, el punto 2.a dicta qué no podrá beneficiarse de dichas medidas de fomento, por lo que es posible intuir qué contenido<sup>46</sup> no es de interés cultural. Así se eliminan de beneficiarios las piezas audiovisuales directamente producidas por operadores de televisión, las financiadas íntegramente por Administraciones públicas, las que tengan contenido esencialmente publicitario y las de propaganda política, las que hubieran obtenido una calificación de película X<sup>47</sup>, las que vulneren la normativa de derechos de propiedad intelectual o declaradas constitutivas de derechos y las que procedan de empresas con deudas laborales.

Entendemos que habría tres bloques distintos de prohibiciones: en el primero se separan los sectores de población capaces por condiciones materiales de crear productos en circulación para la ciudadanía y se intenta favorecer la entrada de entes que no pertenezcan exclusivamente a esta distinción. De esta forma, creemos, el poder Legislativo protege aparentemente la diversidad cultural que persigue la Constitución. No obstante, estas medidas quedan a la vez limitadas por los presupuestos que oscilan en función de un PIB que moldean las empresas del país y que los partidos políticos definen para que las Administraciones públicas acaten; y además, como veremos más adelante, la existencia de estos entes -a excepción de los partidos políticos- en la solicitud de la subvención es un requisito imprescindible para la aceptación de la candidatura. El segundo bloque de prohibiciones sea quizás el que resulte más ambiguo, pues son aquellas calificadas como películas X, las que no

---

<sup>45</sup> Ley del Cine. Art. 19.1.a) Establecerá medidas de fomento para la producción, distribución, exhibición y promoción en el interior y exterior de películas cinematográficas y otras obras audiovisuales, con especial consideración hacia la difusión de obras de interés cultural (...).

<sup>46</sup> Algunos de los preceptos del 2.a) son lógicos en términos administrativos, por ejemplo, que sea deudora la empresa no hace que directamente el contenido no sea de interés cultural pero sí hace que a nivel administrativo no sea válida para concederle una subvención.

<sup>47</sup> Se definen en el Artículo 9 sobre la Publicidad de la calificación de las películas y obras audiovisuales de la Ley del Cine como "*Las películas y demás obras audiovisuales de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia serán calificadas como películas «X».*"

recibirán ayudas y no serán consideradas de interés cultural. El contenido de estas películas es violento o sexual, ¿acaso no son dos patrones de la vida posmoderna? ¿Por qué la representación extrema no es de interés cultural? El último bloque hace referencia al respeto de otras condiciones estipuladas por el mismo sistema, que en realidad dota de coherencia a las prohibiciones en sí con respecto al resto del reglamento: véase la regularidad para con las normas de propiedad intelectual, la impunidad ante actos constitutivos de delito y las deudas laborales; que de ser financiadas, se legitimaría lo que de por sí va en contra del normamento, por lo que su adhesión a las prohibiciones no denota más que congruencia legal.

Los artículos 20 y 21 señalan tanto la normativa aplicable como los incentivos fiscales aplicables a estas subvenciones a la producción, lo que en realidad no es materia de estudio. Ya en la Sección 2º, en las ayudas a la creación y al desarrollo encontramos los artículos 22 y 23. En el artículo 22, el criterio a valorar será la originalidad, mientras que en el artículo 23, se menciona una perspectiva cultural que enriquezca el panorama audiovisual nacional. Quizás sea esta concepción sobre *enriquecimiento del panorama audiovisual español desde una perspectiva cultural* lo que capte nuestra atención, pues ¿qué enriquece y qué no? Más adelante observaremos cuáles son los proyectos ganadores de esta ayuda, con el fin de perfilar el significado de este precepto a través de su materialización.

Será en la Sección 3º, sobre las *Ayudas a la producción*, donde centraremos este estudio, pues estos artículos son los que sitúan las bases de la creación cultural-cinematográfica de subvención pública de nuestro país, en los artículos 24, 25 y 26<sup>48</sup>:

· El artículo 24 situaría los criterios generales para la concesión de ayudas, donde limita a un máximo de un 50% del presupuesto de la obra con excepción de ser una coproducción, donde el total podrá alcanzar el 60% y sitúa distintos preceptos normativos como la legalidad de los contratos de las productoras subvencionadas y la posesión de los derechos de la obra.

· El artículo 25 será a través del que continúe este trabajo, pues en él se sedimentan los pilares para las ayudas selectivas sobre proyecto, las cuales están destinadas a producciones *que posean un especial valor cinematográfico, cultural o social, sean de carácter documental o experimental, o incorporen nuevos realizadores*. Si recordamos las prohibiciones del artículo 19, en el punto 2.a) quedan fuera de las subvenciones las obras

---

<sup>48</sup> Siendo el artículo 27 referente a los cortometrajes.



audiovisuales producidas *directamente* por operadores de televisión<sup>49</sup> u otros prestadores de servicios de comunicación audiovisual. En el segundo punto del artículo 25, se habla de que las ayudas de especial valor cinematográfico, cultural o social podrán atribuirse a “proyectos de películas para televisión y series de animación, siempre que *la iniciativa* de ellos pertenezca a productores independientes”, esquivando la prohibición al no ser directamente sino de forma encubierta. Además, los criterios para la adjudicación recaen en una comisión que valora:

- a) *La calidad y el valor artístico del proyecto.*
- b) *El presupuesto y su adecuación para la realización del mismo.*
- c) *El plan de financiación que garantice su viabilidad.*
- d) *La solvencia de la empresa productora y el cumplimiento por la misma en anteriores ocasiones de las obligaciones derivadas de la obtención de ayudas.*

Así, la calidad y el valor artístico -que ya no el cultural- pasan a formar  $\frac{1}{4}$  de la importancia del formulario entregado para la realización de piezas de esta índole. Los requisitos de adecuación al presupuesto y plan de financiación que garantice viabilidad acotan la entrada de cualquier realizador novel o independiente a bien, uno que esté semiprofesionalizado o bien -como es en la mayoría de los casos- a uno que cuente con los medios profesionales que le avalen. ¿Es esto posible para todos los realizadores noveles?

Además, en el caso de las ayudas selectivas, reguladas en el artículo 25 de la Ley 55/2007, destinadas a productores independientes para proyectos que posean *un especial valor cinematográfico, cultural o social, sean de carácter documental o experimental, o incorporen nuevos realizadores*. Las fases de asignación se complican con una serie de tres pasos explicados en la Orden CUD/769/2018 -la cual será analizada más adelante- bajo un baremo registrado en su Anexo II:

a) En la primera fase, el órgano gestor procederá a su valoración atendiendo a los criterios y ponderaciones máximas que se establecen en el baremo que figura como anexo II a la presente orden, sobre un máximo de 50 puntos, donde deberán obtener un mínimo de 25 puntos para pasar a la fase siguiente.

---

<sup>49</sup> La persona física o jurídica que asuma la responsabilidad editorial de la programación televisiva y que la transmita o la haga transmitir por un tercero, conforme a lo previsto en el artículo 3 de la Ley 25/1994, de 12 de julio, por la que se incorpora al ordenamiento jurídico español la Directiva 89/552/CEE, sobre la coordinación de disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros, relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva.

b) En la segunda fase, los miembros de la Comisión de ayudas a la producción de largometrajes y cortometrajes, valorarán, con hasta un máximo de 35 puntos, *la calidad y el valor artístico* del guión, atendiendo específicamente, entre otros criterios, a la madurez del mismo, así como al equipo autoral del proyecto. Es necesario obtener un mínimo de 15 puntos para ser valorados en la siguiente fase.

c) En la tercera fase, los miembros de la citada Comisión valorarán con hasta un máximo de 15 puntos la adecuación del presupuesto presentado al proyecto.

Existen otros dos requisitos<sup>50</sup> que son un ejemplo de que el poder y la cultura se retroalimentan al reflejarse. Uno de ellos es que se tendrá en cuenta -sólo positivamente- el hecho de que se apliquen *medidas de igualdad de género en las actividades creativas de dirección y guión*. Por otro lado, la Ley se aproxima a los avances sociales en la Constitución para generar una discriminación positiva en favor de las Comunidades Autónomas ultraperiféricas<sup>51</sup>, con la intención de generar una cultura integradora y multiregional que represente todas las culturas del conjunto español, como reza la Constitución.

· El artículo 26<sup>52</sup> se trata de un artículo residual del sistema anterior que debe aún terminar sus consecuencias y por ello aparece registrado. Esto son las ayudas a la amortización de largometrajes que consisten en completar mediante una ayuda a posteriori el presupuesto invertido en la película a través de lo recaudado.

---

<sup>50</sup> Los cuales ya aparecían en la Ley de 2007 pero no en el artículo 6.1 de la Ley Miró (Real Decreto 3304/1983, del 28 de diciembre de 1983 donde las medidas de género no eran mencionadas sino: La concesión de las subvenciones anticipadas a que se refiere el artículo anterior se otorgarán por La Dirección General de cinematografía, a solicitud del productor español interesado, previo informe de la subcomisión de valoración técnica de La Comisión de calificación de películas cinematográficas, que a tal efecto considerará :

1. La calidad del proyecto.
2. Los proyectos de nuevos realizadores , entendiéndose por estos últimos quienes a la fecha de presentación del proyecto no hubieran realizado o iniciado la realización de más de dos películas.
3. Los dirigidos a un público infantil.
4. El carácter experimental del proyecto
5. La rentabilidad de anteriores proyectos, en su caso.

<sup>51</sup> Como dice al manifestar que “ Igualmente, se valorarán de manera específica los proyectos de productores independientes radicados en las Islas Canarias, en su condición de región ultraperiférica.”

<sup>52</sup> En el Real Decreto-Ley del 6/2015, quedará modificado a la siguiente manera: “se podrán conceder ayudas anticipadas para la financiación del coste de la producción de proyectos de largometraje de empresas productoras mediante la aplicación de criterios objetivos, para cuya determinación se atenderá, entre otros aspectos, **a la viabilidad económica y financiera del proyecto**, a la difusión, a la solvencia técnica del beneficiario, **a la relevancia cultural española y europea**, al carácter innovador del proyecto así como al impacto socioeconómico de la inversión en España. Los criterios objetivos permitirán la baremación de las solicitudes presentadas y la fijación del importe de la subvención.

Por último, quisiera mencionar la importancia de la cuota de pantalla reflejada en el artículo 18 en el cual se obliga a las salas de exhibición cinematográfica a mostrar al menos  $\frac{1}{4}$  de piezas comunitarias al año<sup>53</sup>. Lo que significa que no existe una obligación real de que las películas producidas por los artículos anteriormente mencionados, aquellas que preservan la cultura del país, sean efectivamente mostradas a la población, lo que sin duda suscita una serie de cuestiones como ¿qué sentido tiene producir algo que no será exhibido?, lo cual sin duda guarda correlación con el estudio anterior, donde más de un 30% del total de películas producidas por el ICAA entre 2006 y 2016 no tuvieron ningún espectador, porque posiblemente nunca se estrenaron.

En líneas generales, la Ley del Cine es un texto legal que se adapta al preámbulo de la Constitución cuando dice que los poderes públicos deberán promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida. El problema que aparece más claro, no obstante, es que se vincula totalmente cultura y economía en la producción cultural, por lo que nunca se genera una cultura libre, una cultura desvinculada de la parte económica. Además, a pesar de esta vinculación, esta Ley diseñada para promover la cultura cinematográfica del país es posible, de acuerdo con su propia regulación que nunca llega a los espectadores para los que se ha realizado, no llegando a cumplir el propósito de difusión que acompaña de forma inevitable al progreso de la cultura. De esta forma, la parte cultura, muere, dejando su significado cultural vacío en la práctica cultura pero activo en la económica, pues a pesar de no ser exhibidas, las partidas para la producción están ya de por sí diseñadas para ser otorgadas a empresas que conviertan el bien cultural en bien de consumo y beneficio capital.

### 7.1.3. Análisis lógico-semántico en las ramificaciones legislativas

A continuación iremos presentando una serie de expresiones empleadas por el Real Decreto-ley 6/2015, el Real Decreto 1084/2015, la Orden ECD/2784/2015 y la Orden ECD/2796/2015; los cuales fueron a través de los cuales se realizó la más reciente reforma de la Ley del Cine.

---

<sup>53</sup> **Artículo 18. Cuota de pantalla:** 1. Las salas de exhibición cinematográfica estarán obligadas a programar dentro de cada año natural obras cinematográficas de Estados miembros de la Unión Europea en cualquier versión, de forma tal que, al concluir cada año natural, al menos el 25 por 100 del total de las sesiones que se hayan programado sea con obras cinematográficas comunitarias. Del cómputo total anual se exceptúan las sesiones en las que se exhiban obras cinematográficas de terceros países en versión original subtitulada.

En el Real Decreto-ley 6/2015, por el que se modifica la Ley 55/2007 del Cine, explica la importancia de la Ley del cine alegando que “aúna en su articulado la dimensión dual de la actividad cinematográfica y audiovisual: si por una parte pondera su valor cultural como expresión de la creatividad, la identidad y la diversidad de nuestra sociedad y nuestro país, por otra dedica parte fundamental de sus previsiones a la ordenación de los recursos económicos privados y públicos que moviliza como sector productivo de creciente importancia estratégica<sup>54</sup>”. Este Real Decreto Ley trabaja sobre la dimensión económica de la Ley del Cine concediendo créditos y otras medidas de carácter tributario. Ya en el preámbulo, menciona el factor cultural como barrera que dificulta la regulación de la industria, hablando así de la creación cinematográfica no como sector al que prestar especial consideración -hacia la difusión de obras de interés cultural- si no como un tejido industrial al que fortalecer a base de financiación y comercialización adecuados a un escenario económico post-crisis económica. De hecho, gran parte de este texto legal consiste en una excusa económica para modificar la Ley del Cine y favorecer la inversión privada y la reactivación de la economía que en prevenir, fomentar y estimular la creación cultural.

En el Real Decreto 1084/2015 se vuelve a insistir en la necesidad de acomodar la dimensión económica -que no la cultural- del cine a las normas del mercado. No obstante, sin ser parte del apartado de producción, es reseñable el artículo 22 de este Real Decreto, que regula la excepción cultural. Esto es una acreditación obligatoria para la concesión de ayudas a la exhibición, que certifica el carácter cultural en atención a su contenido, su vinculación con la realidad cultural española o su contribución al enriquecimiento de la diversidad cultural de las obras cinematográficas que se exhiben en España. De tal forma, sólo podrá exhibirse en España lo que el ICAA considere que es posee estos requisitos, creando de nuevo un bucle entre lo que es el poder y el reflejo del poder, la presentación y representación a través de la cultura.

Este Real Decreto también juega un papel importante a lo largo de la Ley del Cine, la cual se remite a un cuerpo de expertos que evalúan los proyectos a los que dotar o no de una ayuda. En la actualidad, la Comisión de ayudas a la producción de largometrajes queda regulada en el artículo 33 del Real Decreto 1084/2015. Esta Comisión evalúa las ayudas

---

<sup>54</sup> Preámbulo del Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo, por el que se modifica la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, se conceden varios créditos extraordinarios y suplementos de créditos en el presupuesto del Estado y se adoptan otras medidas de carácter tributario.

reguladas en los artículos 25 y 27, de la citada Ley, de las cuales son importantes para este trabajo por su marco de estudio las ayudas reguladas en el artículo 25 siendo estas las ayudas selectivas para la producción de largometrajes sobre proyecto. La Comisión está compuesta por un presidente, vicepresidente, catorce vocales<sup>55</sup> y un secretario.

La **Orden ECD/2784/2015**, es por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la inversión del productor. En su preámbulo destaca los valores de la igualdad y transparencia en el acceso de medidas de fomento. La Orden completa los artículos 25 y 26 en lo que se respecta a los requisitos de adecuación al presupuesto así como un plan de financiación que garantice la viabilidad. En la Orden se desglosa cómo debe ser el recuento de gastos y la acreditación de los costes de la forma más rigurosa posible. La Orden utiliza muy cuidadosamente los términos empleados en cuanto a que ella misma dice que trata de generar *transparencia* en el acceso, siendo una enumeración extensa de los requisitos imprescindibles de la justificación para pedir la ayuda, que no es lo mismo que la facilidad de *acceso* en las medidas de fomento. Lo cual no deja de ser llamativo: el contraste entre la cantidad de condiciones para la adjudicación de ayudas a los nuevos realizadores frente al único requisito para ser vocal dentro de la Comisión de Ayudas, que es “las debidas condiciones de aptitud e idoneidad”.

La reciente **Orden CUD/769/2018**, de 17 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales, comienza su preámbulo con una porosidad singular del sistema legal, en el que la filosofía y el derecho se entremezclan<sup>56</sup>. Tristemente, el ensalzamiento cultural y artístico del cine para moldear el imaginario colectivo acaba en la primera línea para volver a remarcar la importancia del sector en la economía digital y global propia del capitalismo liberal, junto con el ferviente nacionalismo de la Marca España que

---

<sup>55</sup> Ellos son nombrados por la Presidencia entre profesionales de la cinematografía y el audiovisual que reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el desempeño de las funciones de la Comisión, tanto por su experiencia como por sus conocimientos sobre la financiación en dicho ámbito. (...) en el trabajo anterior, se investigó a los integrantes de esta comisión, de entre los cuales -entonces y en la actualidad- tan solo uno había estado directamente implicado en el sector como actor, director y guionista, Iñigo Olasagasti Eceiza. Todos los demás habían dedicado su carrera profesional a la producción, al derecho, a la política o a la economía. Si bien esta comisión se diseña principalmente para las ayudas destinadas a los proyectos que posean “un especial valor cinematográfico, cultural o social”, no deja de ser sorprendente la formación económica y empresarial que denotan y la escasa preparación en crítica cultural o sectores más artísticos del cine.

<sup>56</sup> Dice “*La industria cinematográfica y audiovisual es una de las principales manifestaciones artísticas y de expresión creativa que conforman la entidad cultural de un país y, por ende, elementos constituyentes de su propio imaginario colectivo*”

tanto opera en el mismo mercado como factor diferenciador como bandera nacional propia de las campañas de jamón serrano, sol y playa. Sin duda es una Orden fruto de la convulsión política en nuestro país. Esta última Orden se trata de la pieza angular de la Ley del cine al establecer los baremos más básicos y los pasos más necesarios para el reparto, adjudicación y ejecución de ayudas. En concreto, en el Capítulo III especifica lo relacionado a este estudio en cuanto a la producción, en los artículos del 11 al 30. Sin ir más lejos, en esta sección se expresan claramente los requisitos de la Acreditación de carácter cultural, mencionada anteriormente como excepción cultural. Así, en el artículo 12 se explica que *la concesión de las ayudas generales y selectivas para la producción de largometrajes sobre proyecto, está condicionada a que los proyectos acrediten su carácter cultural*. Asimismo, establece una división entre el certificado cultural de los proyectos especiales y las ayudas generales, siendo los primeros otorgados de oficio con la simple valoración y confirmación de su carácter cultural por parte de la Comisión de ayudas; y, en el caso de las ayudas generales, acreditación corre a cargo del ICAA siempre que incurra en al menos dos requisitos<sup>57</sup>:

- a) Tenga como versión original cualquiera de las lenguas oficiales en España. En el caso de las coproducciones con empresas extranjeras, el largometraje podrá tener como versión original alguna de las lenguas oficiales de la Unión Europea.*
- b) El contenido esté ambientado principalmente en España.*
- c) El argumento central esté directamente relacionado con la literatura, la música, la danza, la arquitectura, la pintura, la escultura, y cualquier otra expresión de la creación artística.*
- d) El guión sea adaptación de una obra literaria preexistente.*
- e) El argumento central tenga carácter biográfico de personas con relevancia histórica o cultural.*
- f) El argumento central incluya relatos, hechos o personajes mitológicos o legendarios que puedan considerarse integrados en cualquier patrimonio o tradición cultural del mundo.*
- g) Permita un mejor conocimiento de la diversidad cultural, social, religiosa, étnica, filosófica o antropológica.*

---

<sup>57</sup> Extraídos del artículo 12 Orden CUD/769/2018, de 17 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.

*h) El argumento central esté directamente relacionado con asuntos o temáticas que forman parte de la actualidad social, cultural o política española, o con incidencia sobre ellos.*

*i) Se dirija específicamente a un público infantil y contenga valores acordes con los principios y fines del sistema educativo español.*

*j) Posea un especial interés cultural y/o social para el público europeo y/o iberoamericano.*

Y es aquí donde finalmente, después de una Constitución, una Ley del Cine, dos Reales Decretos y dos órdenes donde aparece reflejado qué es el carácter cultural en el mundo audiovisual. Aún así, la definición de cultura es cuanto menos holística. Las diez letras se caracterizan por presentar redundancia semántica. La cultura es la lengua, el paisaje, las expresiones artísticas, la historia y la actualidad, cualquier mitología y tradición, la diversidad, lo creado acorde a la política educativa previamente instaurada por el poder o de por sí sea de interés cultural<sup>58</sup>. Es tautológico definir cultura como lo que posea un especial interés cultural y social, si además cultura se está definiendo como algo social.

No obstante, parece que los recientes encargados de revisar la Ley del Cine fueron conscientes de el criterio dudoso que motivaba las decisiones de la Comisión, por lo que en esta Orden se ha endurecido ya no tanto los criterios de selección si no también la justificación necesaria de la denegación<sup>59</sup>. Ello también se espera que endurezca las futuras resoluciones de concesión de ayudas, pues el motivo de rechazo de todas las piezas anteriores figura siempre “por haberse agotado la disponibilidad presupuestaria. Apartado décimo, letra d) de la convocatoria.”. Tendría sentido si las calificaciones de acuerdo con los baremos albergaran un orden de llegada, pero las puntuaciones de las películas aceptadas no aparecen, siendo de hasta 92/100 las puntuaciones de las rechazadas. Los criterios objetivos tomados a priori no son siempre fiables, lo que hace que en último estadio, la partida presupuestaria destinada a la creación recaiga sobre el criterio subjetivo de una comisión.

---

<sup>58</sup> Marina Beltrán Martínez realiza un análisis exhaustivo en “Consideraciones en torno a la introducción del test cultural en la normativa española de regulación del cine” de cada punto que parece poco procedente reproducir pues consideramos que el realizado por ella es totalmente válido, en las páginas 96- 105.

<sup>59</sup> Así aparece en el artículo 70.4 “Los vocales integrantes de dichos órganos estarán obligados a realizar un informe motivado de cada una de las valoraciones que realicen en la forma y con los requisitos que se establezcan en la correspondiente resolución de convocatoria de las ayudas en la que participen.”

Por otra parte, esta Orden soluciona uno de los problemas que se había observado en el trabajo anterior, limitando el número máximo de ayudas que cada productora o sus empresas vinculadas pueden obtener en un ejercicio, fomentando así el reparto de ayudas. Pero, por otra se aumenta la puntuación total mínima necesaria para poder acceder a las ayudas, que pasa de 35 puntos a 50, suavizando esta primera barrera con la contrapartida de que se aumenta el porcentaje de la ayuda a percibir en función de lo solicitado, permitiendo que cómo mínimo se pueda acceder al 75% de la ayuda solicitada. Estas tablas de puntuaciones<sup>60</sup> se dividen de la siguiente forma en el caso de las ayudas generales:

- a) ***Carácter cultural del proyecto: Hasta 3 puntos.***
- b) ***Trayectoria del director del proyecto: Hasta 3 puntos.***
- c) ***Solvencia de la empresa productora, o en su caso del productor-gestor, solicitante de la ayuda. Hasta 18 puntos.***
- d) ***Viabilidad económica y financiera del proyecto: Hasta 41 puntos***
- e) ***Impacto socioeconómico y de la inversión en España e innovación: Hasta 35 puntos.***

En el caso de las ayudas selectivas, la puntuación será hasta 50 puntos en un baremos similar que sitúa el carácter cultural en 3 puntos, los cuales consisten simplemente en la lengua empleada en la versión original. El siguiente baremos a pasar lidia con el carácter experimental o el potencial artístico (el cual tampoco se explica más) sobre 35 puntos, y finalmente otros 15 puntos relacionados con la adecuación del proyecto. La cultura, en ninguno de los dos casos resulta palpable, definible o aprehensible; pero es que aunque lo fuera es prácticamente irrelevante para la continuidad de una cinematografía que no busque el beneficio económico. Esta cultura que promueve la Ley del Cine y sus ramificaciones no es más que la consagración del negocio de la cultura a través de la mercantilización de la misma. Pues como Como J.Prieto de Pedro propone, la cultura es un concepto falto de aclimatación en la normativa española de regulación del cine, mientras que la supervivencia de economía se encuentra arraigada desde el origen de la democracia.

---

<sup>60</sup> Estas puntuaciones aparecen reflejadas en los anexos de la Orden comentada.



## Del texto a la práctica

### 8.1. La materialización de la Cultura de la Ley

#### 8.1.1. Películas realizadas y realidades reflejadas

Las subvenciones otorgadas a los distintos proyectos suscitan una serie de dudas, en particular, aquellas ayudas selectivas destinadas a obras de especial interés cultural. ¿Qué realidad reflejan? ¿hegemonía o contracultura? A continuación mostraremos la información en tablas, donde aparecen los datos aportados por los anuarios de estadísticas culturales de los distintos años aquí empleados. La fuente de información utilizada para la obtención de la información recogida en este capítulo ha sido la *Estadística de Cinematografía: Producción, Exhibición, Distribución y Fomento*, desarrollada por la Subdirección General de Fomento de la Industria Cinematográfica y el ICAA del Ministerio de Cultura. Dicha estadística es una investigación perteneciente al Plan Estadístico Nacional cuyo principal objetivo consiste en la obtención de información sobre las áreas de producción, exhibición, distribución y protección cinematográficas. Estas tablas aparecen planteadas con el fin de conocer, levemente, el impacto de esta legislación en la producción cinematográfica española.

En ellas se muestra el presupuesto destinado a las ayudas selectivas y a las ayudas generales, así como la cantidad de proyectos realizados y las empresas involucradas en su creación<sup>61</sup>. Las ayudas selectivas son aquellas, como ya hemos mencionado, que se constituyen con especial atención a motivos culturales audiovisuales, mientras que las ayudas generales se realizan para apoyar proyectos de otra índole. Anteriormente, estas subvenciones eran las ayudas a proyecto, las ayudas selectivas en la actualidad; y las ayudas a la amortización, que son las ayudas generales actuales. Las tablas van desde el año 2010 hasta el 2017 por dos motivos, el primero, a partir de 2010 hacia atrás los datos del ICAA son obtusos, incompletos o simplemente no aparecen en las bases de datos; y, el segundo, el cambio de ley que acabó con las amortizaciones hace que realmente la información que podríamos obtener con un par de años más ya no sea especialmente relevante, por lo que no es necesario incluirlo para mostrar lo que se pretende.

---

<sup>61</sup> De acuerdo con los Anuarios de Cine, publicados con carácter periódico por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), el cual recoge el balance anual de la cinematografía en España, en los ámbitos de producción, distribución, exhibición y comercialización.

### 8.1.1.1 Producción de largometrajes sobre proyecto: las ayudas<sup>62</sup>

Año	Presupuesto	Cantidad de proyectos por ayudas selectivas realizados	Empresas
2017	5.300.000€	39	52
2016	7.000.000€	41	55
2015	4.750.000€	27	36
2014	4.000.000€	29	36
2013	5.000.000€	27	30
2012	5.231.133,50€	32	39
2011	8.000.000€	31	45
2010	10.000.000€	35	41
	Total: 49.281.1335,5€	Total: 261	Total: 334

Año	Presupuesto	Cantidad de proyectos por ayudas generales realizados	Empresas
2017	30.000.000,00 €	25	49
2016	30.000.000,00 €	30	56
2015	41.177.068,00 €	95	114
2014	52.500.000,00 €	78	105
2013	26.000.000,00 €	33	45
2012	35.000.000,00 €	64	95
2011	58.200.000,00 €	96	112
2010	56.761.000,00 €	95	107
	Total: 329.638.068€	Total: 516	Total: 683

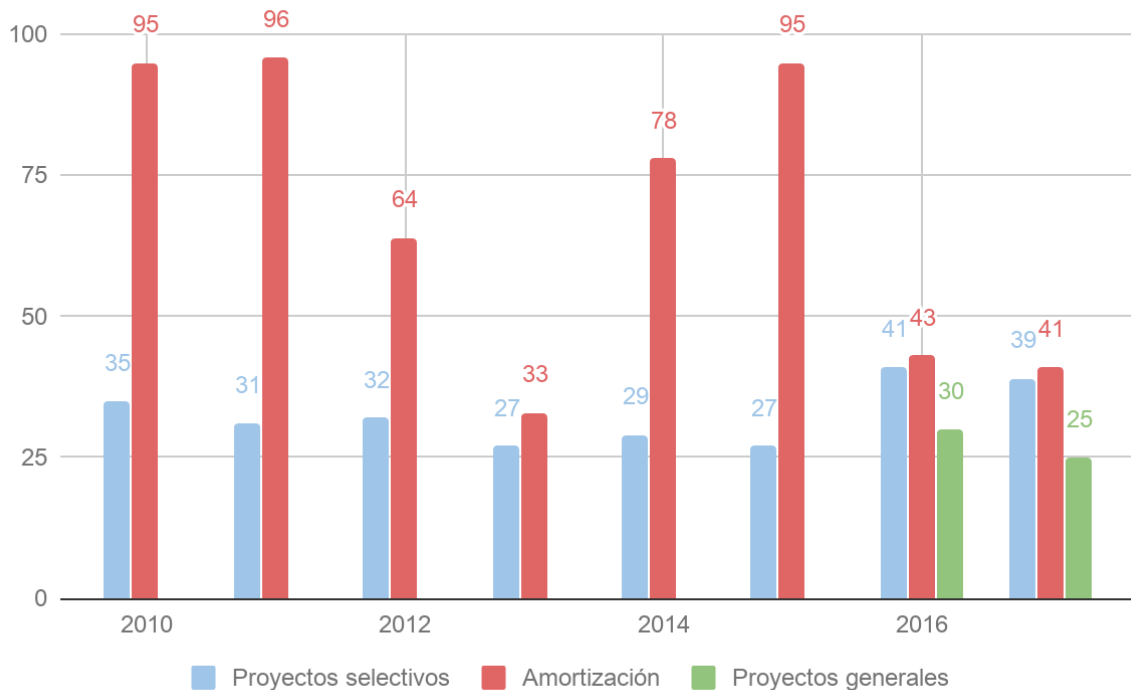
Con estas tablas se pretende destacar simplemente la diferencia de presupuesto destinado a la producción de proyecto generales y selectivos, siendo los generales los que se elaboran con fines industriales/comerciales y los selectivos con ánimo de favorecer el valor cultural-cinematográfico del país. Esta diferencia de presupuesto manifiesta el interés económico real sobre este producto a la hora de ralentizar o dificultar la producción, así como favorecer un tipo de producción de la índole comentada en el apartado de análisis de este trabajo. La diferencia de presupuesto no se manifiesta simplemente en la cantidad total

<sup>62</sup> Las ayudas selectivas aparecen como Producción de largometrajes sobre proyecto en los Boletines Informativos de 2015 hacia atrás. De la misma forma, las ayudas a la amortización y las ayudas generales se diferencia a partir de este año.

destinada sino en la cantidad de proyectos realizados, pues como se puede observar, tras la entrada en vigor de la nueva legislación, la cantidad de producciones al que se le otorga la ayuda general se reduce a la cantidad de los proyectos de ayudas especiales y, sin embargo, reciben una cantidad muy superior a estos últimos. Sin que por el contrario, las ayudas especiales hayan aumentado su presupuesto o variado en la cantidad de producciones o empresas participantes a pesar de la iniciativa europea que apuesta por ello, al menos en un estadio ideal. Así, nos permite hacernos una idea de qué clase de producto se está generando en función de estas condiciones específicas de producción.

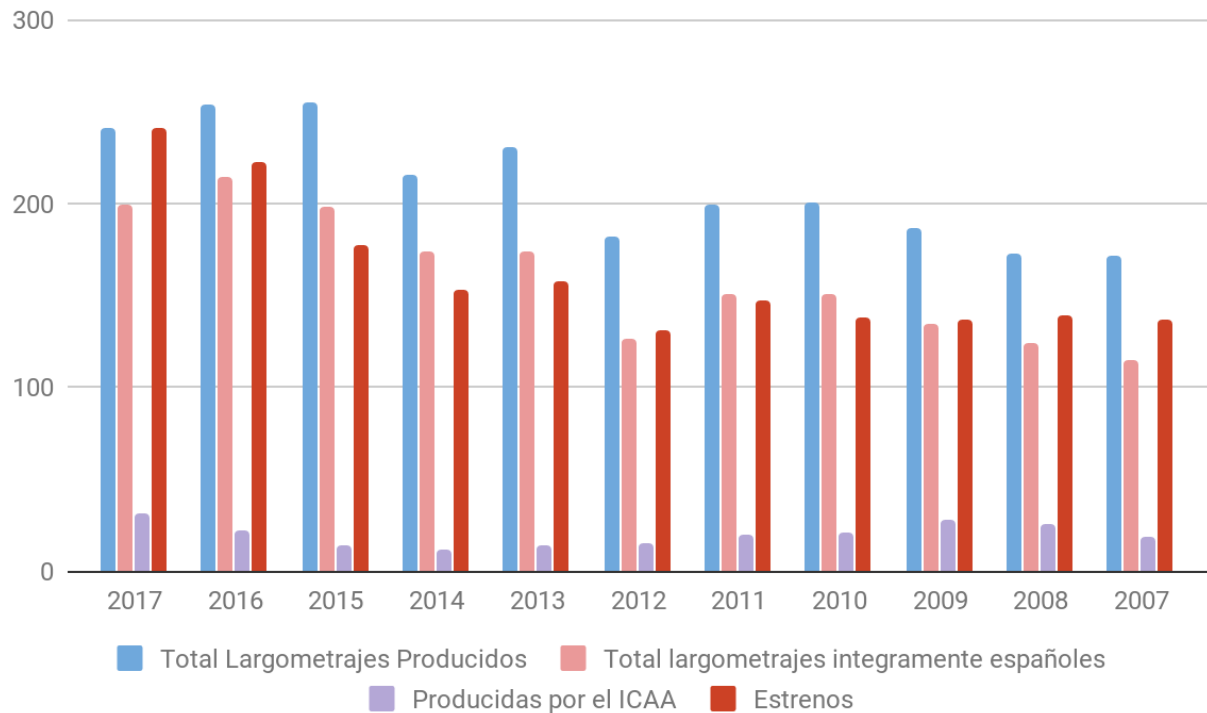
Por otro lado, la reducción de las empresas participantes en las ayudas generales se explica con la desaparición de las amortizaciones que engloba estas ayudas, cuestión que sin embargo actualmente se siguen manteniendo debido a la naturaleza de la amortización, aunque no haya sido representada en este cuadro. Aún así, las empresas beneficiarias de la ayuda, como hemos visto de acuerdo con la Ley, son de por sí entidades con una capacidad económica y políticamente -en términos de capacidad de influir sobre los demás agentes implicados en el escenario de poder- por encima de la media. En cambio, las empresas a las que se les conceden las ayudas selectivas son en su enorme mayoría Sociedades Limitadas o Agrupaciones de Interés Económico, las cuales se prevé que aumenten en número debido a las ventajas fiscales y tributarias dispuestas para su proliferación. Aún así, conocemos que los requisitos económicos que se exigen para ambos tipos de empresas limita enormemente la entrada de cualquier tipo de productor independiente y novel, al ser el requisito económico y la solvencia además de la enorme cantidad de burocracia lo que acaba sumando los puntos necesarios para la subvención. Estamos hablando entonces de la creación de un cine que refleja la representación de la lucha de poder de los empresarios, a los que se recompensa más y se valora más a los que ya tienen capacidad, poder y recursos suficientes antes de los que tienen menos, obviando o ignorando a los que no tienen. ¿No funciona así acaso el sistema social que configura el capitalismo?

### 8.1.1.2 Sobre las ayudas concedidas a la cinematografía



De acuerdo con esto, el contraste entre el número de ayudas concedidas a la cinematografía, mostrando la diferencia entre la amortización y las ayudas generales dejaría el siguiente gráfico. Aquí se puede ver reflejado cómo hay un incremento de las ayudas selectivas frente la convulsión de las ayudas generales -coincidente también con la crisis económica- así como el escaso impacto aún de la reforma de la Ley de 2015, donde las amortizaciones y los proyectos generales siguen doblando el número de las ayudas sobre proyecto/selectivas.

Los proyectos realizados en contraste con los proyectos totales que registra España así como los que pudiera presentar los países comunitarios necesarios para cubrir las cuotas de pantalla, refuerzan la teoría de que las películas por las que apuesta el ICAA en función de una Ley del Cine, basada en una Constitución que trata de promover la difusión de la cultura, es casi nula. En la siguiente tabla se puede apreciar el total de largometrajes producidos en España (incluyendo las coproducciones), los largometrajes producidos íntegramente en España, los largometrajes de ficción producidos por el ICAA y, por último, la cantidad de estrenos en España.

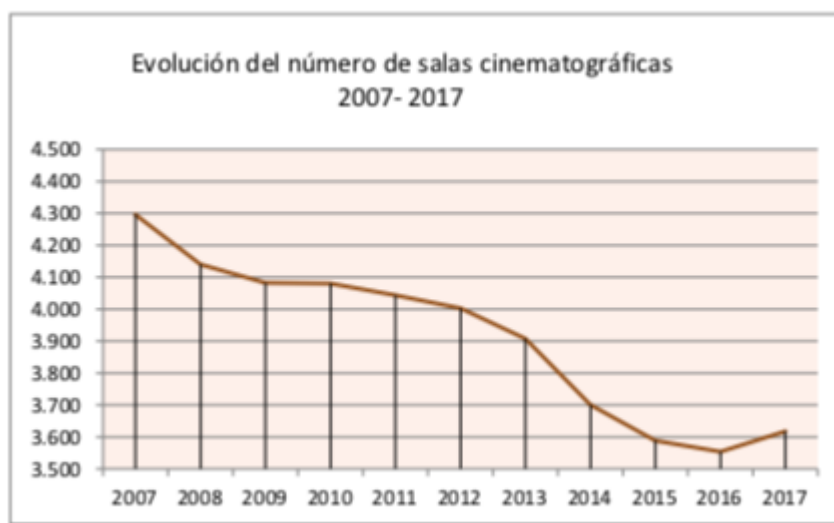


Así, de forma comparativa se puede comprobar, primero, que la producción y la exhibición en general han descendido con respecto a hace 10 años. Segundo, es posible apreciar el escaso impacto de la producción avalada por el Estado con respecto a la producción general. Y, por último, se puede contrastar el volumen de piezas cinematográficas con los estrenos y ser consciente de que es posible que las producidas por el Estado difícilmente sean siempre exhibidas, si no hay además el buen espíritu de producción de la Ley no acompaña al sistema de exhibición.

Este gráfico nos enfrenta a la realidad de la representación, pues, ¿dónde quedan las películas producidas por el ICAA?. Aún siendo inferiores las producciones que están basadas en el criterio cultural -ayudas selectivas- previamente expresado, de acuerdo con la legislación y las disposiciones que el Estado produce con el *fin de generar cultura*. Pero ¿de qué sirve destinar partidas económicas para la creación de una cultura que posiblemente no entre en las salas de cine? ¿Qué cultura es aquella que nunca llega a mostrarse? ¿Qué significa que el Estado produzca una *cultura invisible*?

### 8.1.1.3. Espacios de representación

Si al comienzo de este trabajo remarcábamos la importancia de los espacios sociales y los espacios íntimos con respecto a la experiencia y a la subjetividad, parece necesario destinar un breve apartado a los espacios de representación de esta cultura del producto cultural/capital. A continuación se muestran dos gráficas: la primera, está relacionada con el número de espacios para la exhibición de películas; la segunda, con los estrenos de películas españolas.



Si bien el número de proyectos generales o las anteriores ayudas a la amortización, hasta 2016 eran superiores, y asumiendo que los proyectos selectivos pudieran constituir una parte de lo proyectado en las salas de exhibición, parece reseñable el descenso tanto de los espacios<sup>63</sup> tradicionales donde se pueden mostrar estas realidad selectivas que ostentan el carácter cultural que preserva la Ley indirectamente proporcional al número de producciones españolas estrenadas.

Estas gráficas representan en parte la caducidad del consumo del cine de forma tradicional, donde las grandes salas de exhibición pierden protagonismo en la sociedad, cuestión abordada al comienzo del trabajo. ¿Por qué reflejar esto en las estadísticas pero no mencionar el consumo streaming o a través de plataformas como Netflix? Sin embargo, aunque el número de las salas cinematográficas ha disminuido, el número de películas producidas no lo ha hecho -se ha mantenido aún con ciertas fluctuaciones debido a la crisis económica general-. A ello, parece reseñable el aumento de estrenos de películas españoles en contraposición con la disminución de espacios donde mostrar estas realidades. Pero claro, las películas españolas que ocupan progresivamente los espacios cada vez más reducidos de cine no son siempre aquellas que gozan del carácter cultural, sino que entran todas las películas producidas -las apoyadas y las no apoyadas directamente por el Estado- e incluso las coproducciones, por lo que estos datos no acaban de ser esclarecedores. Es más, las salas de cine como espacio no acaban de ser espacios esclarecedores en cuanto a la representación, pues ¿qué representan? Ya no las realidades filmadas sino la experiencia progresivamente banalizada del cine, ¿qué subjetividad construye? ¿revela alguna cuestión de la construcción de la subjetividad el rechazo progresivo a la presentación del cine de forma tradicional? ¿La subjetividad cede ante la progresiva individualización en cuanto al consumo de cultura/entretenimiento del capitalismo? ¿o es la experiencia la que se ha agotado como tal? ¿Puede aún el cine aportar experiencias en su forma primitiva? ¿cualquier tipo de cine? ¿Acaso lo hace en sus formas modernas? ¿o es la forma y no el contenido lo que capta a la subjetividad en construcción del individuo? ¿Varía en cuanto a la construcción de la subjetividad la forma en la que se presenta el cine? ¿Debería por tanto el Estado proteger las salas de cine o apostar por las nuevas formas de difusión?

---

<sup>63</sup> Información obtenida del Boletín Informativo del año 2017 que se encuentra en los Anuarios del ICAA, y de forma directa en este link. <http://www.mecd.gob.es/dam/jcr:5243f684-e64a-4289-9d80-1902e1c80368/01-Introduccion-Graficos-Evolucion.pdf>

Claro está que no es directamente proporcional el descenso de la exhibición en salas de cine con el descenso del consumo del cine. Las salas de cine han permanecido como espacios propios del siglo pasado mientras nuevos canales de comunicación han permitido la difusión y expansión de la cultura audiovisual. Desde las televisiones públicas a las privadas hasta las plataformas de consumo streaming y las de pago, por no hablar del circuito de festivales del que España precisamente puede presumir. Es imposible conocer exactamente cómo se acaban distribuyendo y exhibiendo las obras producidas por el ICAA, pero desde luego no sería coherente negar rotundamente su expansión a pesar de que los datos indiquen su escaso impacto. Es alarmante que en su mayoría no formen parte del método tradicional, donde el terreno ha sido conquistado por producciones de otra índole, destinadas al consumo y moldeando el significado de Cine-entretenimiento, alejándolo de Cine-cultura sobre el que se sustenta la Ley que posteriormente da paso a su producción. Es cierto que existen resquicios como TVE2 que se encarga de difundir esta cultura defendida por las leyes. Aunque no es fácil encontrar el número de veces que las películas subvencionadas con ayudas especiales son reproducidas en este canal donde además, los registros de audiencia se encuentran entre el 2,5% y 3%<sup>64</sup>, siendo año tras año inferiores<sup>65</sup>, alimentando de nuevo el concepto de Cine-cultura invisible o, desde esta perspectiva, Cine-cultura desplazada hacia lo invisible. Y en la era de la imagen, lo que no se ve, no existe. ¿O es posible hablar de una cultura invisible como fuente de renovación cultural? Siguiendo la anterior premisa, si no se ve ergo existe ¿dónde está? ¿qué es?

Por otro lado, brota un sentimiento de desconfianza hacia los medios que funcionan a través de inversiones privadas en función de la relación entre la oferta y la demanda. Es ahí donde parece que los productos *cine-cultura* no son tan cotizados como los de *cine-entretenimiento* o *espectáculo*, siendo “una guerra del opio permanente”<sup>66</sup>, y acercando el producto a la masa bajo el mismo nombre de *cine*, vinculando cine a cultura. El espectador siente satisfacción por consumir cultura, pues en el imaginario colectivo se mantiene la cultura como un ideal positivo (cuando realmente es cine-entretenimiento), y aumenta así la demanda, generando más producción. ¿Pero acaso esto no es cultura? ¿Acaso esto no sería la generación lógica de cultura dentro del estado del capital?

---

<sup>64</sup> Datos extraídos de <http://ecoteuve.eleconomista.es/cadena/LA2>

<sup>65</sup> De acuerdo con los datos aportados por los Anuarios de la SGAE

<sup>66</sup> Detonando así *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord.



Se uniforma progresivamente el concepto y la estandarización de lo que es *cine* a través de las salas de cine primitivas cuyo contenido se sustenta de grandes producciones destinado a audiencias mundiales; y de los demás canales de exhibición modernos que encuentra en el *cine* un medio para llegar a una población cada vez más centrada en la individualización del producto de consumo rápido, dentro de una oferta cerrada de productos a individualizar. ¿Es realmente un producto individualizado el cine que se está comercializando? ¿O es el mismo (no) contenido con distinta forma?

#### 8.1.2. Impacto y recibimiento de las películas de *especial valor cultural*

La vida de las películas producidas directamente por el Estado con fines culturales acaba desarrollándose en círculos diferentes a los que quizás fueron pensados, si llegan a entrar en circulación. Las películas producidas con estos fines, como hemos visto, son escasas en comparación con las que no están avaladas por el ICAA o las producciones extranjeras no comunitarias. Por ello, las piezas de la naturaleza que preocupan a este trabajo, es posible que tengan un recorrido principalmente en el circuito de festivales de cine (circuito independiente), alejado de las *masas* que podrían generar un arte popular, un cine popular y una cultura de nuevos estímulos. Broncano apunta que “desde la perspectiva social, la autonomía que se genera en los ámbitos culturales sería un subproducto de la división social del trabajo en la cultura. Las grandes innovaciones de la sociedad moderna producen nuevos lenguajes y formas.” Ello no puede llevar a nada más que a la progresiva fragmentación de la experiencia del individuo, y no tanto del individuo en sí. Quizás, sea aquí donde el espíritu romántico se manifieste ante individuos que no quieren desarrollarse por dentro sino fragmentarse hacia fuera, donde un cine en pos de una cultura que no existe no tiene lugar. Quizás, el individuo *masa* no tenga contenido interno que fragmentar sino que progresivamente le quede la experiencia basada en las representaciones de otros individuos representados a través de la cultura de masas. Siendo finalmente el individuo inicial la última representación de la representación de un sistema capitalista que impulsa hacia el vacío interno y hacia la experiencia externa de contenido cero. ¿Es el individuo el inicio o el fin de este vaciamiento de la Cultura? ¿No es acaso cultura este reflejo fragmentado y líquido, breve y fugaz de la experiencia humana? ¿Es la *cultura* de las leyes románticas que inspiraron las leyes actuales en materia cultural las que no permiten avanzar hacia la nueva cultura? En base

a este planteamiento mostramos a continuación dos<sup>67</sup> tablas: en la primera aparecen las 25 películas españolas con mayor número de espectadores en España desde su calificación; en la segunda, las 25 películas extranjeras con más espectadores en España desde su calificación.

Largometrajes españoles con mayor número de espectadores desde su calificación				Largometrajes extranjeros con mayor número de espectadores desde su calificación			
Orden	Título	Fecha estreno	Espectadores	Orden	Título	Fecha estreno	Espectadores
1	8 APELLIDOS VASCOS	14-03-14	9.397.647	1	TITANIC	09-01-98	11.265.694
2	OTROS, LOS	06-09-01	6.410.561	2	AVATAR	18-12-09	9.249.850
3	LO IMPOSIBLE	11-10-12	6.129.025	3	E.T. EL EXTRATERRESTRE	28-10-82	7.719.932
4	OCHO APELLIDOS CATALANES	16-11-15	5.693.107	4	DOCTOR ZHIVAGO	30-10-66	7.257.732
5	MUERTE TENIA UN PRECIO LA	05-09-66	5.520.971	5	SEÑOR DE LOS ANILLOS: LA COMUNIDAD DEL ANILLO, EL	19-12-01	7.027.710
6	TORRENTE 2 MISION EN MARBELLA	29-03-01	5.321.969	6	GUERRA DE LAS GALAXIAS - Edición Especial, LA	20-03-97	6.900.868
7	GRAN AVENTURA DE MORTADELO Y FILEMON, LA	06-02-03	4.985.983	7	SEÑOR DE LOS ANILLOS: EL RETORNO DEL REY, EL	16-12-03	6.812.893
8	UN MONSTRUO VIENE A VERME	07-10-16	4.611.958	8	SEXTO SENTIDO (THE SIXTH SENSE), EL	16-12-99	6.762.480
9	ORFANATO, EL	10-09-07	4.420.636	9	PADRECITO EL	29-11-65	6.595.454
10	NO DESEARAS AL VECINO DEL QUINTO	24-10-70	4.371.624	10	SEÑOR DE LOS ANILLOS: LAS DOS TORRES, EL	18-12-02	6.425.243
11	CIUDAD NO ES PARA MI, LA	15-03-66	4.296.281	11	REY LEON, EL	04-11-94	6.319.833
12	MAR ADENTRO	02-09-04	4.099.442	12	HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL	30-11-01	6.313.206
13	PERO...EN QUE PAIS VIVIMOS	28-09-67	4.054.235	13	STAR WARS EPISODIO I. LA AMENAZA FANTASMA	19-08-99	6.259.121
14	MI CANCION ES PARA TI	03-09-65	4.035.909	14	SHREK 2	30-06-04	6.079.145
15	BESO EN EL PUERTO UN	04-03-66	4.010.917	15	JURASSIC PARK (PARQUE JURASICO)	27-09-93	5.971.488
16	FURTIVOS	16-09-75	3.581.914	16	TIBURON	19-12-75	5.918.754
17	TORRENTE 3, El Protector	29-09-05	3.575.759	17	PIRATAS DEL CARIBE. EL COFRE DEL HOMBRE MUERTO	09-08-06	5.495.970
18	GUERRA DE PAPA,LA	07-09-77	3.524.450	18	SUPERMAN, EL FILM	30-06-90	5.267.944
19	AGORA	07-10-09	3.492.572	19	SPIDER-MAN	21-06-02	5.249.541
20	JUICIO DE FALDAS	07-11-69	3.492.048	20	HARRY POTTER Y LA CAMARA SECRETA	29-11-02	5.217.643
21	ADIOS CIGUEÑA ADIOS	20-08-71	3.457.167	21	CODIGO DA VINCI, EL	19-05-06	5.071.930
22	MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS	01-01-89	3.347.671	22	NARANJA MECANICA, LA	29-10-75	5.035.010
23	POR UN PUÑADO DE DOLARES	25-10-65	3.281.990	23	BUSCANDO A NEMO	26-11-03	4.989.415
24	ALATRISTE	01-09-06	3.182.656	24	LE LLAMABAN TRINIDAD	12-02-72	4.988.173
25	TADEO JONES 2. EL SECRETO DEL REY MIDAS	22-08-17	3.167.110	25	PADRINO, EL	06-10-72	4.986.827

Como es posible apreciar, las películas extranjeras más vistas son todas procedentes de los Estados Unidos, producto además de alguno de los *majors*<sup>68</sup>. Además, la diferencia comparativa con los productos españoles deja atrás a las películas españolas que, de juntar ambos rankings, quedarían fuera aproximadamente dos tercios. Por último, cabe destacar que ninguna de las películas de los largometrajes españoles con mayor número de espectadores desde su calificación recibió la ayuda sobre proyecto/ayuda especial pero sin embargo es imposible negar que la mayoría de los films que dominan estos rankings son parte de la cultura arraigada en el país (en cuanto al producto nacional) y en occidente (en cuanto al producto americano). Es una muestra de especial valor cultural tanto que *8 Apellidos Vascos* represente el conflicto intercultural de un país como España que sea, además, la película más vista de la historia en salas de cine, considerando además el declive del número las salas de cine, el encarecimiento de los precios, la proliferación de propuestas gratuitas de visionado y la situación social que ha asolado a España durante los años de crisis.

<sup>67</sup> Estas tablas han sido obtenidas del boletín informativo 2017 que aparece publicado en la página web del ICAA.

<sup>68</sup> Por este nombre se conocen a los cinco estudios cinematográficos que desde 1920 controlan la industria del cine estadounidense, desde Hollywood.

Entonces ¿qué relación hay entre lo que la ley trata de fomentar y lo que el público percibe? ¿acaso hay relación? ¿por qué ninguna de las películas con más espectadores goza del sello de especial valor cultural? Quizá sea llegados a este punto donde encontramos la doble dimensión de la ley cultural: la primera está relacionada con el reflejo de la percepción pública que a través de distintas estrategias políticas se puede manejar (y manipular) en cuanto a la construcción de los imaginarios colectivos sobre previas estructuras culturales. Sería aquí donde encajaría películas como *Ocho Apellidos Vascos*. Es un reflejo de una representación de las relaciones de poder, necesarias para la generación cultural pero lastre en cuanto a su regeneración. La otra dimensión es el sesgo informativo o didáctico que cada línea política trata de impulsar y que no solo tiene que ver con los contenidos -a veces difuso y ambiguo como el contenido cultural que aparece en la ley- sino también a veces, mucho más importante, con la forma. Estas dos dimensiones del valor cultural lo convierten en un concepto intrínsecamente tenso y dialéctico pues debe sintonizar el gusto del público y reflejar sus propios imaginarios y contradicciones y a la vez producir una política relativamente formativa inspirada por los valores románticos sobre la cultura en cuanto a la persona en sociedad.

Esta forma por la que aboga la segunda corriente de las leyes culturales, como hablábamos en el apartado anterior, aunque desfasada sigue cautivando a las audiencias masificadas en las piezas audiovisuales puntuales que por motivos culturales previos acuden a las salas tradicionales. ¿Qué inspira este patrón de comportamiento? ¿Nostalgia? Y ya no en cuanto a su forma de consumo o a su forma de exhibición, la forma utilizada para la narrativización de los contenidos presentados también degenera en un lenguaje diferente. Pues, ¿acaso no es la imagen un tipo de lenguaje? ¿y la concatenación y orden de dichas imágenes no alberga de por sí un significado? ¿No generó a partir del Efecto Kuleshov innumerables vertientes en cuanto a la forma de narrarse a través de la edición? ¿Por qué hay formas de narrativa y edición estandarizadas y otras experimentales? ¿Qué hemos entendido por estándar y por qué las experimentales parecen haber sido apartadas de las formas de consumo masificadas? ¿Consumir una forma de narrativización estándar influye en la subjetivación del espectador? ¿Es necesario consumir diversas formas de narrativización para narrarnos de diferentes formas? ¿Debe el Estado interceder en ello? Aparentemente, de acuerdo con los pilares de las leyes sobre las que se elabora el Estado Democrático moderno, sí. Sin embargo, ¿ha degenerado esa forma a una forma invisible? No parece fácil señalar si el mismo ímpetu de desarrollo económico que atraviesa la construcción de los estados

contemporáneos modificó primero la forma o el contenido, estandarizándolo. Lo que sí que podemos señalar, es que aunque las leyes del cine primordialmente se han centrado en un contenido de corte cultural, han olvidado la forma, cuando en ésta reside una importancia igualmente trascendental para entender la cuestión cultural. ¿Haber olvidado la forma es una muestra de la cultura del poder? ¿Acaso la forma tiene sentido en los límites de la representación que nos encontramos?

### 8.2.3. Creación de qué *Cultura hegemónica*

Como mencionábamos al principio de este trabajo, el cine ha mantenido desde sus orígenes una intimidad con lo nacional. De acuerdo con Jean-Claude Seguin “incluso no sería exagerado afirmar que el cine nació como una de las expresiones tecnológicas que estaban fundando la conciencia nacional”. Mientras en Francia había nacido una nueva forma de industria, en Estados Unidos utilizaron al cine para producir una imagen de la nación americana, imagen que permitiera a los americanos construirse como miembros de una comunidad cultural, política y geográfica, pues a diferencia de Europa, Estados Unidos no tenía. Es por ello por lo que según este autor el cine ha ido participando tan determinadamente en la identidad nacional de este país, cuyas consecuencias podemos observar aún hoy. En el caso de España, sin embargo, el cine llegó en un momento en el que la nación y el sentimiento de pertenencia de una conciencia popular se encontraban divididos, lo que hizo que el cine se construyera en base a estereotipos y capas superficiales de las identidades culturales, a menudo asemejadas a lo folklórico. Curiosamente, como veíamos en el apartado anterior, las películas españolas con mayor número de espectadores recogen en su mayoría tópicos culturales vacíos en cualquier caso de contenido (*Torrente, 8 Apellidos Vascos/Catalanes, Mortadelo y Filemón, Alatriste...*), manteniendo el patrón forjado en los inicios.

Aún así, el cine estadounidense capta más la atención de los individuos en España, siendo un producto diferente al que podría hacerse en España, dadas las distintas condiciones de producción, donde entonces sería lógico pensar que refleja una realidad cultural diferente, modelando un imaginario concreto. ¿Entonces cuál es la cultura como representación del país? ¿La que se consume o la que se intenta fomentar consumir? ¿Sería correcto afirmar que la cultura nacional a través del cine se diluye para uniformarse de acuerdo con la industria Hollywoodiense? ¿O por el contrario, a través de los hábitos de consumo de cultura se hace la

cultura del país? Si las estadísticas nos muestran que las películas más exhibidas, es decir, las realidades con más espacios de representación son las pertenecientes a la industria norteamericana. ¿Qué refleja esto? Por una parte, la representación clara de que el propio poder capitalista se retroalimenta a sí mismo; pero por otra, la ocupación del capitalismo en el espacio íntimo de los integrantes de la sociedad que deciden, como hábito cultural, consumir esos productos culturales antes que los españoles que trata de producir el Estado bajo un halo de paternalismo. ¿Están esas estructuras internas también en los gestores de las subvenciones para la producción de largometrajes con especial valor cultural? Y además, ¿Cuál es la cultura hegemónica para una nación dividida? ¿Una externa? ¿Una fracturada?

En la actualidad, como hemos observado a través de la Ley, las películas españolas o de coproducción, reciben un sello distintivo que las califica como producto nacional/producto cultural, construyendo una idea de lo que significa cultura-nación igualmente superficial por el hecho de haber sido producido por determinadas condiciones ajenas al producto en sí, alejándose del contenido en un último estadio y resumiendo como cultura, algo producido dentro de las fronteras de la nación o de las naciones comunitarias. Quizás ese sea uno de los riesgos de la cultura europea en materia de gestión cultural, pues sí es cierto que la Comisión en la Comunicación sobre cine en Europa dicta que las ayudas estatales han de estar destinada a un «producto cultural», criterio que finalmente afectaría al sistema español de ayudas introduciendo el «certificado cultural»<sup>69</sup> en la normativa española de regulación del cine. “Así las cosas, y como se indica en la Comunicación sobre cine acerca de este criterio específico o requisito cultural, «cada Estado miembro debe velar por que el contenido de la producción subvencionada pueda clasificarse como cultural según criterios nacionales verificables (de acuerdo con la aplicación del principio de subsidiariedad)».” (Beltrán Martínez. M, 2014) Sin embargo, quizás España nunca tuvo un cine propio, al no representar una conciencia popular unida de una nación dividida, lo que hace que en un contexto europeo su cine se adapte mejor. ¿Es entonces el cine español europeo el camino para una

---

<sup>69</sup> Así, desde Europa se produce la tautología de la definición de Criterio cultural, donde este se remite de nuevo a otro artículo para finalmente indicar que debe ser compatible con el artículo 107.3.d), del TFUE, la ayuda al sector audiovisual debe promover la cultura. Con arreglo al principio de subsidiariedad establecido en el artículo 5 del Tratado UE, la definición de las actividades culturales es en primer lugar una responsabilidad de los Estados miembros. Al evaluar un régimen de apoyo a las actividades audiovisuales, la Comisión reconoce que su cometido se limita a verificar si el Estado miembro de que se trate dispone de un mecanismo de verificación pertinente y eficaz para evitar errores manifiestos. Esto se lograría con la existencia de un proceso de selección cultural para determinar qué obras audiovisuales deben recibir ayuda o de un perfil cultural que deben cumplir todas las obras audiovisuales como requisito para la obtención de ayuda. De conformidad con la Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2013, la Comisión observa que el hecho de que una película sea de carácter comercial no excluye que pueda ser de carácter cultural.

representación más fiel de España? Benedict Anderson bautizó al cine como la comunidad imaginada, lo cual mantiene una de los parámetros ideológicos de este trabajo con respecto a los espacios, la cultura y la duplicidad de los espacios a través de las formas de representación. Pues bien, ¿cuántas comunidades diferentes hay en la era de la imagen? ¿El cine crea una o varias comunidades? ¿Es lógico pensar que si la imagen se universaliza y estandariza, progresivamente las culturas lo hagan hacia una única cultura? ¿Será el relato estadounidense o el europeo? ¿desemboca en la creación de una nueva cultura o la magnificación de una ya existente? ¿Se puede universalizar la cultura a través del cine<sup>70</sup>? ¿Y qué cultura es? ¿hacia dónde va? ¿es la cultura infinita sin contracultura? ¿Y dónde queda el aura en un cine que universaliza la cultura? Sin contracultura, ¿sería el fin del relato?

### Reflexión

#### 9. ¿Hay lugar en la Cultura de la Ley para la Contracultura?

El motivo angular que inspiró este trabajo fueron las clases del profesor Fernando Broncano de *Cultura y Poder* donde además de la gran pregunta sobre *¿qué es cultura?* se trataron distintos fragmentos de la realidad que componen los espacios en los que se construye y deconstruye el individuo actual. Entre estos fragmentos yace la cultura. No obstante, parece imposible hablar de la cultura como un ente estático y férreo en los tiempos líquidos, lo que nos lleva a adivinar que la cultura evoluciona a través de la contracultura, que se hace cultura, de la que brota una nueva contracultura, que se hace cultura, a la que se le opone otra contracultura, que es absorbida sine die. Me preocupa que desde un sistema cuadrado y anquilosado se regule la producción, y por ende la exhibición, de la cultura visual de un país -y de una comunidad europea- que constituye de forma inmediata el imaginario colectivo sobre el que se articula la posterior construcción tanto social como individual de las sociedades contemporáneas.

---

<sup>70</sup> Desde una perspectiva occidental.

Siguiendo la tesis del poder de Foucault, entendemos que “donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder.”<sup>71</sup> Es decir, la resistencia misma se encontraría ya dentro del propio poder y por tanto, de sus propios mecanismos de red de poder, pues no existe un lugar del gran rechazo externo a este. Así, las resistencias de cualquier índole no existen sino en el campo estratégico de poder. En el sistema de poder actual, donde las fuerzas del capitalismo influyen directamente en la construcción de las sociedades, la cultura no puede fluir libre y refractada sino orientada en cuanto a una cultura de corte liberal. Tras estos trabajos y apoyándome en distintas reflexiones, he creído encontrar una brecha que abre la puerta hacia la contracultura necesaria para hacer evolucionar a la cultura, al menos en cuanto a la ley del cine y la construcción de los imaginarios colectivos de las masas a través de la cultura producida por la cultura de masas.

Quizás la contracultura visual reposa sobre las películas X, en cuanto a la representación que compromete del imaginario de los individuos que conforman la sociedad. La naturaleza de estas piezas audiovisuales reflejan las representaciones más plásticas del ser humano, donde el cuerpo conforma el núcleo principal de la acción. No son censuradas por su contenido sino por su forma, por la materialización total de la violencia y la sexualidad. En cuanto al sexo, encontré la explicación de Eva Illouz con respecto al placer, el cual tiene límites para el capitalismo, pues “*el capitalismo puritano a la antigua usanza nos prohibía divertirnos, puesto que una vez que hubiéramos adquirido el gusto por la cuestión seguramente no podríamos volver a ver jamás el trabajo desde dentro. (...)*”. Ella explica que si bien a través de Freud, la idea del sexo y la sexualidad se introdujeron en el imaginario de la modernidad a través del lenguaje, pronto salpicó a las expresiones culturales de masas como el cine y la literatura a partir de 1920. Lo que de alguna forma hizo que el sistema se enderezará al respecto hacia “*un tipo de capitalismo consumista más ladino que nos persuade de que satisfagamos nuestros sentidos y nos complazcamos con tan poca mala conciencia como sea posible. De ese modo, no solo consumiremos más bienes sino que también identificaremos nuestra propia satisfacción con la supervivencia del sistema. (...) En cualquier caso, ahora se ha inaugurado una nueva y amenazadora etapa de la política global que ni siquiera los académicos más solitarios conseguirán obviar. Aún así, lo que se ha revelado como más dañino, al menos antes de la emergencia del movimiento*

---

<sup>71</sup> Pertenece a FOUCAULT, M. (2001) El sujeto y el poder. En H. Dreyfus & P. Rabinows (Eds.), Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica (pp.241-259). Buenos Aires: Nueva visión citado por Cadahia, L. (2014). Michel Foucault y la gramática del poder y de la libertad. *Estudios de Filosofía*, (49), 33-48, p.42

*anticapitalista, es la ausencia de recuerdos de acción política colectiva y eficaz.”* En la actualidad parece absurdo pensar que por desplazar a salas no convencionales material pornográfico, este no va a ser consumido, visto o simplemente forme parte de la realidad a través del imaginario, generando además cierta tensión en el individuo al presentarle la sexualidad no romantizada como sexualidad apartada. Y a la vez, es cierto que a cualquier sistema<sup>72</sup> también le beneficia tener un tipo de representación explícitamente prohibida, que de alguna forma entretiene a la población en cuanto el consumo en sí se concibe como una forma de rebelión en el espacio íntimo, sin ser una rebelión real en el espacio social.

Al respecto, cabe mencionar una de las últimas noticias relacionadas con la calificación de película x que alcancé a leer, pues estaba relacionada con la última película de Woody Allen. Ésta trata sobre el romance -si se puede llamar así- de una niña y un adulto. La misma historia que Nabokov y Kubrick ya representaron, manifestando a través de la literatura y el cine algún tipo de mito sexual propio del heteropatriarcado con respecto a las nínfulas, las vírgenes y las jovencitas. La diferencia es el sexo explícito que Woody Allen pretende mostrar sobre una realidad que pertenece al imaginario colectivo. El contenido sexual vetado aparece en un contexto cultural alabado. Sitúa así en jaque a esta nueva pieza cinematográfica dejando algunas cuestiones sobre si el contenido finalmente cae frente un contexto y una forma determinada y ya aceptada.

En lo relativo a la violencia, aprecio con dificultad que violencia sea aún entendida como la representación brutal del cuerpo descarnado, lo truculento de la carne, viviendo en los espacios de constante conflicto en los que nos desenvolvemos. ¿Acaso no vivimos en tiempos violentos? ¿No han sido más violentos estos años de crisis que una película snuff? ¿Ni lo son las deportaciones en caliente, la permanente alarma terrorista y la violencia machista estructural? ¿Por qué asusta la representación de la violencia pero no la violencia en sí? Fernando Broncano habla de que al final de los procesos de violencia siempre hay un antagonismo por la conquista del relato sobre el proceso. Él dice que “es la función de las narrativas, agrupar lo múltiple en unas pocas historias singulares que pueden ser característicamente representativas, y cuya fuerza estética sea reconocida y aceptada por la gran mayoría de la sociedad en conflicto. (...) La cultura está en el antes, el entretanto y el

---

<sup>72</sup> Basado también en la frase de Eva Illouz “El socialismo ha ido perdiendo terreno frente al sadomasoquismo. Hay un interés entusiasta por los cuerpos copulando, pero no por los cuerpos trabajando. Los estudiantes de clase media y habla serena se amontonan obedientemente en las bibliotecas para trabajar sobre temas sensacionalistas como el vampirismo o el arte de sacarse los ojos, los cyborgs o las películas pornográficas.”



después de la violencia. Es a la vez la causa y el producto”. Quizás por ello necesitemos la representación de la violencia -pero sin pasarse- para asimilar la violencia en sí a pesar de que en ella encontremos los procesos de regeneración cultural y social. Y aún así, seguimos sin aceptar la violencia explícita, fruto de una cultura de valores arraigados en los fragmentos en los que ahora nos componemos o bien, producto de un sistema al que la violencia no le beneficia. El capitalismo no quiere individuos violentos.

Por ello, este espacio final dedica la reflexión a destacar que quizás no haya espacio alguno para permitir la evolución de la cultura a través de las leyes culturales que tratan de promover la cultura, pues esta cultura resulta ser unívoca y solo permite su reproducción pero no su regeneración, destruyendo progresivamente el aura que inspiró su primera creación. La contracultura de la Ley, por estar vacía de contenido, abre innumerables caminos hacia la generación y ramificación de la Cultura, en cuanto a forma y contenido, al no estar enmarcada en ningún contexto más que el margen al que se destinan las piezas explícitamente vetadas, el cual no ha sido el derecho del legislador liberar el que ha contaminado sino los resquicios de la sociedad de valores que ha sido resquebrajada por el posmodernismo así como la representación de los miedos del capitalismo, sin que éste haya trabajado directamente en el proceso de censura, pues los individuos han aprendido a vetar la representación de la violencia pero a asimilar y soportar la violencia estructural.

## Conclusiones

1. En el desglose de la Ley hemos apreciado cierta incongruencia en cuanto a la defensa del derecho de la cultura y la creación artística y su práctica. Así, estos derechos mantienen como límite constitucional los demás derechos fundamentales (dignidad, intimidad, integridad física y moral...) pero en el caso de la creación subvencionada por el Estado, el límite además de ser este, que se comporta como un mero trámite, lo que realmente limita la creación no es el respeto a los demás derechos sino los intereses económicos propios de transformar la creación cultural en pieza de mercado capitalista. En este aspecto, entendemos a grandes rasgos que para la Ley, *cultura* es aquello que no vulnera los derechos de propiedad intelectual -lo cual se adapta al sistema de propiedad liberal- y *cultura* es aquello que no es constitutivo de delito.

2. La idea que se refleja en la Ley del Cine sobre difusión de obras de interés cultural no define cuáles son sino cuáles no son. Eliminando todas aquellas que contengan vestigios de lo que nosotros consideramos también es cultura en cuanto a que se comportan como un reflejo de la sociedad y del poder. En este sentido, el legislador actúa como un garante de la cultura dificultando la entrada a figuras que ostentan de cierto poder (como las televisiones, las Administraciones públicas, las empresas que deseen publicitar su contenido y los partidos políticos). No obstante, estas medidas quedan a la vez limitadas por los presupuestos que oscilan en función de un PIB que moldean las empresas del país y que los partidos políticos definen para que las Administraciones públicas acaten, generando una cultura visual de una cultura liberal, generando una única representación de la realidad y alimentándola.

3. Siempre que es beneficioso para el carácter económico, se vincula a este el carácter cultural del cine pero no funciona igual al contrario. El cine subsiste en tanto en cuanto es una actividad cultural y económica pero no por ser meramente cultural. Los distintos textos legales se apoyan en la yuxtaposición de la Constitución entre economía y cultura cuando les es conveniente para motivar la necesidad de activación económica, pero esto no se produce, de nuevo, de forma contraria.

4. La progresiva ramificación de la Ley expresa con mayor precisión la importancia y trascendencia de la Cultura. Lo cual resulta llamativo porque se deduce de la Constitución hacia los textos más específicos sin que la Cultura sea un valor aprehendido desde la Ley suprema. Igualmente, la cultura no se estipula como tal en la Ley del Cine. Es más tarde, en las ramificaciones más laxas donde se desarrolla por qué la cultura es vital para la sociedad, manejando términos más propios de la filosofía que del Derecho.

5. El sistema de producción dispuesto en la Ley de índole capitalista, genera productos capitalistas, donde el valor cultural poco importa en contraste con las relaciones económicas que pueda desatar. Si la producción obedece los patrones de las fuerzas económicas capitalistas, es de esperar que el producto sea un reflejo de esta tensión. Aunque esto pudiera entenderse por cultura, la cultura del capital, este tipo de cultura absorbe las expresiones que puedan suscitar cualquier dicotomía con el sistema en el que cohabitan y ello se ha podido ver reflejado tanto en la Ley del Cine como en el método de producción de acuerdo con la Ley como en las películas generadas por esta legislación cultural concreta -recordemos, la más elaborada en nuestro país-.

5.1. El sistema que genera productos capitalistas, genera a su vez individuos con estructuras capitalistas internas que se manifiestan en sus acciones y representaciones, alimentando el sistema capitalista tanto en su consumo como en su producción.

6. El sistema de producción se ha mantenido aun con fluctuaciones pero el sistema de exhibición ha variado. Cuestión a lo que la Ley no se ha adaptado, quedando así al descubierto el retraso en cuanto a la adaptación de las leyes culturales al momento histórico y social contemporáneo.

6.1. Este sistema de representación de la cultura ha encontrado nuevos espacios adaptados a la velocidad del mercado y no a la de la renovación de los sistemas legislativos. Adaptándose igualmente a las necesidades representativas de los individuos de la comunidad, lo que permite la representación y legitimación de este sistema y no del sistema cultural al que se referían las leyes de origen romántico.

7. La ley se ha preocupado por el contenido cultural pero no por la forma, ya sea de exhibición, de consumo o de presentación del contenido. Dada la fútil situación sobre la producción de contenido de valor cultural (entendido de forma romántica), quizás sea momento de preocuparse por la forma.

8. Desde una perspectiva romántica, el futuro de la Cultura está en la Contracultura. Es a través de los espacios no explotados y vetados desde donde podemos encontrar nuevos espacios de representación que permitan la posterior construcción de los individuos, y que en contraposición con el canon cultural asentado, generen un flujo cultural donde el individuo pueda desarrollarse a todos los niveles.

9. La Cultura que se está produciendo es la expresión más clara de la cultura actual: globalizada, líquida y fugaz. Ello hace que la Ley tenga sus pilares equivocados pero su proyección es correcta con este espíritu posmoderno.

9.1. La construcción de la ley es también una representación de la construcción actual del individuo: tiene un esqueleto de valores del pasado que construyeron parte del imaginario colectivo sobre el que ahora operan primordialmente patrones económicos que modelan estructuras inestables y líquidas desde fuera hacia dentro. Así, la cultura que produce –fácilmente apreciable en la materialización del cine como pantalla de estas fuerzas de poder- es la representación de esta representación, sin que seamos capaces de encontrar un inicio ni un final en esta superposición de representaciones.

### **Nuevos horizontes de investigación y desarrollo**

- Revisar la constitucionalidad de los preceptos enunciados en la Ley del Cine con respecto al acceso universal a la Cultura, pues el ciudadano no es plenamente libre ni de acceder a la creación ni de acceder a la *cultura* como así se estipula en la Constitución Española.

- Adecuar la interpretación aceptada por la jurisprudencia y los constitucionalistas del desarrollo de la cultura y la economía que reza la Constitución a las diferentes manifestaciones legales de este precepto, pues degenera en vicios estructurales, como hemos observado en la Ley del Cine.

- Realizar un estudio similar al presentado pero centrado en la exhibición más que en la producción, pues ha resultado ser un punto crucial a la hora de generar cultura en la era visual. La pregunta, por tanto, no sería qué clase de cultura se está generando sino qué clase de representaciones se están presentando a través del cine y cómo son estos espacios de representación.

## Bibliografía

- Álvarez, Josefina Martínez (2006). El cine tardofranquista, reflejo de una sociedad. (págs. 333-352) en *La España del presente: de la dictadura a la democracia*, Madrid, Asociación de Historiadores del Presente. UNED  
[http://www.academia.edu/19401518/El\\_cine\\_tardofranquista\\_reflejo\\_de\\_una\\_sociedad](http://www.academia.edu/19401518/El_cine_tardofranquista_reflejo_de_una_sociedad)  
d Orígenes y desarrollo del cinematógrafo en Madrid: los primeros veinticinco años (1896-1920). p.23 [Última consulta 25/06/2018]
- Álvarez Monzoncillo, J. M y López Villanueva, J. (1994) El cine español: viejas contradicciones en tiempos modernos, en *La industria Cinematográfica. Situación*. Bilbao: Revista de Estudios del Banco Bilbao Vizcaya.
- Arenas, S. P. (1984). *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Edicions Universitat Barcelona. p.14-24
- Beltrán Martínez, M. (2014). Consideraciones en torno a la introducción del test cultural en la normativa española de regulación del cine. *Cuadernos de Derecho de la Cultura*, 2014, no 6
- Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Broncano, F. (2018). *Cultura es nombre de derrota : Cultura y poder en los espacios intermedios (La Bolgia ; 13)*. Salamanca: : Delirio.
- Cadahia, L. (2014). Michel Foucault y la gramática del poder y de la libertad. *Estudios de Filosofía*, (49), 33-48, p.42
- Conejo Muñoz, J.F. (2017), *Sobre La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos de Walter Benjamin*. p. 12. Recurso web: <https://bit.ly/2N0Cd0w>
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 50. P., 3.

· Foucault, M., Varela, J., & Álvarez-Uría, F. (2005). *La voluntad de saber. Siglo XXI veintiuno de España*.

- Recurso web: [http://www.taciturno.be/IMG/pdf/La\\_voluntad\\_de\\_saber2.pdf](http://www.taciturno.be/IMG/pdf/La_voluntad_de_saber2.pdf)

· GARCÍA ESPINOSA, J. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Rocinante, 1970. pp. 11-32. *La doble moral del cine*. Madrid: EICTV/Ollero & Ramos, 1996. pp. 13-28.

Recurso web:

[http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto\\_JG\\_Espinoso.pdf](http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinoso.pdf)

· Giovinazzo Marín, Mercedes (2009) *De las políticas culturales nacionales a la agenda de cooperación: Europa en Pensamiento Iberoamericano, el poder de la diversidad cultural*. P 131-152 No 4, 2009/1, *Revista bianual*.

· Gournay, Bernard. “Contra Hollywood: estrategias europeas del mercado cinematográfico y audiovisual”, Ediciones Bellaterra, S.A., Barcelona, 2004, pg.19.

· Harris, M. (1998). *El desarrollo de la teoría antropológica : Historia de las teorías de la cultura* (14ª ed., *Antropología*). Madrid: : Siglo XXI de España.

· Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*. Katz editores.

· Imbert, G. (2003). *El zoo visual : De la televisión espectacular a la televisión especular* (*Estudios de Televisión ; 12*). Barcelona: : Gedisa : Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión. Capítulo 10, p.217 y ss.

· Kelsen, H., & Gasió, G. (1995). *¿Quién debe ser el defensor de la constitución? (Clásicos del pensamiento ; 112)*. Madrid: : Tecnos. p.18

· Lefevre, H. (1974). *La producción social del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

· Monzoncillo, J. M. Á., & Villanueva, J. L. (2006). *La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales*. Fundación Alternativas.

- Prieto de Pedro, J. (2004). *Cultura, Culturas Y Constitución*. Madrid : Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Prieto de Pedro, J. (2006) “Excepción y diversidad cultural”, Fundación Alternativas, marzo.
- Reascos, N. (2011). *La cultura, las culturas y la identidad*. Estado País. Informe cero, Ecuador 1950-2010.
- Rodríguez Merchán, E. y Fernández-Hoya, Gema (2008). La definitiva renovación generacional (1990-2005), en *Miradas sobre pasado y presente en el cine español* (p.23-39) Rodopi. p.32
- Rodríguez, T. R. F. (1978). *Lecturas sobre la constitución española*. UNED. Artículo de J.Prieto de Pedro “Consideraciones sobre la enseñanza en la Constitución”, tomo II, pág. 505.
- Rubio, C. A. (2005). Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español. *Historia del presente*, pp.121-138.
- Seguin, J. C., Berthier, N., Belchí, J. C., Jolivet, A. M., & Tranche, R. R. (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. p.3 y ss.
- Tajadura, J. (1997). La constitución cultural. *Revista de Derecho Político*, (43).
- Tinajero, F. (2011). *Las políticas culturales del Estado (1944-2010)*. estado del país, 29.  
Recurso web: <http://www.flacso.org.ec/docs/estadopais.pdf#page=31>
- Zaid, G. (2007). Tres conceptos de cultura. *Rev. letras libres*. Covivio.