



Trabajo Fin de Grado:

El Derecho Audiovisual en España.

Pasado, Presente y Futuro.

Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche.

Grado en Derecho 4º Curso académico 2015-2016

Alumno: Mario Dolado Barajas.

Tutor: Carlos José Navas Alejo.

Cotutores: Rodolfo Coloma Miñana y Juan Antonio Galonce López.



"Sólo trato de exponer una duda razonable"

Henry Fonda como "Jurado nº8"
Doce hombres sin piedad (1957) de Sidney Lumet.





Índice.

1. **Resumen.** [Pág. 7.](#)
2. **Introducción.** [Pág. 16.](#)
3. **Aproximación al régimen jurídico del cine y el ámbito audiovisual.**
 - a. **Aspectos de la acción interventora del Estado e intereses generales.** [Pág. 19.](#)
 - b. **Breve repaso al Derecho Audiovisual en España.** [Pág. 30.](#)
 - c. **Panorámica de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.** [Pág. 40.](#)
4. **Análisis e incidencia en el marco jurídico y económico del Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo y Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por los que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.**
 - a. **El Real Decreto-ley 6/2015, y el Real Decreto 1084/2015 como respuesta a la problemática del escándalo del fraude en la ayudas al cine.** [Pág. 50.](#)
 - b. **Consecuencias de las reformas y modificaciones introducidas en la Ley 55/2007 del Cine, por el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015.** [Pág. 60.](#)
 - c. **Consideraciones respecto al anteproyecto de la Ley andaluza del Cine.** [Pág. 66.](#)
5. **El futuro del panorama audiovisual.**
 - a. **Revolución en el sector de los videojuegos y las nuevas formas de consumo en el sector audiovisual.** [Pág. 73.](#)
 - b. **Youtube, aspectos y puntos clave de la mayor plataforma de distribución de contenidos audiovisuales del mundo.** [Pág. 83.](#)
6. **Conclusiones.** [Pág. 92.](#)
7. **Abreviaturas.** [Pág. 96.](#)
8. **Bibliografía y Webgrafía.** [Pág. 98.](#)



1. Resumen.

El presente Trabajo de Fin de Grado (TFG) centra sus esfuerzos en exponer y analizar diferentes aspectos del ámbito audiovisual de gran actualidad y repercusión. Y es que la industria audiovisual no solo mueve miles de millones en todo el mundo, sino que nos resultaría imposible entender la sociedad de hoy día sin la misma.

Los puntos a exponer y analizar, que mencionamos se corresponden, por un lado, con las modificaciones de la Ley 55/2007 del Cine del 2015 (concretamente hacemos referencia al Real Decreto-ley 6/2015 y Real Decreto 1084/2015) y que empiezan a desplegar sus efectos este 2016, y por otro lado, con la revolución del sector de los videojuegos y las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual atendiendo a que el ámbito audiovisual está inmerso en una evolución constante y cada día surgen nuevos aspectos que obligan a adaptar la legislación existente y por tanto es preciso tener siempre la imagen más fidedigna de los mismos.

Sin embargo, en post de ofrecer una explicación lo más completa y panorámica posible no nos lanzaremos directamente a analizar los puntos anteriormente señalados, sino que antes de nada realizaremos una pequeña aproximación al régimen jurídico del cine y del ámbito audiovisual.

Para ello, en primer lugar vendremos a constatar que el ámbito audiovisual viene a representar muy diversos intereses como son económicos, industriales, culturales e incluso de comunicación y de espectáculo. Frente a estos intereses, el Estado hace uso de las diferentes formas de intervención que tiene a su disposición para incidir en dichos intereses. Estas formas de intervención se corresponden con las actividades de policía, de servicio público y la de fomento (siguiendo la distinción tripartita de Luís Jordana de Pozas) que dependiendo de la visión política del momento histórico correspondiente pueden intercambiarse entre sí para alcanzar los mismos objetivos como se extrae del principio de intercambiabilidad.

Precisamente el reflejo de la intervención Estado, a través de las actividades de policía y de fomento mayoritariamente, se observa en la evolución histórica del Derecho Audiovisual en nuestro país.

Desde la proyección en España de las primeras películas en el año 1896 (apenas cinco meses después de que los hermanos LUMIÈRE exhibieran la primera proyección pública en el Salón Indio del Gran Café del Bulevar de los Capuchinos de París), hasta el año 1991, a falta de una normativa propia aplicable al ámbito audiovisual se venían a aplicar diferentes normas de carácter general. No sería hasta alcanzado el año 1911 que comenzarían a surgir las primeras normas del ámbito audiovisual en nuestro país, debiendo destacar la Real Orden de 27 de noviembre de 1912 que supuso el nacimiento de la censura en este ámbito (reflejo claro de la actividad de policía) y que perduró 65 años. En la II República, por otra parte, partiendo del esquema anterior introduce nuevos aspectos como la descentralización de la censura o novedosos aspectos en el ámbito de la tributación.

Durante el periodo de la dictadura franquista destaca por el desarrollo de una amplia gama de disposiciones con escasa sistematización y con un claro carácter proteccionista e intervencionista. Pero si por algo destaca el periodo franquista es porque la censura alcanza su punto culmen en la historia de España. Siendo interesante que la censura no recayera en manos de la estructura estatal, sino de su apartado ideológico ya que la Junta Superior de Censura y la Comisión de Censura Cinematográfica, dependía jerárquicamente de la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET y de las JONS.

Sin embargo, ya en la democracia, la censura vio su fin con el Real Decreto 3071 de 21 de noviembre de 1977. Por tanto desde ese momento se viene a reflejar un abandono de la actividad de policía a favor de la actividad de fomento que es la que hoy día destaca en el ámbito audiovisual. Precisamente hoy día no es posible hablar del régimen

jurídico del cine y el ámbito audiovisual sino hacer referencia a la Ley 55/2007 o Ley del Cine, después de todo es incontestable que hoy por hoy el cine es la joya de la corona del ámbito audiovisual y por tanto un pilar básico del Derecho Audiovisual español.

Como señalamos, si bien es cierto que cuenta que nuestro ordenamiento jurídico ofrece múltiples regulaciones (con finalidades diversas) que mencionan las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales. La Ley 55/2007 ocupa un papel cardinal en el sistema de fuentes del ámbito audiovisual y destaca, por un lado, por la conservación y protección del patrimonio cinematográfico y audiovisual, y por otro lado, por la promoción y fomento de la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas.

En cuanto a la protección del panorama audiovisual, no podemos dejar de mencionar la importancia de la propiedad intelectual y el derecho de autor. Y es que, el TRLPI recoge entre las obras que se presentan a la protección por derecho de autor a la películas y similares. Si bien es cierto como recoge el art. 10 del TRLPI, para que las obras mencionadas puedan ser objeto de protección se debe atender a dos aspectos fundamentales: primero a la originalidad de la creación (independientemente de que sea literaria, artística o científica) y en segundo lugar a la expresión de dichas creaciones en cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro.

En lo concerniente a los aspectos de promoción y fomento, la Ley del Cine distingue hasta 8 secciones dentro de las mediadas de fomento e incentivos: disposiciones generales, ayudas a la creación y el desarrollo, ayudas a la producción, a la distribución, a la exhibición, a la conservación, a la promoción y otras ayudas e incentivos. Como resulta evidente, las medidas que expone supusieron en su momento encarnizadas discusiones con los exhibidores contenido audiovisual.

Sin embargo, en el momento de la promulgación de la Ley 55/2007, las medidas adoptadas por esta ley (según diferentes autores) distaban de ser ciertamente innovadoras o rompedoras en el sector audiovisual tanto a nivel nacional como comunitario. Esta situación responde a que en muchos aspectos se sigue el modelo iniciado por la derogada Ley 15/2001, de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual.

Por este motivo, son de vital importancia las diferentes modificaciones que ha venido sufriendo la dicha ley. Dentro de las diferentes modificaciones a tener en cuenta podemos destacar: la Ley 18/2014 de medidas urgentes para el crecimiento, la competitividad y la eficiencia (centrada especialmente en corregir desequilibrios y mejorar la competitividad como consecuencia de la crisis económica), el Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo o más recientemente el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre.

Precisamente el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015, atendiendo a la repercusión de sus modificaciones a diversos niveles y los motivos que han llevado a dicha reforma, necesitan ser sometidos a un examen más profundo.

Para poder entender a las ya mencionadas reformas, es preciso que tengamos siempre en consideración los motivos que dieron lugar al desarrollo de las mismas, y es que en la industria audiovisual, la compra de entradas por parte de los productores para alcanzar los requisitos mínimos y obtener la correspondiente subvención ha sido un secreto a voces. Ciertamente este tipo de prácticas fraudulentas junto con otros factores como es el ahorro económico para la administración, lo que motivó las ya referenciadas reformas.

El Real Decreto-ley 6/2015 entre diferentes cuestiones de relevancia, cambia el sistema de ayudas, que se concederán a priori y no dos años después del estreno (de ahí que se hablase de ayudas a la amortización) y dependiendo de la taquilla obtenida,

por otra parte, estas nuevas subvenciones mantienen el objetivo de reforzar la industria del cine español, por lo que no sustituyen a las ayudas a la producción ya existentes, aunque si introduce la obligación de reembolsar un porcentaje de las ayudas si finalmente se obtiene suficiente éxito comercial.

Cabe mencionar que esta reforma del modelo de financiación del cine español se completa con la reforma fiscal aprobada un año antes, en la que se elevó el porcentaje de desgravación del 18 % al 20 %, aunque sólo para el primer millón de euros invertido y con un límite de tres millones. Dicha reforma fiscal también introdujo, por primera vez, un tipo específico de desgravación para atraer rodajes extranjeros, del 15 %, con un techo de 2,5 millones de euros.

El Real Decreto 1084/2015, por su parte, no solo supone la reafirmación de intenciones por parte del Gobierno ya iniciadas unos meses antes en el Real Decreto-ley 6/2015, sino que se configura como un paso más en el camino de la reforma del sistema de financiación del cine, que empezó en el 2012 con la formación de una comisión mixta en la que el Gobierno y todo el sector audiovisual se comprometieron a pactar juntos el nuevo modelo.

El Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, supone una simplificación de las cargas administrativas de la Ley del 2007 y un claro punto de inflexión en las ayudas al fomento de la actividad audiovisual.

El Real Decreto en cuestión, viene a tratar entre otras aspectos, las cuestiones relativas a la calificación de las obras cinematográficas y audiovisuales, simplificando e incrementando la seguridad jurídica de los procedimientos de la nacionalidad española, su carácter cultural y la obtención de la calificación por edades. Así como, la regulación de las coproducciones extranjeras, así como la reducción de las normas en lo referente a los procesos de distribución y exhibición de obras cinematográficas en salas, eliminando requisitos no necesarios. Por otra parte, uno de los aspectos tal vez más a

tener en cuenta, es que la nueva regulación busca dar objetividad al sistema de ayudas, fijando una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables, entre los que se encuentran criterios económicos como la viabilidad e impacto del proyecto, y la solvencia del beneficiario. Sin obviar que desaparece el número de espectadores como criterio para adjudicar la ayuda.

Las modificaciones introducidas por el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015 vienen a entenderse como un movimiento adecuado y acertado para acabar con unas prácticas ilegales que venían siendo una lacra para el estado español desde hacía años y que en tiempos de crisis como los vividos suponía un grave problema de tesorería en la Administración, ya que, con presupuestos de crisis no se podía alcanzar para satisfacer pagos comprometidos años antes (precisamente a mediados de 2015 se venía a estimar una deuda de 14 millones de euros con los productores por las denominadas ayudas a la amortización).

Precisamente para lograr alcanzar dichas metas, se ha abogado por dejar de conceder las ayudas a posteriori atendiendo a los resultados de taquilla, para proceder a su concesión a priori (siendo el Real Decreto 1084/2015 el que pretende establecer una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables para dar objetividad al nuevo sistema de ayudas). Precisamente el hecho de conceder las ayudas a priori, tiene un gran impacto económico notable no solo para la administración, sino para los productores que experimentan un ahorro importante.

Dicho ahorro se calcula que puede llegar a ir del 5% al 15%. Partiendo de los préstamos de la línea ICO, que se configuran como los más beneficiosos para los productores, ya que entre otros beneficios los préstamos del ICO destacan por no permitir el cobro de comisiones, salvo por amortización anticipada, y unos tipo de interés fijos o variables bastante beneficiosos. Se puede hablar de un ahorro de los productores que alcanza el 5%. Evidentemente en el caso de que los productores atendiesen a unos préstamos con unas condiciones menos favorables posiblemente

estaríamos hablando ya no de un ahorro del 5% sino superior y más cercano al ahorro del 15% que se señala desde las esferas del gobierno español.

Dejando ya de lado los aspectos referidos a la Ley 55/2007, el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015, no podemos dejar pasar la oportunidad para mencionar aunque sea de forma superficial, el anteproyecto de Ley del Cine de Andalucía. Y es que este anteproyecto de Ley, que ha contado con la participación y anuencia del propio sector audiovisual andaluz, se plantea como el futuro más próximo en materia audiovisual, y por tanto puede empezar a marcar la hoja de ruta hacia el futuro audiovisual de nuestro país.

Evidentemente el principal objetivo del anteproyecto de la Ley andaluza del Cine es el de establecer un marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual de la Comunidad Autónoma de Andalucía, con el objeto de fortalecer e impulsar el desarrollo de una industria que ha ido adquiriendo gran relevancia en el territorio. Tal es la repercusión del sector en la comunidad, que la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, en colaboración con Andalucía Film Commission, ha puesto en marcha las Rutas de Cine por Andalucía, una iniciativa que busca posicionar a Andalucía como un destino cultural multidisciplinar. Sin embargo, el anteproyecto es mucho más ambicioso y lucha por fomentar la igualdad de género y la visibilidad de la mujer en la industria, superar la discriminación a las personas con discapacidad, estimular la inversión privada y difusión internacional de las empresas andaluzas. A todo esto debemos añadir, un claro esfuerzo por el cine a las aulas escolares y proteger el patrimonio cultural cinematográfico tan abundante en la Comunidad Autónoma. Por estos motivos es difícil, no venir a considerar este anteproyecto de Ley como la punta de lanza del futuro del ámbito audiovisual a nivel normativo.

Sin embargo, no podemos hablar del futuro del Derecho Audiovisual sin hablar del sector de los videojuegos o las nuevas formas de acceso al contenido audiovisual. Y

es que, como señalábamos al inicio, el ámbito audiovisual se trata de un ámbito sometido a constante evolución.

Reflejo de esta evolución constante, es que si dentro del ámbito audiovisual el sector cinematográfico es la joya de la corona, en los últimos años el sector de los videojuegos se posiciona como un referente de lo audiovisual. Y es que no es solo un sector que mueve miles de millones de euros, sino que también gracias a la innovación del sector y el trabajo artístico de los mismos (en muchos círculos se afirma que el videojuego es el arte del siglo XXI) que han propiciado que se venga a reconocer su valor cultural. Prueba de este valor cultural lo encontramos la iniciativa del PSOE (aprobada el 25 de marzo de 2009) a través de la cual los creadores de videojuegos quedaban reconocidos como “protagonistas de nuestra cultura”. Esto supuso el paso definitivo para aceptar la industria del videojuego como industria cultural al mismo nivel que el propio cine o la música, y por consiguiente que empezase a tenerse en cuenta a la hora de percibir ayudas (ayudas por otra parte en la actualidad llegan incluso de la mano de la Unión Europea).

Otro de los aspectos que hemos tratado, y que marcarán el devenir del ámbito audiovisual en el futuro son las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual. En este nuevo marco de consumo destacamos YouTube y NETFLIX, que son la primera y la segunda mayor plataforma respectivamente de distribución de contenidos audiovisuales del mundo. NETFLIX (principal red de televisión por Internet bajo suscripción del mundo) se encuentra presente en más de 190 países de todo el mundo y que cuenta actualmente con más de 81,5 millones de suscriptores. YouTube por su parte es una red social, donde tanto empresas como usuarios han encontrado en la misma plataforma donde hacer marketing o generar dinero a la vez que material audiovisual. Es evidente por tanto, que estas plataformas reflejan el futuro del consumo del material audiovisual, sustituyendo o como mínimo ganando un gran terreno a los modos tradicionales de consumo.

Como señalamos YouTube es en la actualidad la mayor plataforma de distribución de contenido audiovisual de todo el mundo, de ahí que resulte tan necesario determinar su naturaleza jurídica. A efectos legales, YouTube es un Prestador de Servicios de Intermediación dentro de los Servicios Sociedad de la Información, es decir, de los servicios de Internet. Precisamente, así lo ha definido la Audiencia Provincial de Madrid en base a la Ley 34/2002 de Servicios de la Sociedad de la Información, la cual actúa en la línea de Directiva 2000/31/CE. Por consiguiente una de las consecuencias más relevantes, es la exclusión de responsabilidad de YouTube en lo referente a los contenidos que se suben a sus servidores. Ya que, serán los usuarios los responsables de los contenidos que publiquen en el sitio web, y YouTube solo será responsable cuando tenga un conocimiento (tras el correspondiente aviso) de que un video es ilegal y no tome medidas para evitarlo.

Por tanto, los usuarios de esta plataforma deben respetar los derechos de Propiedad Intelectual correspondientes en sus videos. Sin embargo, hay que clarificar que los videos que se publican en YouTube son por otra parte obras que constan de sus propios derechos de propiedad intelectual (aunque existan supuestos especiales como es el de lo youtbers gamers), siendo los autores de los mismos los correspondientes youtubers y no YouTube (si bien al subir los videos a dicha plataforma se le está otorgando una licencia de explotación económica de dichas obras). La explotación económica de los videos es especialmente relevante, en cuanto nos permite distinguir a los diferentes usuarios en: usuarios “privados” que son aquellos que crean y suben contenido sin un fin económico y los usuarios “profesionales” que son aquellos para los que la creación y publicación de contenido supone por tanto una fuente de ingresos en mayor o menor medida.

Atendiendo a lo expuesto, resulta evidente que la relación entre la difusión de contenido audiovisual y la propiedad intelectual son aspectos íntimamente ligados uno al otro. Tanto es así que como hemos refleja la implantación de la sociedad de la información exige una evolución paralela del Derecho de autor.

2. Introducción.

Hoy por hoy, la industria audiovisual es una industria que mueve miles de millones en cada una de sus vertientes, que ha realizado una indudable aportación a la sociedad actual tal y como la conocemos.

Por lo tanto, es innegable la relevancia e importancia del ámbito audiovisual a muy diversos niveles y vertientes. Después de todo se trata de un ámbito en el que confluyen elementos económicos, industriales, culturales, e incluso de comunicación y de entretenimiento o espectáculo.

Si estos aspectos no fuesen ya de por sí motivos suficientes como para dotar de valor un TFG que pudiese profundizar en la materia, no podemos obviar dos aspectos claves que han motivado la elaboración de este TFG.

En primer lugar, entre los motivos que fundamentan la elaboración de este TFG encontramos las recientes modificaciones que ha venido a sufrir la Ley del Cine (Ley 55/2007) a lo largo del 2015 (como son el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015) y que empezaron a desplegar sus efectos este 2016. Efectos por otra parte, que como veremos van más a allá de simples modificaciones legislativas y tendrán claros efectos económicos tanto para la administración como para las propias productoras de material audiovisual, así mismo dichas modificaciones implementan claros esfuerzos por intentar combatir los diferentes fraudes en materia de ayudas (tema por otra parte de una innegable actualidad y que salpica incluso a grandes pesos de la industria audiovisual).

En segundo lugar, otro de los motivos que fundamentan este TFG se encuentra en que el ámbito audiovisual, se trata de un ámbito que está en constante evolución y por tanto precisa de un constante estudio del mismo para adaptar la legislación existente

para evitar que la misma quede desfasada o caiga en anacronismos que impidan su correcta aplicación y eficiencia. En este punto, destacaremos la revolución del sector de los videojuegos y las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual (eminentemente relacionadas con internet).

Por tanto, atendiendo a lo expuesto, centraremos nuestros esfuerzos en este TFG en entender el panorama actual del régimen jurídico audiovisual (más concretamente el régimen jurídico del cine por ser la “joya de la corona”), poniendo especial interés en las recientes modificaciones que ha sufrido, los motivos que las propiciaron y las consecuencias que han desplegado incluso a nivel económico. Y por otro lado, nos centraremos también en exponer y entender el futuro del ámbito audiovisual (aunque ya se pueda decir que en muchos supuestos ya son una realidad), futuro para el cual el régimen jurídico audiovisual deberá empezar a dotar de la correspondiente importancia y deberá intentar adelantarse o como mínimo no quedar desfasado.

Precisamente para alcanzar dichos objetivos, dividiremos el desarrollo de nuestro TFG en tres grandes bloques.

En el primer gran bloque, en primer lugar expondremos los intereses generales que desprende la actividad audiovisual así como tratar de forma superficial la acción interventora del Estado en dicho ámbito y por consiguiente también a los intereses generales que se desprenden de dicha acción de intervención. Seguidamente realizaremos un recorrido por el Derecho Audiovisual Español desde el origen del cinematógrafo de los hermanos Lumière hasta prácticamente nuestros días. Y finalmente, exponer una panorámica de la Ley 55/2007 del cine.

El segundo gran bloque por su parte se centrará en exponer la actualidad del régimen jurídico audiovisual. Exponiendo no solo las más recientes modificaciones de la mencionada Ley del Cine sino los motivos de la promulgación de dichas modificaciones y las consecuencias de estas. Acabando por reflejar y exponer el

anteproyecto de la Ley Andaluza del Cine, como reflejo de hacia dónde se dirige el futuro inmediato del régimen jurídico audiovisual en España.

Finalmente, el tercer gran bloque se centrará en el futuro del ámbito audiovisual. Centrándonos en dos grandes vertientes: el sector de los videojuegos y las nuevas formas de acceso y consumo del contenido audiovisual. Reflejando en esta parte la fuerte relación con la propiedad intelectual y los derechos de autor.

En resumidas cuentas, realizaremos un claro paso por el pasado, presente y futuro del derecho audiovisual en España. Con dicha estructura creemos que se ofrecerá una explicación más fluida y adecuada para comprensión global del presente en TFG.

Cabe destacar un aspecto importante. Y es que, este TFG puede venir a completarse con los de otros dos compañeros como son Cristian Martínez (Nombre de su TFG) y Cayetano Candela Más (Nombre de su TFG). Esta particularidad, viene reflejada y permitida en la normativa de los Trabajos Fin de Grado de la Universidad Miguel Hernández en art. 3.2. “El TFG deberá realizarse, bajo la orientación de uno o varios tutores, de manera autónoma y personal, sin menoscabo de que pueda ser parte independiente de un trabajo integral desarrollado de manera conjunta entre estudiantes de una misma titulación o de diferentes titulaciones. En cualquier caso, la defensa del TFG debe ser individual.”

Por tanto, si bien este TFG resulta un trabajo sobre el Derecho Audiovisual independiente de cualquier otro, puede englobarse en un Trabajo Integral mucho más amplio, que no solo trata el Derecho Audiovisual en su vertiente Nacional, sino también en su vertiente Internacional y Autonómica.

Para acabar, doy los agradecimientos correspondientes a los compañeros ya mencionados, así como a mi tutor y cotutor por su ayuda y aportaciones a este TFG.

3. Aproximación al régimen jurídico del cine y el ámbito audiovisual.

a. Aspectos de la acción interventora del Estado e intereses generales.

Para poder hablar con la adecuada propiedad del régimen jurídico del ámbito audiovisual en general, y del cine en particular, debemos aproximarnos a la acción interventora del Estado en dicho ámbito y por consiguiente también a los intereses generales que se desprenden de dicha acción de intervención. Intereses generales que como se observará tendrán una fuerte repercusión en los temas a tratar al final de este TFG.

Antes que nada, debemos tener al menos una imagen aproximada de que hablamos cuando nos referimos al ámbito audiovisual. Podemos definir audiovisual como aquella “proyección cinematográfica en la que se utilizan conjuntamente la imagen y el sonido. Se usa generalmente con fines didácticos o divulgativos.”¹ Ciertamente, si bien se trata de una definición clara y que nos permite una buena imagen inicial, precisa ser apuntalada y completada, después de todo a los fines didácticos o divulgativos habría que añadir el entretenimiento. Por otra parte, es preciso destacar que el ámbito audiovisual se halla sumido en un proceso de constante evolución. Dicha evolución viene marcada por muy diversos aspectos; nuevos modelos de acceso al material audiovisual (en algunos casos de marcado carácter internacional como en el caso de NETFLIX²), nuevos servicios de contenido audiovisual (como YouTube³) o incluso la eclosión de la industria de los videojuegos, que a nivel global en el año 2014 generó más de 71.600 millones de euros⁴ (según datos aportados por la AEVI

¹ Moliner Ruiz, María: Diccionario de uso del español, vol. 1 a-d, 2ª edición abreviada (2008) a partir de la 3ª edición del Diccionario de uso del español (2007), editorial Gredos, Madrid, 2008.

² Fundada en California (EEUU) el 1997 por Reed Hastings y Marc Randolph. Netflix Inc. es la principal red de televisión por Internet en el mundo para disfrutar de películas y series, que presta servicio en más de 190 países y a más de 80 millones de personas.

³ YouTube Inc. fue fundada por Chad Hurley, Steve Chen y Jawed Karim en California (EEUU) el 2005. Se trata del sitio web de alojamiento de videos más popular del mundo que aloja una gran variedad de clips de películas, programas y vídeos musicales, así como contenidos amateur como videoblogs.

⁴ <http://www.aevi.org.es/la-industria-del-videojuego/en-el-mundo/> consultado 06/03/2016.

(Asociación de Española de Videojuegos) y que cada vez más apuesta por desarrollar productos capaces de competir con grandes producciones cinematográficas.

Ante lo expuesto, para redondear nuestra concepción del ámbito audiovisual, no podemos dejar de plasmar los límites entre los que se mueve dicho derecho. Para cumplir tal fin, es necesario hacer referencia las siguientes palabras “El Derecho Audiovisual tiene como objeto los operadores y las imágenes y sonidos que estos emiten a través de medio técnicos con la finalidad de que sean oídos o vistos, o ambas cosas a través de aparatos receptores de radio y televisión. Y, en consecuencia, el Derecho Audiovisual estudia las condiciones de acceso a la actividad de los operadores de imágenes y sonidos, las condiciones relativas al ejercicio de la actividad en todos sus extremos, y los derechos de los receptores de las emisiones audiovisuales. Por el contrario no es objeto del Derecho Audiovisual el estudio de todo lo concerniente al *transporte de las señales* desde los emisores de radio y televisión a los receptores, pues de este sector de la realidad se encarga el Derecho de las Telecomunicaciones que está teniendo en los últimos años un desarrollo sobresaliente. Tampoco son objeto de nuestro estudio ni los aspectos técnicos de las señales (analógica y digital) ni las industrias envasadoras de música e imágenes [...] descodificadores o receptores de radio y televisión, etc.”⁵.

Por tanto, recapitulando y atendiendo a lo expresado anteriormente, observamos que cuando hablamos del ámbito audiovisual, hablamos de producciones o proyecciones compuestas por imágenes, sonidos o ambos, y las condiciones relativas al ejercicio de la actividad en todos sus extremos de estos. Por lo cual, si bien evidentemente las producciones cinematográficas se configuran como la joya de la corona en el ámbito audiovisual, no podemos obviar la importancia de producciones de distinta naturaleza como las radiofónicas o de videojuegos entre otras.

⁵ LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: Derecho Audiovisual, 5ª edición, editorial COLEX, Madrid, 2013, págs. 23 y 24.

Clarificado a que hacemos referencia cuando hablamos del ámbito audiovisual. El siguiente paso es proceder a discernir cuales son los elementos y por tanto los intereses generales que desprende la actividad audiovisual, para lo cual no podemos evitar reflejar la visión de Fernando José Alcantarilla Hidalgo “Como apuntó la STS de 10 de octubre de 1989 (Ar. 7076), en la actividad cinematográfica confluyen elementos económicos, industriales y culturales. Pero no acaba aquí su versatilidad, ya que también es posible detectar aspectos que obligan a su estudio como medio de comunicación y como espectáculo. La consideración del cine desde estas perspectivas propiciará la intervención de los poderes públicos en atención al derecho fundamental que resulte invocado en cada caso, y también un distinto ámbito de protección y garantía en virtud de lo dispuesto en el artículo 53 CE. De manera que, como sector cultural, la intervención se justifica en aplicación del derecho contenido en el artículo 20.1, b) CE; como medio de comunicación, en los contenidos en los apartados a) y d) del mismo precepto, y como sector económico en la libertad de empresa recogida en el artículo 38 CE.”⁶.

A lo mencionado, cabe mencionar que el TC (Tribunal Constitucional) se ha pronunciado respecto a la actividad cinematográfica como medio de comunicación y como espectáculo en diferente jurisprudencia. Destacando el propio Fernando José Alcantarilla Hidalgo la STC 153/1985, de 7 de noviembre, la STC 157/1985, de 15 de noviembre o la STC 49/1984, de 5 de abril.

Una vez que conocemos que el ámbito audiovisual recoge elementos e intereses económicos, industriales, culturales e incluso de comunicación y de espectáculo, nuestro siguiente paso será centrarnos ya si en la actividad interventora de la administración. Sin embargo, previamente como es lógico debemos no solo clarificar que criterio clasificatorio seguiremos para saber los tipos o modalidades de actividad administrativa a los que atenderemos, sino explicar (aunque de forma superficial) cada uno de los correspondientes tipos o modalidades de actividad administrativa.

⁶ ALCANTARILLA HIDALGO, Fernando José: Régimen jurídico de la cinematografía, editorial Comares, Granada, 2001, págs. 11 y 12.

En nuestro caso, de entre los diversos criterios clasificatorio de la actividad administrativa, atenderemos al criterio que gira sobre la técnica utilizada o *modus operandi* y el efecto sobre la libertad y los derechos de los ciudadanos. Más concretamente dentro de este criterio, atendemos a Luís Jordana De Pozas y su distinción tripartita de 1949⁷. Esta clasificación tripartita está recogida por el RSCL (Reglamento de Servicios de las Corporaciones locales), de 17 de junio de 1955, en regulación amparada hoy en día por los arts. 84 y 85 de la LRBRL (Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local), de 3 de abril de 1985.

La distinción tripartita de Jordana de Pozas, como su propio nombre indica, diferencia entre tres tipos de actividad: la actividad de policía, la actividad de servicio público y la actividad de fomento. Para explicar estos tipos de actividad recurriremos a la explicación de los mismos de José Bermejo Vera.

Actividad de policía: “Las Administraciones públicas, en el desempeño de sus tareas constitucionales –prolongadas indefinidamente por la acción legislativa– intervienen, y en ocasiones muy seriamente, en la actividad de los ciudadanos, condicionando, limitando relativamente o limitando de forma absoluta el ejercicio de sus derechos subjetivos, intereses legítimos o intereses simples, por razones de interés general. Por esa razón, y por el referente historicista de una denominación muy vinculada a la *polis*, razón de ser de la propia existencia de las Administraciones como *actividad de policía*. [...] por actividad de policía se ha entendido cualquier actividad administrativa de carácter material, la actividad administrativa, mucho más estricta, de defensa o protección del orden público, y la actividad administrativa de orden jurídico, que se caracterizaba por una forma concreta de la intervención de las Administraciones en la vida ciudadana. [...] Se trata, por tanto, de una parte, aunque importante, de la actividad limitativa o de limitación que las Administraciones llevan a cabo de acuerdo con las leyes, y que tiene por objeto la protección del libre ejercicio de los derechos y

⁷ JORDANA DE POZAS, Luís: “Ensayo de una teoría del fomento en el Derecho administrativo”. En Revista de estudios políticos, nº 48, 1949, págs. 41-54.

libertades y la garantía de la seguridad ciudadana por medio de la vigilancia del cumplimiento de las normas, el auxilio y la protección de las personas y sus bienes, la vigilancia y protección de instalaciones y edificios públicos en los que sea necesario el mantenimiento y restablecimiento, en su caso, del orden y la seguridad ciudadana, la prevención de actos delictivos y su investigación [...] Ahora bien, una posible conceptualización de esta importante modalidad de actuación de las Administraciones públicas aconseja superar esta noción estricta, de extraordinaria importancia, para pensar en una modalidad de actuación o intervención de la actividad de los ciudadanos mediante fórmulas o técnicas que perturban de algún modo, sin distorsionarlos totalmente, sus derechos e intereses, en razón a la prevalencia del interés general.”⁸

Precisamente esas modalidades de actuación o intervención de las que habla Bermejo Vera no son otras que las que se recogen en el art. 84 de la LRBRL⁹, que ya hemos mencionado con anterioridad.

Actividad de servicio público: “El *servicio público*, hoy en franco retroceso sin perjuicio de su incuestionable importancia, constituye una de las más típicas modalidades de actuación de las Administraciones públicas. Nuestra Constitución alude a los servicios públicos de forma genérica e imprecisa, abarcando toda la actividad administrativa como factor de causación de daños y perjuicios susceptibles de indemnización (art. 106.2 CE). Pero el contenido o concepto de servicio público se suele identificar con una actividad de prestación efectiva a los ciudadanos por parte de las Administraciones públicas, en forma y condiciones legalmente establecidas, aunque la gestión concreta pueda encomendarse a terceros. En todo caso, la calificación de una actividad prestacional como servicio público comporta, además de la <titularidad> de la Administración, una cierta reducción o limitación de la libertad de empresa reconocida

⁸ VV.AA., BERMEJO VERA, José (coord.): Derecho Administrativo Parte especial, 7ª edición, editorial Aranzadi (THOMSON CIVITAS), Navarra, 2009, págs. 52 y 53.

⁹ Art. 84 la LRBRL, de 3 de abril de 1985 “1. Las Entidades locales podrán intervenir la actividad de los ciudadanos a través de los siguientes medios: a) Ordenanzas y bandos. b) Sometimiento a previa licencia y otros actos de control preventivo. [...] c) Sometimiento a comunicación previa o a declaración responsable, de conformidad [...] d) Sometimiento a control posterior al inicio de la actividad, a efectos de verificar el cumplimiento de la normativa reguladora de la misma. e) Órdenes individuales constitutivas de mandato para la ejecución de un acto o la prohibición del mismo.”

constitucionalmente (art. 38 CE). [...] ciertos autores entienden que la noción de servicio público es reconducible a toda actividad administrativa que procura la satisfacción concreta de una necesidad colectiva (noción material), mientras que, para otros, además de ese requisito, se precisan otros (noción formal) como la declaración legal expresa de la actividad, junto a la titularidad de la Administración. Pero, el servicio público es un presupuesto teórico que no se define. Por tanto, sólo a través del examen de nuestra legislación se podrá averiguar en qué casos una actividad prestacional se considera como servicio público. [...] el *servicio público*, en sentido estricto, sólo existirá cuando, además de buscarse la satisfacción de un interés general y someter esa actividad prestacional a unas reglas especiales, exista una reserva de la titularidad de la actividad a favor de las Administraciones públicas, pudiendo únicamente la iniciativa privada participar a través de los medios de gestión indirecta, siempre y cuando el legislador o la Administración lo consideren necesario u oportuno.

»¹⁰.

Actividad de fomento: “Este modo de actuación administrativa es la técnica del fomento (en denominación clásica), por la que se ofrecen *estímulos* positivos (ayudas, premios, etc.) a los ciudadanos y empresas que satisfacen determinados fines fijados de antemano en atención al interés general. Prima aquí la idea de colaboración frente a la de limitación o prohibición, imposición o mando, por cuanto se trata de medidas que ofrecen las Administraciones públicas a fin de conseguir determinados objetivos, decidiendo libremente el particular si opta por la consecución de éstos.

La teoría del fomento administrativo, pese a ser una conducta de gran arraigo histórico, es relativamente reciente, siendo su introductor en España el eminente profesor Luis JORDANA DE POZAS, quien llevó a cabo la elaboración de una teoría general sobre dicha técnica de actuación administrativa. La idea del fomento administrativo expresa una posición intermedia entre una actitud inhibicionista del poder público, en la que sus cometidos aparecen reducidos al máximo, y otra según la cual, con mayor o menor intensidad, actúa de forma directa y consis propios madios. Mediante esta técnica, el poder público fija unos fines u objetivos que cumplir por los agentes privados, a quienes estimula a través de ayudas y beneficios de diversa índole.

¹⁰ VV.AA., BERMEJO VERA, José (coord.): Derecho Administrativo Parte especial, 7ª edición, ob. cit., págs. 60 a 63.

Se trata de garantizar la satisfacción de unas necesidades que revisten interés general para la comunidad a través de la *colaboración voluntaria de los agentes privados*. Así, la misión de las Administraciones públicas no es llevar a cabo directamente la actividad, sino impulsar la iniciativa privada para que sea ella quien la realice. [...] el fomento administrativo, que se caracteriza por la variedad de fórmulas que el poder público tiene para incentivar a los agentes sociales y económicos a lograr objetivos considerados deseables. [...] Las técnicas de fomento, por su propia finalidad, son intercambiables entre sí, no se excluyen unas con otras, caracterizándose en la mayoría de los casos por su posible simultaneidad. Estas medidas, por su propia naturaleza –impulsar a los agentes sociales y económicos-, están orientadas hacia la consecución de un concreto fin. Por ello se trata siempre de medidas de carácter <finalista>, es decir, que permiten a la Administración, mediante su control, dirigir y ordenar en cierta medida la actividad de los agentes empresariales beneficiarios de ellas.”¹¹.

Por tanto, ante lo expuesto, de forma resumida podemos decir en pocas palabras que la actividad de policía tiene como objetivo el mantenimiento del orden público a través de la limitación de actividades privadas de los ciudadanos, y se caracteriza por el uso de la fuerza o la coacción (dependiendo al autor al que acudamos¹²). Mientras que, por otra parte la actividad de servicio público tiene como objetivo la satisfacción de necesidades públicas, ya sea a través de los órganos de la Administración o en concurrencia con los particulares, caracterizándose ya no por la fuerza o coacción como en el caso anterior sino por la prestación. Por último, la actividad de fomento tiene como objetivo la promoción de actividades privadas que pueden satisfacer necesidades públicas o al menos son de utilidad pública, caracterizándose por la persuasión a los particulares a través de ayudas, subvenciones... etc.

El siguiente paso en nuestra exposición, como es evidente, es el de reflejar los diferentes tipos de actividad de intervención de la administración que acabamos de explicar en el ámbito audiovisual. Sin embargo, es importante hacer una apreciación y

¹¹ *Ibíd.* Págs. 57 y 58.

¹² Jordana de Pozas sería uno de los autores que viene a hablar de “uso de la fuerza”, mientras otro autor como Garrido Falla habla de “coacción”.

es que diferentes autores¹³ destacan y defienden la existencia de un principio de intercambiabilidad de las técnicas de intervención administrativas, ya que defienden la idea de que el mismo fin puede llegar a lograrse tanto por medidas propias de la actividad de policía, como por prestaciones públicas propias del servicio público o medidas de fomento. Evidentemente este tipo de intercambiabilidad responderá a la visión política que exista en cada momento en el Estado y por tanto el periodo histórico en el que nos encontremos.

Como primera toma de contacto, a la hora de hablar del resultado de la actividad de intervención del Estado y el ámbito audiovisual no podemos dejar de hacer referencia a Bermejo Vera y su visión al respecto “Partiendo de la expuesta situación de concurrencia competencial, en la materia cultural existe actuación de fomento tanto de las Comunidades autónomas como del Estado, de acuerdo siempre con los criterios fijados por el TC. Así, podrá el Estado actuar en aquellos supuestos en los que resulte insuficiente o inadecuada la actuación de las Administraciones autonómicas para la consecución de los fines perseguidos, así como para lograr una adecuada comunicación cultural entre las distintas Comunidades autónomas o, en otros términos, para asegurar la <permeabilidad> cultural de todo el territorio español. Sin perjuicio de hacer referencia a actuaciones estatales de fomento en algunos sectores concreto como, por ejemplo, la cinematografía, la actividad estatal resulta justificada, contando con la necesaria atribución competencial por la Constitución, cuando se refiere a acontecimiento cuya dimensión sociológica y territorial impide la actuación eficaz de una o varias Comunidades autónomas por separado.[...] Y junto a la actividad de fomento, también tiene gran importancia la actividad de policía, y en especial, la de policía de espectáculos[...]”¹⁴ El aspecto del tema competencial entre la administración de las diferentes Comunidades Autónomas y la administración Estatal, no es ni mucho menos un tema baladí por lo que incluso se verá reflejado cuando más adelante hablemos del anteproyecto de la ley andaluza del cine, el cual promete ser uno de los más ambiciosos a nivel de las comunidades autónomas en el ámbito audiovisual.

¹³ Entre dichos autores podemos destacar a E. García de Enterría, Tomás Ramón Fernández o Parada Vázquez.

¹⁴ VV.AA., BERMEJO VERA, José (coord.): Derecho Administrativo Parte especial, 7ª edición, ob. cit., págs. 314 a 316.

Una vez realizada esa pequeña referencia a la administración Estatal y de las Comunidades y las actividades de fomento y policía Bermejo Vera completa señalando que “La intervención administrativa en materia cinematográfica se ha dirigido fundamentalmente a la protección y fomento de la industria cinematográfica nacional. Así debe entenderse la ya derogada Ley de 27 de abril de 1946, sobre aplicación de la Ley de ordenación y defensa de la industria nacional al sector cinematográfico. Junto a ello, también ha sido una constante hasta la transición democrática la utilización propagandística de dicha industria por el régimen, así como un férreo control del contenido de las películas cinematográficas para garantizar la adaptación de las mismas a la moralidad del régimen y correlativamente de la exhibición de dichas obras cinematográficas en España.”¹⁵

Ante lo mencionado no podemos continuar hablando de la intervención del Estado en el ámbito audiovisual, sin hacer referencia a la reflexión que realiza Susana de la Sierra en su libro (Derecho del cine: administración y mercado), respecto a dicho tema, dada la claridad e importancia de sus palabras y sobre todo, dado que se configuran como el desarrollo de lo que venimos mencionando al citar a José Bermejo “la financiación no fue un problema jurídico en los momentos iniciales del medio cinematográfico, toda vez que éste surge en las postrimerías del s.XX, momento en el que la teoría del fomento comenzaba su andadura y aún se encontraba escasamente desarrollada. De hecho, podría considerarse que la regulación de la cinematografía sigue la estela de la propia evolución del Derecho Administrativo. Así, en sus orígenes fue una regulación esencialmente de ordenación o policía, centrada en la censura, mientras que, más adelante, en el contexto de Estado Social de Derecho –pero también en el contexto de Estados no democráticos y no pertenecientes al modelo de Estado de Derecho, que utilizaban el cine con fines propagandísticos- se fue poniendo el acento en la financiación. En efecto, en los orígenes del cinematógrafo, cuya invención -controvertida- data convencionalmente de 1895, la intervención de los poderes públicos tenía dos fundamentos esenciales. Uno de ellos presentaba una naturaleza que hoy interesaría también al Derecho ambiental: la protección de la seguridad de los

¹⁵ *Ibíd.* Págs. 330 a 331.

espectadores frente al carácter inflamable de los rollos de película, circunstancia que al mismo tiempo podría comportar repercusiones negativas en el ambiente. El segundo fundamento de la intervención pública en la cinematografía fue en su día el de controlar el contenido de las proyecciones, para evitar que el mismo resultara tachable desde el punto de vista de la moral pública. Con este fin, en los orígenes del medio se aplicaron las normas sobre censura que hasta dicha fecha se venían aplicando en un espectáculo cercano, cual es el teatro. En buen número de casos puede constatar que los actuales sistemas de calificación de películas se han construido a imagen o sobre la base de los antiguos sistemas de censura –a los que me acabo de referir- y ello lleva a plantearse algunas cuestiones que afectan a la organización y a la configuración concreta de estos organismos en la actualidad para evitar que se consolide un sistema de censura no compatible hoy con la tradición constitucional europea. Esta primera fase en la que el Derecho se ocupó de la seguridad, la policía de espectáculos y la moral pública, puede entenderse que constituye un supuesto paradigmático del modelo clásico de Derecho Administrativo. Más adelante, la cinematografía fue objeto de políticas de fomento. Ello fue debido, en esencia, a la utilización del cine como instrumento de propaganda política desde la época de la República de Weimar, así como a la necesidad de contar más adelante, tras la Segunda Guerra Mundial, con un tejido empresarial cinematográfico capaz de hacer frente a la ya potente industria estadounidense.

En la actualidad el cine también se ha hecho eco de la evolución del Derecho Administrativo, participando del fenómeno de la <huida> en sus formas más modernas, globalizando su contenido y la regulación de la intervención pública en este sector, amén de implicando a un complejo de sujetos públicos y privados paulatinamente mayor. En todas las fases, la Administración Pública se ha ido dotando de una organización específica para afrontar los diferentes desafíos del sector y de forma paulatina, además, dicha organización de visto modificados sus contornos, tal y como se expondrá con detalle en los capítulos posteriores. En lo que respecta a la financiación pública, retomando aquí la idea inicial que se había esbozado más arriba, éste es el sistema de que tradicionalmente ha sostenido a la cinematografía en buena parte de los Estados europeos. Entre ellos destaca Francia, que ha sido pionera en esta materia y cuenta ahora con un elaborado sistema de ayudas públicas. También en otros Estados de la Unión, pese a que el modelo francés continúa siendo observado con cierta envidia por todos los productores, el sector cinematográfico depende casi en su integridad de los apoyos económicos públicos, tanto nacionales como supranacionales.

Ésta es una afirmación conocida que ha sido objeto ya de diversos estudios. No obstante, la financiación de la cinematografía y, en general, del audiovisual se encuentra en constante evolución y más en un momento en el que la tecnología de hoy es mañana casi un objeto de estudio arqueológico. Y ello es así porque el futuro del cine, como es sabido, pasa por su adaptación a las nuevas tecnologías, en especial a los nuevos modelos de televisión, tanto en lo que respecta a las técnicas de retransmisión (incluida la retransmisión por protocolo de Internet) como a las ofertas de programación.”¹⁶

Con esta última cita de Susana de la Sierra, podemos proceder a hacer una pequeña recapitulación de todo lo que hemos tratado en este punto. Como venimos reiterando desde el inicio, el ámbito audiovisual viene a representar muy variados intereses como son económicos, industriales, culturales e incluso de comunicación y de espectáculo. Ante tan variados intereses, el Estado hace gala de sus variadas formas de intervención, como son las actividades de policía, de servicio público o la de fomento (que dependiendo de la visión política del momento histórico correspondiente como hemos explicado pueden intercambiarse entre sí para alcanzar los mismos objetivos) para incidir en dichos intereses generales. Precisamente dicha intervención del Estado en la producción cinematográfica española ha venido a configurar poco a poco la regulación que existe en la actualidad respecto al ámbito audiovisual en España. Por todo esto, el siguiente punto de este TFG se enfocará en hacer una pequeña biopsia de la cinematografía española para entender adecuadamente como hemos llegado a la situación actual en el ámbito audiovisual y porque el pasado es pieza inseparable del presente y el propio futuro como seguramente apoyaría Confucio¹⁷ “Estudia el pasado si quieres pronosticar el futuro.

¹⁶ DE LA SIERRA, Susana: Derecho del cine: Administración cultural y mercado, editorial iustrel, Madrid, 2010, págs. 29 a 33.

¹⁷ Confucio (Kung Fu-Tse) fue un pensador chino (Lu, actual Shantung, China, h. 551-479 a. C.). Procedente de una familia noble arruinada, a lo largo de su vida alternó periodos en los que ejerció como maestro con otros en los que sirvió como funcionario. La importancia del personaje procede de la difusión posterior de su pensamiento, conocido como *confucianismo* o *confucionismo*.

b. Breve repaso al Derecho Audiovisual en España.

Como mencionábamos en el punto anterior, es complicado entender el presente sin entender (o al menos conocer) nuestro pasado. No solo por evitar caer en errores del pasado, sino también porque no podemos construir nuestro futuro si obviamos nuestro pasado o nuestro presente. Por ello, intentaremos ofrecer una mirada regresiva al ámbito audiovisual en España, centrándonos evidentemente en los aspectos jurídicos o que desprenden una importancia vital y a tener muy en cuenta.

“El cinematógrafo llegó a España al poco tiempo de haberse realizado la primera proyección pública en el Salón Indio del Gran Café del Bulevar de los Capuchinos de París. Fue, en mayo de 1896, cuando en Madrid y Barcelona se proyectaron las películas que cinco meses antes los hermanos LUMIÈRE habían exhibido ante el público en la ciudad del Sena [...] A pesar del creciente interés por el nuevo espectáculo y el aumento del número de proyecciones de unas películas que, salvo algunas producciones españolas como las de las empresas Macayo y Marro (1901-1905), Casa Cuesta (1905-1914), Films Barcelona (1906-1912) o Hispano Films (1907-1918), en su mayor parte procedían de Francia, EEUU o Italia, las autoridades españolas no se ocuparon ni promulgaron ninguna norma sobre cinematografía hasta 1911. Sin embargo, podríamos apuntar que le eran de aplicación un conjunto de normas generales relacionadas con la producción artística y el espectáculo, como: la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual, con su Reglamento, desarrollado por el Real Decreto de 3 de septiembre de 1880; las Leyes de 1 de enero de 1906 y de 29 de diciembre de 1910, en las que se establecían cargas tributarias sobre la recaudación de las salas o las entradas; o el Real Decreto de 15 de febrero de 1908, sobre el régimen de policía de espectáculos, especialmente destinado a las cuestiones de seguridad y medidas para evitar incendios en los locales de exhibición.”¹⁸ En dicho régimen de la

¹⁸ LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: Derecho Audiovisual, 5ª edición, ob. cit., págs. 59 y 60.

policía de espectáculos, observamos con claridad la actividad de policía y ese interés de preservar la seguridad física de los ciudadanos, que mencionaba Susana de la Sierra¹⁹.

“La Real Orden de 1 de enero de 1911, sobre Contribución Industrial es la primera en la que se recogen, de una manera específica, las distintas modalidades impositivas de las actividades cinematográficas, incluyendo en la tarifa 1ª a los vendedores y alquiladores de películas y en la tarifa 2ª a las empresas exhibidoras, a las que debían aplicarles unas variables en función del volumen de población de la localidad donde se realizase la exhibición, el disponer de una sala permanente o tratarse de exhibiciones ambulantes, etc. También, al poco tiempo, puede notarse la preocupación o el temor de las autoridades por la incidencia que el contenido de las obras cinematográficas podían tener en la infancia y en el conjunto de la sociedad, al establecer mediante la Real Orden de 27 de noviembre de 1912, dictada por el Ministerio de la Gobernación, lo que podemos considerar como la instauración oficial de la censura en el cine. La finalidad de esta Orden era la protección de la infancia, para lo cual prohibía a los niños acudir solos a las proyecciones cinematográficas [...] Igualmente condenaba expresamente la exhibición, aunque fuese privada, de películas pornográficas, ordenando la entrega de los culpables a los tribunales de justicia. A esta norma le siguieron otras en mismo sentido que completaban la anterior, como la Ley de 31 de diciembre de 1913 por la que se institucionalizó la participación de las juntas de protección a la infancia en la función censora previa a la emisión pública de películas, mediante el nombramiento de unos vocales que participaban en las Comisiones Especiales de los Gobernadores Civiles que concedían estas autorizaciones.”²⁰

Precisamente esta última Real Orden de 1912, a la que hacíamos referencia anteriormente, supone claramente la introducción de la censura en el ámbito cinematográfico español. Precisamente unos puntos de valor de esta Orden, más allá de la implantación de la censura, es el largo periodo de funcionamiento de la misma, puesto que hasta el Real Decreto 3071, de 21 de noviembre de 1977 (al que haremos

¹⁹ Para más información, remitimos a la página 22.

²⁰ LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: Derecho Audiovisual, 5ª edición, ob. cit., págs. 60 y 61.

referencia más adelante) se mantuvo en vigor lo que supone más de medio siglo, incluyendo la Guerra Civil y la propia Dictadura. Sin embargo, antes de centrarnos en la censura y el periodo de la dictadura debemos tratar de forma breve la II República.

“La II República coincide con la progresiva superación de los problemas que el sonoro había supuesto para el cine español y un cierto despegue del mismo, pasándose de una producción de 6 películas en 1932 a producir 37 en 1935. En el ámbito jurídico, sin embargo, no son tantas las novedades y siguen manteniéndose los esquemas marcados por la legislación anterior en sus aspectos fundamentales, aunque con ciertas novedades que a continuación vamos a reseñar. La censura se descentralizó mediante la Orden de 18 de junio de 1931, pudiendo autorizarse la difusión, para todo tipo de películas y todo el territorio nacional, tanto por la Dirección General de Seguridad de Madrid, como por el Gobierno Civil de Barcelona. Asimismo, se establecía que los Gobernadores Civiles podían suspender la proyección de determinadas películas siempre que lo aconsejaran las circunstancias del momento y lugar. Posteriormente, la Orden de 3 de mayo de 1935, promulgada por el Ministerio de Gobernación, actualizó las normas de censura para los espectáculos públicos, aunque con pocas novedades respecto a lo apuntado hasta el momento. También, el Decreto de 25 de octubre de 1935 autorizó al Ministerio de la Gobernación a prohibir *<en el territorio de la República la exhibición de toda clase de películas producidas por empresas de dentro o fuera de España, que traten de desnaturalizar hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de la patria>* (artículo único). [...] En el ámbito tributario la cinematografía también representaba un campo relativamente novedoso y mediante la Ley de 11 de marzo de 1932, el Ministerio de Hacienda estableció un gravamen del 7,5% sobre los rendimientos de la renta, cesión, arrendamiento o utilización de producciones cinematográficas, dando un tratamiento fiscal específico a este sector. No obstante este tipo tan alto fue ampliamente contestado y cuando fue Ministro de Hacienda CHAPAPRIETA lo rebajó al 1,5% para las películas españolas y un 4,5% para las extranjeras. Posteriormente, la Ley de 19 de junio de 1936 reformó dicho tratamiento fiscal, si bien su incidencia práctica se desvirtuó con la Guerra Civil.”²¹

²¹ *Ibíd.* Págs. 62 y 63.

Es imposible, llegados a este punto, no percatarse de que la censura se configura como un pilar claro de la intervención estatal. Por tanto, resulta lógico afirmar que, las subvenciones y la censura, son las dos grandes actuaciones de intervención del estado en lo que respecta al ámbito audiovisual y en especial a lo que corresponde al Estado de España (Como refleja Susana de la Sierra en una cita que realizamos en el apartado anterior). No en vano, en España se abogaba por atender a la opinión de un grupo de personas que decidían que era lo correcto o no, mientras que otros países (destacando especialmente EEUU) abogaban por evitar la intervención de sus gobiernos en el ámbito cinematográfico y en especial en lo que se refiere a la censura. Por todo esto, uno de los aspectos característicos del periodo de la Dictadura será el auge y desaparición de la censura.

“Las bases ideológicas que sustentaban a los sublevados contra la República concedían una enorme importancia al control de los medios de comunicación y de los mensajes que podían llegar a la población, por lo que desde un principio, durante la Guerra Civil, ya podemos encontrar algunas disposiciones que directa o indirectamente se refieren al cine. Entre ellas la Orden de 14 de enero de 1937 por la que se crea la Delegación para Prensa y Propaganda del Movimiento Nacional [...] La Orden de 21 de marzo de 1937 que amplía la censura a los guiones. La Orden Circular de 10 de diciembre de 1937 por la que se crea la Junta Superior de Censura. Y, como no, la Orden de 1 de julio de 1938, por la que el Gobierno de Burgos creaba el Departamento Nacional de Cinematografía, dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio del Interior.

Una vez concluida la Guerra Civil, el cine no tardó en ser objeto de una regulación prolija y específica, fiel reflejo de la importancia que los poderes públicos le daban para alcanzar sus objetivos, con numerosas disposiciones para desarrollar una minuciosa actividad censora, unida a una incipiente normativa proteccionista e intervencionista, aunque con muy escasa sistematización y elaboración orgánica, regulando aspectos puntuales como: comercio exterior, régimen fiscal, creación

de premios, establecimiento del NODO, propiedad industrial, ventajas fiscales, censura, etc. [...]²²

Como hacemos referencia, el periodo de la Dictadura destaca no solo por elevarse el periodo en el que la censura alcanza su máxima expresión, sino por tratarse de un periodo que recoge un variado e ingente volumen normativo, por esta razón simplemente daremos una mirada discreta a los aspectos más relevantes.

El primer aspecto que debemos tener en consideración es la cambiante estructuración de los organismos estatales centrados en la cinematografía “Ya hemos notado como por una Orden de julio de 1938 se creó el Departamento Nacional de Cinematografía [...] Tras la guerra civil, además de esta Dirección General, pasaron a tener competencia sobre el cine, en razón de su esfera competencial, el Ministerio de Industria y Comercio, al crearse por la Orden de 20 de octubre de 1939, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía para analizar y elevar propuestas desde la esfera económica los temas relacionados en este campo. [...] Con la Ley de 20 de mayo de 1941 se estableció el transvase de todas las competencias del Ministerio de Gobernación en materia de prensa y propaganda a la Vicesecretaría de Educación Popular y de la FET y de las JONS²³, reforzando este control ideológico sobre el cine, al pasar a depender directamente de la estructura del partido dominante. [...] A principios de los años cincuenta se inició una nueva etapa en la organización estatal de la cinematografía. El Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 dispuso la creación de Ministerio de Información y Turismo, al que se le encomendaron las competencias que tenía la Subsecretaría de Educación Popular en materia de prensa, radiodifusión, cinematografía y teatro. Con el Decreto de 15 de febrero de 1952 se desarrolla este mandato, creándose la Dirección General de la Cinematografía y Teatro, y el Instituto de Orientación Cinematográfica, cuya organización se completó con la Orden de 5 de agosto de 1952,

²² LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: Derecho Audiovisual, 5ª edición, ob. cit., pág. 64.

²³ FET y de las JONS, representa la abreviatura de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, siendo único partido permitido durante la dictadura franquista. Nació el 19 de abril de 1937 como producto del llamado “decreto de unificación” que agrupaba en una sola organización a todas las fuerzas políticas presentes en el bando sublevado el 18 de julio.

para asumir las competencias que tenía la Administración en materia de cinematografía. [...] años más tarde, se produjo una nueva reestructuración de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que por el Decreto 64/1968, de 18 de enero, pasó a denominarse de Cultura Popular y Espectáculos, pasando a depender de la misma el Consejo Superior de Cinematografía, la Junta de Censura y Apreciación de Películas [...] institución que requiere un tratamiento específico cuando analizamos la cinematografía en la época franquista es la Entidad Oficial de Noticiario y Documentales Cinematográficos (NODO). Creada por la Orden de 17 de diciembre de 1942 de la Secretaría Nacional del Movimiento, su misión fundamental era la producción de un noticiario semanal, en régimen de monopolio, de proyección obligatoria en todas las salas de cine del país.”²⁴

Hablar de las constantes reestructuraciones de los organismos e instituciones estatales dedicadas al ámbito audiovisual nos permite vislumbrar el esfuerzo del estado para controlar dicho ámbito. Sin embargo, si pretendemos hablar de control estatal no podemos rehuir en ningún caso hablar de un aspecto tan relevante como la censura “Ya hemos comentado como durante la Guerra Civil se creó la *Junta de Censura* y que dicha censura fue ampliamente constrictiva y abarcaba, incluso, los guiones cinematográficos. Esta situación de la que cabría esperar su transitoriedad y relajación con el fin de la guerra, se endureció en los primeros años de la dictadura franquista. Así la Orden de 9 de abril de 1940, estableció para las empresas productoras la obligación de presentar ante el Departamento de Cinematografía el programa completo de producción cada seis meses. [...] se estableció un sistema de múltiples controles, que van desde el control directo a las películas, con un control previo del guión, pasando por la licencia de rodaje, hasta la licencia definitiva de exhibición [...] Además este control se ejercía por la Junta Superior de Censura y la Comisión de Censura Cinematográfica, que según el art. 10 del Decreto de 10 de octubre de 1940, pasaba a depender jerárquicamente de la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET y de las JONS; en otras palabras, ni tan siquiera dependían de la estructura estatal, sino de su apartado ideológico.”²⁵

²⁴ LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: Derecho Audiovisual, 5ª edición, ob. cit., págs. 65 a 68.

²⁵ *Ibíd.* Pág. 68.

Otro de los aspectos a tener en cuenta es la regulación de la cinematografía durante el periodo de la Dictadura en el ámbito del apoyo y el fomento a la misma. “En primer lugar debe apuntarse que a la cinematografía se le aplicó la Ley de 24 de noviembre de 1939 de ordenación y defensa de la industria nacional, por lo que todas las empresas cinematográficas debían ser de capital íntegramente español, ratificándose este carácter con el Decreto-Ley de 25 de enero de 1946. [...] En la década de los cincuenta, coincidiendo con la dependencia del cine del Ministerio de Información y Turismo, se van introduciendo nuevas medidas de apoyo y fomento a la cinematografía, abriendo el mercado a las coproducciones y creando nuevas vías de colaboración que van a propiciar cierto despegue de la producción española. Entre estas medidas están: las Órdenes de 16 de julio de 1952, 4 de julio de 1956, 13 de mayo de 1961, o 16 de julio de 1963, por las que se modifican y mejoran aspectos de las ayudas a la producción cinematográfica nacional con la concesión de permisos de importación y doblaje de películas extranjeras [...] Desde los primeros años de la década de los sesenta hasta el final de la dictadura franquista hay un notable incremento en la producción y preocupación por conseguir un cine distinto y competitivo, aunque hacia finales del régimen los problemas económicos en la financiación del cine, así como la gran crisis económica iniciada en 1973, van a entorpecer esta trayectoria. En esta época podemos destacar: una apertura económica al exterior, recurriendo a inversionistas extranjeros, con un consiguiente favorecimiento de la producción; el paulatino cambio de los sistemas tradicionales de financiación, aumentándose la concentración en el sector de la producción cinematográfica; y, la modernización en diversos aspectos del entramado cinematográfico, entre ellos la censura, que favorecieron la competitividad de las películas españolas en los mercados internacionales.”²⁶

El fin de la Dictadura trae un soplo de aire fresco, no solo en el ámbito social y político del país, sino también claramente para el ámbito audiovisual ya que como señala Ramiro Gómez “A la apertura sigue el destape, y posteriormente, con el fin legal

²⁶ LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: Derecho Audiovisual, 5ª edición, ob. cit., págs. 70 a72.

de la censura, oficialmente en diciembre de 1977, empieza a entrar en España todo el material que el franquismo ha prohibido durante su existencia. La entrada de películas es masiva y provoca una insospechada audiencia hacia determinados films.²⁷

Precisamente abandonada la Dictadura y ya encaminados a una corriente mucho más abierta de miras, el abandono de la censura (tan extendida por otra parte en el anterior periodo) supone un punto de inflexión en la historia del derecho audiovisual en España. Sin embargo, a pesar de cómo señalábamos la censura en España vivió su fin en con el Real Decreto 3071 de 21 de noviembre de 1977²⁸ de mano de Adolfo Suarez, el primer presidente de la democracia que comenzaba a florecer, aun se podían encontrar lo que podría entenderse como casos aislados de una práctica ya desterrada. “Sólo tres películas han sufrido mutilaciones o restricciones a su difusión desde entonces: *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Rocío* (Fernando Ruiz, 1980) y *Crimen en familia* (Santiago San Miguel, 1984). En estas dos últimas hay una intervención judicial absolutamente legal a petición de parte afectada y no se puede hablar en absoluto de censura en el sentido tradicional del término ya que los autores y productores de estas películas han visto defendidos sus derechos y libertades con una legislación democrática. Supuestas injurias, en el caso de *Rocío*, que hubo de suprimir unos planos de metraje, y atentado a la intimidad y falseamiento de hechos en el de *Crimen en familia* siendo prohibida en su totalidad.”²⁹ Por tanto en los casos destacados por Ramiro Gómez después del periodo de la dictadura (al menos en los dos últimos), resulta complicado hablar de censura, puesto que atiende a un aspecto como es la defensa de derechos e intereses personales de los particulares. Mención aparte precisa el caso de *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró, caso que si quisiésemos podría ser incluso objeto de su propio TFG, simplemente señalaremos que el detalle con el que se narraban en la película las torturas realizadas por parte de la Guardia Civil, propició (algo ni siquiera visto en el periodo del franquismo) la puesta a disposición de la autoridad

²⁷ GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro: La producción cinematográfica española de la transición a la democracia, ediciones mensajero, Bilbao, 1988, pág. 18.

²⁸ El Real Decreto 3071/1977 de 11 de Noviembre, supuso el primer paso para la regulación del cine de la democracia. Sobresalía la abolición de la censura, que acabó con la Junta de Censura y Apreciación de Películas, así como con la obligatoriedad de la presentación previa de guiones para autorizar su rodaje y el tratamiento de una reorganización de la producción cinematográfica.

²⁹ GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro: La producción cinematográfica española de la transición a la democracia, ob. cit., pág. 19.

militar. Este hecho suponía la intervención de la jurisdicción militar en un periodo de paz, en un asunto de carácter claramente civil. Finalmente la película sufrió un retraso en su estreno de más de un año y medio y una dura persecución a su directora. Sin embargo, se configuró como la película más taquillera de 1981, con una recaudación de 376,7 millones de pesetas y una asistencia de 1.971.671 espectadores³⁰.

Con estos últimos datos podemos dar por finalizado nuestro recorrido por la evolución del derecho audiovisual en España hasta llegar a la democracia. Precisamente el estudio del ámbito audiovisual en el periodo actual será objeto ya no de este punto del TFG, sino de puntos sucesivos. Por tanto, para concluir debemos proceder a hacer una pequeña recapitulación de todo lo que hemos tratado en este punto.

Como hemos venido relatando desde el inicio de este apartado, desde el año 1896 (año que se comenzaron a proyectar las primeras películas en España) hasta el año 1911, la normativa aplicable a la cinematografía se reducía a diferentes normas generales a falta de una normativa propia. Sin embargo, a partir de 1911 comienza a florecer diferentes normas referidas al ámbito audiovisual, destacando entre las mismas la Real Orden de 27 de noviembre de 1912 que supuso el nacimiento de la censura en este ámbito y que perduró 65 años. Durante la II República, si bien se mantuvo el esquema marcado por el periodo anterior se empezaron a introducir algunos cambios relevantes como la descentralización de la censura o novedosos aspectos en el ámbito de la tributación. Sin embargo, si debemos destacar un periodo, este debe ser el periodo de la dictadura franquista. Durante dicho periodo no solo destaca el desarrollo de una amplia gama de disposiciones, que destacaban por ser una normativa proteccionista e intervencionista y con muy escasa sistematización, sino que se trata de un periodo donde la censura alcanza su punto culmen. Cabe remarcar que dicha censura no recaía en manos de la estructura estatal, sino de su apartado ideológico ya que como hemos mencionado anteriormente la Junta Superior de Censura y la Comisión de Censura Cinematográfica, dependía jerárquicamente de la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET y de las JONS. Si bien durante el periodo franquista, la censura vive su mayor

³⁰ http://elpais.com/diario/1982/04/28/cultura/388792818_850215.html consultado 18/03/2016.

actividad, a la muerte de dicho periodo la censura encuentra su propio fin con el Real Decreto 3071 de 21 de noviembre de 1977.

Es difícil negar que durante el transcurso histórico del Derecho Audiovisual en los periodos que hemos sometido a examen, destacan la censura y las subvenciones o ayudas a la producción. Por tanto, y enlazando con el punto anterior de este TFG referido a las actividades de intervención del Estado, vemos que el ámbito audiovisual ha venido a verse fuertemente enlazado a la actividades de policía y de fomento³¹. Si bien, desde el distanciamiento del periodo franquista (donde destacaba fuertemente la actividad de policía) se ha venido a experimentar un abandono de la actividad de policía a favor de la actividad de fomento. Ante lo expuesto, nuestro siguiente paso será proceder a tratar la normativa de la actualidad. Concretamente procederemos a estudiar la Ley 55/2007 ya que la misma se configura el pilar fundamental del Derecho Audiovisual español.



³¹ La actividad de policía se explica en la página 22 y la actividad de fomento en la página 24.

c. Panorámica de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.

En nuestra aproximación al régimen jurídico del ámbito audiovisual (especialmente en lo que se refiere al cine), hemos hablado de cómo interviene el Estado en dicho ámbito³² y por otra parte hemos hablado de la evolución de la cinematografía en nuestro país, así como la normativa referida a dicho ámbito durante diferentes periodos de nuestra historia. Ante esto, no podemos evitar percatarnos que el siguiente paso consiste en tratar la normativa vigente en la actualidad en el ámbito audiovisual.

En este caso, y dada la importancia que reviste para el sector cinematográfico, nos centraremos en hacer un repaso general de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, o también conocida como la Ley del Cine, que fue publicada en el BOE número 312 de 29 de diciembre de 2007.

Sin embargo, antes de empezar a tratar la Ley 55/2007 debemos como mínimo mencionar que en el momento de su aprobación, tras la incorporación de cinco de las seis enmiendas aprobadas en el Senado³³, se enfrentó a una clara oposición por parte de los exhibidores y en especial por las televisiones privadas representadas por la UTECA (Unión de Televisiones Comerciales Asociadas).

Dicho esto, no podemos tratar los diferentes puntos clave de la Ley 55/2007 sin antes tratar algunos aspectos contenidos en el preámbulo de la mencionada norma. Y es que ya la propia ley en su preámbulo refleja no solo los variados intereses que representa el ámbito audiovisual, sino también el claro ejercicio de la actividad de

³² Un ámbito, el audiovisual, que destaca, como ya hemos explicado, por venir a representar muy variados intereses como son económicos, industriales, culturales e incluso de comunicación y de espectáculo.

³³ La enmienda no aprobada era precisamente la más polémica de todas. Dicha enmienda era relativa a la nacionalidad del director de la película. La enmienda pretendía que tuviera consideración de española toda aquella en la que el 75% del equipo creativo fuera español. Sin embargo, al rechazar dicha enmienda quedaba reflejado en la norma que una película no tendría consideración de española cuando su director no fuera español o de un país comunitario, independientemente de que el capital, técnicos y actores fueran de nacionalidad española.

fomento en dicho ámbito “La actividad cinematográfica y audiovisual conforma un sector estratégico de nuestra cultura y de nuestra economía. Como manifestación artística y expresión creativa, es un elemento básico de la entidad cultural de un país. Su contribución al avance tecnológico, al desarrollo económico y a la creación de empleo, junto a su aportación al mantenimiento de la diversidad cultural, son elementos suficientes para que el Estado establezca las medidas necesarias para su fomento y promoción, y determine los sistemas más convenientes para la conservación del patrimonio cinematográfico y su difusión dentro y fuera de nuestras fronteras. Todo ello considerando que la cultura audiovisual, de la que sin duda el cine constituye una parte fundamental, se halla presente en todos los ámbitos de la sociedad actual.”

Precisamente en el aspecto de la actividad de fomento en el ámbito del cine y el sector audiovisual es conveniente hacer referencia a Isabel Espín que señala que “su repercusión en los medios de comunicación, podría sugerir que estamos ante una ley representativa de un vuelco en el sistema de fomento y promoción cinematográfica en España, y sin embargo, en muchos aspectos [...] se sigue –con adaptaciones e innovaciones- el modelo iniciado por la ahora derogada Ley 15/2001, de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual.”³⁴

Atendiendo a lo expuesto, claramente observamos que la Ley 55/2007 aboga por constituirse como un referente del fomento y la promoción cinematográfica (independientemente de su mejor o peor potencialidad a lograrlo), en base, como recoge su propio preámbulo, a que la cultura audiovisual se configura como un aspecto fundamental dada su presencia en los diversos ámbitos de la sociedad moderna. Ante tan importante relevancia la propia Ley del Cine no duda en dejar patente en su preámbulo que “Esta Ley se basa en los artículos 14, 16 y 20 de la Constitución Española y se sustenta en los principios de libertad de expresión y pluralismo, en la promoción de la diversidad cultural y lingüística de nuestro país, en el apoyo a las versiones originales de las obras como protección básica de sus autores, en la difusión

³⁴ ESPÍN ALBA, Isabel: “Las obras audiovisuales. Clases, nacionalidad y clasificación de las mismas en la ley del cine”. En VV.AA. Iglesias Rebollo, César (coord.): *La Ley del cine y el derecho de autor*, 1ª ed., Editorial Reus, Madrid, 2008, pág. 22.

del cine europeo de cuyo entorno España es miembro activo y del cine iberoamericano como referente natural de nuestra cinematografía e industria audiovisual, en la protección de los menores, en la atención a la diversidad humana, la accesibilidad y no discriminación por razón de discapacidad, así como en el respeto a la igualdad de género. Asimismo se inspira en el artículo 44.1 de la Constitución que dispone que los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.”

Por otra parte, para entender la posición que ocupa la Ley del Cine en las diferentes normas dedicadas al ámbito audiovisual “es preciso tener en cuenta que el ordenamiento jurídico ofrece múltiples regulaciones que mencionan las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, y que atienden a aspectos distintos y con finalidades claramente diferenciadas. La Ley del Cine proclama su vocación de regular los aspectos sustantivos de la actividad cinematográfica y audiovisual. Según el artículo 1 <Esta Ley tiene por objeto la ordenación de los diversos aspectos sustantivos de la actividad cinematográfica y audiovisual desarrollada en España; la promoción y fomento de la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales y el establecimiento tanto de condiciones que favorezcan su creación y difusión como de medidas para la conservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual, todo ello en un contexto de defensa y promoción de la identidad y la diversidad culturales>; de modo que sus objetivos son más ambiciosos que cualquier otra norma de igual rango que trate aspecto de la producción audiovisual y cinematográfica, ocupando un papel primordial en el sistema de fuentes.”³⁵

Cabe mencionar una apreciación importante realizada por Isabel Espín “Opino que lo que viene a hacer la Ley del Cine es proponer una clasificación propia de obras audiovisuales en general y obras cinematográficas en particular que merecen la consideración de producciones protegidas a los efectos de esta ley. Consiguientemente, el legislador nos dice qué obras pueden alcanzar las ayudas públicas descritas en su articulado, ya que en su ánimo no está financiar todo tipo de obra audiovisual,

³⁵ *Ibíd.* Pág. 23.

principalmente aquellas que cuentan con la posibilidad evidente de otras vías de financiación propia, como los videojuegos, obras publicitarias o videoclips.”³⁶ Si bien es difícil no poder estar de acuerdo en que las ayudas públicas reflejadas en la Ley 55/2007 no tienen como ánimo financiar cualquier tipo de obra audiovisual, no podemos coincidir en incluir en ese grupo de no financiables (como si serían las obras publicitarias) a los videojuegos, ya que entendemos que la justificación referida a la vías de financiación propia que señala Isabel Espín es totalmente insuficiente para llegar a dicha conclusión, sin obviar que por este razonamiento, prácticamente cualquier obra audiovisual podría verse excluidas de las correspondientes ayudas. Sin embargo, este no es un tema que debemos desarrollar en este momento, puesto que será objeto de nuestro estudio y reflexión en los puntos finales de nuestro TFG.

Como venimos exponiendo de forma reiterada, podemos llegar a afirmar que la Ley 55/2007 destaca por la conservación y protección del patrimonio cinematográfico y audiovisual y por la promoción y fomento de la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas.

En cuanto a la protección del panorama audiovisual, para tratar dicho tema no podemos dejar de lado la propiedad intelectual y el derecho de autor, el cual en nuestra sociedad actual cada día alcanza mayor relevancia. Sin embargo, lo primero que debemos hacer es señalar de qué hablamos cuando hablamos de propiedad intelectual y derechos de autor y para ello recurriremos a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y al Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI).

“La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley.”³⁷ La propiedad intelectual abarca dos ramas: la propiedad industrial (patentes, diseños

³⁶ *Ibíd.* Pág. 24.

³⁷ Art. 2 del TRLPI de 1996.

industriales...) y el derecho de autor (creaciones artísticas como libros, obras musicales, pinturas, películas y obras realizadas por medios tecnológicos como los programas informáticos).

“En la terminología jurídica, la expresión “derecho de autor” se utiliza para describir los derechos de los creadores sobre sus obras literarias y artísticas. Las obras que se prestan a la protección por derecho de autor van desde los libros, la música, la pintura, la escultura y las películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos”³⁸

Sin embargo, para que las obras mencionada puedan ser objeto de protección, el TRLPI señala en su art. 10 que se deben atender a dos aspectos fundamentales: primero a la originalidad de la creación (independientemente de que sea literaria, artística o científica) y en segundo lugar a la expresión de dichas creaciones en cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro.

Precisamente atendiendo a estos aspectos Isabel Espín señala “la originalidad en la creación. La complejidad de la producción de obras audiovisuales en general y de las cinematográficas en particular permite un amplio espectro de modelos creativos, ya que en un mismo proyecto concurren factores de originalidad múltiples: guión, escenografía, trabajo de los actores, fotografía, etc. [...] En cuanto al segundo requisito de protección de una obra por el derecho de autor: la plasmación en un soporte, el artículo 10 TRLPI presenta una lista no exhaustiva de obras protegidas, y para el caso concreto que nos interesa, reza que <1. Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales [...] comprendiéndose entre ellas... d) Las obras cinematográficas y cualquiera otras obras audiovisuales>.”³⁹

³⁸ <http://www.wipo.int/copyright/es/> consultado 25/03/2016.

³⁹ ESPÍN ALBA, Isabel: “Las obras audiovisuales. Clases, nacionalidad y clasificación de las mismas en la ley del cine”. En VV.AA. Iglesias Rebollo, César (coord.): *La Ley del cine y el derecho de autor*, 1ª ed., ob. cit., págs. 28 y 29.

Atendiendo a los diferentes aspectos y cuestiones a los que venimos haciendo referencia debemos resaltar la importancia de los mismos, dado que no solo nos valen para comprender y analizar la Ley 55/2007, sino que además son aspectos que deberemos tener presentes para la última parte de este TFG, en la que trataremos la relación entre la propiedad intelectual y el contenido audiovisual publicado en Internet en general y en YouTube en particular.

Hecha esta pequeña puntualización, es preciso hacer referencia a que entiende la Ley del Cine por obra cinematográfica y por obra audiovisual. “La Disposición transitoria única de la Ley del Cine de 2007 mantiene vigente, entre otros, el Real Decreto 526/2002, prueba de que no se instaura un sistema rupturista, sino más bien se mantienen las líneas generales de la Ley 15/2001, ampliando los sujetos de las ayudas públicas y matizando algunos aspectos del elemento objetivo de las mismas, es decir la obra audiovisual en general y las cinematográficas en particular”⁴⁰

Precisamente la Ley 55/2007 define la película cinematográfica en su art. 4.a. como “Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine⁴¹. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole.” Mientras que en el art. 4.b refleja como concepto de otras obras audiovisuales “Aquéllas que, cumpliendo los requisitos de la letra a), no estén destinadas a ser exhibidas en salas cinematográficas, sino que llegan al público a través de otros medios de comunicación.”

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 38.

⁴¹ En lo que se refiere al concepto de salas de cine el art. 4 de la ley 55/2007 refleja en sus letras l y m “**l)** Sala de exhibición cinematográfica: Local o recinto de exhibición cinematográfica abierto al público mediante precio o contraprestación fijado por el derecho de asistencia a la proyección de películas determinadas, bien sea dicho local permanente o de temporada, y cualesquiera que sean su ubicación y titularidad. **m)** Complejo cinematográfico: El local que tenga dos o más pantallas de exhibición y cuya explotación se realice bajo la titularidad de una misma persona física o jurídica con identificación bajo un mismo rótulo.

No podemos hablar de lo que entiende la Ley del Cine como película cinematográfica o como el resto de obras audiovisuales, sin resaltar la calificación de las películas que realiza la mencionada ley en su art. 8 del cual se extrae que todas película cinematográfica u obra audiovisual deberá ser calificada por grupos de edades del público al que está destinada, mediante resolución del Director del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales previo el correspondiente informe.

“La actividad de clasificación de las películas se viene considerando de naturaleza deontológica, una vez que su principal objetivo es la protección de la infancia y de la adolescencia. En el marco del artículo 20 de la Constitución española, los derechos de expresión, opinión e información encuentran un límite en la protección de la infancia y de la juventud. Esta protección se interpreta de conformidad con la Declaración Universal de Derechos Humanos y con los Tratados y acuerdos internacionales sobre las materias ratificados por España (artículo 39), como el Convenio de la Organización de Naciones Unidas de 20 de noviembre de 1989 sobre los Derechos del Niño.”⁴²

Sin embargo, si bien es cierto que como señalaba Isabel Espín el objetivo principal de la calificación de las películas es la protección de los menores, no es su única utilidad como refleja Susana de la Sierra “La libertad de creación artística y la libertad de expresión (esta última, en especial, en las producciones de tipo documental) han de encontrar adecuada protección, como también han de hacerlo los derechos de padres y madres a contar con una información precisa de los contenidos de las películas antes del visionado por sus infantes. El sistema de calificación de películas sirve a este fin, pero también a otros como la promoción de películas de especial valor cultural (películas de Arte y Ensayo).”⁴³

⁴² ESPÍN ALBA, Isabel: “Las obras audiovisuales. Clases, nacionalidad y clasificación de las mismas en la ley del cine”. En VV.AA. Iglesias Rebollo, César (coord.): *La Ley del cine y el derecho de autor*, 1ª ed., ob. cit., págs. 48 y 49.

⁴³ DE LA SIERRA, Susana: *Derecho del cine: Administración cultural y mercado*, ob. cit., pág. 34.

Como ya hemos expuesto la Ley 55/2007 destaca por abordar dos frentes: la conservación y protección del patrimonio cinematográfico y audiovisual y la promoción y fomento de la producción. Habiendo abordado ya algunos de los aspectos que consideramos más relevantes en materia de conservación y protección del patrimonio cinematográfico y audiovisual, nuestro paso es tratar el tema de la promoción y fomento de la producción audiovisual.

Para comenzar a explicar adecuadamente los aspectos de promoción y fomento que recoge la Ley del Cine, no podemos dejar de reflejar las anteriores medidas de fomento, que encontramos en la Ley 15/2001 de 9 julio, en el Real Decreto 526/2002 de 14 de junio y en la Orden 2240/2003, de 22 de julio.

La Ley del Cine como tal se encarga de las diferentes medidas de fomento e incentivos en el Capítulo III, distinguiendo hasta 8 secciones: disposiciones generales, ayudas a la creación y el desarrollo, ayudas a la producción, a la distribución, a la exhibición, a la conservación, a la promoción y otras ayudas e incentivos. En el momento de su aprobación, Cayetana Mulero expone algunas reflexiones precisamente en el ámbito de las medidas de fomento e incentivos que es conveniente tener en cuenta “A la espera del desarrollo reglamentario de la ley que especifique las dotaciones exactas para cada sector, el sentir general es que es una ley que no satisface enteramente a nadie aunque la incorporación de algunas enmiendas y modificaciones en el último texto aprobado ha suavizado las encarnizadas discusiones de los partidos nacionalistas y de los exhibidores, sectores más reticentes a la aprobación del Proyecto de Ley. [...]

En términos generales, sí creo que la Ley establece nuevos apoyos, no tanto en cuanto a las ayudas al desarrollo de proyectos o de amortización de las películas en concreto, sino por el establecimiento de incentivos fiscales para creación de un tejido industrial y empresarial más sólido. Es novedad el Fondo a compartir con las CCAA para el fomento de las obras audiovisuales en lenguas cooficiales del Estado Español.”⁴⁴

⁴⁴ MULERO SAN JOSÉ, Cayetana: “Las medidas de fomento en la ley del cine”. En VV.AA. Iglesias Rebollo, César (coord.): *La Ley del cine y el derecho de autor*, 1ª ed., ob. cit., págs. 131 y 132.

Entrando en materia en lo que respecta a la promoción y fomento hay que reflejar que en los Presupuestos Generales del Estado se dotará anualmente un «Fondo de Protección a la Cinematografía y al Audiovisual», cuya gestión se realizará por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Las medidas de fomento para la producción, distribución, exhibición y promoción en el interior y exterior de películas cinematográficas y otras obras audiovisuales, concederán especial consideración hacia la difusión de obras de interés cultural, así como para la conservación en España de negativos, masters fotoquímicos o digitales y favorecerán la producción realizada por los productores independientes⁴⁵ (art 4), con incentivos específicos (aspecto recogido en el art. 19 de dicha ley). No debemos olvidar que las medidas establecidas en la ley 55/2007 se establecen sin perjuicio alguno de las que puedan llegar a conceder las CC.AA. en el ejercicio de sus competencias. Del mismo modo, todas las personas físicas o jurídicas que resulten ser beneficiarias de las ayudas de la Ley del Cine, se encontrarán con la obligación de estar inscritas en el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales o en el Registro propio de alguna de las diferentes CC.AA.

Expuesto algunos de los diferentes aspectos reflejados en la Ley 55/2007 en el ámbito de la promoción y el fomento, no podemos proceder a la conclusión de este punto sin reflejar algunas de las consideraciones que realiza Cayetana Mulero debido a la relevancia de las mismas y la incidencia no solo en este punto del TFG sino en futuros puntos del mismo. “En términos generales, muchos países de Europa están aplicando ya las medidas que en nuestra Ley del Cine aparecen como innovadoras. Bienvenidos sean los nuevos incentivos fiscales si actúan como impulsores de una auténtica industria cultural para todo el sector audiovisual. El procedimiento de urgencia y el intentar a toda costa lograr un consenso político de mínimos son sin duda los responsables de una mala técnica jurídica en la redacción del Proyecto de Ley,

⁴⁵ El art. 4. ñ de la Ley 55/2007 define el productor independiente como “Aquella persona física o jurídica que, ejerciendo la actividad de distribución cinematográfica o audiovisual, no esté participada mayoritariamente por una empresa de capital no comunitario, ni dependa de ella en función de sus órganos ejecutivos, su accionariado, su capacidad de decisión o su estrategia empresarial.”

apareciendo Disposiciones Adicionales que deberían constar en el articulado y viceversa, con reiteraciones y bises inútiles. [...] Remarcables son las primeras y retrasadas deducciones fiscales que obligarán a poner en valor los derechos de Propiedad Intelectual como bienes intangibles que son. [...] Las ayudas a la formación de los nuevos emprendedores audiovisuales, por los que llevo apostando muchos años, son fundamentales para profesionalizar el Cine, el Audiovisual en su conjunto erradicando viejas y obsoletas prácticas en todos sus sectores.”⁴⁶

Llegados a este punto, nuestro siguiente paso no puede ser otro que proceder a hacer una pequeña recapitulación de todo lo que hemos tratado en este punto. La Ley 55/2007 ocupa un papel primordial en el sistema de fuentes (en lo que respecta al ámbito audiovisual) y destaca por dos grandes pilares, tales como: la conservación y protección del patrimonio cinematográfico y audiovisual, así como por la promoción y fomento de la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas. Sin embargo, como defienden diversos autores, las medidas adoptadas en la norma distan de ser ciertamente innovadoras o rompedoras en el sector audiovisual tanto a nivel nacional como comunitario. Precisamente por esto, uno de los aspectos a tener en consideración, son las diferentes reformas o modificaciones que ha venido sufriendo la Ley 55/2007. De las normas a tener en cuenta, en lo que respecta a dicho aspecto, encontramos la Ley 18/2014⁴⁷, de 15 de octubre, el Real Decreto-ley 6/2015⁴⁸, de 14 de mayo o más recientemente el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre. Concretamente el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre serán objeto de estudio en la siguiente parte de nuestro TFG, atendiendo a la repercusión de sus modificaciones (tanto a nivel económico como de producción como ya veremos) y los motivos que han llevado a dicha reforma.

⁴⁶ MULERO SAN JOSÉ, Cayetana: “Las medidas de fomento en la ley del cine”. En VV.AA. Iglesias Rebollo, César (coord.): *La Ley del cine y el derecho de autor*, 1ª ed., ob. cit., págs. 150 y 151.

⁴⁷ La Ley 18/2014, de 15 de octubre (Publicado en BOE núm. 252 de 17 de Octubre de 2014), de medidas urgentes para el crecimiento, la competitividad y la eficiencia, consiste en una norma que contiene un paquete de medidas que afectan a distintos ámbitos y que se suman a las profundas reformas que se vienen abordando, con carácter urgente, como consecuencia de la crisis económica. Su fin último se centra, conforme su propio Preámbulo indica, en “corregir desequilibrios y mejorar la competitividad”.

⁴⁸ El Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo (Publicado en BOE núm. 116 de 15 de Mayo de 2015), por el que se modifica la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, se centra en concesión de varios créditos extraordinarios y suplementos de créditos en el presupuesto del Estado y se adopción de diferentes medidas de carácter tributario.

4. Análisis e incidencia en el marco jurídico y económico del Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo y Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por los que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.

- a. El Real Decreto-ley 6/2015, y el Real Decreto 1084/2015 como respuesta a la problemática del escándalo del fraude en la ayudas al cine.**

Hemos venido realizando un seguimiento, en la anterior parte de nuestro TFG, en primer lugar de la incidencia de la actividad interventora del estado en el ámbito del derecho audiovisual⁴⁹ (aspecto que representa una gran importancia, tanta que la propia Susana de la Sierra como sabemos señala que “podría considerarse que la regulación de la cinematografía sigue la estela de la propia evolución del Derecho Administrativo”⁵⁰), en segundo lugar nos hemos centrado en realizar un repaso de la evolución normativa del ámbito audiovisual desde la entrada del cinematógrafo en nuestro país, para finalmente llegar a nuestros días y enfocarnos en el estudio de la Ley 55/2007 que viene a ocupar un papel primordial en el sistema de fuentes del ámbito audiovisual.

Sabiendo precisamente que la Ley 55/2007, conocida como ya sabemos como la Ley del cine, ha venido a sufrir diferentes reformas o modificaciones. Sin embargo, tanto en este punto como en el siguiente, vamos a centrarnos en las dos últimas, en el Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo y en el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre (que no es otra cosa que la reafirmación de intenciones por parte del Gobierno ya iniciadas unos meses antes en el Real Decreto-ley 6/2015). No solo por ser las últimas reformas, y por tanto las que dan forma al presente y futuro próximo del ámbito audio visual, sino también porque se trata de unas reformas de rabiosa actualidad atendiendo a los motivos que obligaron a su promulgación. Por esto, para poder entender a las ya mencionadas reformas, es preciso que tengamos siempre en consideración los motivos que dieron lugar al desarrollo de las mismas.

⁴⁹ Destacando la actividad de policía durante el periodo franquista y posteriormente tras el cambio de régimen y la eliminación de la censura, la actividad de fomento será la que pase a configurarse como referente en el ámbito audiovisual.

⁵⁰ DE LA SIERRA, Susana: Derecho del cine: Administración cultural y mercado, ob. cit., pág. 29.

Siempre ha sido un secreto a voces en la industria audiovisual, la compra de entradas por parte de los productores. Dicha práctica tenía como objeto alcanzar los requisitos mínimos que marcaba la legislación vigente para obtener la correspondiente subvención. Precisamente este tipo de prácticas fraudulentas fueron algunos de los motivos por los cuales se procedió a desarrollar en el verano de 2015 el Real Decreto-ley 6/2015, reforma que, entre otros asuntos, cambia el sistema de ayudas, que se concederán a priori y no dependiendo de la taquilla obtenida. Lo que se venía a entender como un buen movimiento para acabar con unas prácticas ilegales que venían siendo una lacra para el estado español desde hacía años y que en tiempos de crisis como los vividos suponía un grave problema de tesorería en la Administración, ya que, con presupuestos de crisis no se podía alcanzar para satisfacer pagos comprometidos años antes (precisamente a mediados de 2015 se venía a estimar una deuda de 14 millones de euros con los productores por las denominadas ayudas a la amortización⁵¹⁵²).

Dicho esto es preciso destacar algunos aspectos de estas nuevas subvenciones que marca el Real Decreto-ley 6/2015. En primer lugar debemos destacar que hasta ese momento las ayudas a la amortización, se concedían dos años después del estreno, en función de la taquilla. El reconocimiento al derecho a la ayuda servía de aval para pedir créditos en el banco y una vez que se cobraba, dos años después, se amortizaba; de ahí el nombre. Sin embargo, las nuevas ayudas se pagarán, en varias fases, pero siempre antes de que esté hecha la película. Por otra parte estas nuevas subvenciones mantienen el objetivo de reforzar la industria del cine español (aunque ciertamente uno de los grandes obstáculos de este nuevo sistema es definir de forma objetiva los criterios para el acceso a las ayudas de forma automática), por lo que no sustituyen a las ayudas a la producción ya existentes, si bien es cierto, una de las grandes novedades será la obligación por parte de los productores de reembolsar un porcentaje de las ayudas si finalmente se obtiene suficiente éxito comercial.

⁵¹ <http://www.abc.es/cultura/20150425/abci-gobierno-ayudas-cine-amortizacion-201504251143.html> consultado 30/03/2016

⁵² http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-13/el-gobierno-aprobara-manana-la-reforma-de-la-ley-del-cine_789088/ consultado 30/03/2016

Como ya hemos mencionado, las principales motivaciones de esta reforma es, por un lado, reducir el coste financiero para los productores (se calcula un ahorro del 15 %) y, por otro lado, evitar problemas de tesorería en la administración pública. Precisamente estos aspectos será objeto de nuestro estudio en el próximo punto, donde procederemos a analizar las consecuencias de las diferentes reformas sufridas por la Ley del Cine, a nivel económico, de producción... etc.

Cabe mencionar que esta reforma del modelo de financiación del cine español se completa con la reforma fiscal aprobada un año antes, en la que se elevó el porcentaje de desgravación del 18 % al 20 %, aunque sólo para el primer millón de euros invertido y con un límite de tres millones. Dicha reforma fiscal también introdujo, por primera vez, un tipo específico de desgravación para atraer rodajes extranjeros, del 15 %, con un techo de 2,5 millones de euros.

Precisamente tan solo unos meses después del Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo, salió a la luz pública un escándalo respecto a las ayudas al cine. Y es que como recogía el periódico el País a fecha 23 de noviembre de 2015⁵³, hasta cuatro juzgados de Madrid estudiaban un fraude millonario relacionado con las subvenciones que había venido a otorgar el Ministerio de Cultura a diferentes productoras españolas⁵⁴ (pudiendo alcanzar un montante total cada una de estas subvenciones de hasta 1'5 millones de euros). Las productoras habían tendido a sobredimensionar los números de taquilla y espectadores, o incluso falsear los mismos de forma total simulando pases de películas como el caso de *Los Muertos no se tocan, nene*⁵⁵. El mencionado film fue sometido a diez controles por parte de los inspectores, en uno de ellos la proyección se

⁵³ http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/22/actualidad/1448224179_860189.html consultado 1/04/2016

⁵⁴ Los juzgados de Madrid que indagan este fraude son el número 41 (Diligencias Previas 1850/2013, contra la firma Luna Exhibición, S. L.); el 23 (DP 4869/2013, contra AbacoCine), y el 29 (contra Séptimo Arte Exhibición). Además, hay un cuarto juzgado, el 40.

⁵⁵ *Los muertos no se tocan, nene* es una película dirigida por José Luis García Sánchez cuyo estreno data del 2011. Se trata de una comedia que gira alrededor de un chico de catorce años, presencia sorprendido los preparativos del velatorio de su bisabuelo, un ilustre ciudadano local.

suspendió por falta de público aunque luego se reportaron a la ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) hasta 62 espectadores, y en otra de las sesiones tan solo acudieron el inspector y otro espectador y se llegaron a reflejar 50. Otro ejemplo, de estas prácticas lo encontramos en *De Mayor quiero ser soldado*⁵⁶, donde el único espectador de la sesión a la que acudió el inspector fue él, y a pesar de ello se remitieron como espectadores al Ministerio de Cultura 132 espectadores⁵⁷.

Cabe destacar que el informe del ICAA a la fiscalía de Madrid detallaba “anomalías en la recaudación de las taquillas obtenidas y los espectadores asistentes” de 38 películas. Algunas de ellas son las siguientes: *La Montaña Rusa*, de Enrique Cerezo P. C.; *Holmes & Watson. Madrid Days*, de Nickel Odeon. Ambas, exhibidas a través de las salas de la firma Abacocine-Cinebox. Otras películas investigadas son *De Mayor quiero ser soldado*, una coproducción de España-Italia entre Canónigo Films y Produzione Straordinaria; *Los Muertos no se tocan, nene* producida por Gona Centro de Producción. Otra película bajo la lupa es *Mr. Nice*, proyectada en los cines Mirasierra, sobre la que también recaen indicios de que se falseó su cifra de asistentes y recaudación para hacer creer al ICAA que había sobrepasado los 60.000 espectadores.

Por otra parte el informe remitido por el ICAA también venía a reflejar evidentemente cierta connivencia entre los productores, los distribuidores, los exhibidores (como son los dueños de las salas donde se proyectan las películas) y el resto de estamentos del negocio audiovisual. Después de todo, si bien son los dueños de las salas lo que falsean de una forma u otra los datos de taquilla y espectadores, son las productoras las beneficiarias de las ya mencionadas ayudas, de ahí las mencionadas connivencias entre los diferentes escalones.

⁵⁶ *De Mayor quiero ser soldad*, es una película de Christian Molina del año 2010. Configurándose como un drama anti bélico, que aboga por realizar una crítica a la excesiva violencia a la que pueden tener acceso los niños en la televisión.

⁵⁷ http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448306155_526200.html consultado 4/03/2016.

Todos estos datos y aspectos, conjuntamente con el hecho de que la cuestión del falseamiento de datos en ámbito audiovisual es mal extendido desde hace mucho tiempo, ha venido a colocar en “el ojo del huracán” a productores y altos cargos de dilatada experiencia en el sector. Como es el caso del expresidente de la Academia de Cine (desempeñó dicho cargo entre 2011 y 2015 hasta que dimitió), Enrique González Macho, quien vino a realizar algunas declaraciones al periódico El Confidencial⁵⁸ entre las que podemos destacar observaciones tales como “La información me ha llegado en las últimas horas”, “Que digan que estoy investigado no es malo, porque en este país está investigado todo el mundo, hasta el frutero de la esquina.” E incluso resaltando su inocencia en los hechos que se le imputan “La contabilidad y la administración de mis cines es impoluta, eso lo tengo muy claro”.

Precisamente en el mismo artículo de El Confidencial, Luis María Ferrández, director del documental *La pantalla herida*⁵⁹, el cual en el ya mencionado artículo señala que aquellos que compran entradas están “jugando con el dinero de todos los españoles”. “El problema es que estamos en un sistema en el que el que hace la ley hace la trampa, y encima al que hace la trampa no le pasa nada”, añadía. Su mensaje es claro: “La mayoría del cine español es honrado y honesto, en contra de esa minoría que choricéa”.

Sin embargo, unos de los aspectos más interesantes a destacar del mencionado artículo es la exposición del modo en el que se llevaba a cabo la práctica fraudulenta, el cual consistía en la compra mediante internet, teléfono o aplicaciones móviles (nunca en taquilla) bloques de entradas que solían ser de más de 10, a pesar de que una persona acudía a las proyecciones, al menos así afirma que sucedió El Confidencial en la película *Por un puñado de besos*⁶⁰ de José Frade.

⁵⁸ http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-11-24/fraude-entradas-de-cine-productores-gonzalez-macho-enrique-cerezo-gerardo-herrero-cine-espanol_1106110/ consultado 4/04/2016.

⁵⁹ Documental del año 2014, dirigido por Luis María Ferrández, sobre la crisis actual del modelo de financiación, producción, distribución y exhibición del cine español.

⁶⁰ *Por un puñado de besos*, es una película de David Menkes del año 2014. Se trata de un Drama romántico basado en una novela de Jordi Sierra i Fabra, llamada *Un poco de abril, algo de mayo, todo*

Precisamente los motivos expuestos, en conjunto lógicamente con otros, propiciaron un movimiento por parte del Gobierno que vino a traducirse en el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre. Dicho Real Decreto no solo supone la reafirmación de intenciones por parte del Gobierno ya iniciadas unos meses antes en el Real Decreto-ley 6/2015, sino que se configura como un paso más en el camino de la reforma del sistema de financiación del cine, que empezó en diciembre de 2012 con la formación de una comisión mixta en la que el Gobierno y todo el sector audiovisual donde se comprometieron a pactar juntos el nuevo modelo.

Hay que destacar, que a pesar del supuesto compromiso entre el sector audiovisual y el gobierno para el cambio de modelo (compromiso que se vio reflejado en el Real Decreto-ley 6/2015 el cual contó con el consenso de los productores) y las recientes polémicas referidas al fraude de ayudas a la amortización, los productores audiovisuales agrupados en la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España) piden que la reforma se aplaze, por considerarla precipitada.

Precipitada o no, a ojos de algunos, la verdad es que el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, supone una simplificación de las cargas administrativas de la Ley del 2007 y un claro punto de inflexión en las ayudas al fomento de la actividad audiovisual. Precisamente, podemos observar esto en su art. 1 en el cual se refleja el objeto del RD “Este real decreto tiene por objeto el desarrollo de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine en las siguientes materias: a) Las normas que regulan la actuación administrativa sobre la actividad cinematográfica y audiovisual. b) Las medidas de fomento de la actividad cinematográfica y audiovisual promovidas por la Administración General del Estado, así como las disposiciones de organización administrativa, verificación y control que le corresponde ejercer en el ámbito de sus competencias.”

septiembre. Destacó en su estreno por recibir terribles críticas por prácticamente la totalidad de los medios especializados.

Hay que destacar, que este RD, sin perjuicio de las competencias correspondientes de las Comunidades Autónomas, viene a tratar entre otras cuestiones, los aspectos relativos a la calificación de las obras cinematográficas y audiovisuales, simplificando e incrementando la seguridad jurídica de los procedimientos de la nacionalidad española, su carácter cultural y la obtención de la calificación por edades. También destaca, la regulación de las coproducciones extranjeras, así como la reducción de las normas en lo referente a los procesos de distribución y exhibición de obras cinematográficas en salas, eliminando requisitos no necesarios por no estar directamente vinculados con las funciones de verificación de los órganos competentes y con el control de asistencia y rendimiento de las obras cinematográficas.

Por otra parte, uno de los aspectos tal vez más a tener en cuenta, es que la nueva regulación busca dar objetividad al sistema de ayudas, fijando una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables, entre los que se encuentran criterios económicos como la viabilidad e impacto del proyecto, y la solvencia del beneficiario. Mediante esto, se intenta garantizar la búsqueda del éxito comercial de la película y que la ayuda se destine a la producción en mayor medida. Por el contrario, desaparece el número de espectadores como criterio para adjudicar la ayuda. Además se incluye el principio de condicionalidad de las ayudas con posibilidad de reembolso de las mismas atendiendo a los resultados que se hubiesen alcanzado por los correspondientes films.

En este punto como hemos visto, hemos venido centrado nuestra explicación en las subvenciones que ofrece el estado español. Sin embargo, España pertenece a la Unión Europea (UE) por lo que evidentemente las propias películas de origen español tienen acceso a las correspondientes ayudas que pueda ofrecer la UE. A tal efecto, no podemos evitar hablar del programa Europa Creativa. A través de Europa Creativa (programa que viene a sustituir el programa Cultura y MEDIA), la UE va a invertir 1.460 millones de euros en el sector audiovisual y cultural entre 2014 y 2020. El subprograma MEDIA, recogido en el programa Europa Creativa, ofrece diferentes tipos de posibilidades de financiación con el fin de apoyar la capacidad de las industrias audiovisuales y cinematográficas de la UE para crear, distribuir y promover sus obras en

todas las plataformas. Precisamente, dentro de las categorías que ofrece este subprograma encontramos:

- Formación: “Europa Creativa mejora y amplía las oportunidades de formación del sector audiovisual europeo. Estos fondos ayudan a las organizaciones y a los profesionales a desarrollar los sistemas y las prácticas necesarios en un entorno que cambia rápidamente.”⁶¹.
- Desarrollo: “Europa Creativa apoya las fases de creación de proyectos de animación, documentales creativos y ficción, así como el desarrollo de videojuegos. Su objetivo es incrementar la calidad, la viabilidad, el atractivo internacional y el valor de mercado de las obras audiovisuales europeas”⁶².
- Programas de televisión: “Europa Creativa contribuye a aumentar la circulación de programas de televisión europeos y a llevar al público europeo contenidos europeos de calidad. Fomenta la cooperación entre productores y emisoras y respalda proyectos de televisión independientes adecuados para el mercado internacional.”⁶³.
- Acceso al mercado y promoción: “A través de oportunidades promocionales y de acceso al mercado, Europa Creativa financia actividades que refuerzan el sector audiovisual y le permiten llevar las producciones a nuevos mercados dentro y fuera de Europa.”⁶⁴.
- Festivales: “Europa Creativa contribuye a la promoción y presentación de obras audiovisuales y películas europeas mediante la financiación de festivales cinematográficos europeos. De este modo se aumenta el alcance de las películas europeas proyectadas durante los festivales y se fomenta el interés del público.”⁶⁵
- Ventas y distribución “Este apoyo está destinado a incrementar la competitividad de los distribuidores y agentes de ventas europeos y a

⁶¹ “Europa Creativa ¿Qué me puede ofrecer? Guía para profesionales de los sectores audiovisual y cultural”, Oficina de Publicaciones de la Unión Europea, Luxemburgo, 2014, pág.22.

⁶² *Ibíd.* Pág. 24.

⁶³ *Ibíd.* Pág. 27.

⁶⁴ *Ibíd.* Pág. 29.

⁶⁵ *Ibíd.* Pág. 30.

llevar las películas europeas a los mercados mundiales y a un público internacional.”⁶⁶.

- Redes cinematográficas y desarrollo de audiencias: “Conseguir audiencias para los contenidos audiovisuales europeos en todas las plataformas es una prioridad de Europa Creativa. El objetivo es aumentar la visibilidad y distribución de películas europeas fomentando maneras creativas e innovadoras de llegar a públicos más amplios, en especial, a gente joven. Incluye proyectos de promoción de conocimientos cinematográficos.”⁶⁷.
- Fondos para coproducción: “Europa Creativa contribuye a la financiación de coproducciones con el fin de generar proyectos cinematográficos documentales, de ficción y de animación culturalmente diversos, al tiempo que aporta los medios para distribuirlos a nuevas audiencias. Europa Creativa anima a las empresas europeas a coproducir proyectos cinematográficos artísticos y creativos y a trabajar con socios internacionales para distribuir dichas películas de sus fronteras (tanto dentro como fuera de Europa).”⁶⁸.

Como se observa el programa Europa Creativa, es claramente un programa complejo pero muy completo ya que abarca una gran cantidad de supuestos y situaciones, y permitiendo que se fomenten unos a otros. Precisamente cabe la pena recalcar, que la propia UE como hemos visto viene a recoger dentro de los diferentes supuestos del ámbito audiovisual merecedores de percibir subvenciones, a los videojuegos (en contra de los que señalaba Isabel Espín⁶⁹ y que ya nosotros criticamos en su momento).

Llegados a este punto, nuestro siguiente paso debe ser el de realizar un breve recapitulación de todo lo que hemos venido tratando. La Ley 55/2007 como ya

⁶⁶ *Ibíd.* Pág. 32.

⁶⁷ *Ibíd.* Pág. 35.

⁶⁸ *Ibíd.* Pág. 37.

⁶⁹ Para más información remitimos a la página 44.

sabemos ocupa un papel primordial en el sistema de fuentes en lo referido al ámbito audiovisual. Sin embargo, para adaptarse a los nuevos tiempos y en post de solventar diferentes aspectos de la misma que venían a traducirse en fraudes en las ayudas, así como una carga económica difícilmente asumible por la administración en tiempos de crisis, la Ley del Cine se ha visto en la obligación de someterse a diferentes reformas y modificaciones. En nuestro caso, hemos venido a centrar nuestros esfuerzos en exponer, los puntos más relevantes de las reformas de la Ley del Cine, como son el Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo y en el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre. El Real Decreto-ley 6/2015 entre otros asuntos, cambia el sistema de ayudas, que se concederán a priori y no dos años después del estreno y dependiendo de la taquilla obtenida, por otra parte, estas nuevas subvenciones mantienen el objetivo de reforzar la industria del cine español, por lo que no sustituyen a las ayudas a la producción ya existentes, aunque si introduce la obligación de reembolsar un porcentaje de las ayudas si finalmente se obtiene suficiente éxito comercial. Por otra parte el RD 1084/2015, como ya hemos expuesto, supone la reafirmación de intenciones del Gobierno del camino ya marcado, centrándose en una simplificación de las cargas administrativas de la Ley del 2007 y un claro punto de inflexión en las ayudas al fomento de la actividad audiovisual fijando una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables para dar objetividad a dicho sistema de ayudas, e incluso incluye el principio de condicionalidad de las ayudas lo que supone la posibilidad de reembolso de las mismas. Más allá de las mencionadas reformas de la Ley del Cine, y dado que España se viene a recoger dentro de la UE, tampoco es posible tener en consideración las ayudas de la UE en lo que respecta al ámbito audiovisual y que como hemos visto se recogen en el programa Europa Creativa.

b. Consecuencias de las reformas y modificaciones introducidas en la Ley 55/2007 del Cine, por el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015.

Como ya hemos mencionado, las principales motivaciones de la reforma realizada por el Real Decreto-ley 6/2015 son, por un lado, reducir el coste financiero para los productores y, por otro lado, evitar problemas de tesorería en la administración pública. En cuanto, el Real Decreto 1084/2015, como ya hemos expuesto en el punto anterior, puede considerarse una prolongación de la anterior modificación, atendiendo a que viene a centrarse en una simplificación de las cargas administrativas de la Ley del Cine y por otra parte en establecer una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables para dar objetividad al nuevo sistema de ayudas.

Por tanto, como es evidente, las mencionadas modificaciones suponen un punto de inflexión en el mundo audiovisual, dado que generan grandes consecuencias a nivel económico y por añadido a la propia producción de películas. Ante un aspecto tan importante y reseñable, lo correcto es proceder a realizar una exposición de las consecuencias que se desprenden de la reforma de la Ley del Cine y un análisis de las correspondientes repercusiones a diferentes niveles que se generan.

En lo que respecta a la producción de las propias películas, debemos destacar que tras el Real Decreto-ley 6/2015, de 14 de mayo, el Ministro de Educación, Cultura y Deporte, de por aquel entonces, José Ignacio Wert (que en apenas algo más de un mes sería sustituido en el cargo por Íñigo Méndez de Vigo), vino a señalar⁷⁰ que en España se venían a realizar demasiadas películas, reflejando que en el año 2014 se vinieron a realizar unas 130 (según la FAPAE⁷¹), algo que contrasta con el criterio de la UE de una película por millón de habitantes, por lo que en el caso de España se debería traducir en

⁷⁰<http://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlacetranscripciones/140515enlacewert.aspx> consultado 13/04/2016.

⁷¹http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Financiacion-cine-nuevo-modelo-cambie_0_387762272.html consultado 13/04/2016.

la producción de unas 46 a 47 películas al año. Sin embargo, desde el propio Ministerio no se tardó en precisar dichas declaraciones, señalando que no se trata de producir más o menos sino aquellas que el mercado demande y hacerlo en condiciones de seguridad jurídica.

Precisamente, partiendo de la premisa de intentar producir las películas que el propio mercado demande (y hacerlo siempre en el correcto marco y en la condiciones jurídicas correctas), observamos el porqué se introduce, con las nuevas reformas, la obligación de reembolsar un porcentaje de las ayudas si finalmente se obtiene suficiente éxito comercial.

Por otra parte, como decíamos al principio, tras las reforma, el aspecto que se ve afectado irremediamente es el económico. El Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015 se enfocan en reducir el coste financiero para los productores (que como mencionamos en el punto anterior se viene a calcular un ahorro del 15 % para los mismos) y, por otro lado, un ahorro para la propia tesorería en la administración pública al entregar las correspondientes ayudas a priori y no a posteriori.

Para poder ilustrar y explicar con el suficiente detalle el aspecto económico es preciso que exponamos como afectan estos cambios a películas concretas. Podemos tomar como primera referencia *Cien Años de Perdón*⁷² un film cuya producción se corresponde con el año 2015 y que en según datos del ICCA tan solo en poco más de un mes desde su estreno ha alcanzado ya los 6.383.775 €⁷³. El film de Daniel Calparsoro vino a contar con el apoyo de diferentes entes como son Eurimages, el ICAA, el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) Argentino e Ibermedia.

⁷² Película Hispano-Argentina de suspense, dirigida por Daniel Calparsoro estrenada el 4 de marzo de 2016.

⁷³ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-industria-cine/taquilla/abril2016/cine-espanol-acumulado-10abril2016.pdf> consultado 15/04/2016.

Dado que hablamos de ayudas y su incidencia, no podemos dejar pasar la oportunidad de hablar de las ayudas que ofrece Eurimages aunque sea forma superficial. Eurimages se encuentra en marcha desde hace 25 años y es dependiente del Consejo de Europa, ha apoyado ya a más 1.500 proyectos, de los cuales al menos 200 son españoles. Concretamente las Ayudas Eurimages tienen como objetivo promover las coproducciones europeas de largometrajes cinematográficos y de animación, así como documentales de una duración mínima de 70 minutos. Por lo tanto, todos los proyectos presentados deberán tener al menos dos co-productores de dos diferentes Estados miembros.

Los créditos que entrega Eurimages, que no son a fondo perdido, se elevan a una cuantía de 492 millones de euros, pero recuperar el dinero prestado no es tarea fácil para Eurimages. Fernando Lara, quien fuera director general del ICAA, señaló en la primera edición de la Ventana de Cine Madrileño (iniciativa destinada a fomentar la coproducción y promoción exterior del cine madrileño) que “por parte de España únicamente ‘Mar adentro’, de Alejandro Amenábar, ha tenido suficiente recorrido como para devolver el préstamo”⁷⁴. Eurimages tiene como requisito imprescindible que participen dos países europeos en el largometraje y permite la entrada con un tercer socio. *Cien años de perdón* de Daniel Calparsoro, concretamente incluye compañías de España, Francia y Argentina. Otro ejemplo sería *Todos están muertos* de Beatriz Sanchís, que cuenta con producción de España, México y Alemania.

Habiendo realizado este pequeño inciso sobre Eurimages, debemos centrarnos ahora si en el impacto económico que supone entregar las correspondientes ayudas a priori y no a posteriori. Como ya hemos reflejado en el punto anterior las ayudas a la amortización, se concedían dos años después del estreno, en función de la taquilla. El reconocimiento al derecho a la ayuda servía de aval para pedir créditos en el banco y una vez que se cobraba, dos años después, se amortizaba. Sin embargo, las nuevas ayudas se pagarán, en varias fases, pero siempre antes de que esté hecha la película. Evidentemente esto supone un ahorro considerable atendiendo a que se eliminan los

⁷⁴ <http://www.audiovisual451.com/eurimages-media-e-ibermedia-las-plataformas-para-la-coproduccion-cinematografica/> consultado 17/04/2016.

correspondientes intereses que se tenían que abonar a razón del crédito solicitado a la entidad bancaria correspondiente.

Para reflejar el coste de estos intereses. Vamos a partir de los intereses de los prestamos de la línea ICO⁷⁵ para empresas y emprendedores que necesitan liquidez. Como señala el ICO en su web⁷⁶ las Líneas de Mediación o Líneas ICO, son líneas de financiación en las que el ICO actúa a través de las Entidades de Crédito, es decir, concede los fondos con la intermediación de las citadas Entidades. Por una parte, el ICO establece la dotación económica total y las principales características y condiciones financieras de las diferentes líneas de financiación. Asimismo, firma los correspondientes Contratos de Financiación con las Entidades de Crédito para la comercialización de las Líneas a través de sus redes de oficinas a las que se dirigen directamente los clientes interesados. Por su parte, son las Entidades de Crédito quienes asumen el riesgo de impago, se encargan del análisis y viabilidad de la operación, determinan las garantías a exigir, y deciden sobre la concesión o no de la financiación. Una vez aprobada la operación, dichas Entidades formalizan los correspondientes contratos con sus clientes con los fondos que le son entregados por el ICO. Las Entidades de Crédito responden en todo caso frente al ICO de la devolución de la financiación otorgada por éste, al igual que el cliente final responde frente a la Entidad, del cumplimiento de las obligaciones establecidas en la operación formalizada.

La línea ICO para empresas y emprendedores refleja diferentes tipos de interés máximos⁷⁷ ya sean variables o fijos como recogemos en la Tabla 1 y Tabla 2.

⁷⁵ El Instituto de Crédito Oficial (ICO) es un banco público que tiene la consideración como Agencia Financiera del Estado, con personalidad jurídica, patrimonio y tesorería propia. Esta entidad está adscrita al Ministerio de Economía y Competitividad a través de la Secretaría de Estado de Economía y Apoyo a la Empresa.

⁷⁶ <https://www.ico.es/web/ico/funcionamiento-mediacion> consultado 20/04/2016.

⁷⁷ <https://www.ico.es/web/ico/ico-empresas-y-emprendedores/-/lineasICO/view?tab=tipoInteres> consultado 20/04/2016.

Tabla 1 Tipo de interés variable máximo (revisable semestralmente). Fuente: www.ico.es

Plazos	Carencia	Nominal	TAE
1 año	Sin carencia	2.459	2.509
1 año	1 año de carencia	2.459	2.509
2 años	Sin carencia	4.309	4.417
2 años	1 año de carencia	4.309	4.417
3 años	Sin carencia	4.309	4.417
3 años	1 año de carencia	4.309	4.417
4 años	Sin carencia	4.309	4.417
4 años	1 año de carencia	4.309	4.417

Tabla 2 Tipo de interés fijo máximo. Fuente: www.ico.es

Plazos	Carencia	Nominal	TAE
1 año	Sin carencia	2.489	2.504
1 año	1 año de carencia	2.517	2.533
2 años	Sin carencia	4.374	4.422
2 años	1 año de carencia	4.388	4.436
3 años	Sin carencia	4.399	4.447
3 años	1 año de carencia	4.409	4.458
4 años	Sin carencia	4.435	4.484
4 años	1 año de carencia	4.444	4.493

Partiendo, de que como señalamos anteriormente las ayudas a la amortización se daban dos años después del estreno, estaríamos hablando de un TAE máximo de 4.417 en el caso de un supuesto de interés variable y un TAE máximo de 4.436 en caso de un tipo de interés fijo. En el caso de *Cien años de perdón* de Daniel Calparsoro, cuyo presupuesto gira en torno a los 5 millones de euros, hablaríamos de unos intereses que irían de unos 233.291'68 € a 234.309'28 € dependiendo de si se opta por el interés variable o el fijo. Otro ejemplo, sería el caso de *Toro* de Kike Maillo, que cuenta con un presupuesto aproximado de 4 millones de euros, por lo que hablaríamos de unos intereses que irían de unos 186.633'44€ a 187.447'28 € dependiendo de si se opta por el

interés variable o el fijo. Esto supondría un ahorro de un 5% aproximadamente del coste total de la producción del film en cuestión. O dicho de otra forma, un 5% del presupuesto está básicamente destinado a pagar los intereses del préstamo, dinero que podría ir destinado a cualquier otra partida o simplemente no ser preciso y por tanto rebajar el coste de producción de la película en cuestión.

Un aspecto a tener en consideración, es que para reflejar con un ejemplo lo más real posible hemos atendido a los intereses para préstamos de la línea ICO. Dichos préstamos tienen unas características bastante beneficiosas respecto a otros préstamos que se puedan contratar con Entidades de Crédito, dado que se establecen por parte del ICO un tipo de interés fijo o variable bastante beneficioso, al que hay que añadir el margen establecido por la Entidad de Crédito según el plazo de amortización. Por otra parte, los préstamos del ICO destacan por no permitir el cobro de comisiones, salvo por amortización anticipada. Evidentemente en el caso de que los productores atendiesen a unos préstamos con unas condiciones menos favorables posiblemente estaríamos hablando ya no de un ahorro del 5% sino superior y más cercano al ahorro del 15% que se señala desde las esferas del gobierno español.

Ya para concluir este punto, lo correcto es hacer una breve recapitulación. Como hemos señalado el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015 entre los efectos que pretenden producir se encuentra evitar problemas de tesorería en la administración pública y, por otro lado, reducir el coste financiero para los productores. Precisamente para lograr alcanzar dichas metas (así como para intentar combatir el fraude), se ha abogado por dejar de conceder las ayudas a posteriori atendiendo a los resultados de taquilla, para proceder a su concesión a priori (siendo el Real Decreto 1084/2015 el que pretende establecer una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables para dar objetividad al nuevo sistema de ayudas). Precisamente el hecho de conceder las ayudas a priori, tiene un gran impacto económico notable no solo para la administración, sino para los productores que experimentan un ahorro que puede llegar a ir del 5% al 15% del que habla y calcula el gobierno.

c. Consideraciones respecto al anteproyecto de la Ley andaluza del Cine.

Para acabar esta parte de TFG no podemos hacer otra cosa que tratar, aunque sea de forma superficial, el anteproyecto de la Ley del Cine de Andalucía. Este anteproyecto de Ley se configura como el futuro más próximo que se plantea ante nosotros en materia audiovisual, y por tanto puede empezar a marcar la hoja de ruta hacia el futuro audiovisual de nuestro país y merece nuestra atención.

No podemos hablar del anteproyecto de la Ley andaluza del Cine, sin señalar que la comunidad de Andalucía destaca por ser una comunidad muy vinculada con el ámbito audiovisual. Tanto es así, que la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, en colaboración con Andalucía Film Commission⁷⁸, ha puesto en marcha las Rutas de Cine por Andalucía, una iniciativa que ofrece recorrer las localizaciones donde se rodaron grandes producciones cinematográficas y pretendiendo de esta manera también posicionar a Andalucía como un destino cultural multidisciplinar. Y es que, Andalucía ha sido objeto en numerosas ocasiones de rodajes (muchos de ellos incluso de Hollywood).

En lo que respecta a los films rodados en Andalucía podemos destacar⁷⁹ a Almería a tenor del Desierto de Tabernas, lugar que durante las décadas de los '60 y '70 llegó a configurarse como la meca del género llamado Spaguetti Western. Dicha provincia ha acogido films como la "Trilogía del dólar" del director Sergio Leone: *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*. Tabernas también fue lugar de rodaje para varias escenas de producciones norteamericanas como *Indiana Jones y la Última cruzada* o *Mad Max: más allá de la cúpula del trueno*.

⁷⁸ Andalucía Film Commission es una institución sin ánimo de lucro que tiene como objetivo promocionar Andalucía como lugar de rodaje y apoyar a las empresas y profesionales de la industria audiovisual en la logística de sus producciones.

⁷⁹ <http://www.goeuro.es/blog/ruta-del-cine-en-andalucia/> consultado el 25/04/2016.

Otras películas rodadas en Almería y especialmente conocidas son *Conan el bárbaro*, con un joven Arnold Schwarzenegger o *Cleopatra* con Elizabeth Taylor. Si bien es cierto, tal vez el gran rodaje de la provincia de Almería fue *Lawrence de Arabia* donde participaron más de 1.000 extras, más de 700 caballos y más de 100 camellos.

El cine español también ha encontrado su lugar de rodaje en Almería, pudiendo destacar películas como *800 balas*, *El Niño*, *Hable con ella* o *Vivir es fácil con los ojos cerrados*.

La provincia de Jaén también ha sido punto de inspiración para la película *Alatriste* basada en el personaje protagonista de Las aventuras del capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte. Dicho film protagonizado por Viggo Mortensen, tuvo como telón de fondo los paisajes de Úbeda y Baeza.

Las playas de Cádiz han sido el lugar ideal para grabar las escenas de numerosas producciones nacionales e internacionales. En concreto, la Playa de la Caleta ha sido el punto seleccionado para ver en acción al agente secreto más famoso del cine, *James Bond*, en *'007 Muere otro día* o también el film *Noche y día* con Cameron Díaz y Tom Cruise.

Por otra parte, Palma de Río (municipio de la provincia de Córdoba) fue el lugar escogido para grabar *El Reino de los Cielos*, producción del reconocido director Ridley Scott y protagonizada por Orlando Bloom. Y el Puente Romano de Córdoba ha sido la imagen para representar el Reino de Volantis de la popular serie *Juego de Tronos*.

Precisamente en lo que respecta a la serie *Juego de Tronos*, destaca el rodaje de la misma en Sevilla. La serie escogió el Alcázar de Sevilla, representando los Jardines del Agua de Dorne o la Plaza de Toros de Osuna para recrear la Arena de Meereen como puntos clave. Pero la realidad es que hay una larga lista de escenarios de película

en Sevilla. Por ejemplo, la Plaza de España fue lugar de rodaje para la saga de *Star Wars-Episodio II: El ataque de los clones*. Para la película de *El Dictador*, esta plaza fue la sede del gobierno de la República de Wadija. Los Reales Alcázares también han sido un lugar especialmente deseado para muchos directores de cine donde poder rodar sus escenas. Por ejemplo, para Ridley Scott en *1492: La conquista del paraíso*. Hay que destacar que uno de los últimos éxitos del cine español, como ha sido *La Isla Mínima*, ha sido rodada en el área de las Marismas del Guadalquivir, en la provincia de Sevilla.

Para acabar con este recorrido por las diferentes producciones audiovisuales, que han tenido a bien escoger a la comunidad andaluza para rodar, no podemos olvidar señalar un clásico inolvidable como es *La Historia Interminable* que rodó en la provincia de Huelva.

Atendiendo a este gran acogimiento de diferentes producciones audiovisuales a lo largo de los años no es de extrañar, que según los últimos datos disponibles (correspondientes al año 2014), aportados por la consejería de cultura de la Junta de Andalucía, la comunidad andaluza cuente con “1.582 empresas del sector audiovisual y multimedia, de las que 710 están centradas en actividades cinematográficas (cine y televisión). El sector emplea a más de 7.000 personas, de las que 3.000 corresponden al cine.”⁸⁰ Y tampoco es de extrañar que el propio anteproyecto de la Ley del Cine realice las siguientes apreciaciones en su inicio “La actividad cinematográfica y audiovisual tiene un papel esencial en la construcción de nuestra identidad cultural como pueblo, en el fortalecimiento de nuestras relaciones interculturales con otros territorios y en la preservación y fomento de la diversidad creativa y cultural. La industria cinematográfica y audiovisual es una rama de la industria cultural con un elevado potencial en Andalucía y, por tanto, está relacionada directamente con el desarrollo económico, sostenible y de calidad de la Comunidad Autónoma, contribuyendo a

⁸⁰<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/el-cine-hecho-en-andalucia-pasa-a-modo-sector-estrategico/> consultado 30/04/2016.

sustentar las bases de la innovación. Asimismo, cuenta con un elevado potencial para plantear interacciones positivas con otros sectores estratégicos, como el turismo⁸¹”.

“Consciente de esta realidad, la Junta de Andalucía aborda por vez primera el establecimiento de un marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual desarrollada en la Comunidad Autónoma, con la finalidad de fortalecerla e impulsar su desarrollo.”

Precisamente esta referencia del anteproyecto, encaja con ciertas declaraciones de Carlos Rosado Cobián⁸² durante el año 2000 (ocupando por aquel entonces el cargo de director en la Fundación Audiovisual de Andalucía). A la pregunta ¿Cómo ésta el sector audiovisual andaluz en estos momentos? Carlos Rosado señalaba “En la actualidad no está dibujado en su totalidad. Es preciso incidir en el área de la evaluación, de la integración del análisis estadístico y económico.”⁸³ Y a la cuestión de ¿Cuáles son esos elementos que componen la realidad audiovisual de Andalucía? Rosado señala “En nuestra región se dan todos los elementos de identificación de un espacio audiovisual propio con todos los condicionantes estructurales del mismo: un universo de audiencia real potente, uniforme; un emisor público regional, R.T.V.A.; un conjunto heterogéneo de televisiones locales que emiten por vías terrestres o por cable, todavía pendiente de regulación; algunas empresas constituidas para explotar los servicios del cable; un conjunto significativo de empresas productoras de televisión y multimedia con fuertes desequilibrio entre ellos; dos facultades de Ciencias de la Información; varios centros de Formación profesional públicos y privados; varias organizaciones empresariales de compañías productoras y una recién nacida Fundación

⁸¹ Precisamente esa interacción positiva con el turismo la observamos, en las ya mencionadas Rutas de Cine por Andalucía, promovidas por la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, en colaboración con Andalucía Film Commission. Que como mencionamos al inicio de este punto, representan una iniciativa que ofrece recorrer las localizaciones donde se rodaron grandes producciones cinematográficas.

⁸² Abogado de dilatada experiencia en organismos relacionados con el ámbito audiovisual, llegando a ser presidente de la Fundación AVA, siendo incluso en la actualidad presidente de la Andalucía Film Commission y la Spain Film Commission.

⁸³ FLORES SOLER, Francisco: “Panorama audiovisual de Andalucía: Entrevista con Carlos Rosado, director de la Fundación AVA”. En Ámbitos revista andaluza de comunicación Universidad de Sevilla, enero-junio n° 004, 2000, pág. 298.

Audiovisual de Andalucía. El sector audiovisual privado que surge, básicamente bajo la capacidad de arrastre que tiene la necesidad de producción de la R.T.V.A., es un sector frágil en este momento. Los primeros análisis por parte de la Fundación AVA detectan un crecimiento desordenado de agentes que inciden sobre el sector audiovisual, lo que ha traído como consecuencia una dispersión de las actuaciones, y por lo tanto una merma de eficacia. Esto es, se ha detectado que en Andalucía nos encontrábamos con una dimensión empresarial insuficiente para competir con el exterior. Una escasa debilidad de sus mecanismos de distribución y como consecuencia una escasa circulación transfronteriza de los programas. También se ha observado un déficit estructural del sector. Y una incapacidad para crear estrategias estables con productos foráneos. Tampoco está identificado por algún tipo de registro público que permita la homologación de empresas y profesionales que eviten situaciones de ausencia de viabilidad, o de mínimos parámetros técnicos de funcionamiento. Pero es un sector potencial, puesto que la demanda se ha multiplicado. Constituye un vector de los logros, de los objetivos de independencia y viabilidad de un sector audiovisual propio como es el andaluz.”⁸⁴

Ante lo expuesto, no se puede rebatir que el anteproyecto encamina sus esfuerzos en el establecimiento de un marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual que permita alcanzar la de independencia y viabilidad de un sector en pleno crecimiento y que cada día más configura la identidad cultural e industrial de la comunidad autónoma de Andalucía.

Precisamente para alcanzar dichos objetivos, no solo se ha contado con la participación del propio sector audiovisual⁸⁵, sino que dicho texto centra sus esfuerzos

⁸⁴ FLORES SOLER, Francisco: “Panorama audiovisual de Andalucía: Entrevista con Carlos Rosado, director de la Fundación AVA”. En Ámbitos revista andaluza de comunicación Universidad de Sevilla, enero-junio nº 004, 2000, págs. 298 y 299.

⁸⁵ La creación del anteproyecto ha contado con la participación de entidades como la Asociación de Empresas de Producción Audiovisual y Productores Independientes de Andalucía (AEPAA-APRIA); la Plataforma de Empresarios y Creadores del Audiovisual Andaluz (PECAA); la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA); la Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales (AAMMA); la Asociación de Empresas de Distribución Audiovisual de Andalucía (AEDAVA); la Asociación Profesional de Técnicos Audiovisuales y Cinematográficos de Sevilla (TESEA); la Asociación de Escritores y Escritoras de Cine en Andalucía (ASECAN); la Asociación

en: Estimular el crecimiento sostenible y eficiente, fortalecer la actividad, promover los rodajes en Andalucía, fomentar la igualdad de género y la visibilidad de la mujer, superar la discriminación a las personas con discapacidad, estimular la inversión privada, generar interacciones en la industria, difundir internacionalmente las empresas andaluzas, llevar el cine a las aulas escolares y proteger el patrimonio y la memoria creativa.

Entre las iniciativas de esta ley, que no cuenta con presupuesto, se propone también una cartera de recursos, que consistirá en poner en común las ayudas que desde distintas administraciones y entidades públicas, fundaciones o empresas haya disponibles para impulsar el sector. De momento, la Consejería de Cultura, abrirá la orden de solicitud de ayudas para acceder a los 2,1 millones de euros con los que cuenta de presupuesto.

El anteproyecto, configura la Ley en un total de dieciocho capítulos y cincuenta y tres artículos repartidos en un título preliminar y cuatro títulos.

El título preliminar recoge: el objeto de la Ley, que como ya hemos destacado, es dotar de un marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual en la comunidad de Andalucía, y una promoción en relación con la necesidad de incrementar la presencia activa de mujeres en el sector.

El título I, regula los procedimientos de actuación de los poderes públicos en materia de aplicación de la Ley, determinando las autoridades competentes para llevarlo a la práctica.

Empresarial de Cines de Andalucía (AECA); la Asociación de Festivales Audiovisuales de Andalucía (ASFAAN), y la Andalucía Film Commission.

El título II, refleja, el tema de la ordenación administrativa de la actividad cinematográfica y audiovisual por parte de la Comunidad Autónoma, así como la creación del Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales, además de su funcionamiento, y la exhibición de las películas producidas.

El título III aborda las medidas de fomento de la industria cinematográfica y audiovisual, poniendo al servicio de las empresas del sector medidas de diversa naturaleza con la finalidad de favorecer su desarrollo y la creación de empleo. También destacar el establecimiento de una Cartera de recursos para la financiación del sector. Por último, el título IV atiende al régimen sancionador y a la función inspectora, tipificando las infracciones, y fijando las correspondientes sanciones y la graduación de las mismas.

Teniendo en consideración todo lo expuesto y llegados a este punto, nuestro siguiente paso debe ser el de realizar un breve recapitulación tratado en este punto. Como hemos reflejado podemos llegar a afirmar que el principal objetivo del anteproyecto de la Ley andaluza del Cine es el de establecer un marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual de la Comunidad Autónoma de Andalucía, en post de fortalecer e impulsar su desarrollo de la misma, atendiendo al gran peso que ha ido adquiriendo la industria audiovisual en dicho territorio. Sin embargo, dicho anteproyecto es incluso aun más ambicioso y aboga por fomentar la igualdad de género y la visibilidad de la mujer en la industria, superar la discriminación a las personas con discapacidad, estimular la inversión privada y difusión internacional de las empresas andaluzas. Todo esto sin dejar de lado llevar el cine a las aulas escolares y proteger el patrimonio cultural cinematográfico tan abundante en la Comunidad Autónoma. Por estos motivos es difícil, no venir a considerar este anteproyecto de Ley como la punta de lanza del futuro a nivel normativo del ámbito audiovisual. Sin embargo, para profundizar en los aspecto tratados en este punto invitamos a acudir a la lectura del TFG “Sector Audiovisual: Legislación y Organismos de las Autonomías” de Cayetano Candela Más que no solo trata con mayor profundidad y detalle el mencionado anteproyecto, sino que trata el ámbito audiovisual español en el marco de las Comunidades Autónomas.

5. El futuro del panorama audiovisual.

a. Revolución en el sector de los videojuegos y las nuevas formas de consumo en el sector audiovisual.

Llegados a este punto del TFG, debemos hacer un pequeño esfuerzo de memoria. Como mencionábamos al principio de este TFG cuando hablamos del ámbito audiovisual, hablamos de producciones o proyecciones compuestas por imágenes, sonidos o ambos, y las condiciones relativas al ejercicio de la actividad en todos sus extremos de estos, aunque debiendo dejar fuera todo lo concerniente al “transporte de las señales” (lo que incluye desde los emisores de radio y televisión a los receptores), los aspectos técnicos de dichas señales, ni las industrias envasadoras de música e imágenes. Por lo cual, si bien evidentemente las producciones cinematográficas se configuran como la joya de la corona en el ámbito audiovisual, no podemos obviar la importancia de producciones de distinta naturaleza como las radiofónicas o de videojuegos entre otras.

Precisamente el ámbito audiovisual, es un ámbito sumido en un proceso de constante evolución. Evolución en nuevos modelos de acceso al material audiovisual, nuevos servicios de contenido audiovisual o la revelación de diferentes industrias, como la de los videojuegos, que ya genera miles de millones de euros y que a día de hoy crea productos capaces de competir con grandes producciones cinematográficas tanto a nivel de costes como de beneficios.

Los videojuegos son una de las industrias culturales y de ocio más importantes del mundo. El mundo del videojuego ha alcanzado una madurez nada desdeñable y, los actuales juegos digitales se asemejan al cine y a la literatura en su capacidad para evocar mundos de ficción complejos y ricos tanto en personajes como en emociones que se ven especialmente afectados por la intervención de un jugador, consiguiendo transportar al mismo a otras realidades virtuales que superan la mera narración lineal de una historia.

Por tanto, es adecuado que se dedique cierto esfuerzo a valorar la posición dentro ámbito audiovisual, que ocupan los videojuegos. Para tal tarea, no solo debemos valorar hasta dónde ha llegado esta industria, sino reconocer su valor cultural. Después de todo en muchos círculos se afirma que el videojuego es el arte del siglo XXI.

El hecho de de hablar del valor cultural de la industria de los videojuegos, no es un aspecto baladí puesto que como ya hemos reflejado y explicado en este TFG el ámbito audiovisual viene a representar muy variados intereses como son económicos, industriales, culturales e incluso de comunicación y de espectáculo. Y difícilmente se puede negar que la industria de los videojuegos (contenida dentro del ámbito audiovisual) venga a representar dichos intereses. Sin embargo, tal vez el aspecto cultural sea el que más posiciones encontradas suscite.

Un grupo amplio de personas notables de nuestra sociedad ha criticado a los videojuegos en general, y su valor cultural en particular. Por ejemplo, Antonio Fraguas de Pablo⁸⁶, conocido como Forges, a través de sus viñetas vino a criticar el valor cultural que puede tener un videojuego. Sin embargo, en el 25 de marzo de 2009, en la Comisión de Cultura del Congreso, se aprobó una iniciativa del PSOE a través de la cual los creadores de videojuegos quedaban reconocidos como “protagonistas de nuestra cultura”⁸⁷. Esto supuso el paso definitivo para aceptar la industria del videojuego como industria cultural al mismo nivel que la del cine, la música o las artes plásticas. Después de todo, por más que se critique que un juego de disparos no puede ser un producto cultural, las películas violentas lo son sin discusión por mucha sangre o disparos que muestren. Y lo mismo sucede con las novelas, cómics o cualquier otro producto considerado como parte de la cultura.

⁸⁶ Antonio Fraguas de Pablo, conocido como Forges (Madrid, 17 de enero de 1942), es un humorista gráfico español. Su nombre artístico es la traducción catalana de su primer apellido. En su obra ocupan un lugar fundamental el costumbrismo y la crítica social. Ha recibido varios importantes galardones, entre los que destacan el Premio a la Libertad de Expresión de la Unión de Periodistas de España o la Creu de Sant Jordi, de la Generalitat de Catalunya. En 2007, el Consejo de Ministros le concede la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo y en diciembre de 2013 es distinguido con el Premio Nacional de Periodismo Pedro Antonio de Alarcón, en reconocimiento a toda su trayectoria. Recientemente ha sido nombrado ‘Doctor Honoris Causa’ por la Universidad Miguel Hernández de Elche.

⁸⁷ http://elpais.com/diario/2009/03/26/cultura/1238022002_850215.html consultado 7/05/2016

Como también explicamos al inicio de este TFG, ante los tan variados intereses que representa el ámbito audiovisual en general y el de videojuegos en particular, el Estado hace gala de sus variadas formas de intervención, como son las actividades de policía, de servicio público o la de fomento.

Precisamente, a través de la ya mencionada iniciativa de marzo de 2009, el videojuego adquirió la categoría de industria cultural, comparable al cine, la música o las artes plásticas como ya hemos mencionado y por tanto pasó a beneficiarse de la actividad de fomento del Estado. Al pasar a verse recogido bajo la actividad de fomento las empresas de dicho sector pasan a poder acceder a ayudas para la promoción, financiación e internacionalización de sus productos. Es más se vino a introducir una enmienda que venía a reflejar el sector del videojuego se debía incorporar al plan de apoyo a las industrias culturales del Gobierno.

Continuando con el esfuerzo de memoria, debemos recordar la posición de Isabel Espín precisamente en lo que respecta al aspecto de las ayudas al sector de los videojuegos. Isabel Espín señalaba⁸⁸ al abordar la Ley 55/2007 en el momento de su promulgación que lo que viene a hacer la Ley del Cine es proponer una clasificación propia de obras audiovisuales que merecen la consideración de producciones protegidas, y qué obras pueden alcanzar las ayudas públicas, ya que en su ánimo no está financiar todo tipo de obra audiovisual, y menos aquellas que principalmente cuentan con la posibilidad evidente de otras vías de financiación propia, como los videojuegos, obras publicitarias o videoclips. Como ya criticamos en su momento no podíamos estar de acuerdo en entender a los videojuegos como una creación audiovisual no financiable por la administración y mucho menos atendiendo a la justificación referida a la vías de financiación propia que señala Isabel Espín es totalmente insuficiente para llegar a dicha conclusión, sin obviar que por este razonamiento, prácticamente cualquier obra audiovisual podría verse excluidas de las correspondientes ayudas.

⁸⁸ Para más información remitimos a la página 42.

Resulta evidente, atendiendo al resto de ejemplos que expone Isabel Espín (como son las obras publicitarias o los videoclips), que la problemática se encuentra no en el aspecto de poder obtener con mayor o menor facilidad financiación propia, sino en entender el sector de los videojuegos como una industria cultural comparable a la cinematográfica. Sin embargo, si la innovación del sector y el trabajo artístico de los diseñadores y creadores de videojuegos (tanto a nivel visual como de historias) no pudieron permitir el reconocimiento de la industria como una industria cultural merecedora de el apoyo de Estado. El dinero (como señalamos en su momento hablamos de un sector que a nivel mundial mueve más de 70.000 millones de euros al año) ha propiciado que se venga a reconocer su valor cultural y por ende el acceso a diferentes ayudas.

Precisamente, si volvemos a hacer un esfuerzo de memoria, recordamos que los videojuegos no solo vienen a obtener ayudas a nivel del estatal, sino incluso a nivel de la UE⁸⁹ lo que reafirma nuestra postura y el reconocimiento del valor del sector incluso a cotas europeas.

Cabe por tanto volver a exponer que el programa Europa Creativa de la UE, programa que viene a sustituir el programa Cultura y MEDIA, recoge el subprograma MEDIA. Dicho subprograma ofrece diferentes tipos de posibilidades de financiación con el fin de apoyar la capacidad de las industrias audiovisuales de la UE para crear, distribuir y promover sus obras en todas las plataformas. Precisamente, dentro de las categorías que ofrece este subprograma encontramos: Ayudas a la formación, al desarrollo, a programas de televisión, acceso al mercado y promoción, festivales, ventas y distribución, redes cinematográficas y desarrollo de audiencias y Fondos para coproducción.

⁸⁹ Para más información remitimos a la página 57.

De entre todas las ayudas mencionadas cabe destacar, en lo que refiere al sector de los videojuegos, las ayudas al desarrollo que afectan tanto producciones audiovisuales como documentales o proyectos de animación, como al desarrollo de videojuegos. Teniendo como objetivo principal estas ayudas incrementar la calidad, la viabilidad, el atractivo internacional y el valor de mercado de las obras audiovisuales europeas.

Dejando de lado el sector de los videojuegos, debemos reflejar las nuevas formas de consumo del material audiovisual. “El mundo cultural está sufriendo una revolución notable. Actualmente, la cultura debe enfrentarse al reto de su adaptabilidad en las nuevas plataformas de difusión digital y cultural [...] La cultura vive un cambio emergente que está provocando la modificación de los hábitos de consumo y de percepción de la cultura. Consecuentemente, el contacto entre el vendedor y el consumidor a través del distribuidor esta variando significativamente.”⁹⁰ Es evidente por tanto que la eclosión de nuevas formas de consumo y acceso al diferente contenido audiovisual son unos de los aspectos más importantes a tener en cuenta, en lo que respecta al futuro del ámbito audiovisual no solo en España sino en el mundo. Y ciertamente, no podemos tratar este tema sin hablar de dos gigantes de la industria audiovisual como son NETFLIX y YouTube.

En lo que respecta a NETFLIX, como ya sabemos se trata de la principal red de televisión por Internet del mundo para disfrutar de películas y series, que a día de hoy se encuentra presente en más de 190 países de todo el mundo y que “cerró el primer trimestre del año 2016 con un total de 81,5 millones de suscriptores [...] Casi 47 millones de suscriptores proceden de Estados Unidos, mientras que más de 34 viven más allá de las fronteras norteamericanas.”⁹¹ Sin olvidar que las mencionadas cifras

⁹⁰ LÓPEZ GONZÁLEZ, Jesús: “La industria cultural en internet y las entidades gestoras de derechos de autor.”. En VV.AA., PADRÓS REIG, Carlos y LÓPEZ SINTAS, Jordi (coord.): *El canon digital a debate. Revolución tecnológica y consumo cultural en un nuevo marco jurídico-económico*. Ed. Atelier libros jurídicos, Barcelona, 2011, pág.67.

⁹¹<http://www.elmundo.es/economia/2016/04/18/57154fd9268e3e112a8b459b.html>

consultado
15/05/2016.

podrían alcanzar cotas desorbitadas cuando la compañía consiga desembarcar en el mercado chino.

Estos números convierten a NETFLIX, después de YouTube, en la mayor plataforma de distribución de contenidos audiovisuales del mundo. Con la gran diferencia de que, al contrario que YouTube, NETFLIX cobra una suscripción para acceder a sus contenidos.

Bolsamania, uno de los tres portales web más importantes en el ámbito financiero de España, señala⁹² que el éxito de NETFLIX radica en 1º Ofrecer no solo contenidos de grades creadores de contenido, sino también ofrecer contenido de creación propia como *House of Cards*, *Narcos*, *Orange is the New Black* o *Jessica Jones* entre otros. 2º Un precio asequible que varía según el país en el que estés, lo que es igual para todos son los diferentes modelos de suscripción, tres en total, que, en España, cuestan entre 8€ y 12€ al mes y que varía en función de la calidad de video y el numero de dispositivos que tienen acceso al servicio. 3º Un catálogo con cientos de horasde entretenimiento repartidas entre películas y series. 4º El acceso no entiende de horarios o lugares. Los usuarios disponen de todo el contenido y deciden a qué hora disfrutar del mismo, pudiendo parar, rebobinar y seguir viéndolo en otro momento y otro lugar si así lo desean. 5º El constate esfuerzo por ampliar el catálogo que ofrecen a sus clientes, ya sea produciendo contenido propio como adquiriendo el de otros creadores. Precisamente, estos factores están haciendo que las televisiones por cable de EEUU pierdan 250.000 clientes por trimestre a favor de NETFLIX.

Debemos destacar, que si bien NETFLIX se configura como la plataforma más grande e importante de streaming de series y películas de internet no es la única empresa que vio las posibilidades de esta nueva forma de acceso al material audiovisual, sino que encontramos incluso proveedores audiovisuales con ofertas muy similares del

⁹² <http://www.bolsamania.com/noticias/tecnologia/las-5-claves-para-entender-el-exito-de-netflix-en-todo-el-mundo--1013351.html> consultado 16/05/2016.

mercado patrio, como son Nubeox o Wuaki (creada en España en 2010 y comprada posteriormente por el gigante japonés Rakuten en 2012).

En la línea de exposición de las emergentes formas de consumo de material audiovisual, no podemos dejar de lado YouTube, que es como ya hemos mencionado la mayor plataforma de distribución de contenidos audiovisuales del mundo.

Es innegable que dicha plataforma, ofrece la posibilidad de ser utilizada para muy diversos y diferentes fines, desde culturales o educativos (como MOOCs⁹³ o como usa la propia UMH para impartir y recoger lecciones de diferentes asignaturas en lo que respecta a los grados semipresenciales), pasando por fines meramente lúdicos o de entretenimiento y hasta fines profesionales (como es el caso de los denominados “Youtubers”).

Sin embargo, al margen de esta pluralidad de contenidos ¿Cuáles son las claves o razones del éxito de YouTube?

Antes de nada, no debemos obviar que YouTube es que ante todo es una red social, y como tal permite compartir información, seguir a personas y por ende crear una comunidad de seguidores. YouTube se configuró en sus inicios como la primera plataforma que permitía que una persona pudiese subir un vídeo no profesional a Internet sin requerir apenas conocimientos de tecnología, a lo que además hay que añadir que cualquier persona podía tener acceso al material publicado en la plataforma sin la necesidad de estar registrado. A todos estos factores debemos añadir que es una plataforma que fomenta y facilita el uso de sus vídeos en blogs, páginas web o incluso

⁹³ Los Cursos Masivos, Abiertos y en Línea (MOOC por sus siglas en inglés). Es decir, se trata de un curso a distancia, accesible por internet al que se puede apuntar cualquier persona y prácticamente no tiene límite de participantes. Además de los materiales de un curso tradicional, como son los vídeos, lecturas y cuestionarios, los MOOC proporcionan foros de usuarios interactivos que ayudan a construir una comunidad para los estudiantes y profesores.

otras redes sociales, lo que se traduce en una mayor difusión del contenido y fomenta la interacción entre los usuarios.

Precisamente esta difusión de grandes proporciones y la interacción con los usuarios son aspectos que han llamado la atención de empresas y usuarios. Después de todo, que YouTube sea un medio social tan accesible que permite llegar de forma eficaz a todas partes ha marcado un antes y un después en la utilización del marketing viral⁹⁴, porque YouTube es también un canal de video marketing⁹⁵ que, como tal, ha abierto la puerta a las empresas y grandes marcas para promocionar sus productos.

Sin embargo, YouTube no solo es una plataforma muy interesante para las empresas, sino que también lo es para los usuarios. Algunos usuarios de esta red la utilizan profesionalmente, o dicho de otra forma la usan para obtener rendimientos económicos. Y es que a pesar de cómo ya hemos mencionado el acceso a los contenidos de YouTube es libre y gratuito, los usuarios pueden llegar a obtener rendimientos económicos de sus videos a través de varias vías. La primera es hacerse partner de YouTube, este supuesto atiende a la entrega de una determinada cantidad de dinero (que varía dependiendo de los subscriptores y el número de visitas que tenga el usuario en su canal) y que se percibe por cada número estipulado de visitas al video en cuestión dado que en el mismo se proyectan diferentes anuncios. Precisamente “Pewdiepie. El 'youtuber' más conocido del globo ha logrado embolsarse más de siete millones de dólares en un año gracias a más de 42 millones de suscriptores. En España, las cifras son algo más modestas, pero no por ello menos impresionantes. Elrubius cuenta en la actualidad con más de 16 millones de seguidores y en segundo posición se encuentra Vegeta777, con algo menos de 13. Sólo entre los dos suman más de 7.500 millones de reproducciones. Una cifra equivalente a que cada habitante del planeta

⁹⁴ El Marketing Viral es un conjunto de técnicas que hacen uso de medios de Internet tales como las redes sociales (entre otros), para lograr aumentar las ventas de productos/servicios o el posicionamiento de una marca gracias a la propagación del mensaje de forma exponencial o viral entre los interesados.

⁹⁵ El video marketing es una herramienta de marketing online (basada en uso de elemento audiovisuales) para dar a conocer, posicionar, promocionar y vender cualquier tipo de producto y/o servicio de forma digital.

hubiera visto, por lo menos, un vídeo producido por uno de los dos.”⁹⁶. Dentro del partner, también los usuarios pueden percibir dinero cuando estos constituyen o participan en un canal de pago (porque YouTube también cuenta con canales de videos en los cuales para disfrutar de su contenido hay que pagar una cuota mensual o anual). Otra forma de obtener un rendimiento económicos de sus videos ya sea en dinero o en especie es que los usuarios realicen promoción de productos a través de recomendaciones, publicidad encubierta, emplazamiento de producto, es la colocación de links que lleven al usuario a las páginas web en las que se venden productos o servicios etc. Finalmente al margen del partner de YouTube (pudiendo llegar a ser compatible con el mismo) encontramos las MCN (MULTICHANNEL NETWORK) que son empresas que ofrecen todo tipo de servicios a sus youtubers Les ayudan a administrar o editar sus vídeos, conseguir ingresos mediante acuerdos de merchandising de todo tipo, promocionar y conseguir popularidad a través de participación en eventos, publicación de noticias, colaboración entre youtubers, etc. Se podría decir que las MCN actuarían como una especie de manager.

Teniendo en consideración todo lo expuesto muchos son los aspectos y cuestiones que se nos plantean respecto a YouTube, como puede ser la naturaleza jurídica de la plataforma, aspectos de propiedad intelectual o los aspectos legales a los cuales se encuentran sometidos los usuarios. Sin embargo, no vamos a proceder a abordar dichas cuestiones ahora sino que dedicaremos todo el siguiente punto de este TFG a tratarlos adecuadamente.

Llegados a este punto podemos proceder a hacer una pequeña recapitulación de todo lo que hemos tratado. Como venimos reiterando desde el inicio, el ámbito audiovisual se trata de un ámbito sometido a constante evolución. Prueba de ello es que si dentro del ámbito audiovisual el sector cinematográfico es la joya de la corona, en los últimos años el sector de los videojuegos se ha convertido en un peso pesado de lo audiovisual. Gracias no solo a las cifras que mueve dicha industria, sino que también gracias a la innovación del sector y el trabajo artístico de los diseñadores y creadores de

⁹⁶ http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-03-01/adolescentes-youtube-para-principiantes-isaac-viana_1160928/ consultado 19/05/2016.

videojuegos (tanto a nivel visual como de historias) que han propiciado que se venga a reconocer su valor cultural. Concretamente el 25 de marzo de 2009, se aprobó una iniciativa del PSOE a través de la cual los creadores de videojuegos quedaban reconocidos como “protagonistas de nuestra cultura”. Esto supuso el paso definitivo para aceptar la industria del videojuego como industria cultural al mismo nivel que la del cine, la música o las artes plásticas y por ende el acceso a diferentes ayudas.

Otro de los aspectos que hemos tratado, y que marcarán el devenir del ámbito audiovisual en el futuro son las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual. En este nuevo marco de consumo destacamos YouTube y NETFLIX, que son la primera y la segunda mayor plataforma respectivamente de distribución de contenidos audiovisuales del mundo. NETFLIX, como ya hemos explicado se trata de la principal red de televisión por Internet bajo suscripción del mundo para disfrutar de películas y series. El éxito de NETFLIX en los últimos años ha llegado a que se trate de una plataforma que se encuentra presente en más de 190 países de todo el mundo y que cuenta actualmente con más de 81,5 millones de suscriptores. YouTube por su parte es una red social, y como tal permite compartir información, seguir a personas y por ende crear una comunidad de seguidores. Por lo tanto, tanto empresas como usuarios han encontrado en dicha red social, una plataforma donde hacer marketing o generar dinero a la vez que material audiovisual. Es evidente por tanto, que estas plataformas reflejan el futuro del consumo del material audiovisual, sustituyendo o como mínimo ganando un gran terreno a los modos tradicionales de consumo.

b. YouTube, aspectos y puntos clave de la mayor plataforma de distribución de contenidos audiovisuales del mundo.

Como ya hemos señalado YouTube es la mayor plataforma de distribución de contenido audiovisual de todo el mundo en la actualidad, y destaca por ofrecer un sinfín de contenidos a los que se puede acceder sin ni siquiera estar registrado. Tal vez esta disparidad de contenidos que ofrece y sus posibles interacciones o infracciones con derechos de propiedad intelectual, es lo que nos hace preguntarnos cuál es la naturaleza jurídica de YouTube. Guillermo Marcet Señor, abogado especializado en Derecho de Internet y Nuevas Tecnologías, señala “YouTube es, a efectos legales, un “Prestador de Servicios de Intermediación” dentro de los Servicios Sociedad de la Información, es decir, de los servicios de Internet. Precisamente, así lo ha definido la Audiencia Provincial de Madrid (caso Telecinco vs. YouTube) en base a la legislación aplicable a los servicios que se prestan en Internet (Ley 34/2002 de Servicios de la Sociedad de la Información).”⁹⁷ La mencionada ley 34/2002, como señala su propia exposición de motivos, actúa en la línea de Directiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo y entiende que son servicios de intermediación el alojamiento en los propios servidores de datos, aplicaciones o servicios suministrados por otros y la provisión de instrumentos de búsqueda, acceso y recopilación de datos. “Las consecuencias más relevantes, desde el punto de vista de los usuarios, son tres: La primera y más relevante es, en base al artículo 16 de la Ley antes mencionada, la exclusión de responsabilidad de YouTube. Esta empresa no es responsable de los contenidos que se suben a sus servidores.

Al ser considerado un “Prestador de Servicios de Intermediación”, lo único que hace es crear una plataforma en la que son los usuarios de la misma los que aportan el contenido y se hacen responsables de lo que suben. Son los usuarios los responsables de los contenidos publicados en el sitio web. [...] YouTube será responsable cuando tenga un conocimiento de que un video es ilegal y no toma medidas para evitarlo. Pero para que lo sepa, le tienen que avisar. La obligación de avisar la tiene el perjudicado. Él debe comunicar a YouTube la existencia de un vídeo que infringe la ley (por derechos de propiedad intelectual u otras causas). Es importante destacar que no

⁹⁷ <http://guillermomarcet.com/que-es-youtube/> consultado 22/05/2016.

basta con una comunicación general, debe ser una petición individualizada y concreta. Sin ese aviso, YouTube no sabrá que hay vídeos ilegales en su web. Tras dicha comunicación, YouTube tiene la obligación de colaborar y proceder a la inmediata retirada del vídeo ilegal. En caso de no hacerlo, YouTube será responsable y se le podrá sancionar por ello. [...]La Ley de Propiedad Intelectual (artículo 139.1.h), junto con la normativa europea, establece que a este tipo de empresas se les pueden exigir medidas protectoras de propiedad intelectual. No obstante, la mencionada posibilidad tiene límites. Durante los últimos años, son muchas las voces que han exigido a YouTube la creación de un filtro previo que afecte a todos los contenidos que se quieran subir la red. Así se evita que suban a la plataforma los vídeos con contenido ilegal. Es decir, se le exige un control a previo y bajo su responsabilidad en lugar del control posterior y a cargo de los usuarios. Se le está pidiendo que ponga un control fronterizo en la entrada a la carretera. Sin embargo, esta medida en concreto ya ha sido descartada por tribunales españoles y europeos. Se considera desproporcionada ya que no respetaría el requisito de garantizar un justo equilibrio entre los derechos de propiedad intelectual y la protección de la libertad de empresa. Además de que podría vulnerar los derechos fundamentales de los destinatarios de los servicios (derecho a la protección de datos de carácter personal y su libertad de recibir o comunicar informaciones).”⁹⁸

Atendiendo a lo expuesto hasta el momento, resulta evidente que la relación entre la difusión de contenido audiovisual y la propiedad intelectual son aspectos íntimamente ligados uno al otro. Tanto es así que José Javier González señala que “la implantación de la sociedad de la información exige una evolución paralela del Derecho de autor, del que se ha afirmado que “su historia es un proceso de reacciones jurídicas a los retos que plantea la técnica”. En este sentido, puede hablarse de la existencia de “revoluciones tecnológicas” que funcionan como motor de Derecho de autor, entre las que se deben citar: la invención de la imprenta, la implantación de la radiodifusión y todo el universo audiovisual, la irrupción de la informática y, por último, el fenómeno

⁹⁸ *Íbidem.*

multimedia en toda su dimensión –es decir, “Internet”, “sociedad de la información”...-
„99

Un aspecto a tener en consideración es que el TRLPI en su art. 10 señala que son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: Los libros, impresos, escritos y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza. Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales, las composiciones musicales, los programas de ordenador, las obras fotográficas, las obras teatrales las obras artísticas sea cual sea su forma o medio de expresión... etc. Por otra parte el art. 11 del TRLPI recoge que también se protegerán las obras derivadas de las anteriormente citadas. En lo que nos corresponde, que no son otra cosa que las obras audiovisuales, debemos reflejar que “Podemos definir las <obras audiovisuales>, de acuerdo con el concepto legal que ofrece el artículo 86 TRLPI, como las <creaciones expresadas mediante una series de imágenes asociadas, con o son sonorización incorporada, que estén destinadas especialmente a ser mostradas a través de apartados de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras>. A la vista de esta definición legal, ofrece especial interés diferenciar el concepto de <obra audiovisual> de otro concepto, también definido en el TRLPI, aunque desarrollado con menor amplitud: <la grabación audiovisual>. A la vista del artículo 120 TRLPI, <se entiende por grabaciones audiovisuales las fijaciones de un plano o secuencia de imágenes, con o sin sonido, sean o no susceptibles de ser calificadas como obras audiovisuales...>. Aunque ambos conceptos coinciden en lo esencial, pues los dos se refieren a imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, el de grabación audiovisual es más amplio, ya que comprende cualquier fijación de planos o secuencias de imágenes, sean o no obras audiovisuales, esto es, creaciones artísticas originales. Es decir, podemos considerar la grabación audiovisual el género y la obra audiovisual la especie, siendo posible diferenciar, por tanto, entre aquellas grabaciones audiovisuales que, a su vez, sean obras audiovisuales, y aquellas que no puedan considerarse obras audiovisuales

⁹⁹ GONZÁLEZ DE ALAIZ CARDONA, José Javier: La copia privada. Sus fundamentos y su tratamiento en el entorno digital, 1ª edición, editorial Comares, Granada, 2007, pág. 31.

por no reunir el suficiente grado de originalidad, imprescindible para merecer tal calificativo.”¹⁰⁰

Sin perder de vista lo señalado, no podemos continuar sin hondar en la explotación de las obras audiovisuales. Como ya sabemos, existen diferentes vías de explotación de las obras audiovisuales como son el cine, la televisión (en la que se encuentran diferentes modalidades como es la televisión a la carta, la televisión interactiva o el pago por visión), la distribución en formato físico (DVD, Blu-ray... etc.) y por último Internet como vía más reciente de explotación de las obras audiovisuales y donde encontramos a los mencionados NETFLIX o YouTube. “La distribución de las obras audiovisuales a través de Internet no cabe duda de que puede significar el fin del mercado tradicional existente para las mismas, tal y como hoy se conoce. El desarrollo tecnológico y la creciente popularidad de la red proporcionan una excelente plataforma para nuevas formas de explotación de las obras audiovisuales, compensadas, sin embargo, por la evidente facilidad que existe para la copia no autorizada y la incertidumbre jurídica que gravita en torno a Internet, que preocupa a todos los agentes involucrados en la creación de obras audiovisuales: autores, artistas, productores y distribuidores. [...] la utilización de las obras en Internet no se encuadra fácilmente entre los conceptos tradicionales del derecho de autor, lo que ha llevado a un replanteamiento de conceptos tan básicos en propiedad intelectual como son los de reproducción, distribución y comunicación pública, así como el de copia privada. En todo caso, el problema crucial es controlar el uso que se hace de las obras, a efectos de su reproducción o transformación.”¹⁰¹

Cabe reflejar, para cerrar el aspecto de la interrelación entre el contenido audiovisual publicado en Internet en general y en Youtube en particular, las apreciaciones que realiza Jesús López en cuanto a la industria cultural en Internet. “Según Sábada, la Propiedad Intelectual se nos presenta como instrumento legal que regula la evolución tecnológica actuando sobre los cambios socio-técnicos que se

¹⁰⁰ ALONSO PALMA, Ángel Luis: Propiedad intelectual y derecho audiovisual. 2ª edición, ediciones CEF (Centro de Estudios Financieros), Madrid, 2013, pág. 144.

¹⁰¹ *Ibid.* Pág. 156.

manifiestan. La digitalización es un cambio socio-técnico de inmenso calado social que ha provocado que la PI esté limitada para poder regular las nuevas prácticas culturales. El ordenamiento jurídico deberá reformular sus competencias para poder abarcar las nuevas vías de consumo digital. Dentro de este contexto y, según Sábada, tenemos que orientarnos hacia una sociología activa del derecho. El nuevo instrumento legislativo se ha convertido en el elemento articulado para regular y controlar el desarrollo tecnológico y se enfrenta a una problemática a la hora de colocar la separación entre lo social o aquello que pertenece a la esfera de lo privado. [...] La diferencia entre lo público y lo privado no es clara. Existe una dualidad latente que se basa en la intención de generar las expectativas necesarias para proteger los derechos del autor y por otro lado garantizar la capacidad creadora e inventiva de la sociedad. Según Sábada, la lógica penal no permite que el equilibrio entre ambas esferas se garantice, ya que la gramática del derecho presupone la posibilidad de abarcar acciones sociales (crear, inventar, descubrir, producir, etc.) y contextualizarlos en espacios sociales determinados por la lógica individual y propietaria del autor/inventor en manos de la ciencia y de la cultura. Estos parámetros de acción individual chocan con una sociología coherente y compartida del sistema legislativo, lo cual mantiene una posición beligerante en contra del concepto de cultura compartida y democratizada por los usuarios y de las redes P2P.»¹⁰²

Evidentemente ante lo expuesto los videos creados por los youtubers no solo deben respetar los derechos de PI correspondientes (PI por otra parte que, como hemos visto, se encuentra íntimamente relacionada con la sociedad de la información), sino que dichos videos son obras que constan de derechos de propiedad intelectual, siendo los autores de los mismos los correspondientes youtubers y no la plataforma en la que se exhiben. Sin embargo, como se recoge en la cláusula 8 de los términos y condiciones de uso de YouTube¹⁰³, al subir los vídeos a dicha plataforma se le está otorgando una licencia de explotación económica de dichas obras.

¹⁰² LÓPEZ GONZÁLEZ, Jesús: “La industria cultural en internet y las entidades gestoras de derechos de autor.”. En VV.AA., PADRÓS REIG, Carlos y LÓPEZ SINTAS, Jordi (coord.): *El canon digital a debate. Revolución tecnológica y consumo cultural en un nuevo marco jurídico-económico*. Ob. cit., págs. 115 a 117.

¹⁰³ 8. Derechos que Ud. otorga bajo licencia

Por otra parte, unos de los aspectos que necesariamente debemos tratar en nuestra explicación es la diferenciación entre los diferentes tipos de usuarios que hacen uso de YouTube. Concretamente podemos diferenciar dos tipos: Los usuarios “privados” y los usuarios “profesionales“. Los primeros son aquellos que crean y suben contenido sin un fin económico, mientras que los segundos crear contenido es su profesión habitual y la creación y publicación de contenido supone por tanto una fuente de ingresos en mayor o menor medida. Un ejemplo de usuario profesional serían: Elrubius, Vegetta777 o Pewdiepie a los que hicimos referencia en el punto anterior de este TFG. Hay que destacar que desde un punto de vista legal, los usuarios profesionales se diferencian en:

- Prestadores de servicios de la sociedad de la información (PSSI): Esto es toda empresa o particular que ofrece servicios o vende productos a través de Internet. Ley 34/2002 Servicios de la Sociedad de la Información (LSSI)
- Prestadores de servicios de comunicación audiovisual (PSCA): Esto es toda empresa o particular que tiene el control editorial sobre el contenido de un canal o programa audiovisual. Ley 7/2010 General de Comunicaciones Audiovisuales (LGCA).

8.1 Al cargar o publicar Contenido en YouTube, Ud. estará otorgando:

a favor de YouTube, una licencia mundial, no exclusiva, exenta de royalties y transferible (con derecho de sub-licencia) para utilizar, reproducir, distribuir, realizar obras derivadas de, mostrar y ejecutar ese Contenido en relación con la prestación de los Servicios y con el funcionamiento del Servicio y de la actividad de YouTube, incluyendo sin limitación alguna, a efectos de promoción y redistribución de la totalidad o de una parte del Servicio (y de sus obras derivadas) en cualquier formato y a través de cualquier canal de comunicación;

a favor de cada usuario del Servicio, una licencia mundial, no exclusiva y exenta de royalties para acceder a su Contenido a través del Servicio, y para utilizar, reproducir, distribuir, realizar obras derivadas de, mostrar y ejecutar dicho Contenido en la medida de lo permitido por la funcionalidad del Servicio y con arreglo a los presentes Términos y Condiciones.

8.2 Las anteriores licencias otorgadas por Ud. con respecto a los Videos de Usuario quedarán canceladas cuando Ud. elimine o borre sus Videos de Usuario del Sitio Web. Las anteriores licencias otorgadas por Ud. con respecto a los Comentarios de Usuario son de carácter perpetuo e irrevocable, sin perjuicio de sus derechos de propiedad, cuya titularidad le corresponderá a Ud. en todo momento conforme a lo estipulado en el epígrafe 7.2 anterior.

Concretamente dentro de los usuarios o youtubers profesionales. Encontramos especialmente adecuado destacar a los denominados “gamers”, ya que estos giran en torno a aspectos que hemos venido a comentar como son los videojuegos, YouTube y la PI. Los youtuber gamers son aquellos que hacen girar mayoritariamente el contenido de sus videos en el mundo de los videojuegos y más concretamente en grabar los que hacen en diferentes videojuegos. Sin embargo, ¿infringen estos la propiedad intelectual? Y de ser así ¿De qué manera?

Como ya hemos explicado, cualquier usuario que sube material audiovisual a YouTube crean derechos de autor propios, es decir, el youtuber se convierte en autor de un vídeo que se considera propiedad intelectual, pero esto es diferente en el caso de los youtubers gamers. Como recoge el art 10 del TRLPI, se protegen las creaciones originales, por lo que, “la grabación de lo que hace el usuario en el videojuego, sin más, no es protegible, ya que no está creando nada, se trata de la grabación espontánea, sin planificación previa de unos acontecimientos que el *gamer* no puede controlar. No sabe cómo se va a desarrollar la escena.

Por otro lado, sí será protegible cuando en el vídeo exista un orden de ideas y planificación de lo que se dice o hace. Ejemplos:

- Cuando se haga un análisis, valoraciones o comentarios con un contenido crítico suficientemente informado, profesional o útil para otros jugadores o usuarios.
- Cuando se realice una planificación previa de forma que se sabe en cada momento que se va a hacer y decir, como si se siguiera un guión.
- Cuando existe una edición posterior del vídeo que le aporte valor añadido.”¹⁰⁴.

Por otra parte, resulta evidente que con el contenido de sus publicaciones, con el con el contenido de sus videos, pueden llegar a vulnerar derechos de autor de los

¹⁰⁴ <http://guillermomarcet.com/youtubers-gamers-que-infringen-la-ley/> consultado 27/05/2016.

creadores de videojuegos. Dado que “Cuando se sube a Internet un vídeo en el que se pueden ver los aspectos audiovisuales del videojuego y el desarrollo del mismo, a través de la interacción del youtuber gamer con la consola, es necesario solicitar la autorización al propietario de los derechos sobre dicho videojuego.

De lo contrario se estará vulnerando el derecho de autor conocido como “comunicación pública”, el cual consiste en todo acto por el cual se está dando acceso, al público en general, a la obra protegida sin que dicho público haya accedido previamente de forma legal a la misma.

Por ejemplo, poner una película en el cine es un acto de comunicación pública porque un grupo de personas podrán ver la película sin tener que comprar antes del DVD. De forma similar, el gamer está realizando un acto de comunicación pública porque todos los usuarios de Internet tienen acceso a muchas características del videojuego sin haberlo comprado previamente.”¹⁰⁵

Finalmente para acabar este punto del TFG, lo correcto y adecuado es realizar como siempre una recapitulación del mismo. YouTube es en la actualidad la mayor plataforma de distribución de contenido audiovisual de todo el mundo, de ahí que resulte tan imperativo clarificar su naturaleza jurídica. A efectos legales, YouTube es un Prestador de Servicios de Intermediación dentro de los Servicios Sociedad de la Información, es decir, de los servicios de Internet. Precisamente, así lo ha definido la Audiencia Provincial de Madrid en base a la Ley 34/2002 de Servicios de la Sociedad de la Información, la cual actúa en la línea de Directiva 2000/31/CE. Una de las consecuencias más relevantes, es la exclusión de responsabilidad de YouTube en lo referente a los contenidos que se suben a sus servidores. Serán los usuarios los responsables de los contenidos que publiquen en el sitio web, y YouTube solo será responsable cuando tenga un conocimiento (tras el correspondiente aviso) de que un video es ilegal y no tome medidas para evitarlo.

¹⁰⁵ Íbidem.

Por tanto, los youtubers deben respetar los derechos de PI correspondientes en sus videos. Sin embargo, los videos que se publican en YouTube son por otra parte obras que constan de derechos de propiedad intelectual (aunque existan supuestos especiales como es el de lo youtbers gamers), siendo los autores de los mismos los correspondientes youtubers y no YouTube. Aunque cabe destacar que, como se recogen en los términos y condiciones de uso de YouTube, al subir los vídeos a dicha plataforma se le está otorgando una licencia de explotación económica de dichas obras. La explotación económica de los videos es especialmente relevante, en cuanto nos permite distinguir a los diferentes usuarios en: usuarios “privados” que son aquellos que crean y suben contenido sin un fin económico y los usuarios “profesionales” que son aquellos para los que la creación y publicación de contenido supone por tanto una fuente de ingresos en mayor o menor medida.

Atendiendo a lo expuesto, resulta evidente que la relación entre la difusión de contenido audiovisual y la propiedad intelectual son aspectos íntimamente ligados uno al otro. Tanto es así que como hemos refleja la implantación de la sociedad de la información exige una evolución paralela del Derecho de autor.

6. Conclusiones.

Como señalábamos al comienzo de este TFG, hemos venido a exponer un pequeño repaso del pasado, el presente y el futuro del Derecho Audiovisual en España. Sin embargo, hemos venido especialmente a centrar nuestra atención en dos aspectos. Por un lado, las recientes modificaciones que ha venido a sufrir la Ley 55/2007 del Cine a lo largo del 2015 (como son el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015) y los efectos de dichas modificaciones. Y por otro lado, la revolución del sector de los videojuegos y las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual como consecuencia de la constante evolución del ámbito audiovisual.

En primer lugar, debemos señalar que el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015 (que puede ser entendido como la reafirmación de intenciones del Gobierno respecto a los cambios legislativos introducidos en el Real Decreto-ley 6/2015), no son simples modificaciones legislativas, sino que se corresponden con un paso más en el camino de la reforma del sistema de financiación del cine, que empezó en el 2012 con la formación de una comisión mixta en la que el Gobierno y todo el sector audiovisual se comprometieron a pactar juntos el nuevo modelo. Modelo de financiación del cine español que se completa con la reforma fiscal correspondiente, en la que se elevó el porcentaje de desgravación.

El Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015 tienen claros efectos económicos tanto para la administración como para las propias productoras audiovisuales. Y es que, entre diferentes cuestiones de relevancia, cambia el sistema de ayudas. Las denominadas ayudas a la amortización que se venían a conceder dos años después del estreno (de ahí su nombre) atendiendo a los resultados de taquilla, pasan a concederse a priori (en varias fases, pero siempre antes de que esté hecha la película) y ya no en base a la taquilla o número de espectadores, sino a una serie de criterios objetivos, cuantificables y puntuables, entre los que se encuentran criterios económicos como la viabilidad e impacto del proyecto, y la solvencia del beneficiario. Sin obviar

que se introduce la obligación de reembolsar un porcentaje de las ayudas si finalmente se obtiene suficiente éxito comercial.

Precisamente conceder las ayudas a priori, tiene un gran impacto económico notable. Por un lado para la administración, que con el anterior modelo tenía un grave problema de tesorería, ya que, con presupuestos de crisis no se podía alcanzar para satisfacer pagos comprometidos años antes. Y por otro lado, para los productores que experimentan un ahorro importante.

Se puede hablar de que el ahorro de los productores al alcanza como mínimo el 5%, partiendo de los préstamos de la línea ICO, que se configuran como los más beneficiosos para los productores, que destacan por no permitir el cobro de comisiones, salvo por amortización anticipada, y unos tipo de interés fijos o variables bastante beneficiosos. Aunque evidentemente en el caso de que los productores atendiesen a unos préstamos con unas condiciones menos favorables posiblemente estaríamos hablando ya no de un ahorro del 5% sino superior y más cercano al ahorro del 15% que se señala desde las esferas del gobierno español.

Más allá de las evidentes mejoras en el ámbito de financiación, las modificaciones introducidas por el Real Decreto-ley 6/2015 y el Real Decreto 1084/2015 vienen a entenderse como un movimiento adecuado y acertado para acabar con unas prácticas ilegales que venían siendo una lacra para el estado español desde hacía años, y es que la compra de entradas por parte de los productores para alcanzar los requisitos mínimos y obtener la correspondiente subvención ha sido uno de los grandes motivos y alicientes de estas modificaciones.

Por otro lado, el ámbito audiovisual se trata de un ámbito sometido a constante evolución, y por consiguiente es preciso examinar aspectos que vendrán a configurar el futuro del Derecho Audiovisual. Es aquí por tanto, donde encuadramos la revolución

del sector de los videojuegos y las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual.

En los últimos años el sector de los videojuegos se posiciona como un referente de lo audiovisual. Y es que se trata de un sector que mueve miles de millones de euros y de reconocido valor cultural (en el año 2009 por la iniciativa del PSOE los creadores de videojuegos quedaban reconocidos como “protagonistas de nuestra cultura”). Por lo tanto, en los últimos años la industria del videojuego ha sido reconocida como industria cultural al mismo nivel que el propio cine o la música, y por consiguiente ha sido recogida recientemente como susceptible de percibir ayudas públicas (algo que vendría a chocar con la concepción de la Ley 55/2007 según destacaban autores como Isabel Espín). Por tanto, es fácil aventurar que la industria de los videojuegos no solo pueda igualar a la industria del cine, sino incluso en años venideros. Por lo que, la legislación existente tenderá a profundizar en dicho ámbito y a multiplicar y mejorar las ayudas destinadas al sector (que hoy en día ya provienen incluso de la UE).

Por otra parte, otro de los aspectos que marcará el devenir del ámbito audiovisual en el futuro son las nuevas formas de consumo del contenido audiovisual. En este nuevo marco de consumo debemos destacar a YouTube y NETFLIX, que son hoy día las mayores plataformas de distribución de contenidos audiovisuales del mundo. Es evidente por tanto, que estas plataformas reflejan el futuro del consumo del material audiovisual, sustituyendo o como mínimo ganando un gran terreno a los modos tradicionales de consumo (donde se incluye no solo la televisión sino incluso el propio cine).

La difusión de contenido audiovisual y la propiedad intelectual son aspectos íntimamente ligados uno al otro. Tanto es así que no caemos en ningún error al afirmar que la difusión del contenido audiovisual (y en especial las nuevas formas de consumo de dicho contenido) exige una evolución paralela del Derecho de autor.

Claro reflejo de dicha relación con el Derecho de autor, la encontramos en YouTube. Y es que partiendo, de que a efectos legales, YouTube es un Prestador de Servicios de Intermediación dentro de los Servicios Sociedad de la Información (o dicho de otra forma servicios de Internet), que está excluido de cualquier responsabilidad en cuanto al contenido de los videos subidos a su plataforma por los usuarios (exceptuando cuando tenga conocimiento de un video que no cumple la legalidad y no haga nada para subsanar la situación).

Por tanto, los usuarios de esta plataforma es a los que se debe hacer respetar los derechos de Propiedad Intelectual correspondientes en sus videos, y al mismo tiempo, velar por los derechos de propiedad intelectual de sus videos (aunque existan supuestos especiales como es el de lo youtbers gamers o la licencia de explotación económica corresponda a YouTube).

Evidentemente, estos aspectos atendiendo a el crecimiento que viene experimentado dicha plataforma (y otra similares) precisa que el Derecho Audiovisual y el Derecho de Autor coordinen adecuadamente sus esfuerzos para adaptar y desarrollar la correspondiente legislación, y evitar así, que la misma quede desfasada o caiga en anacronismos que impidan su correcta aplicación y eficiencia.

7. Abreviaturas.

- AAMMA (Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales).
- AECA (Asociación Empresarial de Cines de Andalucía).
- AEDAVA (Asociación de Empresas de Distribución Audiovisual de Andalucía).
- AEPAA-APRIA (Asociación de Empresas de Producción Audiovisual y Productores Independientes de Andalucía).
- AEVI (Asociación de Española de Videojuegos).
- ASECAN (Asociación de Escritores y Escritoras de Cine en Andalucía).
- ASFAAN (Asociación de Festivales Audiovisuales de Andalucía).
- BOE (Boletín Oficial del Estado).
- CC.AA. (Comunidades Autónomas).
- CE (Constitución Española).
- CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales).
- FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España).
- FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista).
- Fundación AVA (Fundación Audiovisual de Andalucía).
- ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales).
- ICO (Instituto de Crédito Oficial).
- INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Argentino).
- LGCA (Ley General de Comunicaciones Audiovisuales).
- LRBRL (Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local).
- LSSI (Ley Servicios de la Sociedad de la Información).
- MCN (Multichannel Network).

- NODO (Entidad Oficial de Noticiario y Documentales Cinematográficos).
- OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual).
- PECAA (Plataforma de Empresarios y Creadores del Audiovisual Andaluz).
- PI (Propiedad Intelectual).
- PSCA (Prestadores de servicios de comunicación audiovisual).
- PSOE (Partido Socialista Obrero Español).
- PSSI (Prestadores de servicios de la sociedad de la información).
- RD (Real Decreto).
- Red P2P “peer-to-peer” (Red de pares, red entre iguales o red entre pares).
- RSCL (Reglamento de Servicios de las Corporaciones locales).
- R.T.V.A. (Radio Televisión de Andalucía).
- STS (Sentencia del Tribunal Supremo).
- TAE (Tasa Anual Equivalente).
- TC (Tribunal Constitucional).
- TFG (Trabajo de Fin de Grado).
- TESEA (Asociación Profesional de Técnicos Audiovisuales y Cinematográficos de Sevilla).
- TRLPI (Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual).
- UE (Unión Europea).
- UTECA (Unión de Televisiones Comerciales Asociadas).

8. Bibliografía y Webgrafía.

Bibliografía.

- ALCANTARILLA HIDALGO, Fernando José: *Régimen jurídico de la cinematografía*, editorial Comares, Granada, 2001.
- ALONSO PALMA, Ángel Luis: *Propiedad intelectual y derecho audiovisual*. 2ª edición, ediciones CEF (Centro de Estudios Financieros), Madrid, 2013.
- DE LA SIERRA Morrón, Susana: *Derecho del cine: Administración cultural y mercado*, editorial Iustrel, Madrid, 2010.
- DONAIRE VILLA, Francisco Javier: *La protección jurídica de los derechos de autor de los creadores de videojuegos: “statu quo”, perspectivas y desafíos*, Trama editorial, Madrid, 2012.
- FLORES SOLER, Francisco: “Panorama audiovisual de Andalucía: Entrevista con Carlos Rosado, director de la Fundación AVA”. En *Ámbitos revista andaluza de comunicación Universidad de Sevilla*, enero-junio nº 004, 2000.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro: *La producción cinematográfica española de la transición a la democracia*, ediciones Mensajero, Bilbao, 1988.
- GONZÁLEZ DE ALAIZ CARDONA, José Javier: *La copia privada. Sus fundamentos y su tratamiento en el entorno digital*, 1ª edición, editorial Comares, Granada, 2007.
- JORDANA DE POZAS, Luís: “Ensayo de una teoría del fomento en el Derecho administrativo”. En *Revista de estudios políticos*, nº 48, 1949.
- LINDE PANIAGUA, Enrique, VIDAL BELTRÁN, José María y MEDINA GONZÁLEZ, Sara: *Derecho Audiovisual*, 5ª edición, editorial COLEX, Madrid, 2013.

- LÓPEZ REDONDO, Isaac: *¿Qué es un videojuego?*, 1ª edición, Editorial Héroes de Papel (Ediciones Arcade), Sevilla, 2014.
- Moliner Ruiz, María: *Diccionario de uso del español*, vol. 1 a-d, 2ª edición abreviada (2008) a partir de la 3ª edición del *Diccionario de uso del español* (2007), editorial Gredos, Madrid, 2008.
- UNIÓN EUROPEA: “*Europa Creativa ¿Qué me puede ofrecer? Guía para profesionales de los sectores audiovisual y cultural*”, Oficina de Publicaciones de la Unión Europea, Luxemburgo, 2014.
- VILLALOBOS, José María: *Cine y videojuegos: un diálogo transversal*, 1ª edición, Editorial Héroes de Papel (Ediciones Arcade), Sevilla, 2015.
- VV.AA., BERMEJO VERA, José (coord.): *Derecho Administrativo Parte especial*, 7ª edición, editorial Aranzadi (THOMSON CIVITAS), Navarra, 2009.
- VV.AA. Iglesias Rebollo, César (coord.): *La Ley del cine y el derecho de autor*, 1ª ed., Editorial Reus, Madrid, 2008.
- VV.AA., PADRÓS REIG, Carlos y LÓPEZ SINTAS, Jordi (coord.): *El canon digital a debate. Revolución tecnológica y consumo cultural en un nuevo marco jurídico-económico*. Ed. Atelier libros jurídicos, Barcelona, 2011.

Webgrafía.

www.abc.es

- <http://www.abc.es/cultura/20150425/abci-gobierno-ayudas-cine-amortizacion-201504251143.html>

www.aevi.org.es

- <http://www.aevi.org.es/la-industria-del-videojuego/en-el-mundo/>

www.audiovisual451.com

- <http://www.audiovisual451.com/eurimages-media-e-ibermedia-las-plataformas-para-la-coproduccion-cinematografica/>

www.bolsamania.com

- <http://www.bolsamania.com/noticias/tecnologia/las-5-claves-para-entender-el-exito-de-netflix-en-todo-el-mundo--1013351.html>

www.elconfidencial.com

- http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-05-13/el-gobierno-aprobara-manana-la-reforma-de-la-ley-del-cine_789088/
- http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-11-24/fraude-entradas-de-cine-productores-gonzalez-macho-enrique-cerezo-gerardo-herrero-cine-espanol_1106110/
- http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-03-01/adolescentes-youtube-para-principiantes-isaac-viana_1160928/

www.eldiario.es

- http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Financiacion-cine-nuevo-modelo-cambie_0_387762272.html

www.elmundo.es

- <http://www.elmundo.es/economia/2016/04/18/57154fd9268e3e112a8b459b.html>

www.elpais.com

- http://elpais.com/diario/1982/04/28/cultura/388792818_850215.html
- http://elpais.com/diario/2009/03/26/cultura/1238022002_850215.html

- http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/22/actualidad/1448224179_860189.html
- http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448306155_526200.html

www.goeuro.es

- <http://www.goeuro.es/blog/ruta-del-cine-en-andalucia/>

www.guillermomarcet.com

- <http://guillermomarcet.com/que-es-youtube/>
- <http://guillermomarcet.com/youtubers-gamers-que-infringen-la-ley/>

www.ico.es

- <https://www.ico.es/web/ico/funcionamiento-mediacion>
- <https://www.ico.es/web/ico/ico-empresas-y-emprendedores/-/lineasICO/view?tab=tipoInteres>

www.juntadeandalucia.es

- <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/el-cine-hecho-en-andalucia-pasa-a-modo-sector-estrategico/>

www.lamoncloa.gob.es

- <http://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlacetranscripciones/140515enlacewert.aspx>

www.mecd.gob.es

- <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-industria-cine/taquilla/abril2016/cine-espanol-acumulado-10abril2016.pdf>

www.wipo.int

- <http://www.wipo.int/copyright/es/>