

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La industria de la cultura y el ocio en España

Autor/es:

Ansola, Txomin

Citar como:

Ansola, T. (2001). La industria de la cultura y el ocio en España. Banda aparte. (20):90-91.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42508>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Ignacio Ramonet
LA GOLOSINA
VISUAL



TEMAS DE
DEBATE

IGNACIO RAMONET,
Debate, Madrid, 2000

La buena acogida que el público ha dispensado a dos libros anteriores de Ignacio Ramonet: *Un mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo* y *La tiranía de la comunicación* ha animado a la editorial Debate a rescatar *La golosina visual*, una obra publicada por primera vez en 1980. Desde entonces los hechos más relevantes del panorama mediático, como se señala en un texto introductorio titulado "Veinte años después", redactado *ex profeso* para esta edición, han sido la irrupción de Internet y la desaparición de la información de calidad. De hecho, ésta ha registrado un progresivo deslizamiento hacia su espectacularización, provocando que los lindes entre la información y la ficción sean cada vez más tenues. Una situación que está permitiendo «*que nuestra numisión y el control de nuestros espíritus no serán conquistados por la fuerza sino a través de la seducción, no como acatamiento de una orden, sino por nuestro propio deseo, no mediante el castigo, sino por el ansia de placer...*». Algo a lo que los medios audiovisuales se han entregado con especial fruición.

Ramonet propone el análisis de algunos de los relatos televisivos (los spots publicitarios y series como

Kojak y *Colombo*) y cinematográficos (las películas-catástrofe estadounidenses, Hollywood y la guerra de Vietnam, el cine militante, los *westerns* italianos, y la representación de la segunda guerra mundial en el cine francés), que poblaban el imaginario colectivo de los espectadores en los años sesenta y setenta. *

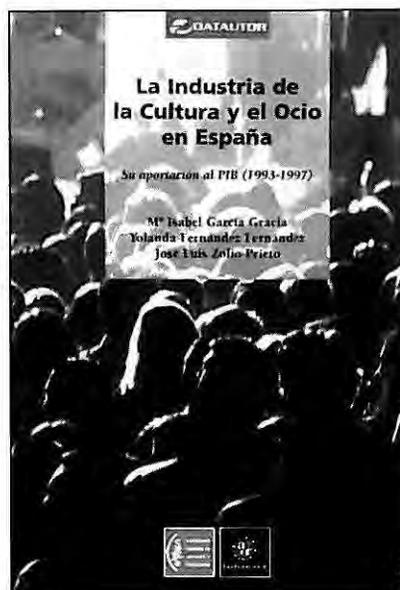
La recuperación de los textos, a pesar del tiempo transcurrido, se revela muy pertinente en momentos como los actuales, en los que predomina un pensamiento débil y único, y en el que las ideologías no parecen tener cabida. En este sentido la reivindicación que hace de los *westerns* italianos constituye un toque de atención muy estimulante. Frente a los que lo reducen a un fenómeno de imitación o de degradación del modelo estadounidense, propone que «*la relación con el western norteamericano era sólo aparente; en el fondo, se trataba de un puro simulacro. Observarán los espectadores más atentos que el western italiano era al western norteamericano lo que Mr. Hyde es al Dr. Jekyll, es decir: su doble jubiloso, pulsional, expansivo*». Junto a este aspecto destaca el carácter político que algunos guionistas y directores introdujeron en algunas películas. Estos se «*amparaban en la intrincada ligereza de un género popular para disimular obras de reflexión, que no sólo aspiraban a distraer, sino que también se proponían (como objetivo militante) la denuncia clara de ciertas injusticias sociales y de toda clase de abusos políticos*».

A tono con este discurso nos encontramos con una lectura crítica del antiguo cine militante, del que comenta el carácter serio y aburrido que en numerosas ocasiones asume. Su tendencia a formalizar un relato alternativo al discurso del poder, aunque mediante rasgos claramente autoritarios, lleva implícito «*a veces una práctica cultural represiva*», negando al espectador toda capacidad de goce, que lo único que conseguía era legitimar el discurso que pretendía cuestionar.

Dado que la mayor parte de los temas recogidos en el libro han tenido un desarrollo posterior, hubiera sido conveniente, para dar a unos textos, ya de por sí interesantes,

mayor vigencia haber procedido a una ampliación y actualización de los mismos.

TXOMIN ANSOLA



AA.VV.
Fundación Autor, Madrid, 2000

Son pocos los textos que se han ocupado de analizar la cultura desde su innegable vertiente industrial. A la tradicional visión social, en sus diferentes enfoques y perspectivas, se le ha comenzado a sumar el análisis de su cada vez más importante significación económica. Este último aspecto es el que se aborda en *La industria de la cultura y el ocio en España*, cuyo subtítulo: *Su aportación al PIB (1993-1997)*, nos sitúa claramente ante el contenido del libro. Sus autores abordan este sector productivo, tanto desde la actividad que realizan las empresas privadas como las diferentes administraciones públicas.

El resultado de su investigación establece que la cultura y el ocio generaron en 1997 un valor añadido bruto de tres billones de pesetas corrientes (casi dos billones en términos constantes) y daban empleo a 758.510 personas. Una estimación

que consideran conservadora ya que no han incluido, entre otras actividades, el *software*, el proceso de datos, diseño de moda y arquitectura. De hecho su aportación al conjunto de la economía le sitúa en el sexto lugar del Producto Interior Bruto, si se toman los datos de la Contabilidad Nacional y el cuarto si la fuente es el Instituto de Estudios Fiscales.

A este concluyente trabajo sólo cabe reprocharle la aridez de su lenguaje y que no ofrezca la cifras globales desagregadas de los diferentes sectores que integran la cultura y el ocio en España.

TXOMIN ANSOLA



MANUEL TRENZADO ROMERO,
CIS, Siglo XXI, Madrid, 1999

La transición política de la dictadura franquista a la democracia parlamentaria es un período clave en la historia contemporánea española, que ha determinado y condicionado el devenir del conjunto de la vida social durante los últimos veinticinco años. El cine español, como no podía ser de otra forma, no sólo no ha escapado a esa influencia sino que el marco político resultante, en el que la reforma política se impuso a la ruptura democrática, ha gravitado de forma clara sobre su propia evolución, que tiene en el período comprendido entre noviembre de 1975

(muerte del dictador) y octubre de 1982 (triumfo electoral de los socialistas) sus momentos claves.

Tomando como referente temporal esas dos fechas, Manuel Trenzado Romero se marca el objetivo de desbrozar *"las relaciones entre cambio político y cambio cultural en la transición política española a través del cine"*, entendiéndolo éste como un medio de comunicación de masas. Para ello articula su estudio en base a la teoría de la semiótica social, centrándolo en tres ámbitos de la red discursiva: las condiciones de enunciación (*"referidas básicamente a las que influyen en lo decible"*), las condiciones institucionales (*"que se refieren fundamentalmente a las políticas e instituciones estatales que afectan a los discursos filmicos"*) y las condiciones de recepción (*"referidas a la configuración de los modelos de reconocimiento aplicables a los discursos filmicos por parte de los espectadores"*).

A partir de este modelo repasa cuál fue el proceso de transformación de las estructuras franquistas de poder que se produjo durante la transición, para lograr su homologación con el sistema democrático europeo en el que aspiraba a integrarse. Éste corre en paralelo con los cambios que el campo de las políticas comunicativas, de corte liberal, empezaron a poner en marcha con el mismo objetivo. En el cine, las primeras medidas se concretaron con la supresión de la censura previa de guiones (febrero de 1976) y la desaparición de la censura (noviembre de 1977). Estas, junto a otras que buscaban impulsar la desregulación del mercado cinematográfico, como la supresión de la cuota de distribución y la cuota de pantalla, (tras una sentencia judicial), afectaron negativamente a una producción cinematográfica que acostumbrada a vivir a la sombra de las subvenciones estatales, no estaba preparada, ni siquiera lo está ahora, para desenvolverse en un mercado sin restricciones como el que impulsaban los gobiernos centristas en su afán por liberalizar la economía.

Las modificaciones que tuvieron lugar en el panorama cinematográfico durante la transición afectaron también al Sindicato Nacional del Espectáculo, al No-Do, la Escuela Oficial de Cinematografía, que aca-

baron desapareciendo, mientras que los cine-clubes, la Filmoteca Nacional, los festivales cinematográficos y las revistas cinematográficas, que habían contribuido a ampliar las posibilidades del ver y decir cinematográficos, debían reacomodarse al nuevo tiempo político en el que muchos de ellos no pudieron resistir el embate de una centralidad que marginaba a los que se situaban fuera de ella. Una situación similar se registraba también con las propias películas, que reflejaban de forma paralela la consolidación de la reforma política; así, los relatos políticos y las propuestas más radicales fueron reduciendo su presencia de forma significativa. De esta manera el discurso cinematográfico y el discurso político de la transición acabaron convergiendo, situación que no varió con la llegada de los socialistas al poder, sino que se consolidó.

Aunque es un tiempo reducido el analizado, de tan sólo ocho años, la amplitud de los temas que aborda no le permite a su autor entrar a fondo en los mismos, por lo que se limita a ofrecer una visión global de éstos, hecho que en sí, por obvias limitaciones de espacio, no tendría mayor importancia, se acaba convirtiendo en un problema importante cuando las fuentes consultadas no son las adecuadas, lo que induce a cometer errores importantes de apreciación, como los que se producen en lo relativo a los cine-clubes. En otras ocasiones se recogen hechos que no se documentan: la amenaza de *lock-out* de los exhibidores en 1977.

Si a ello le añadimos un intento, cosa que es de agradecer, por contextualizar históricamente cada tema que aborda, tenemos como resultado que la mirada panorámica se acentúa si cabe todavía más, con lo que la tendencia a perderse en generalidades y en errores de bulto también. Un ejemplo de ello es cuando comenta que el decreto Miró de protección cinematográfica *91 fue desmantelado en algunos aspectos en 1989 por el llamado decreto Semprún -al socaire del efímero auge económico de finales de la década- y por la política de desregulación de los gobiernos del Partido Popular a partir de 1996"*. Anotar tan sólo que el decreto Semprún surge por algo más grave, la caída imparable de la cuota de recaudación del cine español, que en