



Análisis sobre el desarrollo de una industria cinematográfica independiente y autosuficiente en España



Diego Collado
2º Bachillerato
Tutora: Ester Gomez Prat
Escuela Teresianas Ganduxer
2017 - 2018

Índice

0	Agradecimientos.....	1
1	Introducción.....	2
2	Hipótesis del trabajo.....	4
3	Situación política y legislativa actual y su relación con la producción audiovisual.....	5
3.1	Breve resumen de la situación política actual.....	5
3.2	Análisis de la Ley del Cine (Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine).....	6
3.2.1	Ordenación de la cinematografía y del audiovisual (Capítulo II).....	6
3.2.2	Medidas de fomento e incentivos a la cinematografía y al audiovisual (Capítulo III)	8
3.3	Conclusiones sobre la ‘Ley del cine’ y mejoras	12
3.4	Ánalisis de la Ley de la Propiedad Intelectual en cuanto a obras cinematográficas	13
3.4.1	Derechos de autor y de explotación	14
3.4.2	Derechos de los productores.....	15
3.4.3	Derechos de los actores, actrices e intérpretes musicales	16
3.4.4	Derechos de propiedad industrial.....	16
3.4.5	El dominio público y las licencias Creative Commons.....	16
3.4.6	Conclusiones y mejoras.....	17
3.5	Debate sobre el IVA Cultural.....	18
3.6	Conclusiones	19
4	Economía e industria cinematográfica	20
4.1	Clasificación del sector audiovisual y sus riesgos en la actualidad.....	20
4.2	Como se suelen financiar las películas en España y el poder de la televisión.....	21
4.3	Valoración del mercado	23
4.4	Cine español y el mercado internacional	26
4.5	Como funcionan los mercados de cine y la venta de derechos.....	26
4.6	El actual mercado internacional del cine español	28
4.7	Conclusiones, mejoras y reflexión final.....	30
5	Conclusiones del proyecto	32
6	Bibliografía.....	34

0 Agradecimientos

Son varias las personas a las que debo agradecer.

Primero, a mi tutora Ester Gómez por haberme guiado a lo largo de la creación de este trabajo con rigor.

Segundo, a mis padres por el consejo ocasional.

Finalmente, a Raúl Román por haberme hablado con gran profundidad de todos los detalles de la industria cinematográfica española, permitiendo el detallado desarrollo de este trabajo, por haberme hecho sentir como en casa en su estudio y por haber accedido a varias entrevistas.

1 Introducción

En el siguiente trabajo procederemos a analizar el posible desarrollo de una industria cinematográfica autosuficiente e independiente en España, a diferencia de la actual, que depende principalmente de las subvenciones otorgadas por el Ministerio de Cultura para desarrollar los títulos independientes (es decir, cualquier título no desarrollado por una de las principales cadenas de televisión generalistas disponibles en España, como pueden ser Telecinco con Mediaset Cinema, Antena 3 con Atresmedia Cine o Canal Plus, ahora Movistar Plus, con su división de producción cinematográfica) que aparecen en nuestras salas. Analizaríamos pues si el cine español tiene la misma fuerza que el francés o el alemán y ver como se puede acercar más al público nacional, que sigue, como sabemos gracias a las más recientes estadísticas del ministerio de Cultura, prefiriendo el cine norteamericano por encima del europeo o el español, e intentar convertirlo en objeto de orgullo nacional.

El cine español nunca se ha tomado en serio. En el libro ‘Historia del cine español’ de Román Gubern hay una cita del funcionario franquista José María García Escudero, que ocupó el cargo de Director General de Cinematografía y Teatro en el Ministerio de Información y Turismo, donde reducía el cine español a lo siguiente:

“Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual ni técnicamente. [...] Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía.”

Con esto declara firmemente que no había industria, que no existía ni de un punto de vista estético, político e intelectual, como recogen posteriores afirmaciones en el libro de Gubern, y se ve porque en España no ha habido la atención suficiente como para querer desarrollar un cine competitivo a nivel mundial, porque no había ningún interés en que así fuera. Se le pueden otorgar las culpas a muchas personas, ya sean los altos funcionarios franquistas de la época, que, dado el contexto histórico, limitaban la expresión y desarrollo del séptimo arte, se le puede otorgar la culpa al público, que quizás no tenía buen gusto, o se le puede otorgar la culpa al poco riesgo que se le dedicó a una industria en su infancia.

Pueden ser muchas las razones, pero lo que sí sabemos es que hoy tenemos una industria cinematográfica que, aunque con algún despunte, recae generalmente en la mediocridad (siempre desde un punto de vista comercial, no analizaremos en el siguiente trabajo todo el cine de autor desarrollado en España porque difícilmente llega a las salas dado el poco apoyo que recibe). Efectivamente, tenemos alguna que otra obra maestra que, cada muchos años, da la vuelta al mundo, pero poco más. Queremos analizar por qué es así y, como amantes del cine, llegar a la manera correcta de arreglar los engranajes necesarios para el correcto desarrollo de una industria que aún tiene mucho que decir. Por esto, tendremos en cuenta varios factores.

Aunque primero realizaremos una breve introducción al cine español para conocer dónde y porqué nos hallamos actualmente en esta situación, tendremos en cuenta principalmente el político, pues,

muy a nuestro pesar, el cine y la política están estrechamente relacionados en España por esa dependencia, negada por el sector, pero comprobada por el público (recordemos la falta de transparencia que también afecta a la industria), en las subvenciones estatales.

A continuación, hablaremos sobre el aspecto económico del cine en España, con cuestiones como su mercado actual e internacional, los empleos derivados del cine que la industria crea (por ejemplo, el reproductor de DVD que probablemente posea en casa, como consecuencia directa de querer consumir cine en el hogar).

Finalmente, una breve conclusión donde relacionaremos todos los aspectos analizados para acabar de determinar si, al fin y al cabo, es culpa del público que no arranque la industria, o si se premian más unos géneros o tipo de tramas específicos (recordemos que ‘Ocho apellidos vascos’ es la película más taquillera del cine español) o si, en general, se tiene o no afición de ir al cine (y en el caso de que no fuera así, qué se podría hacer para fomentarla).

Recalcamos que lo que nos ha movido para llevar a cabo este trabajo es nuestro amor incondicional por el cine. Tras horas y horas encerrados en salas oscuras frente a la magia de las imágenes en movimiento, era nuestra deuda cumplir y analizar la situación actual del cine español para poder reflexionar acerca de como permitir que haya de una vez por todas una industria cinematográfica competente a nivel nacional e internacional, independiente y autosuficiente.

2 Hipótesis del trabajo

La hipótesis principal del trabajo es que actualmente no hay un panorama adecuado para el desarrollo de una industria cinematográfica plenamente independiente y autosuficiente en España, dada la configuración política, económica y sociológica actual.

El objetivo de este proyecto es entonces comprobar la veracidad de la hipótesis, si realmente se podría establecer una industria más potente y autosuficiente que la actual, profundamente subvencionada y limitada por las terribles condiciones económicas de hoy en día, y verificar si es verdad que la sociedad española, como indican algunos medios, está acostumbrada a las grandes dimensiones del cine norteamericano, si realmente el Gobierno no ha tenido en cuenta la evolución tecnológica en todos los ámbitos del cine (tanto en producción como distribución), sin renovar la legislación de forma adecuada, o si ha sido tan pasiva como declara el sector audiovisual en cuanto a la aportación de recursos para el desarrollo del cine.

3 Situación política y legislativa actual y su relación con la producción audiovisual

3.1 Breve resumen de la situación política actual

Actualmente España se encuentra en un momento complejo políticamente, y la industria cinematográfica, profundamente vinculada a la política, ha sufrido daños colaterales. ¿A qué se debe esta profunda vinculación? A que, a diferencia de la industria estadounidense, la española depende de ayudas y subvenciones decididas por la administración gubernamental del momento, no es autosuficiente. Bajo la Ley del Cine 55/2007 del 28 de diciembre (BOE 29-12-2007)¹, se declara que es objetivo primordial la preservación y fomento de la cultura cinematográfica en España, y que, por lo tanto, este será ayudado económicamente y promocionado con tal de desarrollar la industria en España y promover la diversidad cultural del país, su promoción y difusión exterior, dando importancia especial a los países de Iberoamérica y la recuperación, restauración, conservación y difusión del patrimonio cinematográfico español.

Es por esto por lo que en los Presupuestos Generales del Estado se dota anualmente de un Fondo de Protección a la Cinematografía y al Audiovisual, cuya gestión es realizada por el Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales (a partir de ahora referenciado como ICAA). Este ascendió en los Presupuestos Generales del Estado de 2017 (presupuesto de Cultura) a los 70 millones de euros, 10 millones más en comparación con el año anterior, con un total de 86,9 millones de euros (13% más que el año anterior) destinado al ICAA.

Según el Real Decreto 1084/2015 del 4 de diciembre², por el que se desarrolla la ley 55/2007 del 28 de diciembre, del Cine, el total de las ayudas aportadas a una producción audiovisual no puede superar el 50% de esta, es decir, no se permite que una película esté mayoritariamente financiada por un ente político. Esto es perfectamente comprensible, dada la tendencia a la posible manipulación del medio audiovisual por uno u otro ente político (como podemos ver claramente en las televisiones públicas, financiadas 100% por fondos públicos), a parte del riesgo que supone invertir plenamente

¹ Art. 19. Fragmento de la Ley del Cine 55/2007

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, así como para la conservación en España de negativos, masters fotoquímicos o digitales y otros soportes equivalentes mediante la convocatoria anual de ayudas.

² Fragmento del Real Decreto 1084/2015

1. El total de la cuantía de las ayudas a la producción no podrá superar el 50 por 100 del presupuesto de producción, entendiéndose por tal, a estos efectos, el coste de la película reconocido por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, de acuerdo con la normativa reguladora de dicha materia, excepto en las producciones transfronterizas financiadas por más de un Estado miembro de la Unión Europea y en las que participen productores de más de un Estado miembro en las que el total de las ayudas podrá alcanzar el 60 por 100 del coste reconocido.

en una obra audiovisual, donde las pérdidas pueden ser muy graves (y no convenientes en el momento de crisis económica en el que nos hallamos). Esto es también uno de los principales argumentos usados por los grupos opuestos a las ayudas al cine, que se posicionan en contra de los subsidios a la industria.

Ahora bien, estamos ante un momento algo movido en el panorama político, con un Gobierno sin mayoría absoluta y por lo tanto en constante debate a la hora de impulsar nuevas medidas.

Para aclarar los puntos fuertes y débiles de la actual legislación acerca del cine español, realizaremos un análisis de las diferentes leyes actualmente vigentes con relevancia hacia la industria cinematográfica. Empezaremos por la previamente mencionada ‘Ley del cine’.

3.2 Análisis de la Ley del Cine (Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine)

En este apartado del trabajo analizaremos los puntos más importantes y los más débiles, y por lo tanto necesarios de revisión y corrección, de la vigente ley del Cine para determinar si puede atribuirse al descenso de producción del cine español a una mala administración pública o descuido legislativo. Para ello, partiremos de la actualización más reciente disponible en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, donde se publican regularmente los fragmentos del Boletín Oficial del Estado en los cuales se desarrolla toda la legislación acerca de la industria cinematográfica española. También nos centraremos principalmente en el largometraje, indicando donde sea necesario las referencias específicas a cortometrajes u otros formatos cinematográficos.

3.2.1 Ordenación de la cinematografía y del audiovisual (Capítulo II)

3.2.1.1 *Las disposiciones generales (sección I)*

En esta primera sección de la ley se explican varios elementos imprescindibles a la hora de establecer la industria cinematográfica española como una competente y autosuficiente.

3.2.1.1.1 Nacionalidad española (artículo V)

Aquí se especifica la nacionalidad de estas obras cinematográficas y audiovisuales. Asimismo, para que estas sean de nacionalidad española deben estar realizadas por una empresa de producción española (ya sea originaria de España u otro país europeo con establecimiento en España), que cuenten con un 75% del equipo con nacionalidad española (director, guionista, director de fotografía, compositor), que se realicen en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado y que el rodaje, posproducción y laboratorios se realicen, a poder ser, en territorio europeo.

Esto supone una gran protección para el equipo técnico español y es imprescindible que este amparo legal exista, pues sin él se podría optar por la introducción de profesionales internacionales que, aunque perfectamente cualificados, no acabarían aportando al desarrollo de la industria cinematográfica española, únicamente beneficiándose de las subvenciones otorgadas por el Estado a estas producciones, que al fin y al cabo salen del bolsillo de todos los españoles y tiene perfecto sentido que deba ‘reinvertirse’ en el mercado laboral español. Aunque con las coproducciones internacionales la legislación sea algo más relajada (sobre todo con los países pertenecientes a la Unión Europea, aunque normal, ya que se intenta facilitar lo máximo posible las coproducciones entre

países europeos para fomentar la competencia del cine ante mamuts de financiación como EEUU o China, con recursos mucho más amplios para la inversión en el medio audiovisual), creemos que en este punto la ley no flojea y actúa correctamente como medida de protección ante la posible externalización de la industria.

3.2.1.1.2 Protección del patrimonio cinematográfico (artículo 6)

Otro punto de extrema relevancia. Se introduce aquí la importancia del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales junto con la Filmoteca Española, que deben velar por la salvaguardia y difusión del patrimonio cinematográfico y audiovisual español. Deben llevar a cabo la correcta restauración de estas obras, así que por ley se debe entregar una copia de la película a este ente si se quiere recibir la financiación pública. Volvemos a repetir lo imprescindible que es este artículo. Sin un ente protector de las obras producidas en España, se pierde todo el historial cinematográfico español, perdiendo entonces la historia de nuestro cine, un ataque mortal al desarrollo cultural de una sociedad. Tener la posibilidad de disponer de una Filmoteca con avanzados medios y recursos es un absoluto lujo, ya que así se pueden mantener en perfecta seguridad tanto esas obras magníficas que marcan un antes y un después en la historia de nuestro cine como los más rotundos bodrios insufribles que, a su vez, son también de gran importancia por su mera existencia en la realidad de una historia cinematográfica, de pertenecer al patrimonio cultural español; es decir, si se ha rodado, se debe conservar, sea cual sea su calidad, porque es imprescindible conservar cuanta más cultura como sea posible, reflejo de la sociedad del momento y, por lo tanto, recuerdo indispensable. Sin un ente así, no se podría avanzar en el desarrollo de la industria cinematográfica española por varias razones. Primero, no se podrían ver películas anteriores a las actuales, perdiéndose las ya pasadas de la cartelera en el abismo negro de los desvanes de las productoras (que, como ya ha pasado, si por casualidad cierran u ocurre algún accidente, puede resultar en la pérdida definitiva del material audiovisual) y, por lo tanto, privando a toda una generación de las ideas ya pasadas, de las imágenes rodadas con anterioridad a su existencia. Segundo, no realizar trabajos de restauración acabaría afectando negativamente a la calidad de la obra audiovisual, ya fuera rodada en película (sujeta entonces a los daños físicos que alteran el producto proyectado) o digital (necesaria de ‘upscales’ o re-montajes digitales con tal de asegurar su correcto visionado), y provocaría este descuido un rechazo de la sociedad del momento, indispuesta a ver películas dañadas, incompletas o difíciles de ver con claridad. Tercero, la ausencia de un ente así eliminaría cualquier posibilidad de futura promoción de las obras audiovisuales pasadas, cayendo al fin y al cabo en el olvido. Las labores de promoción que realizan la Filmoteca Española o la Filmoteca de Cataluña son también necesarias para mantener de manera vigente el cine pasado, antiguo, en la memoria colectiva de una sociedad. Sin esos especiales pases de películas estrenadas hace ya varias décadas en las Filmotecas, muchos no recordarían esas pequeñas joyas que posee el cine español.

En conclusión, la existencia y correcta financiación de entes como el Instituto o las diferentes Filmotecas es imprescindible para la conservación de esa larga herencia cinematográfica a la cual podemos acceder actualmente gracias a sus labores de conservación.

3.2.2 Medidas de fomento e incentivos a la cinematografía y al audiovisual (Capítulo III)

3.2.2.1 Disposiciones generales (sección I)

3.2.2.1.1 Disposiciones generales (artículo XIX)

Este apartado resulta especialmente interesante por su importancia en la producción de una obra cinematográfica: cuánto dinero se invierte en esta producción. A través de la acreditación del coste de las películas, se calcula la totalidad de los gastos que la empresa productora ha llevado a cabo hasta el momento en el que se crea la copia estándar o digital, considerando las inversiones ajenas (el productor de la película) hechas con recursos propios o ajenos, pero no contabilizando las subvenciones recibidas por cualquier administración, entidad o empresa pública a cualquier miembro del equipo productor. Es decir, se establece aquí la cantidad a subvencionar según la inversión externa y ajena a la administración pública que se reciba. Es muy importante destacar también el balance que se realiza entre las pequeñas producciones, de carácter independiente, en comparación con las de grandes productoras como Mediaset Cinema o Atresmedia Cine. Aunque se facilita el acceso a ayudas suplementarias para la amortización de las películas independientes, los resultados indican lo contrario. Esto es un claro efecto de la falta de financiación que al fin y al cabo se invierte en el cine. Según las estadísticas publicadas a fecha de 24 a 26 de noviembre de 2017 por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte basado en un estudio realizado por la empresa comScore, podemos observar como las diez primeras películas están producidas y distribuidas, en su mayoría, por productoras internacionales realizando una coproducción con productoras españolas o directamente grandes productoras. Es el caso de películas como 'Deep', 'La librería' o 'El secreto de Marrowbone' (formando estas tres películas parte del top cuatro de las películas promocionadas por el Instituto y todas siendo de habla inglesa).

Con esto queremos expresar la poca efectividad de este sistema de recaudación porque no fomenta, como debe ser su intención, el cine independiente, sino que, dados los escasos recursos invertidos en la producción cinematográfica, obtener la financiación suficiente para mover un proyecto sin tener

RANK*	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	SEM.	CINES	PANTALLAS	RECAUDACIÓN	+/-%
1	Secreto de Marrowbone, El	UPI	5	367	349	399.450 €	-42%
2	Liberaria, La	A CONTRA	3	195	227	278.816 €	-30%
3	Autor, El	FILMAX	2	121	151	128.405 €	-45%
4	Deep	TRI	4	226	236	93.560 €	-47%

Fuente: comScore

que recurrir a las grandes productoras resulta excesivamente complicado, resultando en una pérdida de nuevos talentos para el cine español. Por lo tanto, con el análisis de los siguientes artículos donde desmenuzaremos las ayudas a cada parte del engranaje cinematográfico, expondremos los graves fallos de este sistema que a día de hoy no resulta efectivo.

3.2.2.2 Ayudas a la creación y al desarrollo (sección II)

3.2.2.1 Ayudas para la creación de guiones y al desarrollo de proyectos

En este caso, se especifica la necesidad de un guion de suficiente calidad para recibir las ayudas a la hora de desarrollar en un tiempo determinado reglamentariamente los guiones de largometrajes, valorado por un órgano colegiado que valorará la calidad, originalidad, viabilidad e historial profesional del guion y su guionista. Cabe recalcar en que el importe de estas ayudas no podrá superar el 60% del presupuesto. Se debe centrar un foco en este apartado por su importancia en el desarrollo de una obra cinematográfica y el maltrato por parte del ICAA, provocando un descenso en los concursos de guiones cinematográficos a favor de los proyectos (en estos últimos existe ya una productora, presupuesto, plan de rodaje, equipo..., mientras que en el primero se presenta únicamente un guion). Es esencial contar con estos concursos para generar una mejora en la escritura del guion, pues se consigue una reacción inicial a valorar por el guionista, un impulso importante para el posterior desarrollo del proyecto (puede llamar el interés de un productor si el guion en cuestión resulta ganador de varios concursos) y por lo tanto puede significar un primer flujo de financiación, y por último beneficia al propio autor del guion, pues al contar los recursos económicos suficientes puede traducirse en más tiempo de escritura y reflexión, más tranquilidad a la hora del redactado, pudiendo así aumentar las posibilidades de un guion de mayor calidad, imprescindible a la hora de impulsar un proyecto cinematográfico. Actualmente existen escasos concursos de guiones, entre ellos el ‘Premio SGAE de Guion para Largometraje’ con un premio de 25.000€, pero limitado a socios de la SGAE (la Sociedad General de Autores y Editores). En nuestras investigaciones por la red pudimos encontrar unos escasos 5 concursos actualmente activos, y no todos ellos están dedicado al largometraje (concursos como ‘Guion para Cortometrajes de la Universidad de Navarra’, ‘Concurso de Guiones de la Almunia Fescilia’, donde se premia al escritor con unos meros 500€, etc.). Podemos concluir en que se debe reformar la ayuda a la creación de guiones para aumentar la calidad del mercado y su competitividad, abriendo la puerta a un desarrollo mucho más intenso que el actual, resultando en muchos escritores freelance con dificultad de encontrar trabajo y muchas de las productoras pagando una miseria a los guionistas de sus proyectos. Recordamos así al guionista de ‘El orfanato’, película que en solo un mes atrajo a 3,3 millones de espectadores en España y recaudó en ese mismo mes 19 millones de euros, que declaró al diario ‘El País’³ lo siguiente: “El guion es un acto de amor, porque si las motivaciones son únicamente económicas, apaga y vámonos”.

³ GARCIA Rocío, *Guionistas españoles: ley de la selva* (9 nov 2007) en El País:
https://elpais.com/diario/2007/11/09/cine/1194562801_850215.html

3.2.2.3 Ayudas a la producción (sección III)

3.2.2.3.1 Ayudas selectivas y generales para la producción de largometrajes sobre proyecto (artículos XXV y XXVI)

Como comentábamos previamente, se intenta conceder ayudas a productores independientes con proyectos que incorporen a nuevos realizadores y tengan un especial valor cinematográfico, cultural o social, con la posibilidad de la introducción de cambios sobre los proyectos aprobados, y se centran en su viabilidad económica y financiera (como puede ser su impacto socioeconómico de la inversión en España, invirtiendo por ejemplo en un posible ‘blockbuster’ o película de alto éxito que consiga superar con creces los criterios objetivos establecidos y pueda suponer una alta fuente de recaudación para el ministerio y la productora en cuestión). Decíamos también que el ICAA emplea anualmente, según la cifra más reciente publicada en un artículo de ‘El confidencial’⁴, solo 30 millones de euros en la financiación del cine español. Aunque inicialmente parezca una gran cifra, recordemos que películas premiadas en el festival de Cannes como ‘The Beguiled’ (La seducción) cuentan con 27\$ millones de financiación, siendo esta una película minimalista (y que, aunque con un elenco de gran nombre, no cuenta con un enfoque a las masas, sino más bien al mercado ‘niche’). ¿Qué está haciendo que falle el engranaje? Concluimos en que el fallo está en el proceso de selección. Observando las estadísticas anuales, podemos ver que se apoyan a muchas películas que acaban puntuando por debajo del aprobado según la crítica española de páginas webs como ‘Filmaffinity’ o diarios con cierto prestigio como puede ser ‘ABC’, ‘La Vanguardia’ o ‘El País’, como es el ejemplo de la película ‘Muse’ de Jaume Balagueró, que con el 40% de su presupuesto total de viniendo de ayudas del Ministerio de Cultura, resultando en un total de 1.389.119,88 €, la crítica la ha situado en el 5’2 y ha recaudado desde su estreno el 10 de noviembre de este año 205.834 €, siendo una de las películas con el peor resultado de los estrenos en taquilla de este año. Reformar el sistema de selección es difícil, pero no imposible. Con un análisis más riguroso de los proyectos presentados a las convocatorias anuales, posiblemente mediante el incremento de los recursos otorgados al cine español por parte del Ministerio de Cultura, se podría filtrar con mayor precisión las malas decisiones de las buenas. Que se inviertan grandes cantidades de dinero público para conseguir películas que, según la crítica, resultan ser mediocres, demuestra la ineeficacia del sistema actual de selección de proyectos y de la negativa a introducir realmente nuevos realizadores en la industria, tal y como indica la propia ley del Cine. Una posibilidad podría ser la integración con las redes cibernéticas actuales, pues el proceso que sigue el Ministerio sigue siendo a la vieja escuela, con la posibilidad de crear proyectos de ‘crowdfunding’ (mecenazgo comunitario) a través de plataformas como Verkami, donde es el propio usuario, posible espectador, el que analizando el proyecto presentado evalúa su calidad. Promocionando este método de selección, pudiendo convertir al espectador en juez antes de la gran inversión, se puede asegurar un aumento en la calidad del cine español, o al menos un aumento

⁴ EFE, *Saltan las alarmas en el cine español: baja la recaudación y desaparecen salas* (10 mayo 2017) en El Confidencial: https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-05-10/saltan-las-alarmas-en-el-cine-espanol-baja-la-recaudacion-y-desaparecen-salas_1380614/

taquillero, que por ende comportaría a un aumento en la inversión cinematográfica. En conclusión, para perfeccionar el sistema de selección de proyectos se debe contar, gracias a la actual influencia de Internet, con los propios espectadores, formando un sistema mucho más directo, cercano e interconectado, a diferencia del de hoy en día, donde el espectador tiene como único ejercicio de protesta la no visita al cine, algo que tampoco tiene tanta influencia porque, como se ve, al Ministerio le da igual los datos de recaudación y crítica, repartiendo subvenciones a películas de poco éxito crítico y comercial (siendo algunas de estas con directores o realizadores reincidentes).

3.2.2.4 *Ayudas a la distribución (sección IV, artículo XXIII), exhibición (sección V, artículo XXIX) y promoción (sección VII, artículo XXXI)*

Si realizar una película es difícil, hacerla llegar a las salas de proyección lo es aún más. Con la crisis económica que comentaremos en el apartado económico de este trabajo, el desarrollo de plataformas de video bajo demanda a través de servicios de Internet y la negativa a la reducción de IVA cultural (problema que comentaremos más adelante), se ha reducido de manera importante el número de espectadores que visita anualmente el cine. Esto ha supuesto un gran riesgo al mercado de la distribución de productos audiovisuales (pues no es barato el proceso de tiraje de copias, preparación mediante el proceso de subtulado o doblaje, la publicidad y promoción, etc.), un mercado que se ha debido de adaptar a los bajos números de espectadores a base de reducir drásticamente la compra de productos tanto nacionales como internacionales. Sin la distribución, la película no llega a nadie, y es por lo tanto fundamental que, para el desarrollo de esta industria cinematográfica autosuficiente, sea un proceso en perfecto funcionamiento (desde la adquisición de material de buena calidad, a la promoción correcta de la cinta, a la posterior proyección que debe estar acorde con los más altos estándares de calidad (en cuanto a la parte técnica, como la resolución visual o el audio de la película, como por la propia experiencia, unas salas cómodas, limpias, creando una experiencia agradable y, entonces, creando afición al cine). Tanto en el artículo de las ayudas a la distribución como exhibición queda claro la necesidad de establecer una estabilidad y permanencia tanto en el flujo de películas estrenadas (que no haya temporadas sin apenas estrenos) como de salas (para evitar una pérdida en la oferta cultural en una cierta localidad). Según esta ley, se compromete entonces el estado a garantizar que el proyecto subvencionado cuente con un 50% como máximo en las ayudas de la distribución, colaborando en expandir el cine español en tanto el mercado nacional como internacional, y a apoyar a las salas independientes que incluyan en sus programaciones grandes cantidades (superior al 40% de la programación) de cine iberoamericano, defendiendo la necesidad de un movimiento de películas de producción nacional para fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica española. Finalmente, se menciona en la sección sobre la promoción las ayudas a la organización de festivales y certámenes donde se dediquen especial atención sobre el cine iberoamericano (ya sean largometrajes, animación, documental o cortometrajes) con el fin de contribuir a la difusión de los valores culturales y artísticos del cine español: es decir, promover la cultura española a través de la industria cinematográfica.

3.3 Conclusiones sobre la ‘Ley del cine’ y mejoras

Tras la detallada lectura de la Ley del cine, podemos concluir en que, aunque extensa, no se ha adaptado a la industria actual y tampoco se ha aplicado el esfuerzo necesario como para modificar la ley y dedicar más recursos a una industria cinematográfica que necesita un pequeño empujón. Para garantizar la independencia y autosuficiencia, se necesita promover y promocionar el cine español y, exceptuando el par o tres de campañas que cada mucho lleva el Ministerio de Cultura, no es algo que se realice de forma regular. También se necesita una Filmoteca en condiciones para preservar el inmenso patrimonio cinematográfico del que disponemos, pero tal y como avanzaba el diario online ‘El Español’⁵, la Filmoteca está en un estado crítico por falta de recursos. “Nuestra situación actual es muy crítica y nuestro personal se ha visto muy reducido. Por tanto, no estamos en posición de garantizar el acceso a nuestras colecciones en este momento”, decía la actual Jefa de Área de Fondos filmicos de la Filmoteca, Mercedes de la Fuente, en 2016 al diario. Una filmoteca que ya se ha visto afectada por el cierre temporal de su cine, el cine Doré en Madrid, por una invasión de cucarachas y termitas, que cuenta con casi el mismo equipo desde su apertura en 1953 y con la incapacidad de hasta facilitar copias de las películas a festivales internacionales, y mientras tanto el ministerio de Cultura no hace nada para intentar cambiar alguno de los parámetros que previamente hemos comentado o comentaremos a continuación, como la posibilidad de reducir el IVA cultural y, por lo tanto, conseguir la bajada del precio de las entradas para asegurar la venta de estas, de publicitar y facilitar la asistencia a la Filmoteca mediante el aumento de los recursos económicos de los que esta pueda disponer, etc.

Por otro lado, quedan desprotegidas las salas de cine de las grandes distribuidoras con sus exigencias peligrosas, como el más reciente caso de Disney con el estreno de ‘Star Wars: el Último Jedi’, donde reclamaba el 60% del precio de las entradas y un mínimo de cuatro semanas en cartelera para la exhibición de la película⁶, unas condiciones completamente desastrosas para las pequeñas salas que quieran disfrutar del estreno de una de las más reconocidas sagas de la historia del cine. Esto no se ve en otros países europeos, como en Francia, donde a través de un acuerdo intersectorial se limita a un 50% como máximo en la primera semana y una media de 40% para el resto de las semanas que esté la película en exhibición, o Alemania, donde a través de otro convenio se marca el máximo de un 45% del precio de la entrada. No contar con la posibilidad de regular correctamente las ayudas a la distribución y las exigencias de las ‘majors’ (las grandes productoras y distribuidoras del panorama cinematográfico) crea un gran problema para las salas de cine, especialmente para las pequeñas, limitando las posibilidades de distribución y, por lo tanto, atacando la posibilidad de desarrollo de esta

⁵ ZURRO Javier, *Alarma: la Filmoteca Española en “estado crítico”*, en “El Español” (20 noviembre 2016), https://www.elespanol.com/cultura/cine/20161119/171982929_0.html

⁶ AYUSO Rocío, BELINCHÓN Gregorio: *Condiciones galácticas para exhibir ‘Los últimos jedi’ en ‘El País Digital’* (14 diciembre 2017), https://elpais.com/cultura/2017/12/14/actualidad/1513266603_654849.html

misma industria cinematográfica, donde ahora y más que nunca, con la amenaza de los servicios en ‘streaming’ y monitores de altísima resolución, que quitan la necesidad de salir a la calle para disfrutar del cine, se necesitan poner todas las facilidades posibles al desarrollo de pequeños cines de barrio, cercanos a la población, cálidos en comparación a los fríos multicines de varios pisos situados en núcleos comerciales. No llevar a cabo medidas así es atacarte a ti mismo, y es incomprendible que aún no se hayan tomado medidas para acabar con la irresponsabilidad de estas grandes distribuidoras con muchos recursos económicos.

Falta, finalmente, el establecimiento de un órgano académico adecuado para la supervisión correcta de la distribución de las subvenciones para evitar a toda costa la inversión en productos de mala o mediocre calidad. A las subvenciones solo debería poder acceder el cine que realmente aporte algo al patrimonio cultural cinematográfico español y alejarse de la financiación de películas sin ningún tipo de valor al desarrollo de la cultura en España. Es muy importante que así sea para poder progresar y crecer en el ámbito nacional, que deje de ser visto el cine español a ojos del público como un cine anodino, barato, de un costumbrismo manido, y en el internacional (poder llegar con más frecuencia a los festivales internacionales, crear una atracción al cine español como existe ya por el cine inglés o francés por la cantidad de producciones que exportan al año, muchas de gran calidad y valor cultural por el cuidado que se tiene a la hora de subvencionar a la industria cinematográfica).

En conclusión, aunque esta ley abarca temas de gran importancia con una cierta sensibilidad y con tanto el equipo de producción como el cinéfilo en mente, flaquea en unos aspectos fundamentales para el correcto desarrollo de una industria cinematográfica independiente y autosuficiente, y hasta que no se mejoren los problemas mencionados previamente, entre otros como la falta de atención a los guionistas (recordemos la escasez de concursos de guiones que hay en España o los pocos recursos que se invierten en estos) o los problemas con las ayudas a la obra terminada (como se ignoró el fraude cometido por algunas productoras españolas, que auto-compraban las entradas necesarias para cumplir con el número exigido por la Ley para poder recibir las subvenciones), no crecerá correctamente la industria y no nos podremos sacar de encima los pesos que impiden la entrada de nuevos realizadores, de la creatividad y el talento joven, de la producción a buen ritmo y de la percepción del cine español como uno de gran calidad y sensibilidad.

3.4 Análisis de la Ley de la Propiedad Intelectual en cuanto a obras cinematográficas

Como se indica en el artículo 10 del capítulo II de la Ley de Propiedad Intelectual (nos basaremos en la más reciente actualización, a fecha de cuatro de julio de 2017), las obras cinematográficas son objeto de propiedad intelectual. Recordemos que, según esta ley, todas las creaciones originales están protegidas, a menos que el propietario de los derechos de la creación concreta indique lo contrario, en cualquier medio o soporte que exista actualmente o que se invente en el futuro. Por ejemplo, se protegen las obras cinematográficas de la proyección o exhibición pública sin consultar primero al propietario por ser considerado comunicación pública (es decir, muchas personas pueden acceder a la obra sin tener un ejemplar por cada una de ellas, sin considerar como pública cuando se

trata de una situación doméstica) para evitar así la explotación de esta sin conocimiento del propietario de los derechos, impidiendo que, por ejemplo, cualquiera pueda montar una pantalla y un proyector conectado a un reproductor de DVD y afectar el recorrido comercial de una película o incluso sacar beneficio a base de aprovecharse de una creación ajena (imaginense a un cine estrenando las más recientes películas sin pagar un solo euro a la distribuidora, esta se acabaría arruinando y la producción de estas obras cesaría por falta de recursos).

Esta protección dura durante toda la vida de los coautores y, tras la muerte del último de los coautores, se alarga durante un periodo de setenta años, exceptuando a las obras ‘huérfanas’ (es decir, obras en las que no se ha identificado o podido localizar a los propietarios de los derechos), que pasan a ser dominio público y se pueden usar siempre y cuando nadie haya reclamado los derechos y se haya aceptado tal petición. Como esta ley comprende cualquier tipo de creación, nos centraremos en las obras cinematográficas y, más concretamente, en los derechos que otorga a los autores, productores e intérpretes.

Antes de todo, debemos identificar quién son los autores de una obra audiovisual. Según el artículo 87, lo son el director o realizador, los autores del argumento, guion, diálogos y su adaptación, y los autores de las composiciones musicales creadas para la obra.

3.4.1 Derechos de autor y de explotación

Los derechos de autor son el conjunto de derechos legítimos sobre una obra (en el caso de la legislación española, esta debe ser exclusivamente de naturaleza literaria, artística o científica) que puede ejercer una persona para poder obtener unos beneficios en un tiempo limitado por su aportación a la cultura y su trabajo intelectual. No necesitan el registro, pues surgen a partir de la creación de la obra, aunque existe un Registro de la Propiedad Intelectual en España de inscripción completamente opcional, pues no se necesita el registro para la adquisición de los derechos de propiedad ni para poder disponer de la protección de la ley de Propiedad Intelectual. Existen dos categorías diferentes de estos derechos.

Primero tenemos los derechos morales, donde se protege la identidad del autor (es decir, están relacionados con la personalidad de este, no con su explotación económica). En la legislación española se especifica que son irrenunciables (aunque se puede otorgar el consentimiento necesario para que, determinando su alcance y las circunstancias del caso, una persona tercera pueda usar la obra), inalienables (no se pueden transmitir a otras personas y no se pueden embargar, así que mueren con el autor) y, dependiendo del derecho moral concreto, de larga duración. Tenemos el derecho de divulgación, a través del cual el autor puede decidir si quiere que su obra sea divulgada, especificando como se debe hacer y si debe hacerse con su nombre, seudónimo o anonimato, aunque una vez se inicia la explotación de la obra, únicamente puede recurrir al derecho de retirada de esta si decide evitar el acceso por parte del público, estando vigente a lo largo de toda la vida del autor y hasta 70 años tras la muerte de este. El derecho de paternidad, en el que se reconoce su condición de autor de la obra, facilita al autor la identificación de su autoría para poder recibir el prestigio o el reconocimiento necesario, permitiendo también su divulgación anónima o con un seudónimo. Puede

recurrir el autor al derecho a la integridad, modificación y retirada de la obra, a través del cual puede impedir cualquier modificación y exigir el respeto a su integridad (en el caso de las obras cinematográficas, se suele tener una autoría plural y la concesión de los derechos de explotación, pero aun así debe respetarse el impedimento a alteraciones que puedan afectar a la integridad de la obra una vez acordada la finalización de esta por parte del director/realizador y el productor, de acuerdo con el contrato de producción entre estos, como vemos en el artículo 92 del capítulo VI) y retirar la obra del ámbito público siempre y cuando se indemnicen a los titulares de los derechos de explotación. Finalmente, puede recurrir al derecho de acceso al ejemplar único (es decir, la posibilidad de acceder a un ejemplar raro de una obra de su autoría que no posea el autor) que se halle en poder de otro, facilitando así los derechos previamente mencionados (siempre y cuando pueda acceder al lugar donde se encuentre la obra con permiso).

Por otro lado, tenemos los derechos de explotación, que permiten la utilización de una obra con el fin de beneficio económico y se dividen en dos categorías: los derechos exclusivos (el autor posee más facilidades a la hora de autorizar o prohibir el uso de su obra en cualquier forma de aprovechamiento, siempre y cuando se tengan en cuenta las limitaciones impuestas por los contratos de producción) y los de simple remuneración, que se limitan a garantizar el derecho a cobrar por usos determinados de la obra sin precisar la autorización del autor. En la primera categoría encontramos el derecho de reproducción, donde el autor puede autorizar o prohibir la reproducción de sus obras en cualquier medio, incluido el digital (cada acto de almacenamiento en el ordenador es un acto de reproducción), el derecho de distribución, donde se pone a disposición del público la obra original o sus copias a través de la venta, el alquiler o préstamo, el derecho de transformación, donde se autorizan o se prohíben las modificaciones a una obra ya existente para crear otra derivada (como por ejemplo, el remontaje de una película o la adaptación cinematográfica de una novela) con la autorización del autor, el derecho de comunicación pública, que consiste básicamente en la previa explicación de la comunicación pública al inicio del análisis de la ley de Propiedad Intelectual, y finalmente el derecho de colección, donde el autor tiene el derecho exclusivo a reunir y explotar en colección las obras producidas, indiferentemente del tipo de obra que sea (únicamente en la legislación española, pues en la europea, según el artículo 2 del Convenio de Berna, solo se cuenta con este derecho en discursos, conferencias y alocuciones), uniendo las categorías morales y de explotación (pues se unen los privilegios del autor con su poder patrimonial, es decir, los beneficios que de esta pueda sacar).

3.4.2 Derechos de los productores

Los productores de una obra audiovisual cuentan con varios derechos, de una duración de cincuenta años a partir del año después de la realización de la obra. Pueden adquirir los derechos de propiedad intelectual de los autores de la obra; es decir, pueden conseguir el derecho a la reproducción, distribución, comunicación pública y al doblaje/subtitulado de esta, y pueden también acceder a una remuneración calculada equitativamente según la comunicación pública de la obra audiovisual y la copia privada.

3.4.3 Derechos de los actores, actrices e intérpretes musicales

Se les reconoce, en cuanto a sus actuaciones, la autorización exclusiva de la reproducción directa o indirecta, la comunicación pública y la distribución de copias y la percepción de una remuneración equitativa por estas actividades de explotación; es decir, son unos derechos de carácter patrimonial. Tras llevar a cabo la interpretación o grabación, estos derechos duran cincuenta años.

Cuentan también con unos derechos parecidos a los derechos morales del autor, comentados previamente. Con estos comparte la posibilidad de oposición a cualquier modificación (ya sea a través de una deformación o mutilación) de su actuación que pueda afectar su reputación. No caducan a lo largo de su vida y, tras la muerte, los herederos pueden aprovechar el uso de estos derechos hasta veinte años después del fallecimiento.

3.4.4 Derechos de propiedad industrial

Actualmente, este derecho ha cobrado una gran importancia por la creación de potentes marcas que dominan el sector cinematográfico y crean en el espectador una identidad específica; es decir, a parte de los grandes nombres reconocibles del cine, como por ejemplo la marca ‘Pixar’ en el cine de animación o ‘Marvel’ en el cine de superhéroes, se crean también para películas concretas de especial éxito con el público, como podría verse actualmente con ‘La Guerra de las Galaxias’ (Star Wars), que combina el efecto y potencia que tiene el nombre en la cultura popular con frases conocidas ampliamente que se relacionen directamente con la obra, como es el famoso ‘No, yo soy tu padre’ de esta misma película. Por lo tanto, se deben proteger para ser diferenciadas en el mercado de los productos cinematográficos. Se reserva entonces el derecho de registrar como marca algunos elementos de una obra específica, como el título, los personajes (en el caso del cine de animación) o algunos eslóganes fácilmente relacionables con la obra. Están bajo la protección de la Ley de Marcas de la legislación española para poder impedir el mal uso de estas, la competitividad desleal o el plagio, ayudando a establecer industrias paralelas como la del ‘merchandising’ o el ‘product placement’.

3.4.5 El dominio público y las licencias Creative Commons

Los derechos de explotación que previamente hemos comentado tienen una fecha de caducidad y, tras pasar el número de años necesario, pasan a integrarse al dominio público, junto con aquellas que desde un principio han sido excluidas de la comercialización por obligación o petición expresa del autor original. Que forme parte del dominio público y se permita su utilización y exhibición no significa que no se deba respetar su autoría e integridad, y por lo tanto deberá ser citado el autor y se deberá evitar la modificación de la obra sin el consentimiento de este. También se debe tener en cuenta, en un ámbito exclusivamente cinematográfico, que aunque una película haya pasado a formar parte del dominio público, hay que vigilar de donde se está sacando el material; es decir, la película en sí puede ser dominio público, pero no tiene porqué serlo una remasterización completa (refiriéndonos al proceso de reconstruir física o digitalmente a través de las grandes inversiones que ello conlleva una película y empezando un nuevo recorrido de explotación y distribución), como puede ser el caso de la reconocida ‘Criterion Collection’, una empresa estadounidense que se dedica a la remasterización

y comercialización de títulos antiguos y célebres de la historia del cine mundial. Se tendrá que respetar, por lo tanto, la versión que se utilice de la obra.

Existe también la licencia Creative Commons, una fundación sin ánimo de lucro estadounidense que ha desarrollado unas licencias puestas a disposición de los creadores con el principal objetivo de estimular la colaboración por su carácter colaborativo. Dependiendo de la licencia escogida, pues ofrece varias modalidades, se puede regular la distribución, modificación y comercialización de una obra. Se suele asociar con el movimiento copy left, partidario de la construcción de un dominio público más rico a través de, por ejemplo, el cambio de ‘todos los derechos reservados’ a ‘algunos derechos reservados’ para tener más flexibilidad a la hora de establecer la propiedad intelectual de una obra y ejercer los derechos que previamente hemos comentado, evitando la creación de distribuidores faraónicos reforzados por la posesión de derechos de contenido tradicional (como puede ser el amplio catálogo de cine antiguo que posee la multinacional norteamericana Time Warner). A través de un formulario en la página web de Creative Commons⁷, el creador puede modificar la licencia a sus necesidades, permitiendo la creación de adaptaciones, de uso comercial y de distribución con o sin restricciones.

3.4.6 Conclusiones y mejoras

Aunque la ley de la Propiedad Intelectual es mucho más extensa, cerramos aquí el análisis de las partes que creemos que son más relevantes a la hora de comentar el actual panorama de la industria cinematográfica y procedemos a las conclusiones.

Detectamos, por eso, algunos elementos que no se adecuan a los tiempos actuales o que no protegen de manera efectiva los derechos del autor.

Por ejemplo, no se ha sabido responder correctamente al gran problema de la piratería, ya sea física (los ‘top manta’) o digital (a través de servicios P2P⁸) y, como pudimos saber gracias a la entrevista con el editor Raúl Román, el Gobierno de España ha menospreciado tal problema, sin actualizar correctamente la ley de Protección Intelectual e impedir la constante infracción de los derechos de autor. Esto ha supuesto, como bien nos contaba Román, grandes problemas económicos para la industria cinematográfica española, que ha visto como se reducían sus ingresos por la facilidad en la obtención de estas copias pirata y la falta de campañas o multas hacia este tipo de actividad. Esta pasividad a la hora de llevar a cabo medidas que solucionen un agujero negro de ingresos como este no solo ha provocado la frustración del sector y el sentimiento de desamparo ante un Gobierno indispuesto a actuar frente a una de las grandes amenazas del cine español, sino que ha provocado también la reducción de inversión en el cine y mayor inversión en la televisión, pues en esta la piratería

⁷ Formulario disponible en: <https://creativecommons.org/choose/>

⁸ P2P: del inglés ‘peer to peer’, redes de conexiones entre diferentes usuarios de internet para compartir archivos digitales (videos, fotografías, música...).

no es tan grave (exceptuando los canales de pago) por las vías alternativas de financiación (la publicidad, por ejemplo), por la incapacidad de algunos productores de recuperar el capital suficiente de una producción como para sacar beneficio o invertir directamente en otra obra cinematográfica. Solucionar un problema así no es fácil, pero de la completa irresponsabilidad del estado a la vigilancia y puesta en marcha de medidas que al menos frenen el impacto de la piratería en la industria (en EEUU, por ejemplo, se ha conseguido reducir gracias a la colaboración de los operadores de internet con la MPAA para multar los casos de piratería digital) hay un paso, uno crucial para asegurar el correcto desarrollo de la industria y proteger correctamente al autor.

Por otro lado, hay aspectos de esta ley que otorgan más poder del que deberían a las distribuidoras, afectando al consumidor. Un problema que provoca muchas quejas es el sector del 'Home Video' y sus abusos y limitaciones. Por ejemplo, la incapacidad de creación de copias caseras de un DVD como medio de preservación, sin el objetivo de distribuir esas copias mediante redes P2P; es decir, si tengo un DVD, es ilegal copiar este DVD a mi ordenador en el caso de que quiera preservar una copia por si pierdo el DVD o se estropea. Esto se hace a través de medidas DRM⁹, que encriptan los contenidos de los DVDs u otros medios para evitar su copia. Esto es injusto para el consumidor doméstico, pues no permite que pueda aprovechar de todos los derechos otorgados por la ley de Protección Intelectual. Es decir, si se obtiene una copia legal de la película en DVD, se puede utilizar siempre en un ámbito doméstico, y exclusivamente en este ámbito se pueden realizar las copias que se quieran, pues el único usuario va a ser el comprador legal de esa primera copia en DVD. El uso de estas tecnologías impide entonces que lleve a cabo labores de preservación del producto que el consumidor ha adquirido. Por otro lado, se debe tener en cuenta que la película, al formar parte de la Propiedad Intelectual, no es suya. Es un asunto complicado de resolver por esta ambigüedad de la ley, que no especifica claramente hasta donde llegan los derechos del consumidor, quedándose en la comunicación pública y en la ilegalidad de la copia y transmisión no autorizada de estas obras protegidas. Es por esto que vemos necesario una aclaración, sobre todo dado el actual panorama digital, donde es tan fácil como copiar y pegar un archivo para que se considere que se está realizando una copia ilegitima.

3.5 Debate sobre el IVA Cultural

Conforme redacto estas palabras, se está debatiendo una bajada del IVA cultural en el cine de un 21% a un 10% según los Presupuestos de 2018. Recordamos que fue en septiembre de 2012 cuando el IVA subió del 8 al 21% sin excluir a los eventos culturales (y únicamente rebajando el IVA al 10% para las entregas de objetos de arte con la posibilidad de una extensión al resto del sector cultural, como señaló el entonces ministro de Educación, Cultura y Deportes, José Ignacio Wert el 25 de enero de 2014), pero pudimos ver como en marzo se desató la polémica tras la rebaja del IVA cultural únicamente en los espectáculos en directo, como los conciertos y el teatro, dejando de lado la industria cinematográfica, y como se evitó tratar por parte del ministro de Hacienda Cristóbal Montoro una posible bajada para el cine. A principios de septiembre, en cambio, Ciudadanos exigía al Gobierno

⁹ DRM: del inglés, 'digital rights management' (gestión de derechos digitales)

una medida inmediata para afrontar la creciente indignación con el abandono de la industria en una considerable bajada de impuestos para preferir al fomento de la cultura española del tipo general.

A día de la última actualización de este documento, 16 de septiembre de 2017, parece ser que la medida ha conseguido colarse en los Presupuestos Generales del Estado para 2018, siendo esta una de las exigencias de Ciudadanos a la hora de apoyar el Gobierno en los próximos Presupuestos, y entrando en vigor a partir del 1 de enero. Desde el mundo del cine se comenta que la constante negativa del Ejecutivo al reducir los impuestos se debe a las discrepancias que ha tenido con este, demostrando una vez más que en España absolutamente todo queda politizado. Si recordamos las últimas galas de los Goya o los Premios Forqué, se ha estado poniendo especial énfasis en los diferentes ministros de Cultura (recordemos el abucheo hacia el ministro José Ignacio Wert en el festival de San Sebastián en 2013, en los Premios Forqué de 2014 o las alusiones y críticas directas en la gala de los Goya) dado el problema del 21% sobre el IVA de las entradas, dando entrada a las repetitivas reivindicaciones políticas del sector audiovisual en las galas de premios, reivindicaciones que, igual que la subida del IVA cultural, han afectado también al sector. La actual presidenta de la Academia de Cine de España Yvonne Blake, ha señalado en varias entrevistas que “es mejor dejar fuera el politiqueo” en las próximas ediciones de los Premios Goya. Ha reconocido también que el cine español “está pagando” las consecuencias de algunas reivindicaciones políticas en anteriores ediciones: “Un sponsor en particular, de quien no voy a desvelar el nombre, rechazó darnos patrocinio porque decía que somos ‘una banda de rojos’”. En esta misma entrevista, aseguraba que el propio ministro de Hacienda le prometió que la rebaja sería hasta el 6%, aunque es una medida considerada “poco probable”.

Aun así, la introducción de esta medida también ha causado polémica por sus grandes pérdidas, ya que supondría perder más de la mitad de la recaudación que genera el tributo y por lo tanto un importante agujero para las cuentas públicas.

3.6 Conclusiones

En conclusión, para fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica española hace falta un esfuerzo por parte del Gobierno y por parte de la propia industria en llegar a un acuerdo para actualizar la legislación vigente relacionada con el cine para poder contar con una administración renovada, con ideas de progreso y futuro y con el objetivo de hacer crecer al cine español con el público, de ser uno de referencia, no solo a nivel nacional, sino internacional también. Aunque se nota que en algunos momentos se ha querido ayudar al cine, este interés ha sido irregular y, por lo tanto, ha creado una industria basada en este mismo principio: en la poca constancia y en la irregularidad, tanto en el flujo de estrenos, como en la obtención de beneficios, como en la fidelidad del público al cine español. Hace falta una reforma moderna y, aunque difícil de llevar a cabo, es posible y muy necesaria.

4 Economía e industria cinematográfica

4.1 Clasificación del sector audiovisual y sus riesgos en la actualidad

Inicialmente, vamos a proceder a la identificación de esta industria cinematográfica, englobada dentro del sector audiovisual en España.

Con el siguiente cuadro pretendemos ilustrar todos los puntos que componen este sector y se beneficia de él.

Actividad	Cinematografía	DVD/Blu-ray
Creación de contenidos	Productoras de cine	Productoras de cine
Servicios para la consumición de los productos audiovisuales	Salas de cine (exhibición)	Distribuidoras cinematográficas de 'Home Video'
Transmisión/distribución	Distribuidoras cinematográficas	Internet (Netflix, Amazon Prime...), Tiendas, Videoclubes...
Equipo especialmente creado para el consumidor	Nada	Televisores, Blu-ray/DVD, sistemas de video/audio...
Equipo especialmente creado para los productores y distribuidores	Equipamiento de salas, equipos de óptica y audio, postproducción/laboratorios fotográficos...	Equipos para la duplicación de contenido

Como podemos observar, el sector audiovisual está compuesto de varias capas, como cualquier otro sector, de las cuales se puede extraer un arriesgado beneficio. De todo el cuadro anterior, solo se puede monetizar en cuanto a producción audiovisual la transmisión y distribución del producto final; es decir, únicamente se puede recuperar la inversión a través de un campo pequeño y limitado (a través de las proyecciones en salas de cine y venta de películas para la consumición bajo demanda, también conocida como VOD).

Podemos aclarar entonces que el producto audiovisual difiere en sus características de la mayor parte de bienes y servicios, pues integra características de ambos. Como hemos especificado antes, puede ser transmitido, consumido y vendido mediante medios físicos y virtuales como pueden ser los DVDs, los Blu-ray o los archivos digitales (mp4, mov...) mediante tiendas, videoclubs y páginas web especializadas. Esto dificulta la creación de restricciones comerciales, especialmente en el ámbito digital (como pueden ser, por ejemplo, los códigos de encriptación contra la piratería, sobre la cual hablaremos más adelante, u otros medios para prevenir la difusión ilegal masiva del contenido amparado bajo la ley que defiende los derechos de autor de la obra audiovisual).

A su vez, la creación de estos productos audiovisuales conlleva un gran riesgo, pues la producción de cada película es única y en muchos casos irrepetible y dificulta la financiación de estas películas,

que se suele realizar entonces con ayudas de entes públicos y subvenciones, sobre las cuales hablaremos también más adelante, que entonces suman un cierto grado de nacionalidad al producto, creando la posibilidad de una mayor dificultad a la hora de exportarlo a otros países donde los espectadores no se identifiquen con la película (como puede ser el caso de la adaptación, normalización y presencia de la cultura estadounidense en las salas españolas de índole comercial, mientras que el cine asiático o de países europeos con culturas algo diferentes a la nuestra queda relegado a salas de cine donde se promueve el cine de culto, autor o internacional).

Desde un punto de vista económico, financiar una película de carácter plenamente cultural (es decir, sin recurrir a la repetición de fórmulas y clichés tanto en el contenido como en los intérpretes, que tiene más probabilidades de llegar a una zona segura económicamente pero suele ser mal visto desde un punto de vista cultural) es demasiado arriesgado como para lanzar las cantidades desorbitantes de dinero (que en muchos casos llegan a varias decenas de millones de euros), pues poco o nada asegura su éxito comercial. Es por esto que, durante la producción de una obra audiovisual, se suele tener en cuenta desde un principio tanto el interés del espectador (a través de varias herramientas de estadística y sondeo, como también la investigación de ciertas modas, como puede ser la actual consumición de productos relacionados con superhéroes fantásticos y su éxito rotundo en taquilla) y la distribución internacional, donde se asegura un mayor público.

Otro factor que eleva el riesgo de la inversión cinematográfica es el bajo coste de duplicado y el consecuente desarrollo del “mercado” pirata. Con las nuevas tecnologías, fomentar la piratería es mucho más fácil que antes (en muchos casos la simple subida de un único archivo digital de poco peso es suficiente para llegar a decenas de miles de personas que pueden estar en cualquier parte del globo, siempre y cuando posean una conexión a internet con pocas o ninguna restricción), y dado el factor internacional de este supuesto “mercado”, es imposible crear una manera eficiente de protección de la propiedad intelectual. Se han dado muchos casos de persecución de diferentes portales web de piratería (véase en el anexo el caso de ‘The Pirate Bay vs. MPAA’) sin mucho éxito, pues siempre hay una manera de ampararse en la legislación de un país donde no se protejan de manera efectiva los derechos de autor de la obra audiovisual, dando nuevas vías de difusión sin restricciones de los productos audiovisuales. Esta misma facilidad a la hora de retener estos productos, ya sea a través de medios físicos legítimos como los DVDs y BluRays oficiales o virtuales como los archivos MP4 o MOV oficiales (comprados en tiendas digitales como iTunes o Amazon), crea entonces una competición antes inexistente, ya que pueden llegar a competir con nuevos estrenos realizados de manera posterior al estreno y comercialización de una película antigua.

4.2 Como se suelen financiar las películas en España y el poder de la televisión

Las fuentes de financiación en España apenas han cambiado a lo largo de los últimos años. Se sigue “manteniendo” al cine a través de subvenciones realizadas por entes públicos como el Ministerio de Cultura como adelanto en la producción. A través de un proceso de selección de proyectos, se valoran las obras que refuerzan el valor cultural del cine español, pues para ello se usan las subvenciones

(como explicamos en el anterior punto sobre la política y el cine), y suelen estar otorgadas por organismos autonómicos (como puede ser la ‘Generalitat de Catalunya’, muy activa junto con TV3 (TVC) en el desarrollo del cine catalán), nacionales (el previamente mencionado Ministerio de Cultura), o europeos (a través del ‘European Film Fund’ u otras organizaciones de financiación destinadas a producciones europeas).

Una segunda vía de financiación son las televisiones locales, nacionales o en casos selectos, internacionales, donde se venden los derechos de emisión para asegurar su distribución en canales abiertos y de pago.

Otras manera de financiación para un proyecto audiovisual son las coproducciones entre países, visto especialmente en Europa, donde cada país coproductor invierte una cierta cantidad de dinero público en la producción de la película (y frecuentemente estableciendo tratos con las diferentes cadenas de televisión nacionales) o las aportaciones de varias empresas productoras, que dependen de éxitos en producciones anteriores (normalmente realizadas en coproducción, ya que el peso de una película de carácter industrial es bastante para una única empresa de poca capacidad económica).

A la vez, la televisión ha ganado mucha importancia en el terreno de la financiación en España, ya que vemos que las principales empresas de financiación y posterior distribución de contenido suelen ser RTVE (Radiotelevisión Española), Mediaset Cinema (Telecinco), Atresmedia Films (Antena 3, La Sexta...) y en menor medida por su carácter autonómico, TVC (Televisió de Catalunya, TV3), controlando en muchos casos el proceso de producción de la película. De propia experiencia podemos narrar un episodio acerca de la producción de la película ‘Incierta Gloria’ del director Agustí Villaronga, estrenada en febrero del año 2017, donde TV3, siendo una de las cadenas que más financiación y distribución aportaban al proyecto, exigía pases cada par de semanas para revisar el proceso de producción de la película, aportando cambios necesarios hasta niveles profundos (como pueden ser la propia edición o ritmo de la película). Con esto, queremos expresar la cantidad de poder que puede tener sobre la película el ente financiero de esta, incluso siendo uno público.

También podemos añadir la experiencia de Xavi Daura, co-creador del canal de YouTube ‘Venga Monjas’, que entrevistamos para este proyecto. Habiendo creado varios proyectos audiovisuales para Atresmedia, Mediaset u otras compañías, a la vez que adentrado con ‘Venga Monjas’ en el campo del cine español independiente, nos comentó que el mercado está realmente mal, tanto por la oferta como por la demanda. Por un lado, tienes las grandes compañías, y únicas capaces de financiar los denominados ‘blockbusters’ en España, que son Atresmedia Films y Mediaset Cinema. Estas son difíciles de convencer; es decir, se entrometen mucho en el proceso de producción, haciendo que, tal y como dice Xavi, “te tengas que bajar los pantalones” con tal de satisfacer las demandas, normalmente relacionadas con el objetivo de aumentar la capacidad económica de la película introduciendo elementos ‘family-friendly’ o que puedan gustarle a todo el mundo. Esto es peligroso, pues quita mucho poder del creador y convierte al producto audiovisual en una creación sin apenas identidad, como podemos ver por la cantidad de filmes estrenados post- ‘Ocho apellidos vascos’ tratando todos de estereotipos sobre las CCAA con tal de subirse al vagón de una fórmula que

aparentemente funciona. Nos comentaba que, con tal de obtener financiación de estas cadenas, se deben pasar varios filtros ejecutivos, donde poco a poco se va desgranando el producto y convirtiéndose en, como dice él, “una sopa insípida que no hace daño a nadie”.

En resumen, como el Ministerio de Cultura y el fondo de financiación europeo empiezan a escasear con las subvenciones, hemos visto una transferencia de poder a las televisiones, más que a las propias productoras y distribuidoras de cine, dada su potencia económica con más seguridad (seriales que en muchos casos son más baratos de rodar que una película industrial y pueden atraer más público y beneficio por las amplias posibilidades de monetización, ya sea a través de anunciantes, barreras de pago o venta de DVDs y merchandising de la serie), y como esto puede prevenir que sea la propia industria la que marque su autosuficiencia por su débil poder económico. Veremos entonces que factores se deben alterar para conseguir un panorama económico independiente y autosuficiente para la industria cinematográfica española.

4.3 Valoración del mercado

En España ha vuelto a subir la producción audiovisual tras años de descenso y pérdidas. Esto se puede ver en el siguiente gráfico de los estrenos con mayor recaudación de este año, proporcionado por el propio Ministerio de Cultura a través de la empresa privada ‘comScore’ encargada de realizar el recuento de las entradas en la cartelera.



Ministerio de Cultura y Deportes

RANK*	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	FÉCHA ESTRENO	RECAUDACIÓN (ACUMULADO)	ESPECTADORES (ACUMULADO)
1	Tadeo Jones 2: El secreto del Rey Midas	PPV	25/06/2017	14.740.035 €	2.650.356
2	Es por tu bien	DISNEY	24/02/2017	9.536.256 €	1.552.197
3	Sefor, dame paciencia	WB	16/06/2017	6.624.273 €	1.084.974
4	Contratiempo	WB	06/01/2017	3.661.397 €	555.476
5	Guardian invisible, El	DEARPLANETA	03/03/2017	3.603.891 €	583.605
6	Verónica	SPE	25/06/2017	3.440.001 €	595.288
7	Bar, El	SPE	24/03/2017	2.879.787 €	475.302
8	Lo que de verdad importa	EUROOF	17/02/2017	2.715.066 €	445.962
9	Abracadabra	SPE	04/06/2017	1.690.037 €	285.576
10	Niebla y la doncella, La	DEARPLANETA	01/09/2017	1.185.437 €	194.623
11	Plan de fuga	WB	28/04/2017	1.112.593 €	198.902
12	Los del tunel	eOne	20/01/2017	1.092.733 €	180.271
13	Versno 1993	AVALON	30/06/2017	926.378 €	144.791
14	Zona hostil	eOne	10/03/2017	874.960 €	142.185
15	Cantábrico	WANDA	31/03/2017	654.143 €	105.085
16	Inculta gloria	ALFARIC	17/03/2017	649.947 €	104.499
17	Nieve negra	ACONTRA	12/04/2017	542.439 €	85.503
18	Inside	eOne	28/07/2017	503.412 €	88.197
19	Llamada, La	DEARPLANETA	29/09/2017	496.923 €	73.491
20	Promesa, La	eOne	02/06/2017	451.169 €	75.287

Se pueden atribuir las causas a la lenta recuperación de la crisis económica que afectó profundamente al país en el año 2008, y que por lo tanto acabó de hundir una industria ya de por sí inestable (especialmente con el cierre de muchas de las salas dedicadas a la proyección audiovisual y productoras independientes), a la mejora de la política del cine en España (como puede ser la reciente

reducción del IVA cultural para el cine, tal y como explicamos en el segundo punto del trabajo), a la amplia difusión mediante el crecimiento de los canales temáticos o generalistas de acceso gratuito a través de sistemas como la Televisión Digital Terrestre (algo que parece normal hoy en día, pero era inimaginable hace una década tener acceso a la cantidad de canales disponibles hoy en día de manera gratuita) o al desarrollo de plataformas de pago digitales (tras el fracaso del clásico videoclub) como pueden ser Netflix o Amazon Prime Video, que han facilitado enormemente la distribución de contenido audiovisual de manera legal a través de Internet.

Podemos identificar un inicio de la crisis del mercado cinematográfico en España a partir del año 2005, donde cayó un 11% la asistencia a las salas españolas respecto al año anterior; es decir, 128 millones de espectadores en 2005 en comparación a los 144 millones de espectadores del año 2004. A partir de entonces, empezó un sistemático descenso de asistencia que no pareció detenerse hasta el año 2014, donde se recuperó un 12% de la asistencia respecto el año anterior. Se perdió entonces unos 65 millones de espectadores (un descenso del 45%) entre 2004 y 2013, una catástrofe para el cine en España (pues en este recuento llevado a cabo por el analista Juan Herbera de RTVE se contaron tanto los estrenos nacionales como los internacionales). Hay que tener también en cuenta el encarecimiento progresivo de las entradas de cine (y de las actividades culturales en general), que como indicamos en el gráfico siguiente, han ascendido dramáticamente desde 1967, con un precio medio de 5,99 actualmente a nivel estatal, siendo 7'99 la media en la ciudad de Barcelona.

■ Encarecimiento de las actividades culturales

Precios en euros, actualizados al valor del dinero de 2017. Entradas con el precio más bajo.

Actividad cultural	1967	1992	2017	Variación porcentual
Teatro Español	0,72	17,44	5,00	504
Liceu de Barcelona*	745,00	1.581,00	1.693,00	127
Concierto de música	12,00	49,70	86,00	617
Entrada de cine	1,75	4,75	5,99	242
Museo del Prado	0,72	2,18	7,50	942
Feria de San Isidro	4,98	3,01	14,90	199
Libro de bolsillo (Alianza)	7,20	2,73	9,20	28
Libro Premio Biblioteca Breve	46,50		20,60	-56

*Precio del bono anual

Fuente: Museo del Teatro, SIGAE, FECE, Museo del Prado, Cole. J. M. Mayor, Alianza Edit., G. Vicens i Lleal, Sins Editorial, L. Llorente / EL MUNDO GRÁFICO.

pasado), recaudando más de 60 millones de euros.

Aun contando con un amplio mercado en lenta recuperación, debemos tener en cuenta la preferencia por el cine norteamericano ante el europeo por el público general, como podemos ver en el siguiente

Vemos así un mercado profundamente afectado y el cual lentamente se ha estado recuperando, aún sumido en muchas dificultades. De este último año contamos con los estrenos hasta la primera semana de octubre, detallados en la gráfica previamente mencionada, siendo más de diez millones de espectadores los que han ido al cine en lo que va de año a ver una película española (un incremento del 5% en comparación con el año

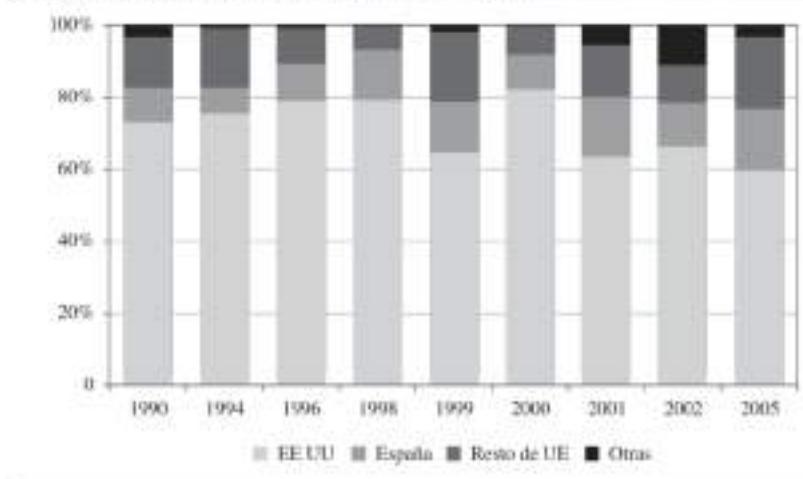
gráfico elaborado por el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales) en 2005 (aunque según sondeos realizados por otros medios de menor confianza, este sigue siendo vigente) que el público suele preferir las producciones norteamericanas, que también se importan en mayores cantidades que las europeas o de otros continentes, demostrando que la integración europea mediante fondos como 'European Cinemas' o 'European Film Fund' no ha sido suficiente para garantizar el intercambio de filmes entre países europeos (como siempre, toca recibir únicamente las comedias románticas francesas), donde el cine norteamericano domina con un 70% a 80% de la cuota de pantalla española.

Con el anterior gráfico de estrenos, enseñando el número de espectadores y recaudación, y el gráfico que demuestra la cuota de mercado en las salas españolas, se debe realizar una valoración de producción por número de espectadores, alcanzando una proporcionalidad óptima para el mercado que pueda evitar entonces la descapitalización del sector a través de un nivel de producción alto pero de bajo presupuesto a diferencia de la menor producción de películas pero con productoras más fuertes, con mayores presupuestos para alcanzar una calidad que pueda resultar atractiva para tanto para el espectador nacional como para el mercado internacional.

A través del estudio publicado a finales de 2017 por el Ministerio de Cultura, podemos conocer las cifras más recientes de los espectadores que asistieron a las salas de cine en 2016. El número total de espectadores en 2016 se situó en 101,8 millones, con una recaudación total de 602 millones de euros. Estas cifras suponen aumentos en la recaudación del 5,9% y 4,7% respectivamente. Por lo que respecta al cine español, los espectadores ascendieron a 18,8 millones y la recaudación a 111,2 millones de euros, mientras que las películas extranjeras exhibidas a lo largo de 2016 obtuvieron 83 millones de espectadores y una recaudación a 490,9 millones de euros.

En 2016, el número de películas exhibidas en alguna de las 3.554 salas de exhibición distribuidas por el conjunto del territorio nacional fue de 1.678, de las cuales 627, un 37,4%, fueron estrenos. Las

Gráfico 2. Cuota de mercado en salas (1995-2005)



Fuente: ICAA

películas españolas exhibidas fueron 451 y el número de las películas extranjeras exhibidas de 1.227. Esto muestra una alta tendencia del público a confiar más en el cine internacional que en el español.

4.4 Cine español y el mercado internacional

Procederemos ahora a analizar la presencia del cine español en el ámbito internacional. Aunque sea difícil saber con concreción el alcance de nuestro cine por la ausencia de las cifras requeridas para dictar una sentencia firme, hemos conseguido recopilar a través de varios estudios de la FAPAE (la Confederación de Productores Audiovisuales) hechos hasta 2016, el último año antes de su desintegración, la información suficiente como para poder intuir hasta donde y como llega nuestro cine. ¿Por qué es importante la creación de un buen recorrido internacional? Porque dadas las posibilidades de acceder a mercados más amplios que el nacional, aumenta las capacidades de explotación de las obras audiovisuales y, por lo tanto, la obtención de grandes beneficios económicos que puedan ser reintroducidos en la industria cinematográfica española, añadiendo más recursos y aumentando la producción de esta. Es un pez que se muerde la cola, pues con más recorrido se obtiene más beneficio, con más beneficio se puede aumentar la calidad de nuestro cine, con una mayor calidad se aumenta el interés y por lo tanto se amplía el mercado, y volvemos a empezar. ¿Por qué domina el cine norteamericano las salas a escala mundial? Por el talento de la industria, pero por encima de todo por su innovadora visión mundial que hizo crecer sus capacidades de distribución y la introducción de medidas proteccionistas para garantizar su presencia internacional. Por otro lado, es también importante poseer un amplio recorrido internacional por la promoción que aporta a España. Estudios del Ministerio de Turismo afirman que, tras la popularidad del cine de Almodóvar, la percepción de España a ojos del público internacional cambió de la imagen gris dejada por el franquismo a la sensación de festejo constante y alegría que se puede percibir en sus películas. Es, por lo tanto, una gran oportunidad para la promoción turística del país.

4.5 Como funcionan los mercados de cine y la venta de derechos

A la hora de explotar una obra audiovisual a nivel mundial, se dividen las zonas de distribución, los mercados consumidores, por países o conjunto de estos (normalmente agrupados por la lengua con algunas excepciones, como por ejemplo Latinoamérica, que no se agrupa bajo un único mercado). Estos mercados no son uniformes y por su situación cultural, geográfica o sociológica reaccionan mejor o peor al cine procedente de ciertos países. Por ejemplo, EEUU está poco abierto al cine de habla no-inglesa por su profundo costumbrismo, dadas las características de su propio cine, y es difícil garantizar el éxito de películas que no se asemejen al cine norteamericano (dificilmente se encontrará en la cartelera de las salas de este país películas procedentes de Irán, por ejemplo, con su característico ritmo pausado y sus profundas raíces culturales completamente diferentes a las de la población norteamericana). Otro ejemplo sería el de China, que, aun contando con un altísimo número de salas de cine, sus estrictas leyes de censura dificultan enormemente la capacidad de distribución en ese país, con incluso las grandes productoras estadounidenses debiendo modificar parte de las

obras distribuidas a China para poder explotar su gran mercado dada la rigidez legislativa del gobierno y el control imponente que este ejerce sobre la entrada de material cinematográfico internacional.

Quien coordina la venta del material audiovisual entre territorios son las agencias de ventas internacionales, que mueven las obras entre distribuidoras locales (estas actúan únicamente en un ámbito nacional, accediendo al material a través de estas agencias). A diferencia de las distribuidoras nacionales, estas no venden directamente a las salas de cine, sino que venden a las distribuidoras nacionales, promocionando las películas en el circuito internacional donde estas se agrupan (como pueden ser los salones o congresos donde se reúnen los propietarios de las distribuidoras nacionales para poder conocer con profundidad el material que se ofrece de todas las partes del mundo, y los festivales de cine, donde compiten una selección de películas a las que se les otorga algunos premios, asegurando su calidad, como pueden ser el prestigioso Festival de Sundance en EEUU, el Festival Internacional de Cine de Cannes o el Festival de Cine de Berlín). Estas también pueden optar por la preventa de material audiovisual; es decir, se adelanta una cantidad, ya sea en el proceso de preproducción o en plena producción de la obra, para asegurar su distribución a nivel internacional, como sería el caso de las películas de Amenábar, que gracias a su éxito y reputación internacional crea interés por parte de estas agencias incluso antes de que la película haya empezado su producción, con tal de obtener así la posibilidad de explotarla sin el riesgo de perderla a otra agencia de distribución internacional.

Esto es siempre en el caso de que no se trate de las grandes productoras y distribuidoras estadounidenses, conocidas coloquialmente como las ‘majors’, pues poseen unos recursos económicos suficientes como para garantizar su distribución a nivel internacional sin tener que vender el producto a agencias de venta internacionales tercera (Time Warner produce una película en EEUU y la vende directamente a las salas españolas a través de Time Warner España, igual que Sony, Paramount o Disney).

Los mercados de cine, aparte de celebrarse ocasionalmente de manera independiente, se suelen llevar a cabo en los festivales de cada país. Uno de los más importantes en el mundo es el previamente mencionado Festival de Cine Internacional de Cannes, donde durante diez días se concentran la mayoría de los vendedores y compradores de cine del mundo. Pudimos hablar con el propietario de la distribuidora Luk Internacional (propietaria de los derechos de distribución en España y Portugal de series de éxito como Doraemon o Shin Chan), Paco Gratacós, que nos certificó la gran importancia que posee este festival en el mercado internacional de productos audiovisuales. A parte de las grandes películas del festival, es también el lugar donde se suelen descubrir otras producciones de menor tamaño, estén o no terminadas. También se está empezando a notar un desarrollo de estos mercados en Sudamérica, con el festival de Guadalajara (Méjico) adquiriendo gran peso en la distribución de productos audiovisuales al resto de países sudamericanos, de gran importancia al cine español por compartir lengua.

La venta de derechos demuestra que no solo se explota el cine en las salas, sino que se venden estos para poder utilizar los productos audiovisuales de diferentes maneras, como puede ser su uso para

televisión o internet. Los derechos que se venden son los de sala (explotar la película en un mercado de cine territorial a través del pago de un precio fijo marcado por la agencia de ventas, dependiendo el precio del territorio y los años que se vaya a explotar la película), la distribución de 'Home Video' (DVD y Blu-ray, en decadencia por la llegada de Internet, aunque uno de los más rentables hasta hace unos años), e Internet (aún en desarrollo por la falta de territorios concretos. Por ejemplo, Netflix existe en casi todo el mundo, siendo la única manera de limitar la distribución mundial la imposición de restricciones según la localización desde la que se acceda al servidor web de Netflix. De momento es el que resultará ser más beneficioso dentro de unos años, a medida que se desarrolle con más profundidad).

4.6 El actual mercado internacional del cine español

Actualmente el cine español no tiene ni la capacidad ni la logística necesaria como para competir con las 'majors' estadounidenses, que producen inmensas cantidades de películas y dominan el cine a escala mundial con unos grandes presupuestos de producción que en algunos casos cuadriplican el de una producción española o europea, resultando en una rentabilidad mucho menor. La competencia directa es entonces otros países europeos, como el Reino Unido, Alemania o Francia, o países con pequeñas industrias cinematográficas, como puede ser Japón, para luchar por ese 40-30% del mercado en el que la industria ajena a la producción norteamericana se puede mover. El volumen de inversión y producción necesario para un flujo constante de películas, el control de los accesos al mercado (es decir, de las agencias de ventas internacionales y las distribuidoras a nivel territorial) y la presencia en el imaginario colectivo son los elementos que más poder otorgan a las 'majors' y contra los que el mercado europeo, por su profunda y obvia fragmentación (en vez de centrar la producción en un lugar, cada país produce independientemente 'su' cine para garantizar la diversidad cultural, que es por lo que más apuesta la Unión Europea), no puede combatir.

Analicemos entonces la competición y los mercados disponibles al cine español. Francia es un país que vende mucho cine por su elevada producción audiovisual, que sitúa al país en el centro de la producción cinematográfica en Europa, gracias a la protección de la lengua y a una legislación que facilita la distribución nacional e internacional (fomentando, por ejemplo, el desarrollo del festival de Cannes, que al ser el mercado de cine más grande del mundo garantiza la presencia del cine francés a nivel mundial). A diferencia del Reino Unido, que es también uno de los principales productores a nivel europeo, principalmente por su idioma, que facilita la entrada de la producción al gran mercado de EEUU, es mucho menos proteccionista en cuanto a la entrada de obras cinematográficas en su recorrido de distribución nacional, comprando mucho a la vez que vende, siendo uno de los principales compradores de cine español. Por otro lado, el gran competidor de Francia, Italia, se ha visto debilitada por una pésima gestión política de la industria cinematográfica, con el presidente Silvio Berlusconi intentando barrer hacia casa en el famoso caso del grupo Mediaset, donde se detectó un intento de control de la producción audiovisual para favorecer al grupo del presidente, reduciendo su capacidad de producción hasta el punto de situarse al mismo nivel que el cine español. La

compraventa de películas italianas aquí y españolas ahí hace que, más que competición, Italia se sitúe en un punto de intercambio cultural con España. Al contrario de Italia, Alemania destaca en su producción audiovisual por una excelente gestión política de la industria cinematográfica, potenciando festivales como el de Berlín, que se han convertido en uno de los principales lugares de reunión del mundo del cine europeo y situándose como uno de los mercados de referencia a escala mundial, aumentando su producción. Reconocerán probablemente a Alemania por su cine de tarde, del que es imposible escapar a diario tras la finalización del telediario en la mayoría de canales generalistas españoles, y es que gracias a su elevado nivel de producción, se exportan grandes paquetes de películas alemanas a escala mundial y con un precio asequible, siendo aprovechado por varias cadenas generalistas a nivel europeo (especialmente en España, donde han adquirido especial popularidad por su melosidad en cuanto a argumento y fotografía, resultando atractiva al público que deja la televisión encendida tras la hora de comer y no le presta muchísima atención). Finalmente, hablaremos de la competición de las películas independientes norteamericanas. A diferencia de las producciones de las ‘majors’, las películas producidas por estas empresas independientes se asemejan más al cine europeo por su poco recorrido en comparación con el cine norteamericano comercial y, consecuentemente, sus presupuestos de menor tamaño (aunque igualmente muy superiores a los disponibles en el cine español). Cuentan con una gran ventaja, la participación de actores reconocidos de las ‘majors’, resultando en una mayor facilidad a la hora de promocionar la película por la familiaridad de los actores con el público español. Aunque estas también compran cine europeo, siendo la única manera de entrar en el recorrido de distribución estadounidense para el cine español, es en menor escala a otros países de la Unión Europea por la falta de interés del público norteamericano.

**Ranking de países con mayor recaudación de películas españolas
(en millones de euros)**

País	Recaudación de películas españolas en millones de euros
Francia	61,15
EE UU / Canadá	18,92
Alemania	13,73
Méjico	13,57
Brasil	2,96
Reino Unido	2,94
Austria	2,73
Portugal	2,49
Venezuela	2,13
Australia	2,39
Argentina	2,12
Colombia	1,56
Holanda	1,47
Japón	1,34
Corea	1,14
Chile	0,87
Nueva Zelanda	0,49
TOTAL	132,00

Fuente: estudio de FAPAE 2014

Para analizar la tabla, que muestra la recaudación de las películas españolas en el extranjero en el año 2014, debemos tener en cuenta que únicamente se refiere al estreno en salas y no a la distribución de ‘Home Video’ o la compra de los otros derechos que hemos mencionado previamente. Vemos que el

mercado principal del cine español a nivel internacional es el francés, que como hemos mencionado antes, exporta e importa cine en grandes cantidades, seguido del mercado estadounidense a través de las distribuidoras independientes. La reducida presencia del mercado sudamericano de habla hispana en la tabla, con México en el cuarto puesto, Venezuela en el noveno, Argentina y Colombia en el onceavo y doceavo respectivamente y Chile en el dieciseisavo, resulta preocupante por ser uno de los mercados más accesibles al cine español, dado que se comparte el idioma y muchos de los elementos fundamentales que componen nuestra cultura. Podemos ver que realmente el cine español se ve en el extranjero y que posiblemente esté mejor valorado o se tenga una mejor percepción de este que en el propio mercado nacional. Según las cifras que nos aporta el estudio de FAPAE, se distribuyeron un total de 7.754 copias de películas españolas en el extranjero. Si calculamos la recaudación media por copia, resulta ser de 17.023 euros, que, comparado con la cifra de 11.986 euros que nos aporta el estudio de FAPAE en cuanto a la media de recaudación por copia de película extranjera en España, significa que se supera, por poco, la media de recaudación de los grandes estudios norteamericanos, de nuevo significando que el cine español posee cierta relevancia y presencia en el recorrido internacional (aunque repetimos, para nada comparable con sus principales competidores a escala europea, Francia, Reino Unido y Alemania, y aún menos a escala global, con EEUU dominando sin competencia alguna).

Se debe tener también en cuenta los éxitos puntuales, como puede ser la película ‘Contratiempo’ de Oriol Paulo¹⁰, que obtuvo un inesperado éxito en China, estrenándose en más de 6000 salas chinas. Únicamente se había estrenado hasta entonces con cierto éxito ‘Lo Imposible’ y ‘Las aventuras de Tadeo Jones’, pero debemos recalcar que este tipo de entrada en el mercado asiático es muy escaso y extraño, y aunque se debe tener en cuenta por las posibilidades de explotación si se lleva a cabo una mejor labor de producción y distribución, de momento solo ha funcionado bien no más de tres veces.

4.7 Conclusiones, mejoras y reflexión final

Como hemos comentado previamente, el mercado donde más falla el cine español es España. Según los diferentes estudios consultados, se tiene la percepción de que es un cine pobre. Acostumbrado el público al cine norteamericano por su gran labor de promoción, y aunque recientemente esta percepción del cine español como uno pequeño y de poca calidad se ha conseguido desvanecer principalmente por las actividades de promoción de la ICAA (la creación de los premios Goya, por ejemplo, como escaparate del cine español), no se ha conseguido fomentar con el rigor necesario un mercado nacional, necesario para adquirir ese flujo constante de producción que, a su vez, facilita y aumenta las capacidades de exportación. La mala gestión legislativa, en comparación con la alemana, comentada previamente, que ha querido ayudar al cine, pero sin saber muy bien cómo y sin aplicar

¹⁰ DEL CORRAL Pedro, *El cine español, ¿un éxito de ventas en el extranjero?* en ‘El Mundo’ (20 noviembre 2017): <http://www.elmundo.es/cultura/2017/11/20/5a12efafe5fdeaa4078b4585.html>

los recursos y esfuerzo necesario para la prosperidad de este, ha provocado también que una industria que tenía el potencial de ser líder en Europa tras la caída de Italia como la gran productora de cine europeo, haya perdido gran parte de su inercia. La fragmentación del mercado español en comunidades autónomas en vez de crear un centro de producción cinematográfica en España, aunque positiva para el fomento de la pluralidad, ha causado también la dificultad de promoción de cine fuera de España y la nula percepción del cine español como una marca única, pues cada comunidad autónoma acerca el cine a su territorio de tal manera que resulta difícil unificarlo bajo una única categoría de cine español, a diferencia de industrias como la francesa o la alemana, en las que se aprecian tendencias que unifican al cine producido en esos territorios.

Otro problema grande de la industria cinematográfica española es la falta de riesgo a la hora de invertir en obras. Dada la escasez de recursos y la dificultad a la hora de obtener beneficios, las productoras no suelen jugársela y apuestan por el éxito seguro, como pueden ser películas de humor ordinario como Torrente, que aun siendo de poca calidad, tiene las ventas aseguradas. Esto provoca una falta de innovación y de desarrollo artístico que afecta a su vez las posibilidades de participar en el recorrido internacional de manera más consistente, accediendo rara vez, por ejemplo, a los premios de la Academia de Cine estadounidense (los ‘Óscar’).

Al no haber conseguido activar el ‘motor’ de la producción audiovisual mediante un uso efectivo y lógico de las subvenciones, fomentando el desarrollo de un mercado español, resulta difícil no depender de ellas, y por lo tanto es crucial que estas se usen a la hora de producir obras audiovisuales. El problema es que el Gobierno actual no está dispuesto a invertir los recursos necesarios para que el cine español crezca aún más, y acabamos en el mismo lugar de siempre, unas ‘majors’ al estilo español (las grandes productoras de España, que son las principales cadenas de televisión: Atresmedia, Mediaset, Movistar Plus...) que dominan el mercado, relegando el cine independiente a un segundo puesto. Aunque la manera de mejorar sería a través de una lenta reducción de las subvenciones (no una completa eliminación, pues ninguna industria se aguanta 100% por sí sola, ni la estadounidense, que recibe también ayudas a través de beneficios fiscales dependiendo del estado en el que se haga la producción), fomentando el desarrollo de un mercado autosuficiente e independiente, actualmente no parece ser que se llegue a cumplir, pues el Gobierno no parece tener la intención de llevar a cabo tales medidas y la industria no quiere perder su subvención, manera fácil de vivir.

Finalmente, falta la creación de la marca española, de la idea positiva del cine español en el imaginario colectivo a todas las escalas, nacional e internacional, para que se tenga presente la existencia de nuestra industria y, por lo tanto, crezca el interés por nuestro cine y nuestra cultura.

5 Conclusiones del proyecto

Tras el análisis exhaustivo de carácter político, económico y sociológico de la actual industria cinematográfica en España, hemos concluido en que de momento no es posible convertir a esta industria de un modelo dependiente a uno independiente y autosuficiente, confirmado nuestra hipótesis inicial.

En el ámbito político, aunque con algunos aciertos, en general necesita una urgente reforma. Se aprecia la buena intención en algunas partes de la Ley del Cine, como por ejemplo la creación de un órgano protector del patrimonio cinematográfico español, como es la Filmoteca Española, pero esta gotea por tantos agujeros que requiere una inmediata reforma, como muchas de las otras medidas que, si se hicieran bien, resultarían en un gran acierto para el desarrollo de la industria, como por ejemplo las ayudas a la distribución de la Ley del Cine, una perfecta iniciativa para promocionar el movimiento de las obras cinematográficas españolas pero que, dada la escasez de recursos, no se puede realizar con consistencia y fracasando, por lo tanto, en su principal objetivo: la creación de una marca española en el mundo del cine. Repetimos que la falta de actualización de la legislación relacionada con la industria cinematográfica española echa para atrás sus posibilidades de crecimiento, y de momento el Ministerio de Cultura poco ha hecho por garantizar su actualización y correcto mantenimiento, menospreciando así a una industria que aumenta el patrimonio cultural de España y crea a la vez mucho empleo. También hay medidas que directamente son una desfachatez, como el elevadísimo IVA cultural que aún a día de hoy se mantiene en un 21%, con el objetivo de reducirlo en 2018 con los nuevos Presupuestos Generales, como hemos comentado ya, subiendo el precio de las entradas y reduciendo la asistencia del público a las salas de cine.

En el ámbito económico es necesario el desarrollo de un fuerte mercado español para reforzar así el internacional, que cuenta ya con su moderado éxito. La presencia de las productoras independientes es escasa, tomando un foco principal las grandes televisiones españolas como principales inversoras, por la falta de recursos disponibles a la hora de invertir en las producciones audiovisuales. Volvemos a repetir lo importante que es establecer esa marca del cine español como manera de crear el recorrido nacional e internacional necesario para garantizar la rentabilidad de las obras audiovisuales, que de momento, dada su irregularidad, eleva el riesgo a la hora de producir una obra y provoca que las productoras apuesten por lo tradicional en vez de intentar tomar un rumbo diferente y alternativo; es decir, en muchos casos no se arriesga, sino que se apuesta por lo que ya se sabe que funciona por la altísima dificultad que resulta recuperar la inversión por el limitado mercado español, que menosprecia su propio cine.

También hace falta que se adapte este cine al medio digital. Hace preocupantemente poco que han surgido plataformas como ‘Verkami’ para financiar pequeños proyectos a través del micro-mecenazgo y servicios web como ‘Filmin’ para el visionado de cine bajo demanda en casa, cuando este tipo de servicios llevan estando presentes en EEUU o en Francia y el Reino Unido (Kickstarter, Netflix) desde hace ya casi una década, marcando claramente el retraso que lleva nuestra industria cinematográfica. Aún están en su infancia, pero si se desarrollan al ritmo al que actualmente están creciendo, pueden

llegar a competir con los grandes servicios internacionales, acercando de nuevo el cine español al ámbito internacional.

La sociedad española está cada vez más cerca de aceptar de una vez por todas al cine español, de perder esa percepción negativa y de deshacerse por fin de los estereotipos que lo han perjudicado durante tantos años, únicamente necesita un empujón más con el desarrollo de una legislación moderna, con el siglo XXI en mente, y otro en el ámbito económico, una vez superado el bache de la crisis económica, para poder empezar a labrar el camino hacia la creación de una industria que sea, por fin, independiente y autosuficiente.

Como apunte final, nos sorprendió el discreto recorrido internacional del cine español, que dábamos por nulo y desconocíamos completamente, especialmente el éxito taquillero de la película ‘Contratiempo’ en las salas chinas, uno de los descubrimientos más curiosos de la investigación.

Por ahora, por eso, las condiciones no son las adecuadas y resulta imposible que se configure el panorama cinematográfico español para la creación de este tipo de industria, habiendo tristemente acertado con nuestra hipótesis inicial.

6 Bibliografía

Andalucía, Junta de. PROTECCIÓN DE DATOS, DERECHOS DE AUTOR Y NAVEGACIÓN SEGURA. *Educación a distancia - Junta de Andalucía*. [En línea] [Citado el: 13 de 10 de 2017.]

<https://educacionadistancia.juntadeandalucia.es/profesorado/autoformacion/mod/book/vie w.php?id=3872&chapterid=3194>.

AV451, Redacción. 2017. La Unión de Asociaciones de las Industrias Culturales de España solicita al Gobierno que amplíe la reducción del IVA al cine. *Audiovisual 451*. [En línea] 31 de Marzo de 2017. [Citado el: 30 de 08 de 2017.] <https://www.audiovisual451.com/la-union-de-asociaciones-de-las-industrias-culturales-de-espana-solicita-al-gobierno-que-amplie-la-reduccion-del-iva-al-cine/>.

Barroso, Mariano. 2017. ¿Quién teme al cine español? *El País*. [En línea] 24 de Marzo de 2017. [Citado el: 16 de 11 de 2017.]

https://elpais.com/cultura/2017/03/23/actualidad/1490273581_371915.html.

Commons, Creative. Creative Commons. *Creative Commons*. [En línea] [Citado el: 05 de 12 de 2017.] <https://creativecommons.org/choose/>.

Cruz, Marisa. 2017. El Gobierno y Ciudadanos pactan una bajada del IVA cultural pero dejan fuera el cine. *El Mundo*. [En línea] 30 de Marzo de 2017. [Citado el: 29 de 08 de 2017.] <http://www.elmundo.es/espana/2017/03/30/58dcd86b468aebcc308b461e.html>.

Cultura, Ministerio de. 2015. *ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES 2015*. 2015.

—. **2016.** *ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES 2016*. 2016.

—. **2015.** *Orden ECD/2796/2015, de 18 de diciembre, 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 Cinem*. 2015.

—. **2016.** *Anuario de Estadísticas Culturales*. 2016.

—. **2017.** *ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES 2017*. 2017.

—. **2017.** El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Academia de Cine acuerdan crear el Portal Educativo del Cine Español. *Ministerio de Cultura*. [En línea] 04 de Diciembre de 2017. [Citado el: 07 de 12 de 2017.] <http://mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2017/12/20171204-portal-cine.html>.

—. **2014 - 2015.** *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2014 - 2015.* 2014 - 2015.

—. **1996.** *Ley 13/1996, de 30 de diciembre.* 1996.

—. **2010.** *Ley de Comunicación Audiovisual: Ley 7/2010.* 2010.

—. **2007.** *Ley del Cine, Ley 55/2007 de 28 de diciembre, del Cine.* 2007.

—. Normativa reguladora. *Ministerio de Cultura.* [En línea] [Citado el: 10 de 07 de 2017.]

<http://mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/normativa-reguladora.html>.

Cultura, Ministerio de. 2015. *Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.* 2015.

Cultura, Ministerio de. 1997. *Real Decreto 7/1997.* 1997.

—. **1997.** *Real Decreto 7/1997, de 10 de enero, de estructura orgánica y funciones del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.* 1997.

—. **2010.** *Resolución de 2 de julio de 2010, del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.* 2010.

Espinel, Rodrigo. ¿Por qué el cine español está viviendo su mejor momento en el mercado internacional? *producciónaudiovisual.com.* [En línea] [Citado el: 14 de 11 de 2017.]
<https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/cine-espanol-mercado-internacional-2016/>.

FAPAE y comScore. 2015. *EL CINE ESPAÑOL EN EL MERCADO INTERNACIONAL 2015.* 2015.

—. **2016.** *EL CINE ESPAÑOL EN EL MERCADO INTERNACIONAL 2016.* 2016.

Gómez, Rosario y García, Rocío. 2013. Cine de muchos, cine de pocos. *El País.* [En línea] 20 de Abril de 2013. [Citado el: 14 de 11 de 2017.]
https://elpais.com/sociedad/2013/04/20/actualidad/1366473985_838706.html.

Gubern, Román, y otros. 2017. *Historia del cine español.* Barcelona : Cátedra, 2017.
9788437625614.

Herbera, Juan. Distribución independiente vs cine independiente. *Desde la taquilla - RTVE.es.* [En línea] [Citado el: 14 de 11 de 2017.]
<http://blog.rtve.es/estrenos/2013/04/d.html>.

2017. La rebaja del IVA en espectáculos en vivo deja al cine esperando su turno. *La Vanguardia Digital*. [En línea] 31 de Marzo de 2017. [Citado el: 18 de 08 de 2017.]
<http://www.lavanguardia.com/politica/20170331/421345536019/la-rebaja-del-iva-en-espectaculos-en-vivo-deja-al-cine Esperando-su-turno.html>.

López, María. 2017. El cine más barato de España está en Santander. *El País*. [En línea] 1 de Abril de 2017. [Citado el: 21 de 08 de 2017.]
https://politica.elpais.com/politica/2017/03/28/diario_de_espana/1490725069_354306.html.

2017. Los Presupuestos que quieren desatascar la política española, ¿lo conseguirá Montoro? *LaInformación.com*. [En línea] 04 de Abril de 2017. [Citado el: 29 de 08 de 2017.]
https://www.lainformacion.com/espana/Presupuestos-Montoro-gasto-ingresos-Rajoy-Hacienda-Economia-Guindos_0_1014198874.html.

Pablo Martí, Federico y Muñoz Yebra, Carlos. 2001. *ECONOMIA DEL CINE Y DEL SECTOR AUDIOVISUAL EN ESPAÑA*. s.l. : Revistas ICE, 2001.

Rivas, Juan Carlos. 2017. Ricos y pobres en el cine español. *20 Minutos - Blogs - Plano contrapicado*. [En línea] 14 de Marzo de 2017. [Citado el: 16 de 11 de 2017.]
<https://blogs.20minutos.es/plano-contrapicado-cine/2017/03/14/ricos-y-pobres-en-el-cine-espanol/>.

Saura, Antonio. 2010. *La presencia del cine español en el mercado internacional*. s.l. : Fundación Alternativas, 2010.

UAB. Propiedad intelectual y derechos de autor: conceptos básicos. *UAB*. [En línea]
[Citado el: 14 de 10 de 2017.]
<http://www.uab.cat/servlet/Satellite?c=Page&cid=1345650367270&pagename=BibUAB%2FPage%2FTemplatePlanaBibUAB>.

Una industria cinematográfica con presencia internacional. *marcaespana.es*. [En línea]
EFE.[Citado el: 14 de 11 de 2017.] <http://marcaespana.es/talento-e-innovaci%C3%B3n/industria-creativa/una-industria-cinematogr%C3%A1fica-con-presencia-internacional-0>.

Vanguardia, La. 2017. La cultura pide que también se rebaje el IVA del cine. *La Vanguardia*. [En línea] 1 de Abril de 2017. [Citado el: 28 de 08 de 2017.]
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170401/421349533978/la-cultura-pide-que-tambien-se-rebaje-el-iva-del-cine.html>.

WikiEOI. Los derechos de explotación. en Propiedad intelectual. *WikiEOI*. [En línea] [Citado el: 13 de 10 de 2017.]

http://www.eoi.es/wiki/index.php/Los_derechos_de_explotaci%C3%B3n_en_Propiedad_intelectual.

Wikipedia. Creative Commons. *Wikipedia*. [En línea] [Citado el: 02 de 12 de 2017.]

https://es.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons#Objetivos_e_influencias.

Zurro, Javier. 2017. Alarma: la Filmoteca Española en “estado crítico”. *El Español*. [En línea] 20 de Noviembre de 2017. [Citado el: 22 de 11 de 2017.]

https://www.elespanol.com/cultura/cine/20161119/171982929_0.html.

—. 2017. Alemania da una lección de cine a Méndez de Vigo: 150 millones en ayudas frente a los 30 de España. *El Español*. [En línea] 27 de Marzo de 2017. [Citado el: 30 de 08 de 2017.] https://www.elespanol.com/cultura/cine/20170327/203979753_0.html.

—. 2017. Y ahora, ¿quién habla con el Gobierno sobre lo que necesita el cine español? *El Español*. 2017.