

el presupuesto y la imposición indirecta

El Presupuesto del Estado viene constituyendo anualmente —y en los comienzos del año— un tema de gran trascendencia que escapa del marco estrictamente económico. Por medio del Presupuesto Nacional, el Estado actúa, de forma decisiva, sobre el conjunto de las relaciones sociales dominantes. El presupuesto es un instrumento contable que puede ser utilizado en beneficio de la propia Sociedad. En él se recogen los ingresos y gastos públicos, cuya asignación y distribución corresponde, normalmente, al llamado poder legislativo. Dado su rango de Ley, todos los Gastos e Ingresos del Estado deben consignarse en el mismo. Todas las Constituciones —sin excepción alguna— recogen este principio en sus textos programáticos. En España, hasta 1958, son muchos los tributos —tasas y exenciones parafiscales— que se exigen al margen del Presupuesto Nacional. En la actualidad, cualquier ingreso o gasto público habrá de estar recogido en los Presupuestos Generales de la Hacienda Pública.

El Estado fija los Gastos Públicos de acuerdo con el volumen de Ingresos que espera obtener en el período de tiempo considerado. Cuando no alcanzan los Ingresos a cubrir dichos Gastos, el Gobierno —ejecutor del Presupuesto— puede acudir a otros diversos recursos.

Entre ellos han destacado por su importancia en la Historia del Sistema Fiscal español las emisiones de Deuda Pública. Según nuestra vieja tradición fiscal, los déficits presupuestarios han sido cubiertos, durante gran parte de los siglos XIX y XX, por este fácil y rentable procedimiento. A partir del Plan de Estabilización, la Administración cambia de signo. Si bien existen indicios para suponer que no se ha renunciado a las emisiones de Deuda, la imposición indirecta será, en estos últimos años, la fuente de rentas que evite el déficit presupuestario, adquiriendo una importancia muy superior a cualquier otra figura impositiva.

En el ejercicio de 1966 se prevén que los ingresos procedentes de la imposición indirecta ascenderán a 102.147 millones de pesetas. En el cuadro siguiente puede observarse la evolución del Estado, letra B (Ingresos), de los años 1963 a 1966. Un simple examen de los mismos nos confirma ampliamente esta tesis.

Ingresos Públicos (en millones de pesetas)

	1963	1964	1965	1966
Impuestos Directos	31.836,8	35.163,9	36.805,0	43.128,5
Impuestos Indirectos	64.074,9	75.339,2	81.650,0	102.147,0
Tasas	5.837,3	6.547,6	6.785,5	14.913,9
Otras partidas	8.583,6	8.711,7	11.541,0	8.519,5
TOTAL	109.194,3	125.830,4	136.781,5	168.710,9

La participación de la imposición indirecta en el conjunto de los Ingresos Públicos nos vuelve a presentar esta tendencia. La evolución de estas cifras pone en evidencia cómo la imposición indirecta constituye los cimientos más sólidos sobre los que descansa nuestro actual Sistema Impositivo.

Impuestos Indirectos (% sobre el total)

1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966
58	59	60,5	63	65,1	65,3	66,7	68,3	69,9	70,4

La imposición indirecta tiene también una arraigada tradición en la Historia de nuestro Sistema Fiscal, pero jamás tuvo la importancia actual. Su origen se remonta a los tiempos de la «alcabala». Es un impuesto de «consumos» que no sólo se recauda en la Península, sino que será una sana fuente de ingresos en tierras americanas. Con ello, su «impopularidad» atraviesa las fronteras. Las Cortes de Cádiz, en una arriesgada medida de política financiera, la apartan del Sistema Fiscal. En 1845 reaparece, y ya, continuamente, estará presente en nuestro sistema impositivo. Sólo en 1855 y 1868 —años que se unen en el tiempo por una reconocida tradición progresista— serán de mal augurio para la imposición indirecta. En 1905, una Comisión que estudia ampliamente el problema —y en la que participa Flores de Lemus— llegará a las siguientes conclusiones: Es un impuesto no «neutral», es un impuesto no «equitativo». Los profesores Estapé, Velarde, y especialmente Fuentes-Quintana, han contribuido, de forma notoria, al esclarecimiento del tributo, a su difusión en numerosos trabajos y a su definición dentro del marco del Sistema Impositivo español.

Las fuentes de renta que persigue este impuesto han recaído, tradicionalmente, sobre las cosas de «comer, beber y arder». En nuestros días, la gran expansión del consumo la ha transformado en un impuesto general sobre las ventas. Pero el impuesto sigue cumpliendo su papel. Su naturaleza y fines fundamentales no se desvirtúan. El impuesto indirecto se recauda con facilidad porque no exige distinciones. No incide sobre la «persona», sino simplemente sobre la «cosa».

Pero no sólo se caracteriza por estas peculiaridades que le han definido históricamente. En las actuales circunstancias que atraviesa la economía española, el impuesto indirecto al recaer sobre la demanda e incidir sobre los costes totales de producción, se está convirtiendo en una importante arma inflacionista. Su regresividad se agrava considerablemente, porque la inflación también tiene esta misma naturaleza.

Las necesidades del desarrollo económico exigen la localización de nuevas fuentes de renta que no tengan este poder «incontrolado». Sólo, el desarrollo de la imposición personal —ya necesaria para favorecer la redistribución de rentas— puede aminorar el carácter regresivo de nuestro Sistema Fiscal, restringiendo, a la vez, la esfera de acción de uno de los instrumentos más vinculados a cualquier proceso inflacionista.

ARTURO LOPEZ MUÑOZ

en el umbral del circo

EN tiempos del idealismo, como concepción filosófica y moral, se pensaba que el arte era la expresión de lo bello. Tal fórmula autorizaba automáticamente la vocación del arte por el arte. El romanticismo llevó hasta sus últimas consecuencias esta teoría: el artista era un ser aparte, socialmente marginal, instalado en la éterea región de lo bello y lo sublime. El arte transcurría paralelamente a la vida, es decir, en rigor geométrico, nunca se encontraba con la vida. El artista gozaba del privilegio de la inmortalidad; no tenía por qué preocuparse de los negocios mundanos; él estaba llamado para más altos designios: arropado por el culto a la belleza podía justificar su defecación social. La teoría del arte por el arte ha tenido —y sigue teniendo— numerosos prosélitos: por no se sabe qué recónditas convicciones se ha querido —se quiere— separar el arte del mundo real, de la actividad cotidiana.

Hoy sabemos que ninguna obra, aún la más superficial, carece de significado. Todo producto artístico comporta una posición ante la realidad, aunque el «artista» no la haya pretendido. (Triste destino el del autor no comprometido que, sin quererlo, se compromete siempre! Nadie puede engañar ya con la disculpa de que el arte es el patrimonio de lo bello y nada más, porque incluso en esa coartada hay una trampa: lo «bello» puede identificarse con el mal, como apuntaba Sartre en «El diablo y el buen Dios».)

Si el arte en general supone siempre un cúmulo de implicaciones, el cine en particular acusa con mayor intensidad ese grado de compromiso, deliberado o inconsciente. Como producto industrial —Malraux se precipitó al concluir su famoso libro diciendo: "... además, el cine es una industria", cuando en realidad el cine es en primer lugar una industria y, después, todo lo que se quiera— la película, dirigida a millones de espectadores, es laboriosamente confeccionada, en vistas a causar un impacto determinado. Los films de James Bond, por ejemplo, concebidos como simples divertimientos de lujo, triunfan en razón de los impulsos inconscientes que liberan en amplias zonas de espectadores: he ahí una significación. No se puede considerar, pues, un film de esa serie como algo desprovisto de sentido, susceptible sólo de entretener o aburrir; opera sobre el público, influye sobre él, lo hayan querido o no sus autores.

Todo esto viene a cuento porque ante las «Tribulaciones de un «chino» en China» el crítico se queda perplejo. Las referencias a la realidad son tan someras que no hay más remedio que pensar si la trepidante acción del film no transcurrirá en algún remoto planeta: nada, en esta galopante sucesión de gags, tiene que ver con nada. Philippe de Broca repite en este film la fórmula de «El hombre de Río». Nos encontramos en el imperio de la mecánica: lo que vemos sólo puede tener existencia en los estrechos —o no tan estrechos— límites de una pantalla. Es el cine por el cine. La desconexión con la realidad es absoluta. Siquiera, en la novela de Julio Verne —que ha servido de fuente de libre inspiración al realizador— había una ácida reflexión sobre las tribulaciones del personaje central que, hastiado de la vida, encargaba a un sabio oriental que le matase, decidiendo luego seguir viviendo, cuando advertía que su vida se encontraba verdaderamente en peligro.

Philippe de Broca se evade absolutamente de la realidad. Su película es una sucesión de episodios que tiene como único móvil la persecución de que es objeto el protagonista. La mecánica tiene la primacía sobre lo dramático. La película podía haber durado una hora más; o menos... Todo dependía de que al guionista se le hubieran ocurrido más o menos gags. Evidentemente, una película de estas características es inócua desde una perspectiva moral. Es un puro espectáculo, más próximo al circo que a cualquier otra cosa. Los infinitos chinos que como una plaga persiguen implacablemente al protagonista no tienen más entidad real que los enanos en un circo. Los vemos aparecer, los vemos desaparecer y nos olvidamos de ellos en cuanto surge el siguiente número. A la cabecera del reparto de este colorado espectáculo circense hay dos figuras de moda: el atlético forrado y la bonita vedette: Jean Paul Belmondo y Ursula Andress protagonizan esta historietita del "más inverosímil todavía".

«Las tribulaciones de un «chino» en China» es un film por encima de toda consideración crítica. Lo más que se puede decir es que —como en el circo— hay números mejores que otros, a elección del cliente. Philippe de Broca ha rizado el rizo. Mantener durante hora y media la atención del espectador sin contarle una historia tiene su mérito. Pero, quizá, la estupenda inspiración que había en «El hombre de Río» ha dado paso a un cierto manierismo en «Las tribulaciones...».

En las viejas películas de Mack Sennett lo que importaba también era la sucesión mecánica de desopilantes gags; aquellos films no duraban más de dos rollos —unos veinte minutos— y en ese tiempo era posible, y sumamente eficaz, acumular la mayor cantidad de gags, encadenados mecánicamente. Pero en una película de noventa minutos no basta el simple armazón de lo mecánico, el puro esqueleto circense. Porque demasiados minutos de circo, incluso para el buen aficionado, pueden fatigar.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS