

**INDUSTRIA DEL CINE
Y EL AUDIOVISUAL
EN ESPAÑA
Estado de la cuestión
2015-2018**

Edición:

Carlos F. Heredero

y

Caimán Cuadernos de Cine



Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Título original: *Industria del cine y el audiovisual en España.
Estado de la cuestión. 2015-2018.*

Edición a cargo de:
Carlos F. Heredero y *Caimán Cuadernos de Cine*

© 2019, Carlos Fernández Heredero
© 2019, José Enrique Monterde Lozoya
© 2019, Jara Yáñez Sancho
© 2019, Samuel Viñolo Locubiche
© 2019, Concepción Cascajosa Virino
© 2019, José Vicente García Santamaría
© 2019, Javier López Villanueva
© 2019, Susana de la Sierra Morón
© 2019, Fernando Lara Pérez
© 2019, Elena Neira Borrajo
© 2019, Concha Gómez García
© 2019, Pedro Medina Díaz
© 2019, de la presente edición en castellano para todo el mundo:
Festival de Cine de Málaga e Iniciativas Audiovisuales, S.A.
C/ Ramos Marín, 2
29012 - Málaga
festivaldemalaga.com

Primera edición: *marzo de 2019*

ISBN: 978-84-09-09451-6

Impresión: Gráficas La Paz
Avda. de Jaén, 119
23650 - Torredonjimeno (Jaén)
www.graficaslalaz.com

Sumario

Presentación	15
Juan Antonio Vigar	
Introducción	19
<i>Radiografías del presente</i>	
Carlos F. Heredero	
La producción cinematográfica	23
<i>Elementos para la reflexión</i>	
José Enrique Monterde	
El panorama general	23
La dimensión empresarial del sector de producción	36
Sobre presupuestos y costes	45
Sobre las recaudaciones y los espectadores	56
El papel de las coproducciones	77
¿Un cine subsidiado?	81
Los cortometrajes	115
<i>En busca de la estabilidad</i>	
Jara Yáñez	
Introducción	115
Sistemas de producción	119
A) Datos generales	119
B) Ayudas públicas	124
C) ¿Cómo cerrar un presupuesto más allá de las ayudas y subvenciones?	129
Distribución	130
A) Catálogos autonómicos	131
B) Ayudas para la distribución de películas de largometraje y conjunto de cortometrajes españoles, comunitarios e iberoamericanos	134
C) Empresas distribuidoras especializadas en el cortometraje	135
D) Los cineastas como distribuidores	138

E) Plataformas de distribución, inscripción a festivales y visionado <i>online</i>	138
Exhibición y difusión	139
A) Festivales	139
B) otras iniciativas	142
Escuelas de cine	144
A) ECAM	144
B) ESCAC	145
Asociaciones	146
A) Plataforma de Nuevos Realizadores (PNR)	147
B) Coordinadora del Cortometraje Español (CCE)	147
C) Asociación de la Industria del Cortometraje (AIC)	147
Otras iniciativas	148
Conclusión	149
El cine de animación	151
<i>Una industria de alcance global</i>	
Samuel Viñolo Locubiche	
Tejido y estructura empresarial de la industria de la animación en España	156
Formatos y estrategias más habituales del sector	159
Alta especialización del profesional español de la animación	164
La financiación de la animación en España	165
Internacionalización de la animación española	167
Importancia de la formación de la animación	172
Las empresas de tecnología del sector	174
La difusión de la animación en eventos, publicaciones y revistas especializadas	177
Perspectivas de futuro	180
Producción propia en las televisiones españolas	181
<i>Modelos tradicionales y servicios VOD</i>	
Concepción Cascajosa Virino	
Introducción: un periodo de cambio	181
La ficción en la televisión generalista estatal	187
La ficción en la televisión autonómica	193

Las ficciones originales en la televisión de pago y los servicios de VOD	195
A) Antecedentes y contexto general de la producción de ficción en la televisión de pago y VOD.	195
B) Movistar+. La evolución de la televisión de pago al vídeo bajo demanda.	199
C) Netflix. Las series para el público global.	203
D) Filmin, Amazon y HBO. Propuestas alternativas en la producción de series.	207
E) Las series de Playz y Flooxer. Ficciones para las nuevas audiencias.	208
Las producciones documentales en el periodo 2016-2018	212
Conclusiones	214
Bibliografía adicional	217
Relaciones cine-televisión	219
<i>Las televisiones en la producción de cine español</i>	
José Vicente García Santamaría - Javier López Villanueva	
Introducción	219
La toma del cine español por las plataformas televisivas	223
Una estrategia de producción mundial	226
Telecinco Cinema	231
Atresmedia Cine	234
Movistar +	236
Mediapro	241
La inversión de los canales	243
Conclusiones	247
Bibliografía adicional	254
Las ayudas a la producción	257
<i>Una perspectiva europea</i>	
Susana de la Sierra	
Introducción	257
Condicionantes europeos e internacionales de los sistemas de ayudas. En particular, la Comunicación Cine y la Convención de la UNESCO para la protección de la diversidad de las expresiones culturales	258

La financiación a nivel estatal:	
obtención de recursos y concesión de ayudas	264
La organización	265
Obtención de recursos	270
Concesión de ayudas	270
Una mención específica a los incentivos fiscales	281
Financiación autonómica y local	289
Otras fuentes de financiación del cine	290
Distribución y agencias de ventas	293
<i>Por tierra, agua y aire</i>	
Fernando Lara	
Una situación peculiar	296
Tres cuartas partes de los espectadores	301
Preocupación por el futuro	305
La distribución independiente	308
La difusión exterior del cine español	316
Cinco conclusiones	320
La exhibición	323
<i>¿Una industria en recesión?</i>	
José Vicente García Santamaría	
Introducción	323
La llegada del <i>multiscreening</i>	325
La evolución de la exhibición española	330
Barreras al consumo de cine en España	337
Los públicos de cine del siglo XXI	346
Los retos de la digitalización	350
Comparativa internacional	352
Conclusiones. La exhibición: ¿un sector maduro?	358
Bibliografía adicional	364
El cine español en las plataformas VOD	367
<i>Nuevos horizontes</i>	
Elena Neira	
Introducción	367

Situación del contenido español en los distintos servicios bajo demanda	370
Movistar TV	374
Netflix	375
Filmin	376
Amazon Prime Video	376
HBO España	377
Rakuten TV	377
Filmotech y Flixolé	378
La edad de oro del contenido español	378
Perspectivas de futuro. La cuota del 30%	380
Entrevista con Jaume Ripoll	382
El escaparate de los festivales	385
<i>Cuestión de visibilidad</i>	
Carlos F. Heredero	
Festivales extranjeros	388
Cannes	389
Berlín	393
Venecia	397
Rotterdam	398
Locarno	402
Festivales españoles	405
San Sebastián	406
Valladolid	414
Sevilla	418
Gijón	424
Balance comparativo	428
Málaga	429
Programas para el desarrollo de proyectos	435
<i>Lanzaderas creativas para el siglo XXI</i>	
Concha Gómez	
Cine en construcción	437
Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SSIFF)	437
MAFIZ	440
Festival de Málaga. Cine en Español	440
Curso de desarrollo de proyectos iberoamericanos	443

Fundación Carolina	443
CIMA Mentoring	445
Dones Visuals	447
MRG/WORK	448
Abycine Lanza: Mercado del Audiovisual	
Independiente Español	449
Asociación Madrileña Audiovisual (AMA)	451
DAMA AYUDA	453
La Incubadora de la ECAM	454
Conecta Fiction	455
Screen TV	457
Coda	459
Escuelas de cine	461
<i>El camino hacia la profesión</i>	
Concha Gómez	
ECAM	464
Un puente con la industria audiovisual	464
La experiencia profesional al servicio de la docencia	466
ESCAC	469
La apuesta por el talento	469
Profesionalizar la metodología de las prácticas	471
Otros centros de enseñanza	474
Madrid	474
Cataluña	476
Canarias	477
Andalucía	477
Euskadi	479
Valencia	479
Documentación	481
Pedro Medina	
Películas producidas en España (2015-2018)	483
2015	483
Ficción	483
Documental	487
Animación	490

2016	490
Ficción	490
Documental	494
Animación	497
2017	497
Ficción	497
Documental	501
Animación	504
2018	504
Ficción	504
Documental	508
Animación	511
Óperas primas (2015-2018)	513
2015	513
Ficción	513
Documental	514
Animación	516
2016	516
Ficción	516
Documental	517
Animación	519
2017	520
Ficción	520
Documental	521
Animación	523
2018	523
Ficción	523
Documental	524
Animación	526
Películas dirigidas por mujeres (2015-2018)	527
2015	527
Ficción	527
Documental	527
2016	528
Ficción	528
Documental	529
Animación	529

2017	529
Ficción	529
Documental	530
2018	531
Ficción	531
Documental	531
Bibliografía española sobre cine español (2015-2018)	533
2015	533
2016	543
2017	549
2018	561
Autores	567

**INDUSTRIA DEL CINE Y
EL AUDIOVISUAL EN ESPAÑA**

Estado de la cuestión

2015-2018

Presentación

Hay conceptos que se complementan y equilibran para definir un todo; elementos que, desde su suma, consiguen multiplicar los resultados y hacerlo del modo más eficiente. Sin duda, este es el caso del audiovisual, entendido desde el binomio creación/industria, desde una mirada artística que necesariamente debe contar con las adecuadas herramientas empresariales, legales y financieras. Si durante los años de crisis económica en España se argumentaba que la creatividad y el talento terminarían impulsando la industria y recuperando el aprecio del público por nuestro cine, hoy, ya más que demostrado esto con recaudaciones siempre por encima de los 100 millones de euros anuales en el periodo 2015-2018, debemos ser conscientes de que tan solo con el talento y la creatividad ya no basta.

Hacen falta muchas otras cosas, fundamentalmente en el ámbito industrial. El sector necesita de decisiones de naturaleza institucional, fiscal y de rediseño de su modelo productivo que hagan que el cine español también sea fuerte en lo industrial. Al impulso del sistema de ayudas a la producción debe unirse la lucha contra la piratería, que necesita de una normativa rigurosa y una vigilancia permanente. También sigue abierto el debate sobre la convivencia entre las distintas ventanas de exhibición, aún debemos avanzar en una regulación realista para los incentivos fiscales en los distintos territorios fomentando con ello los rodajes internacionales, todavía tenemos que reflexionar sobre el horizonte del sector a partir de su definitiva digitalización y la necesaria armonía entre el cine y las grandes plataformas de comercialización y exhibición... En definitiva, y aunque estamos en el buen camino hacia el reencuentro con el público, aún seguimos en lo industrial

en una situación compleja que requiere de reflexión, consenso, decisión y acción.

Fruto de este convencimiento, del consiguiente trabajo de posicionamiento industrial y con el objetivo de hacer más eficiente su gestión y ampliar su utilidad para el cine en español, el Festival de Málaga ha creado una Zona de Industria que engloba un conjunto de eventos diseñados para fortalecer las producciones cinematográficas españolas e iberoamericanas. MAFIZ (Málaga Festival Industry Zone) está constituida por seis eventos que promueven la financiación, coproducción, distribución y venta del cine en español, todo ello desde el apoyo e impulso al nuevo talento audiovisual en su consideración de objetivo transversal para esta amplia área industrial.

Por estas mismas razones e idénticos objetivos, el Festival ha decidido abordar, junto a *Caimán Cuadernos de Cine*, la elaboración de este trabajo como primera aproximación a ese 'libro blanco', cuya iniciativa final entendemos que corresponde a las instituciones responsables del audiovisual español. Un extenso informe a modo de foto fija de la realidad industrial de un sector que debe dotarse de un importante músculo industrial y cimentarse sobre estructuras empresariales sólidas y bien conectadas, así como manejar, desde el encuentro con sus interlocutores directos –los compradores y distribuidores de cine en español–, los cauces para la adecuada comercialización y venta de nuestro producto audiovisual. Para todo ello hace falta conocer y conocerse. Objetivos finales de este proyecto editorial.

Desde el Festival de Málaga quiero agradecer a Carlos F. Heredero, junto al equipo de *Caimán Cuadernos de Cine*, así como a todos los expertos participantes, su enorme esfuerzo y dedicación durante estos meses a la compleja tarea de diagnóstico, recopilación de datos y elaboración de artículos. Algo que hoy nos permite presentar un libro cuyos objetivos se han cumplido ampliamente y del que nos sentimos realmente orgullosos. Ya sabemos que todo informe tiene su realidad presente y su actualización futura. Ojalá la industria española del cine viva desde ahora un presente continuo donde los números sean cada vez más redondos y nadie nos vuelva a exigir la cuadratura del círculo como sector.

Todos somos necesarios en la opinión, las estrategias y la evaluación de resultados. Por ello, muchas gracias a quienes han hecho posible este libro y a quienes, con generosidad e interés, lo lean, consulten y utilicen, siempre en beneficio del cine español.

Juan Antonio Vigar
Director del Festival de Málaga

Introducción

Radiografías del presente

Carlos F. Heredero

En sintonía con la segunda década del siglo XXI, un profundo y generalizado proceso de mutaciones se extiende por todas las arterias del cine y del audiovisual en España. Es una transformación compleja y amplia, que afecta a múltiples dimensiones de la institución y que está configurando nuevas, complejas y poliédricas encrucijadas para la industria y para la creatividad cinematográfica nacional. Procesos de renovación tecnológica, de cambios profundos en la distribución, difusión y consumo del cine, así como de obligada evolución industrial en línea con los contextos europeos a los que necesariamente se vinculan la economía y la sociedad española, ofrecen diferentes metamorfosis que, bien tomadas en conjunto o bien por separado, están modificando en profundidad la coyuntura y los horizontes de nuestro cine.

La transformación se hace plenamente visible si se echa la vista hacia atrás y se contempla, por superficial que sea la mirada, lo que era y ofrecía el cine de este país durante las décadas anteriores. Ni la estructura de producción de entonces, ni el entramado financiero que la alimentaba, ni el esquema inspirador de la protección pública que la sostenía, ni la nómina profesional en ejercicio, ni las imágenes que esta era capaz de crear, ni el retrato sociológico del público que las consumía han permanecido indemnes frente a tales cambios. Todas estas coordenadas configuran hoy en día una radiografía cinematográfica sustancialmente distinta, un paisaje diferente conformado por numerosos y variados estratos que merece la pena explorar con detenimiento para tratar de evaluar el estado de la cuestión.

Conviene recordar, sin embargo, que este acelerado proceso de cambios se produce sobre un tejido industrial y creativo trenzado sobre el encuentro –y a veces sobre el choque– entre las viejas y las nuevas estructuras de producción, sobre la convivencia de las generaciones precedentes con las nuevas promociones de creadores, sobre la mutación constante y dinámica del marco legislativo que conforma el paraguas de la protección y de la promoción estatal. Intentar ofrecer, pues, una radiografía de conjunto de la industria y de las instituciones del cine español contemporáneo exige tener en cuenta, sobre todo, las aceleradas transformaciones que el presente paradigma digital opera sobre las realidades y estructuras del inmediato pretérito; es decir, una dialéctica entre lo viejo y lo nuevo que es la base sobre la que se construye el edificio actual.

Con esta premisa por delante, la presente publicación –impulsada por el ‘Festival de Málaga. Cine en Español’ y encomendada a *Caimán Cuadernos de Cine*– se propone trazar, esencialmente, algunas radiografías del presente para tratar de pensar y analizar la encrucijada actual: un ejercicio que nos puede ayudar a entender mejor las complejas y a veces contradictorias mutaciones en curso con el fin de encontrar caminos para transitar en el futuro inmediato. Lo que ofrecen estas páginas, por tanto, es una serie de análisis y diagnósticos de la situación presente que viven diferentes sectores de la industria; una coyuntura de la que, por otro lado, no se puede fijar una imagen estática del aquí y ahora (una fotografía que resultaría poco clarificadora), por lo que es necesario proponer una imagen dinámica y evolutiva; es decir, proyectada desde el pasado más inmediato para poder entender cómo evoluciona la situación, cómo se mueven los diferentes parámetros y cómo hemos llegado hasta aquí.

En consecuencia, tal y como propone el subtítulo de este trabajo, lo que sigue a continuación es un ‘estado de la cuestión’ contemplado desde 2015 a 2018, que es el arco temporal en el que se mueven la mayoría de los textos que componen el libro. Hemos considerado que echar la vista atrás –hacia la coyuntura de 2015– era el mínimo plazo necesario para poder extraer, en cada uno de los campos estudiados, esa radiografía dinámica y evolutiva que consideramos imprescindible. Con todo, algunos artículos y de-

terminados procesos exigían contemplar un periodo incluso más extenso, y de ahí que en determinados casos (cuadros de evolución, ciertos gráficos, perspectivas a medio y largo plazo de cuestiones como la presencia del cine español en los festivales, etc.) los análisis y los recuentos retrocedan hasta el comienzo de la década (2010) e incluso hasta más atrás.

El recorrido que se propone comienza con varios artículos que estudian los procesos de generación de las imágenes desde cinco perspectivas diferentes: 1) la producción cinematográfica tradicional de largometrajes y el entramado industrial que lo hace posible y que determina en buena medida el modelo de producción, los resultados comerciales y la rentabilización de los productos; 2) la producción y difusión de los cortometrajes; 3) la industria del cine de animación, que ha experimentado un fuerte desarrollo durante los últimos años; 4) la producción propia de las televisiones españolas para ser emitida por los diferentes canales y plataformas de la pequeña pantalla, tanto en el campo de la ficción como en el documental, y 5) las relaciones cine-televisión en España desde la perspectiva de la inversión televisiva en la producción cinematográfica destinada, inicialmente, a las grandes pantallas.

Este primer bloque se cierra con un artículo que se ocupa de clarificar la estructura de la protección estatal a la producción con un análisis de las ayudas públicas existentes en la actualidad, entendiendo que –en el contexto europeo– la intervención del estado para ayudar a una industria cultural como la cinematográfica, si realmente se quiere promover la diversidad (tanto en términos puramente industriales como creativos), se hace tan necesaria como decisiva.

El siguiente bloque tiene como objeto analizar las distintas estructuras industriales, tecnológicas y culturales que hacen posible el acceso de la audiencia a las imágenes. Se suceden así los textos que estudian: 1) la distribución nacional (la problemática de las empresas españolas frente al enorme poder de las *majors* norteamericanas) y los agentes de ventas, de cara a la difusión del cine español en el mercado exterior; 2) el sector de la exhibición, hoy sometido a profundos cambios estructurales que desafían en profundidad todos sus moldes y concepciones anteriores; 3)

la presencia y la circulación del cine español en las plataformas digitales, hoy tan determinantes; y 4) el acceso del cine español a los principales festivales de cine (tanto nacionales como extranjeros), en tanto que estos se configuran, a la vez, como importantes escaparates para la promoción –tanto interior como exterior– de la producción nacional y como un importante ágora cultural de prestigio que muestra y transmite una imagen expresiva de la vitalidad cultural del cine que se produce en cada país.

El tercer bloque aborda dos aspectos esenciales para el fermento y las raíces de la producción cinematográfica: 1) los programas para el desarrollo de proyectos que se multiplican por diferentes instituciones y áreas de la geografía nacional, y 2) las escuelas de formación profesional como aula y cantera de los futuros profesionales y creadores del cine y del audiovisual en nuestro país.

Finalmente, el último apartado –dedicado a la documentación– proporciona una visión de conjunto sobre lo que ha dado de sí la producción de largometrajes (una filmografía completa en la que comparecen –con sus directores respectivos– todas las películas producidas en España entre 2015 y 2018), la renovación profesional en este campo (un listado completo de las óperas primas y de los realizadores debutantes que se han incorporado a la industria durante la misma etapa); la presencia de las mujeres en la creación fílmica (una relación específica de todas las películas dirigidas por mujeres) y una bibliografía exhaustiva que recoge todo lo que se ha publicado en nuestro país sobre los más diferentes aspectos del cine nacional a lo largo de los cuatro años de referencia.

Se completan así los trece estudios que componen esta radiografía de las estructuras industriales, comerciales y creativas del cine y del audiovisual español. Trece trabajos escritos en realidad por doce autores: Concepción Cascajosa Virino, Carlos F. Heredero, José Vicente García Santamaría, Concha Gómez, Fernando Lara, Javier López Villanueva, Pedro Medina, José Enrique Monterde, Elena Neira, Susana de la Sierra, Samuel Viñolo Locubiche y Jara Yáñez, citados aquí por orden alfabético.

Doce autores a quienes el coordinador de este volumen les está profundamente agradecido por su valiosa contribución. El libro es suyo.

La producción cinematográfica

Elementos para la reflexión

José Enrique Monterde

El panorama general

Cualquier observador –optimista cuantitativo– que, sin mayor análisis, acceda a los datos sobre el volumen de producción del cine español en el período objeto de nuestro estudio (los últimos cuatro años, de 2015 a 2018) exultará de satisfacción, pues de los 173 títulos reseñados en 2008 –tras el ascenso hasta los 200 largometrajes de 2010 o la caída a 182 de 2012– se ha pasado en nuestro período, sin tener datos definitivos de 2018, a una media de 252,5 producciones (Cuadro 1). Claro que si ese observador intenta afinar más su análisis rápidamente comprenderá que las cosas no son tan brillantes como aparentan, si bien las deficiencias nunca podrán adjudicarse a uno solo de los sectores industriales, dada la profunda imbricación, cuando menos, entre producción, distribución y exhibición.

CUADRO 1
Volumen de producción anual 2008-2018

2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
173	186	200	199	182	231	216	255	254	241	263*

Fuente: ICAA + estimación propia

* En ausencia de datos oficiales definitivos, hemos determinado esta cantidad mediante lo reportado por las resoluciones ministeriales concretadas y previstas hasta el final de 2018.

Pero para desarrollar ese análisis, objeto de estas páginas, es preciso realizar algunas precisiones metodológicas. La primera es advertir que los numerosos datos que fundamentarán muchas de nuestras observaciones están extraídos de la información ‘oficial’ ofrecida por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Si hemos escogido esa opción entre otras fuentes posibles (SGAE, Academia de Cine, FEDICINE, etc.), que no han dejado de ser consultadas, no es solo por su ‘oficialidad’, sino para intentar mantener la coherencia entre los diversos datos utilizados, frente a las abundantes diferencias mantenidas entre el conjunto de fuentes, aunque solo sea por la diversidad de enfoques. Lo cual no quiere decir que los datos del ICAA no estén carentes de discrepancias internas, debidas –por ejemplo y entre otras– a las diferencias entre los datos de recaudaciones y espectadores acumulados de cada film obtenibles a través de su buscador, entre los filmes catalogados, y los datos inmediatos de recaudación en el año actualizados semanalmente; junto al buscador –que recopila y amplía la información de los Catálogos del cine español para cada año– hay que mencionar otras dos fuentes básicas del ICAA: el anual Boletín Informativo, que recoge abundante información sobre los tres sectores industriales, y la también anual Memoria de la Ayudas ministeriales. Otras precisiones metodológicas se irán advirtiendo cuando abordemos los diferentes apartados de este estudio.

La primera de ellas es recordar el criterio de asignación de los filmes producidos a un determinado año, según la fecha de la resolución ministerial (adjunta muchas veces a la calificación del film y la otorgación del número de expediente). Ahí hay que hacer hincapié en algo obvio: un film se ha podido rodar –y desarrollar su posproducción– en un año, resolverse y calificarse en el siguiente y aún estrenarse en un tercer año. Basados en ese criterio hemos establecido la evolución del total de la producción (Cuadro 1), donde claramente se reflejan los vaivenes resultantes de la marcha general de la industria cinematográfica española en tiempos anteriores, durante y tras la crisis económica. Añadamos que los procesos de producción son relativamente lentos, por lo que la dinámica productora de un año repercute en los estrenos

de los siguientes. Pongamos como ejemplo el bajón a 182 títulos producidos en 2012, consecuencia de la disminución de la puesta en marcha de producciones en el año 2011, momento álgido de la crisis económica.

Esa producción anual se distribuye en tres tipos fílmicos, no siempre bien definidos: el cine de ficción, el documental y la animación (Cuadro 2).¹ Es importante reseñar esa diversificación si intentamos entender la sideral distancia de las cifras actuales respecto a los 146 o los 91 títulos que fueron los máximos alcanzados en las décadas de 1980 y 1990 respectivamente (sería en 2001 cuando se volviesen a superar las cien producciones, con sus 107 filmes), por no hablar de los mínimos, que alcanzaron los 48 y 44 de 1989 y 1994 respectivamente.

CUADRO 2
Tipos de producción 2015-2018

	TOTAL	FICCIÓN	DOCUMENTAL	ANIMACIÓN
2015	255	137	111	7
2016	254	130	120	4
2017	241	117	120	4
2018	263	126	136	1

Fuente: ICAA

Fácilmente se puede decir que las cifras se han incrementado debido a la proliferación de largometrajes documentales, algo sobre lo que ha influido la rebaja en los costes de producción por la aplicación del instrumental digital, que han influido seriamente en la facilidad y accesibilidad a la realización de ese tipo, aunque también veremos que en ese terreno aparecen otro tipo de dificultades en relación a la viabilidad de su circulación. Advirtamos de la importancia cobrada por algunos de los filmes de animación

¹ Digamos que esos datos del ICAA no coinciden con los obtenidos por este autor partiendo... de los datos del propio ICAA. Así, frente a las 255, 254 y 241 producciones reseñadas, nuestra evaluación indica 256, 244 y 248, lo cual implica una diferencia total casi irrelevante, de dos filmes.

(pese al muy bajo número de producciones), lo que les da una relevancia incomparable con su cantidad. Hasta aquí justificaríamos el inicial optimismo: un gran nivel de producción respondería a la solidez del aparato industrial del cine español. Y sin embargo...

En primer lugar, confrontemos el volumen de producciones españolas con resolución ministerial y las de otras procedencias (Cuadro 3). Véase que nos movemos en torno a algo más de un tercio de los filmes reconocidos cada año, resultando llamativo, por otra parte, que los filmes procedentes de la Unión Europea superen a los originados en EE UU, aunque cabría indagar si bajo este amparo europeo no se hallan títulos vinculados a la producción americana ahora devenida multinacional.

CUADRO 3
Películas con resolución ministerial 2015-2017

	ESPAÑA	EEUU	UE	OTROS	TOTAL
2015	255 (36,32%)	194 (27,64%)	176 (25,08%)	77 (10,97%)	702
2016	254 (37,74%)	154 (22,80%)	175 (26%)	90 (13,37%)	673
2017	241 (34,88%)	141 (20,41%)	209 (30,24%)	100 (14,47%)	691
Total	750 (36,31%)	489 (23,61%)	560 (27,10%)	267 (12,93%)	2.066

Fuente: ICAA

Sin caer en la habitual letanía de la permanente crisis del cine español (siempre más radical que la del cine en España, que no es lo mismo) estamos obligados a mitigar la posible euforia cuantitativa, alegando diversas circunstancias que inciden en relativizar aquellos números aparentemente favorables. Y si decimos ‘aparentemente’ es porque deberíamos hablar de una inflación del sector de producción que no se corresponde con las posibilidades de los otros dos sectores industriales, la distribución y la exhibición. Una prueba de ello es la comparación entre el total de filmes producidos –sean los 750 producidos según la estimación oficial en el tramo 2015-2017– y los 553 estrenados según la misma fuente (Cuadro 4).

CUADRO 4
Películas españolas estrenadas 2008-2017

2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
139	137	138	147	131	158	153	177	223	153

TOTAL 2015-2017: 553

Fuente: ICAA

Cierto es que numerosos filmes producidos (es decir, con resolución ministerial) en los últimos meses de 2017 no se han estrenado² hasta 2018, pero algo parecido podríamos decir respecto a los producidos en 2014 y estrenados en 2015. De la misma forma que tampoco podemos asumir mecánicamente la diferencia entre los rodajes oficialmente reconocidos en 2015/2017 (un total de 581) y los considerados producidos, los mentados 750 según el ICAA (Cuadro 5).

CUADRO 5
Rodajes de películas españolas 2008-2017

2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
190	187	193	172	182	163	199	209	176	196

TOTAL 2015-2017: 581

Fuente: ICAA

Si estos dos aspectos, películas rodadas y estrenadas, los analizamos comparativamente con etapas anteriores, podemos señalar que tras la continuidad entre 2008 y 2012 –con la excepción de 2011– comenzó un sensible incremento hasta los ciento cincuenta y tantos, con la excepción –ahora al alza– de 2016 y sus insólitos 223 estrenos. En cuanto a los rodajes, paradójicamente ese 2016 implica el descenso de rodajes a 176, aunque el aumento de los estrenos es lógica consecuencia del mayor número de rodajes, los 209 alcanzados en 2015.

2 Mientras que la resolución ministerial se concreta en una fecha, la consideración de un film estrenado teóricamente implicaba su proyección en todas las sesiones durante una semana en la misma sala y cobrando entrada.

Volvamos, sin embargo, sobre ese aspecto, tan determinante y pocas veces aludido, de los filmes que no alcanzan su estreno una vez acabados (Cuadro 6).

CUADRO 6
Películas españolas no estrenadas 2015-2017

	TOTAL	FICCIÓN	DOCUMENTAL	ANIMACIÓN
2015	49	18	28	3
2016	51	15	36	0
2017	72	21	50	1
TOTAL	172	54	114	4

Fuente: elaboración propia

De entrada, anotemos que el importante salto ocurrido en cuanto a los no estrenados en 2017 debe corregirse, como dijimos, con su posible estreno al año siguiente, pero si se mantiene la tónica de los dos años anteriores podríamos colegir que, de los 750 títulos producidos en los tres años, un 23,2% no han llegado a las pantallas españolas, con predominio siempre de los documentales sobre las ficciones en cuanto a esa imposibilidad. Pero no nos conformemos solo con los números en abstracto; véase los filmes de los que no consta estreno³ según el ICAA distribuidos por su año de producción: las ficciones (Cuadro 7) y los documentales (Cuadro 8).

CUADRO 7
Largometrajes no estrenados 2015-2017. Ficciones

	Título	Director
2015	<i>Anabel</i>	Antonio Trashorras
	<i>Los ausentes</i>	Nicolás Pereda
	<i>Bluu, Last Days of Ibiza</i>	Alain Deymier
	<i>Distrito sur</i>	Manuel H. Martín

3 Obviamente nos estamos refiriendo a estrenos en salas comerciales y con la taquilla convencional; otra cosa sería su pase en festivales o en circuitos no comerciales.

	Título (cont.)	Director
2015 (cont.)	<i>La fossa</i>	Pere Vilà
	<i>León</i>	Victoriano Rubio
	<i>Lunático</i>	Eduard Solà Guerrero
	<i>Mirabilis</i>	Clara Martínez Lázaro
	<i>Nick</i>	José Pozo
	<i>Política correcta</i>	Belén Anguas
	<i>El resto de mi vida</i>	Martín Costa
	<i>La revolución de los ángeles</i>	Marc Barbena
	<i>Stones from the Desert</i>	Max Olivier-Bruno Jubín
	<i>The 2nd Reign of Night</i>	Antoni Solé Viñas
	<i>The Lobito</i>	Antonio Dyaz
	<i>The Marionette</i>	Antoni Caimari
	<i>Todos los caminos conducen a Roma</i>	Ella Lemhagen
<i>El último fin de semana</i>	Pedro Reyes	
2016	<i>7 Muertes</i>	Gerardo Herrero
	<i>9 Bares</i>	Ángel Puado
	<i>Antonio cumple 50</i>	Alejandro Mira
	<i>Arc de Bará</i>	Juan Carlos Ceinos
	<i>La carga</i>	Alan Jonsson Gavica
	<i>El círculo en el agua</i>	José M. "Chema" Gómez
	<i>Los encantados</i>	Ricardo Dávila
	<i>Enoc the Resplendent Stargate Film</i>	Martha Marín
	<i>Evolution</i>	Lucile Hadžihalilović
	<i>Ikaro</i>	Alfonso Chaves León
	<i>Los océanos del olvido</i>	Eduardo Álvarez
	<i>Qué pelo más guay</i>	Borja Echeverría
	<i>Quiero volver a casa</i>	Miguel Ángel Mendo
	<i>The Hunter's Prayer</i>	Jonathan Mostow
<i>Tormo, hijo de la lluvia</i>	Kiko Martínez Sánchez	
2017	<i>73 Minutos</i>	José Pozo
	<i>Angustias y remedios</i>	Fernando Usón Fornies
	<i>El año de la plaga</i>	Carlos Martín Ferrera
	<i>Como la vida misma</i>	Dan Fogelman
	<i>Con el viento (*)</i>	Meritxell Colell
	<i>Crónicas del desencanto</i>	Daniel León Lacave

	Título (cont.)	Director
	<i>Dolorosa gioia</i>	Gonzalo López Antolín
	<i>El ceño fruncido</i>	Germán Álvarez Gandía
	<i>El collar de sal</i>	Vicente Pérez Herrero
	<i>En tu cabeza</i>	Alberto Ruiz, Daniel Sánchez Arévalo, Borja Cobeaga, Kike Maillo
	<i>Esteban</i>	Jonai Cosculluela
	<i>Grimsey</i>	Richard García Vázquez, Raúl Portero
2017 (cont.)	<i>Los crímenes del día de todos los santos</i>	Héctor Escandell-Vicente Torres
	<i>No, un cuento flamenco</i>	José Luis Tirado
	<i>El otro hermano</i>	Israel Adrián Caetano
	<i>Palestina</i>	Julio Soto-Mohamed el Badaoui
	<i>Perdida</i>	Alejandro Montiel
	<i>Re-evolution</i>	David Souza
	<i>Sin novedad</i>	Miguel Berzal
	<i>The Kill Team</i>	Dan Krauss
	<i>Veedor</i>	Felipe Kabtul

(*) Estrenada el 23 de noviembre de 2018.

En el caso de los primeros, sin duda sería muy interesante poder entrar en pormenores de cada uno de ellos, en las circunstancias que les han impedido encontrar una ventana (léase una pantalla) que les permitiese triunfar o cuando menos fracasar, probablemente vinculadas a las condiciones de la distribución y la exhibición. Pero no dejemos de considerar también otros aspectos, sobre los que cabrá redundar: ¿realmente era necesario producir esos títulos? ¿no cabe racionalizar la dimensión de la producción en función de la disponibilidad de espacios de exhibición? ¿No resultan disparatados muchos de esos proyectos, a poco que se analizan sus temáticas, sus condiciones técnicas y artísticas, sus presupuestos, sus motivaciones, etc.? ¿No radica ahí la base de la inflación del sector? Resulta paradójico que en el momento en que se han ido restringiendo el número y la localización de las salas, de la recesión del público, del incremento de los costes, de las dificultades de afrontar la publicidad y promoción frente a los productos *mainstream*, de los profundos cambios

en el consumo del cine, etc., se haya incrementado de esa manera el número de producciones, al albur probablemente de unas más fáciles condiciones técnicas de rodaje no siempre acompañadas por la viabilidad de las intenciones promotoras de los productos.

CUADRO 8
Largometrajes no estrenados 2015-2017. Documentales

	Título	Director
	<i>A tu que et sembla?</i>	Pau Poch Álvarez
	<i>Antonio el demiurgo</i>	Manuel Polls
	<i>Belén</i>	Adriana Vila
	<i>Bregando historias</i>	Nacho Bello
	<i>Cocinando en el fin del mundo</i>	Alberto Bahamonde
	<i>El colegio de la seda</i>	Ernest José Sorrentino
	<i>Doctor deseo: busco en tus labios</i>	Carlos Iglesias-Xabier Agirre
	<i>Ecomunitat</i>	Juan Francisco Oyonarte
	<i>La fiesta en llamas</i>	Alicia Vizcarra
	<i>Generación meiming: miradas desde la adolescencia</i>	David Gómez
	<i>Ingenia, la pasión por aprender</i>	Santiago Pumarola
	<i>Islamar tercero. Herida abierta</i>	Fernando Arroyo
2015	<i>Jardín barroco</i>	Jairo López
	<i>Jerez & El misterio del palo cortado</i>	José Luis López-Linares
	<i>La Habana y Barcelona: esplendor y ruinas</i>	Lluís Valentí
	<i>El maestro del Juicio de Salomón</i>	Ignacio Estrela Blasco
	<i>Malpartida FluxusVillage</i>	María Pérez Sanz
	<i>Mario conde</i>	Rubén Alonso de Frutos
	<i>El médico atento</i>	Raúl Veiga
	<i>Mérida, el gran teatro del mundo</i>	Manuel Palacios-Marta Murcia
	<i>Mi querida España</i>	Mercedes Moncada
	<i>Miradas múltiples: la máquina loca</i>	Emilio Maillé Iturbe
	<i>Modernos. Teatro de vanguardia en Canarias</i>	Jairo López
	<i>Next (Siguiete)</i>	Elia Urquiza
	<i>No existimos</i>	Ana Solano

	Título	Director
2015 (cont.)	<i>Ramón Gaya. La pintura como destino</i>	Gonzalo Ballester
	<i>El río que suena, reflejo del tiempo: Joaquín Díaz</i>	Inés Toharia
	<i>La selva inflada</i>	Alejandro Naranjo
	<i>28 días al sol</i>	Ramón Sempere Parrondo
2016	<i>Acorats, crònica d'un fenomen</i>	Joan Martí Mir
	<i>Agua bendita</i>	Octavio Guerra Quevedo
	<i>Aguirre</i>	Antonio Peláez Barceló
	<i>Al sur del tiempo. Oficios con rostro</i>	Álvaro Begines
	<i>Alpuxarras</i>	Rafael Toba Blanco
	<i>Apuntes de realidad</i>	César Martínez Herrada
	<i>Campo a través. Mugaritz, intuyendo un camino</i>	Pep Gatell
	<i>Cántico</i>	Sigfrid Monleón
	<i>Carmen Laforet. La chica rara.</i>	Marta Arribas-Ana Pérez de la Fuente
	<i>Cartas desde Argónida</i>	Juan Luis Jiménez)
	<i>La derrota de las aulas</i>	Fernando Hugo Rodrigo Blanco
	<i>En la piel del toro</i>	Jesús Sánchez Romeva
	<i>Ensayo para un musical</i>	Carlos Saura Medrano
	<i>Fiósfóra</i>	Sabela Iglesias Reviejo
	<i>Galaicos, los hijos del fin del mundo</i>	David Gómez Bendito
	<i>Gente de sal</i>	José Ángel Alayón Devora, Samuel M. Delgado
	<i>Hasta el amanecer, Gines Cedres, 25 años de rock en Canarias</i>	Nico Alva
	<i>Jungle Planet II</i>	Juan Antonio Rodríguez Llano
	<i>Le toréographe</i>	Álvaro Begines
	<i>Komian</i>	Jordi Esteva Ortiga
	<i>Manda huevos</i>	Diego Galán
	<i>Maqbara</i>	José Ramón Rebollada Gil
	<i>Medellín, Beirut, Sarajevo, Kigali. Ciudades para la vida</i>	Francesc Relea
	<i>La niña del gancho</i>	Raquel Barrera
	<i>¡No nos gusta capitán morcilla!</i>	Ángel Tirado Higuero, Antonio García Jiménez
	<i>El nome de los árboles</i>	Ramón Lluís Bande
	<i>Piedad</i>	Otto Roca

	Título	Director
2016 (cont.)	<i>Raymond Rousset: le jour de gloire</i>	Joan Bofill-Amargós
	<i>El ruiseñor y la noche. Chavela Vargas canta a Lorca</i>	Rubén Rojo Aura
	<i>Sagardoabidegile - Historias de sidra</i>	Bego Zubia Gallastegi
	<i>El secreto de los árboles</i>	María Elena Sánchez Bel
	<i>Teatro ¿off?</i>	Magda Calabrese
	<i>Torre de Breoghán</i>	Jorge Coira
	<i>La tripulación del submarino amarillo</i>	Cristian Font
	<i>Un padre</i>	Víctor Fornies Estelar
2017	<i>Me gusta Malasaña</i>	Juanjo Castro
	<i>Ad Ventum. Hacia el viento</i>	Bárbara Mateos García
	<i>Barcelona, la rosa de foc</i>	Manuel Huerga
	<i>El barman de las estrellas</i>	Eva Vizcarra
	<i>Buscando a Djeneba</i>	José Manuel Herraiz
	<i>Caminando juntos</i>	Rodolfo Montero de Palacio
	<i>Cautivas</i>	Carmesina Franch, Ernest José Sorrentino
	<i>Con la noche adentro</i>	Sergio Estrada
	<i>Crossroads, Paco Roca y Seguridad Social en la encrucijada</i>	Miguel Perelló
	<i>Desamparados</i>	María Cuenca
	<i>Enfemme</i>	Alba Barbé I Serra
	<i>Espías en la arena. Objetivo España</i>	Pablo Azorín, Marta Hierro
	<i>La extraña elección</i>	Carmen Comadrán Corrales
	<i>Gigantes descalzos</i>	Iván Roiz, Álvaro Priante
	<i>La grieta</i>	Alberto García Ortiz, Irene Yagüe Herrero
	<i>Hotspots: la última esperanza</i>	Juan Antonio Rodríguez Llano
	<i>Joaquín Sorolla: los viajes de la luz</i>	Sonia Tercero Ramiro
	<i>Jungle Planet IV</i>	Juan Antonio Rodríguez Llano
	<i>Kilómetros</i>	Narciso Verver
	<i>Km.0</i>	César Martí
<i>La Margot (serio de día, coqueta de noche)</i>	Enrique Belloch López	
<i>Laberintos</i>	Nicolás Muñoz Avía	
<i>El lápiz, la nieve y la hierba</i>	Arturo Méndiz	
<i>La lección maestra</i>	Vicente Pérez Herrero	

	Título	Director
2017 (cont.)	<i>Mala: apuntes de una ciudad</i>	Miguel Ángel Barroso García
	<i>Manuel Vilaríño. Ser luz</i>	José Manuel Mouríño
	<i>Los mutantes</i>	Gabriel Azorín
	<i>Nación de muchachos</i>	Javi Camino
	<i>Naranco 93'</i>	Daniel Cabrero Gutiérrez
	<i>Nostramo: el sueño imposible de David Lean</i>	Pedro González Bermúdez
	<i>Nues</i>	Susana Barranco Iglesias
	<i>La otra educación</i>	Carmen Pellicer Iborra, Joecar Hanna Zhang
	<i>Piensa, observa y respira</i>	Cristina Alcázar
	<i>Pier Paolo</i>	Miguel Ángel Barroso García
	<i>El precio de la risa</i>	Gabriel Lechón
	<i>Recordando a Coderch</i>	Poldo Pomés
	<i>El rey negro</i>	Paola Gosalvez
	<i>Rising Nepal</i>	Miguel Ángel Tobías
	<i>La soledad del mister</i>	Ángel Tirado
	<i>Soledad Miranda. Una flor en el desierto</i>	Pepe Flores, Paco Millán
	<i>Solo en un día</i>	Rafael Álvarez Espejo, José Luis Noriega
	<i>Tayos: el misterio del mundo intraterrestre</i>	Miguel Garzón
	<i>The Other Kids</i>	Pablo de la Chica
	<i>Tierra azul. De punta a cabo</i>	Álvaro Begines
<i>Troyanas</i>	Pablo Peris López, Juan Collado Rubio	
<i>Un secreto en la caja</i>	Javier Izquierdo Salvador	
<i>Una vez fuimos salvajes</i>	Carmen Bellas Becerra	
<i>Vidas olímpicas</i>	César Martí	
<i>Voladores</i>	Nathália Vernizzi Boscaro	

En cuanto a los aún más numerosos documentales no estrenados comercialmente, las razones pueden divergir respecto al cine de ficción, ya que en general su presencia en los circuitos comerciales es mucho más extraña, salvo excepciones especialmente destacables. Por otra parte, el mucho menor coste de estas producciones –como veremos más adelante– ayuda a su abundancia, acompañada por una limitada vocación comercial. Podríamos decir que muchas veces, las más, probablemente, se impone la in-

tención pedagógica o militante sobre la razón económica en sus promotores, lo cual repercute en el abultado número de títulos no comercializados.

Completando el ámbito referido al volumen de rodajes y producción, los datos del ICAA también remiten a la producción de cortometrajes, aunque para ellos no constan datos de estreno o comercialización.

CUADRO 9
Volumen rodaje de cortometrajes

2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
208	187	278	242	155	187	218	175	225	242

Fuente: ICAA

CUADRO 10
Volumen producción de cortometrajes

2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
210	237	240	249	228	237	246	233	272	296

Fuente: ICAA

Podemos apreciar (Cuadros 9 y 10) la evolución en rodaje y resolución ministerial sobre cortometrajes, aunque no se indican datos sobre su estreno e hipotéticas recaudaciones. De hecho, cabe sospechar que los números indicados en las cuentas ministeriales, al hacer referencia solo a aquellos cortos que se han presentado para su resolución y calificación, en favor, por ejemplo, de las ayudas que puedan recibir del Fondo de Protección, no alcanzan ni mucho menos la totalidad de cortometrajes producidos, destinados a objetivos muy distantes de la comercialización convencional y a favor de intenciones pedagógicas (como las prácticas realizadas en el marco de escuelas como la ESCAC o la ECAM, incluidos los trabajos fin de carrera), experimentales, industriales, *amateurs*, etc., todo lo cual explica su circulación por circuitos muy específicos (entre ellos los muy abundantes festivales), muy distantes de la exhibición convencional.

Pero observemos ahora otros aspectos que contribuyen a redimensionar el posible optimismo inicial, comenzando por la consistencia de las empresas implicadas en la producción.

La dimensión empresarial del sector de producción

Evidentemente, la labor impulsora en la gestación de las películas está a cargo de esas empresas que conocemos como productoras. En su naturaleza, abiertamente minifundista, y en su mayoritaria debilidad económica podremos explicar algunas debilidades que concurren en la industria cinematográfica nacional. Parece lógico que la inflación en el volumen de la producción de los últimos años vaya acompañada por la multiplicación del número de empresas concernidas, tal como manifiestan los datos publicados.

CUADRO 11
Número de productoras activas 2008-2017

2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
217	234	249	259	246	267	276	343	354	329

Fuente: ICAA

Comparando los números (Cuadro 11) podemos advertir cómo en diez años se ha incrementado la cantidad de productoras supuestamente activas en prácticamente un tercio, pasando de 217 en 2008 a 329 en 2017. Salvo el crítico año 2012, el aumento de empresas ha sido constante hasta 2014. Tal vez la euforia de ese año –como señalaremos más adelante– motive el importante salto desde las 276 hasta las 343 de 2016, aunque en 2017 haya una significativa rebaja hasta las 329. Obviamente nos estamos refiriendo a compañías que constan como activas cada año, lo cual no equivale a que sean siempre las mismas las que mantengan esa actividad regular y constante año a año.

CUADRO 12
Número de productoras en filmes producidos 2008-2017

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
1 film:	178	191	198	218	212	226	242	298	299	282
2-4:	34	36	44	37	32	37	31	40	51	43
≥ 5:	4	7	7	4	2	4	3	5	4	4

en porcentajes (%)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
1 film:	82,49	81,62	79,52	84,17	86,18	84,64	87,68	86,88	84,46	85,71
2-4:	15,67	15,38	17,67	14,29	13,01	13,86	11,23	11,66	14,41	13,07
≥ 5:	1,84	2,99	2,81	1,54	0,81	1,5	1,09	1,46	1,13	1,22

Fuente: ICAA

Pero más que la cantidad absoluta, lo relevante es la participación de esas empresas en los filmes producidos (Cuadro 12), pues entonces podemos entender el minifundismo antes señalado. En términos absolutos la desproporción ha sido y es evidente, más reveladora aún si lo analizamos porcentualmente: en los últimos tres años se mantiene una media del 1,27% de productoras que han asumido la intervención en cinco o más títulos (por debajo del 1,63%, que sería la media de los últimos diez años), mientras que nada menos que un 85,68% de productoras, de media, solo aparecen en los títulos de crédito de un film; la ‘clase media’ no rebasa el 13,04% de las empresas. Muchas productoras, pues, pero con escasa capacidad de producción y probablemente con escasa continuidad, ya que muchas de ellas aparecen para desarrollar un film de forma coyuntural. En muchas ocasiones –y no entramos en detalles por lo prolijo que resultaría– podemos comprobar la estrecha vinculación o incluso coincidencia entre los directores y productores de muchos filmes, con especial reiteración entre los que no llegan a estrenarse, con lo que su continuidad es nula.

Decir que una productora está activa por haber intervenido en una película es ya una muestra de benevolencia, pero si entramos

en el grado de participación que significa esa intervención, entonces las dimensiones del minifundismo se agravan más (Cuadro 13).

CUADRO 13
Número de productoras participantes en Im de ficción

2015	Título	Porcentajes (%)	Tipo
7 ptoras.	<i>A cambio de nada</i>	(50,01-13,99-10-10-10-5-1)	Ficción
6 ptoras.	<i>Atrapa la bandera</i>	(39,5-40-20-0,3-0,1-0,1)	Animación
5 ptoras.	<i>Arrecifes</i>	(91,87-4,44-1,46-1,43-0,8)	Documental
	<i>El destierro</i>	(56-22-7,9-7,9-6,2)	Ficción
	<i>Embarazados</i>	(41-25-16,5-16,5-1)	Ficción
	<i>Game Over</i>	(27,57-27,57-26,65-18,21-0,02)	Documental
	<i>I'm Your Father</i>	(51,9-22,28-10,18-10,18-5,46)	Documental
	<i>Regresión</i>	(98-0,5-0,5-0,5-0,5)	Ficción
4 ptoras.	<i>Barcelona, nitd'hivern</i>	(93-5-1-1)	Ficción
	<i>Cien años de perdón</i>	(95,71-1,43-1,43-1,43)	Ficción
	<i>Gemika, the Movie</i>	(98,5-0,5-0,5-0,5)	Ficción
	<i>Patuchas</i>	(60-20-15-5)	Documental
	<i>La punta del iceberg</i>	(99,8-0,1-0,05-0,05)	Ficción
	<i>Que Dios nos perdone</i>	(75,01-24,79-0,1-0,1)	Ficción
	<i>Sicarius, la noche y el silencio</i>	(63-21-15-1)	Ficción
	<i>Todo saldrá bien</i>	(70-10-10-10)	Ficción
2016	Título	Porcentajes	Tipo
7 ptoras.	<i>El fin de ETA</i>	(42,54-21,36-21,36-5,34-4,27-3,56-1,57)	Documental
6 ptoras.	<i>Cuerpo de élite</i>	(79-20-0,37-0,31-0,19-0,13)	Ficción
	<i>El hombre de las 1000 caras</i>	(45-39-15-0,34-0,33-0,33)	Ficción
	<i>Toro</i>	(35-20-20-14,55-5-3,5)	Ficción
5 ptoras.	<i>249, la noche en que una becaria encontró a Emiliano Revilla</i>	(23-23-23-23-8)	Documental
	<i>El jugador de ajedrez</i>	(96,4-3,41-0,1-0,05-0,05)	Ficción
	<i>La puerta abierta</i>	(39-39-15-5-2)	Ficción
4 ptoras.	<i>600 años sin descanso. El Papa Luna</i>	(40-30,96-19,75-9,29)	Documental
	<i>Brava</i>	(30,86-30,87-30,87-7,41)	Ficción
	<i>Cantábrico</i>	(98-1-0,5-0,5)	Documental

2016	Título	Porcentajes	Tipo
4 pto- ras. (cont.)	<i>Cold Skin</i>	(99,9-0,04-0,03-0,03)	Ficción
	<i>Los comensales</i>	(33-33-31-3)	Ficción
	<i>Contra tiempo</i>	(69-30-0,5-0,5)	Ficción
	<i>Jota</i>	(52,1-20-20-7,9)	Documental
	<i>Los del túnel</i>	(99-0,5-0,25-0,25)	Ficción
	<i>Maus</i>	(97-1-1-1)	Ficción
	<i>Medellín, Beirut, Sarajevo, Kigali. Ciudades para la vida</i>	(53-23-16-8)	Documental
	<i>Niebla y doncella</i>	(98,8-1-0,1-0,1)	Ficción
	<i>Nieve negra</i>	(99-0,4-0,4-0,2)	Ficción
	<i>Órbita 9</i>	(87-12,5-0,25-0,25)	Ficción
	<i>Oro</i>	(87,57-10,43-1-1)	Ficción
	<i>El último traje</i>	(99,8-0,1-0,05-0,05)	Ficción
	<i>Un monstruo viene a verme</i>	(78-20-1-1)	Ficción
	<i>Zipi y Zape y la isla del capitán</i>	(40-30-25-5)	Ficción
<i>Zona hostil</i>	(99,8-0,1-0,05-0,05)	Ficción	
2018	Título		
7 pto- ras.	<i>Taxí a Gibraltar y Tiempo después</i>		
6 pto- ras.	<i>Errementari, La noche de doce años</i>		
5 pto- ras.	<i>Ánimas, Bajo el mismo techo, Campeones, El árbol de la sangre, Petra, Yuli</i>		
4 pto- ras.	<i>Los gigantes no existen, Inmersión, Jefe, La cordillera, 70 Binlandens, Apuntes para una película de atracos, Durante la tormenta, El pacto, Entre dos aguas, Formentera Lady, La sombra de la ley, Mi amor perdido, Nosotros, Ola de crímenes, Quién te cantará, Todos lo saben, Tu hijo, Yucatán</i>		

Fuente: ICAA + elaboración propia

Para comprobarlo basta con revisar los datos referentes al porcentaje de participación de las diversas productoras que han intervenido en la realización de ciertos filmes. Evidentemente eso es más claro si estimamos aquellos títulos (y de ahí que mencionemos películas concretas) que han reunido un mayor número de empresas en su producción. Limitándonos al trienio 2015-17, pues nos faltan los datos concretos de participación del año 2018 (aunque sí podemos anticipar el número de productoras por película), el máximo alcanza las siete productoras en dos películas (*A cambio de nada* y *El fin de ETA*); sorprendería de entrada la presen-

cia de *El fin de ETA*, pero se explica por el compendio de las cuatro televisiones autonómicas participantes. Teniendo en cuenta aquellos filmes que han reunido entre seis y cuatro empresas distintas, resulta fácil apreciar en cuántos casos esa participación no solo es claramente diferente sino incluso abismal: no menos de una quincena de títulos tienen una productora cuya participación supera el 90% y luego el resto (inferior al 10%) se reparte entre tres, cuatro o cinco productoras más. En el resto de casos, aunque la proporción pueda estar más repartida, no por ello dejan de aparecer porcentajes de participación inferiores al 1%, llegando incluso al 0,1% y en algunos casos al 0,02% o al 0,09% y 0,08%. Creo que estos números son un perfecto indicador de cómo la mencionada inflación de la producción se reproduce en la estructura empresarial: esas productoras que participan con menos del 1% también constan como empresas “activas”. Pero eso nos obliga a reflexionar igualmente sobre cuál es la motivación de una relación tan poco proporcional en la participación económica en la producción. En el informe sobre la distribución que acompaña al nuestro se indica que en algún caso esas empresas de muy baja participación corresponden a compañías de ventas internacionales, que así pueden postularse como apoyo a la obtención de los puntos en el concurso en favor de las ayudas ministeriales; pero si nos fijamos en los títulos correspondientes a esa situación en sus casos más límite, no se corresponden siempre con proyectos de alta predictibilidad comercial y exportadora.

Por supuesto que no debemos fijarnos exclusivamente en la dimensión más débil del sistema empresarial de producción, sino que también enfocaremos lo que podemos llamar la gama alta. En ella aparecen un puñado de compañías, con el claro predominio de dos estrechamente vinculadas al sistema televisivo: Atresmedia y Telecinco Cinema. Insertas en el ámbito de la producción cinematográfica –además de series y telefilmes– prácticamente desde el año 2000, han producido 95 y 62 películas respectivamente desde ese inicio; y concretamente 39 y 17 en los últimos cuatro años. Además, como veremos, no solo predominan en cuanto al volumen de producción, sino que ocupan también las posiciones de cabeza en cuanto a las recaudaciones y cantidad

de espectadores en varios de sus títulos. Junto al listado de sus producciones, hemos introducido (Cuadro 14) la relación de las otras seis productoras que han mantenido su actividad continuamente a lo largo de los años estudiados, aunque en cada uno de ellos no fuesen necesariamente las más productivas; tras ellas cabría aludir a otras dieciséis empresas que han producido nuevos títulos en dos de los años del trienio 2015-17.

CUADRO 14

Principales productoras 2015-2018

Atresmedia

- 2015 *Perdiendo el Norte / Como sobrevivir a una despedida / Ahora o nunca / El desconocido / Palmeras en la nieve*
- 2016 *Tenemos que hablar / El pregón / Toro / Rumbos / Capitán Koblic / Zipi y Zape y la isla del capitán / Cuerpo de elite / El hombre de las mil caras / Ozzy / Que Dios nos perdone / La reina de España / Villaviciosa de al lado*
- 2017 *Contratiempo / Los del túnel / El guardián invisible / El bar / Plan de fuga / Señor, dame paciencia / Abracadabra / La niebla y la doncella / TocToc / Oro*
- 2018 *Thi Mai, rumbo al Vietnam / Sin rodeos / La tribu / Inmersión / Las leyes de la termodinámica / El mundo es suyo / El mejor verano de mi vida / Los futbolísimos / El reino / La sombra de la ley / Durante la tormenta / Tiempo después*

Telecinco Cinema

- 2015 *Atrapa la bandera / Regresión / Ocho apellidos catalanes*
- 2016 *Cien años de perdón / Kiki, el amor se hace / Un monstruo viene a verme / Omega*
- 2017 *Es por tu bien / Tadeo Jones 2; El secreto del Rey Midas / El secreto de Marrowbone / Perfectos desconocidos*
- 2018 *El Cuaderno de Sara / Sanz, lo que fui es lo que soy / Yucatán / Ola de crímenes / Superlópez*

La Zona Films

- 2015 *8 apellidos catalanes / Sexo fácil y películas tristes*
- 2016 *Plan de fuga*
- 2017 *El autor / TocToc*

MOD Producciones, S.L. (y MOD Entertainment, S.L.)

- 2015 *Regresión / Primos*
- 2016 *Cuerpo de elite / Zipi y Zape y la isla del capitán*
- 2017 *La cordillera*

Morena Films, S.L.

- 2015 *7 Días en La Habana / Ma Ma / Las aventuras de Moriana*
- 2016 *Altamira / Cien años de perdón / Hijos de las nubes / El olivo / The Propaganda Game*
- 2017 *Siete días en La Habana / Que baje Dios y lo vea / Los últimos días / Inmersión*
- 2018 *Todos lo saben / Campeones / El aviso / Renzo Piano, un arquitecto para Santander / Yuli*

Telefónica Estudios, S.L.U.

- 2015 *A cambio de nada / Atrapa la bandera / El clan / Mi gran noche / Perdiendo el Norte / Regresión / Requisitos para ser una persona normal*
- 2016 *Toro / Cien años de perdón / El clan / Embarazados / Jota / Oro*
- 2017 *Órbita 9 / Tadeo Jones 2. El secreto del rey Midas*

Tornasol Films, S.A.

- 2015 *A Praia dos afogados / L'adopció / Sin hijos / Vientos de La Habana*
- 2016 *Al final del túnel / Eva no duerme / El jugador de ajedrez / Nacida para ganar / La niebla y la doncella / La punta del iceberg / Que Dios nos perdone / Sin hijos / El último traje / Zona hostil*
- 2017 *El jugador de ajedrez / Zona hostil*

Wanda Vision, S.L.

- 2015 *La calle de la amargura*
- 2016 *Cantábrico / El faro de las orcas*
- 2017 *Cien días de soledad / Últimos días en La Habana*

Fuente: Boletín ICAA + elaboración propia

Se da el caso de que algunos filmes se repiten, pues corresponden a producciones compartidas por algunas de estas compañías; en realidad, los títulos debidos a una única empresa acostumbran a ser los menos ambiciosos desde la perspectiva comercial (y muchas veces también desde la artística) y pertenecen al gremio de las autoproducciones por parte del director, convertido así en promotor absoluto de su film. De hecho, entre las películas no estrenados en el trienio, 36 de ellas tuvieron una única productora y 15 dos productoras.

Claro que las dificultades en el sector de la producción no son ajenas al propio debate interno que en este trienio se ha visto evidenciado por la desaparición de FAPAE (Federación –luego Confederación desde 2012– de Asociaciones de Productores Au-

diovisuales Españoles), una vez entrada en concurso de acreedores el 15 de febrero de 2018, con una deuda en torno al millón de euros,⁴ tras un largo goteo de abandonos –como por ejemplo, el de los catalanes de PROA o el de los madrileños de AMA en 2015, seguidos por gallegos (AGAPI), andaluces y vascos, la AEC (Asociación Estatal de Cine) o los productores de animación (DI-BOOS)– y de contestación al último presidente, Ramón Colom (que en 2013 había sucedido a los diez años de presidencia de Pedro Pérez y los meses de Joxe Portela), además del fin del apoyo por parte de EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales), presidida por Enrique Cerezo, que hasta 2017 ascendía a 300.000 euros y en cuyo edificio de la Ciudad de la Imagen la FAPAE disponía de una planta. Entre los motivos de esa contestación estaba la forma de negociar con el gobierno temas tan importantes como las relaciones con las televisiones o las exenciones fiscales.⁵

Por su parte, PROA (de la que Colom había sido presidente) comenzó a promover un “Fondo Nacional Público de Apoyo al Sector Audiovisual” (FASA), que podría estar dotado con cerca de 158 millones de euros y al que impulsarían las veintiséis asociaciones –con más de 400 empresas, algo así como un 98 % del sector– reunidas en Santiago de Compostela en marzo de 2018. Un fondo gestionado por el ICAA y financiado cuando menos por el dinero procedente de un IVA de las entradas al cine (reducido

4 Al parecer tal deuda (894.345,43 euros, reconocidos por el SEPE; Servicio Público de Empleo Estatal) derivaba de ciertos cursos de formación en el empleo en los años 2012 y 2013, encargados y pagados por anticipado a Editrain, que poco después entró en suspensión de pagos, con lo que el dinero se esfumó (*El País*, 15-02-2018).

5 Por su parte, Colom se había explayado en la habitual conferencia de prensa del presidente de FAPAE durante el Festival de San Sebastián de 2017, declarando entre otras cosas que *“la legislación actual cinematográfica privilegia a los ricos, que pueden rodar hasta tres películas al año (...). Aquí hay productores que han echado a directores del ICAA. Y que amenazaron constantemente a una directora general”*, en clara alusión a la dimisión de la esforzada Susana de la Sierra el 27 de julio de 2014, disconforme con la actitud del gobierno respecto a la reducción de presupuestos del ICAA, el retraso en el pago de las amortizaciones de 2012, la negativa a resolver la exención fiscal o la rebaja del IVA del 21% y la definitiva la falta de apoyo del propio Ministerio de Cultura, entonces encabezado por José Ignacio Wert.

desde el 21% entonces vigente) y una serie de aportaciones: de los presupuestos generales del Estado (sobre 66 millones), la procedente del 5% o 6% que las televisiones privadas deben aportar a la producción cinematográfica (y que por ahora dedican mayoritariamente a su propia producción, en una discutible competencia con el resto de empresas), el 3% que se exigiría a empresas de servicios audiovisuales bajo demanda como Netflix, HBO, Amazon o YouTube (valorada en unos 40 millones) y un canon a pagar a partes iguales por los tres sectores industriales sobre el 10% del precio de la entrada, estimado en torno a los 50 millones; a ello se añadiría la posibilidad de préstamos participativos, cuyo retorno por las empresas tras beneficios retroalimentaría al Fondo. Tras el cambio de gobierno, en junio de 2018 se reanudaron las conversaciones entre los promotores para negociar con el Ministerio en esa línea, si bien a finales de año todo eso aún no ha fructificado.

Antes de cerrar este capítulo, detengámonos un momento en dos asuntos fiscales relevantes, concernientes a la producción: las A.I.E. y las diversas exenciones fiscales. Las primeras (Agrupaciones de Interés Económico) facilitan la participación de inversores privados en el campo de la producción cinematográfica, aprovechando los incentivos fiscales otorgados que pueden alcanzar el 20% del coste del producto; su presencia creciente es constatable en numerosas producciones. Además, las exenciones fiscales se mantienen también como una de las reivindicaciones del sector, planteadas como contrapartida de lo que la cinematografía genera fiscalmente, aunque solo fuese por parte del IVA, que en 2017 se situaba según las fuentes del sector en torno a 21,7 millones de euros por parte del cine español (y de 126,7 millones por el conjunto de la exhibición cinematográfica). La reclamación de aumento del 20% citado hasta al menos un 30% ha sido constante, sobre todo desde un criterio comparativo con las regulaciones vigentes en otros países cercanos.

Sobre presupuestos y costes

Si hay algo difícil de determinar en relación a la producción de películas en España es todo lo relativo a sus costes. Desde nuestra posición como observadores externos tenemos algunas guías, como los presupuestos presentados con ocasión de la solicitud de ayudas públicas al proyecto o los costes reconocidos en el caso de las que fueron ayudas a la amortización, ahora camino de su extinción. Evidentemente ese ámbito se brinda a todo tipo de manipulación o hinchazón, aunque se supone que cuando se trata de costes reconocidos, estos deben estar debidamente documentados con las facturas y demás elementos de control auditor. Respecto a los presupuestos, sería interesante comparar lo presupuestado con el coste final, para así comprobar las posibles desviaciones derivadas, ya sea de un mal cálculo previo, ya de las vicisitudes que hayan podido acontecer sobre todo en el proceso de rodaje y posproducción; pero la escasez de datos disponibles no permite entrar en ese terreno, más allá del posible análisis de algún caso particular que no permite extraer conclusiones generalizadas.

De todas formas, centrándonos en los costes reconocidos en las ayudas a la amortización de los años 2017 y 2018 –pues en ellas entra la producción realizada desde 2015– podemos extraer un cierto *ranking* (Cuadro 15) de aquellos títulos que superaron los dos millones de euros entre los que recibieron ayudas a la amortización, con un coste oficialmente reconocido:

CUADRO 15
Ranking de costes en filmes amortizados 2017-2018⁶

2017	Coste reconocido	Recaudación
<i>Atrapa la bandera</i>	10.949.065	10.994.688
<i>Palmeras en la nieve</i>	9.380.681	17.098.112
<i>Un día perfecto</i>	8.358.922	2.088.733
<i>Ocho apellidos catalanes</i>	6.209.375	35.481.514

⁶ En todos los cuadros que incluyan datos económicos se han suprimido los céntimos para simplificar su lectura.

2017 (cont.)	Coste reconocido	Recaudación
<i>Regresión</i>	5.681.957	8.956.405
<i>Mi gran noche</i>	5.608.158	2.423.116
<i>Segon origen</i>	4.823.290	341.667
<i>Ahora o nunca</i>	3.703.944	8.291.618
<i>Truman</i>	3.605.161	3.589.119
<i>Ma Ma</i>	3.545.528	823.470
<i>El desconocido</i>	3.348.849	3.001.266
<i>Perdiendo el Norte</i>	3.431.050	10.455.281
<i>A Praia dos afogados</i>	2.319.219	476.667
<i>A cambio de nada*</i>	2.257.398	593.580
<i>Francisco, el padre Jorge</i>	2.206.616	396.896
<i>L'adopció</i>	2.182.748	159.086
<i>Lejos del mar</i>	2.072.060	77.578
<i>Rey Gitano</i>	2.043.347	929.054
<i>Incidencias</i>	2.003.067	386.937
2018	Coste reconocido	Recaudación
<i>Un monstruo viene a verme</i>	31.123.651	26.161.097
<i>Tini, el gran cambio de Violetta</i>	16.010.274	898.271
<i>Altamira</i>	8.173.878	1.183.613
<i>La reina de España</i>	8.369.539	1.072.540
<i>Julieta</i>	7.615.956	2.202.578
<i>1898 Los últimos de Filipinas</i>	6.979.021	1.815.326
<i>Ozzy (ANIM)</i>	5.967.296	2.061.956
<i>Deep (ANIM)</i>	5.869.947	1.132.053
<i>Oro</i>	5.653.911	1.282.697
<i>El hombre de las 1000 caras</i>	5.290.017	2.626.451
<i>Gemika, The Movie "3"</i>	4.957.753	374.456
<i>Contratiempo</i>	4.532.809	3.679.009
<i>Cold Skin</i>	4.509.220	308.241
<i>Proyecto Lázaro</i>	4.451.562	124.305
<i>Despido procedente</i>	4.262.219	179.574
<i>Cuerpo de elite</i>	4.211.638	6.321.972
<i>El bar</i>	4.180.378	2.835.473
<i>Zona hostil</i>	3.723.714	874.422
<i>El faro de las orcas</i>	3.669.604	373.819

2018 (cont.)	Coste reconocido	Recaudación
<i>Vientos de La Habana</i>	3.668.114	210.632
<i>Señor, dame paciencia</i>	3.629.654	6.689.260
<i>Plan de fuga</i>	3.512.069	1.113.314
<i>El Jugador de ajedrez</i>	3.551.062	231.553
<i>Zipi y Zape y la isla del capitán</i>	3.431.561	2.526.147
<i>El olivo</i>	3.358.005	1.652.151
<i>Que Dios nos perdone</i>	3.291.189	1.424.160
<i>Cien años de perdón</i>	3.214.535	6.644.409
<i>Secuestro</i>	3.162.984	836.054
<i>Toro</i>	3.161.659	1.696.017
<i>Villaviciosa de al lado</i>	2.974.685	10.176.254
<i>100 metros</i>	2.965.635	1.869.142
<i>Inside</i>	2.912.414	504.058
<i>Nacida para ganar</i>	2.759.165	217.134
<i>Al final del túnel</i>	2.695.319	677.034
<i>Nieve negra</i>	2.651.878	562.332
<i>El elegido</i>	2.620.662	347.057
<i>Mi panadería en Brooklyn</i>	2.616.686	189.731
<i>Los del túnel</i>	2.560.068	1.095.349
<i>No culpes al karma de lo...</i>	2.509.225	2.027.461
<i>El pregón</i>	2.408.613	1.948.527
<i>La niebla y la doncella</i>	2.883.745	1.203.563
<i>La corona partida</i>	2.812.123	873.551
<i>Tarde para la ira</i>	2.477.002	1.616.271
<i>Kiki, el amor se hace</i>	2.286.471	6.279.214
<i>Órbita 9</i>	2.263.944	164.645
<i>El futuro ya nos lo que era</i>	2.260.378	212.095
<i>El último traje</i>	2.187.563	169.436
<i>La punta del iceberg</i>	2.183.175	250.181
<i>La noche que mi madre mató a...</i>	2.168.576	603.460
<i>Cantábrico, los dominios... (DOC)</i>	2.075.056	649.617
<i>Igelak</i>	2.068.933	156.331
<i>Mina: The Night Watchman</i>	2.018.467	109.165

[La recaudación estimada es la acumulada en la comercialización del film en España]

Fuente: ICAA + elaboración propia

Junto al coste reconocido hemos situado la recaudación en taquilla, aun sabiendo que los ingresos obtenidos por un film van más allá de las salas de cine, pues en esas recaudaciones no se incluyen las ayudas ministeriales, ni las ventas a las televisiones o internacionales, ni la explotación vía DVD u otros formatos, etc.; por otra parte, recordemos también que solo un porcentaje de la taquilla llega a la productora. Con todo ello, resulta una interesante comparación, puesto que nada menos que 58 películas resultarían deficitarias si debieran defenderse exclusivamente en las taquillas de los cines, mientras que únicamente una docena obtendrían beneficios. Entre ellos, el puñado que se revela como buen negocio es el caso de *Un monstruo viene a verme*, *Ocho apellidos catalanes*, *Palmeras en la nieve*, *Perdiendo el Norte*, *Villaviciosa de al lado*, *Regresión*, *Ahora o nunca*, *Señor, dame paciencia*, *Cuerpo de elite*, *Cien años de perdón* o *Kiki, el amor se hace*.

Si en vez de los costes tomamos como referencia los presupuestos, obtenibles básicamente a partir de lo expuesto en las solicitudes de ayudas a la producción según el proyecto (generales y selectivas), podemos obtener otro baremo,⁷ considerando, como hemos hecho más arriba, únicamente aquellos proyectos que superan los dos millones de euros (Cuadro 16) y que han sido estrenados, pudiendo haber por tanto otros títulos que los superen, pero que todavía no hayan recibido el juicio de la taquilla o incluso que aún no consten como acabados al no haber recibido todavía la resolución/calificación requeridas.

⁷ Cabe otra vía de acceso al presupuesto estimado de una nueva producción según la referida en la información sobre rodajes publicada en la revista *Academia*, pero hemos preferido prescindir de ella no solo por ser eventual -ya que muchas productoras no comunican el presupuesto y por tanto no consta- sino porque carece de cualquier oficialidad.

CUADRO 16

Presupuesto / Recaudación

Año de la ayuda: 2015	Presupuesto	Recaudación
<i>Incerta glòria</i>	3.500.000	637.473
<i>Rumbos</i>	2.162.000	280.131

Año de la ayuda: 2016	Presupuesto	Recaudación
<i>Tadeo Jones 2. El secreto del rey Midas</i>	9.300.000	17.628.896
<i>El secreto de Marrowbone</i>	8.400.000	7.203.750
<i>El hombre que mató a Don Quijote</i>	5.425.535	193.906
<i>Abracadabra</i>	5.200.000	1.653.719
<i>El guardián invisible</i>	4.500.000	3.697.547
<i>Ajedrez para tres</i>	4.459.997	231.553
<i>Las leyes de la termodinámica</i>	3.897.330	324.790
<i>En las estrellas</i>	3.705.000	16.837
<i>Inmersión</i>	3.673.206	370.869
<i>El pacto</i>	3.667.100	1.834.212
<i>Thi Mai</i>	3.654.471	1.823.460
<i>Memorias del calabozo</i>	2.579.000	130.011
<i>Toc Toc</i>	3.550.000	6.115.287
<i>Perfectos desconocidos</i>	3.502.329	20.758.716
<i>Muse</i>	3.472.799	208.503
<i>Operación Concha</i>	2.472.543	199.721
<i>La librería</i>	2.440.821	3.031.792
<i>Cuando los ángeles duermen</i>	2.322.000	90.649
<i>Jean-François y el sentido de la vida</i>	2.100.000	19.687

Año de la ayuda: 2017	Presupuesto	Recaudación
<i>El hombre que mató a Don Quijote</i>	12.160.863	193.906
<i>Superlópez</i>	7.300.014	7.310.123
<i>Todos lo saben</i>	5.750.00	3.437.934
<i>El árbol de la sangre</i>	5.600.000	314.379
<i>La sombra de la ley</i>	4.975.000	1.247.005
<i>Campeones</i>	4.503.924	19.070.657
<i>El reino</i>	4.038.796	1.418.876

Año de la ayuda: 2017 (cont.)	Presupuesto	Recaudación
<i>El fotógrafo de Mauthausen</i>	3.834.783	2.372.906
<i>Los futbolísimos</i>	3.586.000	3.437.934
<i>La tribu</i>	3.500.000	6.146.641
<i>El desentierro</i>	2.745.594	78.788
<i>Yuli</i>	2.600.000	10.754
<i>Tu hijo</i>	2.550.260	371.279
<i>Errementari / El herrero</i>	2.512.500	178.973
<i>Quién te cantará</i>	2.454.118	193.114
<i>Animales sin collar</i>	2.275.735	72.044

Fuente: ICAA + elaboración propia

En el caso de esta segunda opción de análisis según presupuesto (que puede diferir del coste real final, por lo general superior a este), la comparación con la recaudación obtenida puede ser algo menos relevante, en la medida en que algunos títulos todavía tengan vigencia en las salas de exhibición y, por tanto, no se haya completado su recaudación; recordemos que los dos filmes que hemos destacado –por el importe de su presupuesto– que recibieron la prometida ayuda al proyecto en 2015 (*Rumbos* e *Incerta glòria*) se estrenaron en 2016 y 2017 respectivamente, mientras que algunos que la recibieron en 2016 incluso se han estrenado en 2018 (pensamos en títulos como *Todos lo saben*, *La sombra de la ley*, *El árbol de la sangre* o *Superlópez*, todos ellos estrenados tras el verano de 2018). Sin embargo, dado que una constante de los últimos tiempos es la brevedad de ese período de explotación, ya que esta se resuelve en pocos meses, salvo casos muy contados nos permite mantener la comparación sobre el carácter deficitario o no de las diversas producciones. Volviendo a los dos títulos señalados, reseñemos que para los 3.500.000 euros de presupuesto, a *Incerta glòria* se le adjudica una recaudación global de 637.473 euros y a *Rumbos* unos ingresos de 280.131 euros para los 2.162.000 presupuestados... Claro que del total de las 37 películas aquí consideradas, solo surgen siete que no resulten deficitarias respecto a sus ingresos en taquilla, con casos tan radicales como el de *El hombre que mató a Don Quijote* (Terry Gilliam), que estrenada seis meses después de

su resolución⁸ (el 1 de junio de 2018) solo lleva recaudados 193.906 euros para un previsión de coste de 12.160.863 euros...

Acabaremos este seguimiento sobre los costes de producción en los últimos años refiriéndonos al coste global comparado de las diversas partidas en las que se distribuye ese coste, sea en sus totales acumulados (Cuadro 17), sea en el coste medio de cada partida (Cuadro 18) o en el porcentaje sobre el total del coste medio (Cuadro 19).

CUADRO 17
Coste acumulado por partidas 2008-2017*

	2008	2012	2014	2015	2016	2017
Guion	1.534	1.074	2.703	1.841	2.727	5.680
Música	934	815	2.024	1.034	2.064	2.835
Equipo artístico	6.773	4.596	13.046	5.189	14.396	21.695
Equipo técnico	6.773	12.550	33.094	14.207	31.603	48.765
Escenografía	8.146	4.025	14.464	4.206	9.943	17.950
Estudios y varios	4.500	3.875	8.522	2.869	8.168	8.225
Maquinaria y transporte	4.094	4.119	11.241	4.258	9.071	15.564
Viajes y hoteles	4.445	2.821	7.391	2.319	5.983	10.117
Película virgen	2.536	631	1.394	108	408	346
Laboratorio	3.668	3.941	7.440	3.661	5.589	8.830
Seguros e impuestos	4.090	3.137	8.698	3.807	8.475	12.588
Gastos generales	2.091	2.060	4.886	2.234	4.769	6.889
Explotac., copias y pub.	11.028	5.564	16.954	10.169	19.487	25.188
Intereses pasivos	2.772	3.738	7.250	3.586	8.081	12.588
TOTAL (en miles €)	68.084	52.951	139.112	59.494	130.773	197.202

(*) Costes ofrecidos por el ICAA en base a una muestra limitada de películas en cada año: aquellas de coste superior a 900.000 euros.

8 Curiosamente esta película aparece dos veces en el listado de ayudas generales a la producción según proyecto: en 2016 con un presupuesto de 5.425.535 y en 2017 con 12.160.863 de euros presupuestados.

En el primer caso podemos revisar la evolución de las diversas partidas, contabilizadas en miles de euros: de entrada, destaca el exorbitante incremento de los costes de los guiones, que entre 2015 y 2017 prácticamente se han triplicado (y entre 2016 y 2017 más que duplicado); algo que contradice una vieja tradición en torno a la subvaloración del papel de los guionistas en el cine español. Algo parecido, aunque de menor alcance absoluto, podemos decir respecto al gasto en la banda musical, también más que duplicada en el trienio. Sin embargo, esas multiplicaciones son poca cosa comparada con lo ocurrido respecto al equipo artístico, que tras el gran salto producido entre 2012 y 2014 –un coste multiplicado por tres– se mantuvo más o menos equilibrado hasta el nuevo gran salto desde los 14.396 millones de euros de 2016 a los 21.695 millones en 2017. Mientras que en el caso de los guionistas es relevante de forma interna, pues pocas veces es esa figura la que atrae la atención del público, a diferencia de los componentes del reparto de intérpretes, si bien todas estas consideraciones deben tomarse con precaución, pues es preciso tener cuenta que la muestra utilizada por el ICAA para extraer estas cifras incluye, únicamente, las películas de coste superior a los 900.000 euros, por lo que cabe suponer que son aquellas producciones en las que los diferentes profesionales o, al menos, los creadores más destacados: guionistas, músicos, equipo artístico, etc.) tienen acceso a mejores retribuciones, y de ahí que no se puedan extraer consideraciones generales al respecto.

En cualquier caso, sería necesario afinar más en el análisis de la repercusión en taquilla de esos repartos –sobre todo en sus protagonistas– para captar la lógica del incremento; acaso entendamos que el atractivo de un cierto *star-system* contemporáneo pueda justificar estos aumentos.

Claro que los números nos dicen otra cosa que para muchos puede resultar sorprendente: la evolución del gasto en el equipo técnico, más que triplicado en tres años y ofreciéndose como el mayor gasto en el conjunto de la producción. Probablemente la complejidad tecnológica de la actual producción esté en la base de semejante incremento. De todas formas, esta tónica se mantiene –aunque con otro alcance más limitado en el global de la

cantidad– en el caso de la escenografía (se supone asimilable a la “dirección artística”), que ha cuadruplicado su coste en el trienio estudiado, frente a la constancia en el gasto en el alquiler de estudios de rodaje, una vez superado el bache de 2015, un año en el que casi todas las partidas retrocedieron respecto al año anterior. También se ha triplicado el gasto en “maquinaria y transporte”, tal vez porque ahí pueda repercutir la infraestructura tecnológica, de cariz informático, que se ha ido imponiendo en el campo que aún llamamos cinematográfico; algo que sin duda tiene su correspondencia con el descenso del importe de la película virgen, prácticamente desaparecida en los rodajes actuales.

Otra cosa es el gasto en laboratorios, si consideramos que ahora los procesos de revelado y tiraje de copias se ven sustituidos por el tratamiento digital de los DCP u otros sistemas informáticos empleados en la posproducción. Y finalmente, es probable que el ahorro en el coste del tiraje de copias (teniendo en cuenta la tentación de la distribución ‘saturante’ que viene asumiendo la gran industria en los últimos decenios) se vea compensado por un mayor gasto en publicidad y promoción; cabría ver si el potente apoyo de las televisiones titulares de las dos principales productoras (Atresmedia y Telecinco Cinema) es o no contabilizado en su cuenta de gastos asignados a cada producción. En definitiva, pasando al total del gasto en producción de la industria española, podemos decir que entre 2008 y 2017 se ha multiplicado casi por tres, concretamente por 2,89, mientras que el incremento en el trienio 2015-17 ha subido del 3,31 (siempre teniendo en cuenta que todas estas cifras corresponden, como ya hemos dicho antes, a películas de coste superior a los 900.000 euros).

Obviamente, esos números son totales anuales, por lo que su reparto puede ser muy desigual entre los títulos con mayor presupuesto y aquellos más cercanos a los 900.000 euros ya citados, además de depender del nivel de producción correspondiente a cada anualidad. De ahí que, de una parte, pueda resultar equívoco extraer los costes medios experimentados por los filmes en cuanto a las diferencias entre los productos resultantes (Cuadro 18), pero sí resulta significativo en cuanto a hacerse una idea de la distribución del gasto –en miles de euros– que correspondería

a cada película; con ello superamos la dependencia del número total de filmes producidos cada año, tan influyente en los totales anuales.

CUADRO 18
Coste medio por partidas 2008-2017

	2008	2012	2014	2015	2016	2017
Guion	59	46,72	56,32	87,69	61,99	88,76
Música	36	35,45	42,17	49,26	46,93	44,31
Equipo artístico	261	199,85	271,8	247,13	327,19	338,98
Equipo técnico	441	545,66	689,46	676,56	718,26	761,96
Escenografía	313	175,01	301,33	200,29	225,99	80,47
Estudios y varios	173	168,48	177,56	136,63	185,65	128,52
Maquinaria y transporte	157	179,11	234,19	202,77	206,18	243,2
Viajes y hoteles	171	122,67	153,99	110,44	136	158,08
Película virgen	98	27,45	29,06	5,16	9,29	5,42
Laboratorio	141	171,35	155	174,37	127,03	137,98
Seguros e impuestos	157	136,4	181,22	181,31	192,63	195,68
Gastos generales	80	89,58	101,81	106,39	108,4	107,66
Explotac., copias y pub.	424	241,91	353,22	484,28	442,91	393,58
Intereses pasivos	107	162,56	151,05	170,76	183,68	196,69
TOTAL (en miles €)	2.619	2.302,22	2.898,19	2.833,06	2.972,12	3.081,29

Fuente: ICAA

Finalmente podemos completar este apartado con una estimación de la evolución del porcentaje medio que alcanza cada partida en el conjunto del coste de un film, a partir de una muestra restringida de títulos (Cuadro 19), limitada a las producciones cuyo coste es superior a los 900.000 euros.

CUADRO 19
Porcentajes de costes medios filmes 2008-2017

	2008*	2012*	2014*	2015*	2016*	2017*
Guion	2,25	2,03	2,05	3,1	2,09	2,88
Música	1,37	1,54	1,53	1,74	1,58	1,44
Equipo artístico	9,95	8,68	9,89	8,72	11,01	11
Equipo técnico	16,85	23,7	25,1	23,88	24,17	24,73
Escenografía	11,97	7,6	10,97	7,07	7,6	9,1
Estudios y varios	6,61	7,32	6,46	4,82	6,25	4,17
Maquinaria y transporte	6,01	7,78	8,52	7,16	6,94	7,89
Viajes y hoteles	6,53	5,33	5,61	3,9	4,58	5,13
Película virgen	3,72	1,19	1,06	0,18	0,31	0,18
Laboratorio	5,39	7,44	5,64	6,15	4,27	4,48
Seguros e impuestos	6,01	5,92	6,6	6,4	6,48	6,35
Gastos generales	3,07	3,89	3,71	3,76	3,65	3,49
Explotac., copias y pub.	16,2	10,51	12,19	17,09	14,9	12,77
Intereses pasivos	4,07	7,06	5,21	6,03	6,18	6,38
TOTAL	100	100	100	100	100	100

Fuente: ICAA

*2008: sobre una muestra de 26 títulos

*2012: sobre una muestra de 23 títulos

*2014: sobre una muestra de 48 títulos

*2015: sobre una muestra de 21 títulos

*2016: sobre una muestra de 44 títulos

*2017: sobre una muestra de 64 títulos

De todas maneras, además de permitirnos valorar, mediante su porcentaje, el peso de cada partida en el conjunto del coste de un film, podemos revisar la real evolución de ese peso. Así, pese al gran incremento que en el global de gasto implicaban partidas como el guion o los equipos técnicos y artísticos, ahora podemos contemplar que las variaciones en el trienio 2015-17 son mínimas en la mayor parte de las partidas; e incluso las variaciones respecto al 2008 son bastante relativas, salvo obviamente en el caso de la película virgen.

Sobre las recaudaciones y los espectadores

En la medida en que estamos hablando de un sector de la industria cinematográfica, es evidente que el rendimiento económico generado es importante para su análisis. Por otra parte, cuando al principio de este texto aludíamos a una serie de consideraciones que permitían rebajar lo que llamábamos “optimismo cuantitativo”, no pensábamos solo en el índice de películas no estrenadas, en la debilidad de las empresas que constituían el sector o en la progresión –o no– de los gastos derivados de la realización de los filmes. También teníamos presentes los resultados de la explotación de las películas, puesto que, si bien esta se consume en el ámbito de la exhibición y bajo la intermediación de la distribución, su destino final debe ser el campo de la producción, permitiendo, más allá de la esperada obtención de beneficios, la cobertura de los costes de forma tal que haga posible la continuidad de la producción.⁹

Recordemos, no obstante, que la doble evaluación de recaudaciones y espectadores no agota las posibilidades de financiación (o re-financiación, desde la perspectiva de esa continuidad productiva) del sector, puesto que hay otros parámetros de más difícil evaluación, sea por la escasa información sobre ellos o por la complejidad del acceso a los mismos. Así que, dejando para más adelante dos aspectos como la ayudas de diverso tipo de las que goza la producción o las opciones derivadas de la coproducción, cuando menos hay que insistir sobre las ventas de derechos para la emisión televisiva –sea en abierto o de pago– o para las plataformas de difusión tipo Netflix, Filmin o incluso FlixOlé (la plataforma lanzada por Enrique Cerezo, se dice que poseedor de los derechos del 80% del cine español, y dedicada exclusivamente al cine nacional, con varios miles de títulos en su haber), así como las

9 Pensemos que, sobre el total recaudado en taquilla, una distribución habitual, una vez descontado el 10% del IVA (hasta hace poco era el 21%) y el 2,81% de deducción para los derechos de autor, el exhibidor acostumbra a reservarse entre el 40% y el 50%, siendo el resto lo que debe repartirse entre distribuidor y productor. De ahí que cuando hablamos de recaudación en taquilla, en realidad el productor solo recibe una parte de ese dinero.

declinantes ventas para el mercado doméstico (vídeo, DVD, etc.) o las algo más pujantes en el mercado internacional.

Como en apartados anteriores, también aquí nos vamos a fundamentar en la información suministrada por el ICAA, aunque en ocasiones pueda diferir de otras fuentes; no porque sea la mejor y más exacta, sino porque es la oficial. En la imposibilidad de registrar en este estudio la totalidad de las recaudaciones obtenidas por los filmes producidos en España entre 2015 y 2018, vamos a centrar la atención sobre los extremos de dicha recaudación, no sin remarcar que, en nuestro caso, al trabajar sobre un período corto de tiempo apenas debemos preocuparnos ni por los incrementos de precio de las entradas (que muchas veces desvirtúan la comparación entre los rendimientos de películas distantes en el tiempo), ni por la deflación que determina la minusvaloración de una misma cantidad de dinero para épocas distintas, ni por una excesiva variedad de precios entre los diversos niveles de las salas de exhibición, en función de su localización geográfica (salas en grandes núcleos urbanos *versus* poblaciones más pequeñas), categoría (estreno o reestreno) o aforo de las salas, puesto que estos factores han tendido a uniformarse en los últimos decenios, caracterizados por la desaparición tanto de salas de barrio, como de la despoblación cinematográfica en muchas provincias o la reducción del aforo de cada sala en el seno de los multicines y megaplex.

De todas formas, más allá del estricto rendimiento económico, la comercialidad de las películas puede contabilizarse a partir no solo de la recaudación, sino también del número de espectadores que hayan asistido a las sesiones, mientras que igualmente ha perdido eficacia otro tipo de referencias, como era antes el recuento de los días en cartel de estreno en las grandes ciudades, pues en salas de reestreno o en poblaciones medianas y pequeñas la permanencia en cartel estaba habitualmente prefijada, en un lapsus semanal o incluso de menos días.

Comencemos por una visión global de la recaudación del cine español en los últimos tres años (Cuadro 20) y luego su correspondencia en el número registrado de espectadores asistentes a las salas de cine (Cuadro 21). Al respecto podemos comprobar que

los dos primeros años considerados el importe global de la recaudación se mantiene prácticamente igual para descender en cerca de nueve millones en el tercer año; es decir, una bajada en la taquilla en torno al 8,5%. Pero lo relevante resulta que en el mismo período, el cine extranjero en general tuvo un sensible ascenso en 2016¹⁰ (+6,53%) con un leve descenso en 2017 del 0,65%, lo que totaliza un incremento del 5,91% en el trienio. Evidentemente hay que volver a remarcar que, al tratarse de cifras globales, no cabe pensar en una distribución equilibrada, sino que veremos cómo el grueso de esos ingresos se reparte entre un número limitado de títulos. En cuanto a espectadores, las cifras resultan correspondientes a esos flujos, pero porcentualmente hay una ligera diferencia, ya que el descenso en 2017 respecto a 2015 alcanza el 7,03%; por tanto, un punto y pico más que la recaudación. En el caso del cine extranjero, los espectadores subieron en el primer bienio un 6,53% para descender en el segundo un 0,65% hasta el aumento del 5,91% en el conjunto del trienio. En definitiva, podemos decir que tanto la recaudación como la cantidad de espectadores del cine español ha disminuido comparativamente al conjunto de la explotación cinematográfica en España, pero de una forma discreta y no especialmente alarmante.

CUADRO 20
Recaudación 2015-2018 (en millones de euros)

Año	Cine español	Cine extranjero	Total
2015	111,73	463,51	575,24
2016	111,15	490,89	602,04
2017	102,97	488,32	591,29
2018*	103,80	481,90	585,70

* Dato comunicado por el ICAA a 03-01-2019.

Fuente: ICAA

10 Añadamos que, de los 102,97 millones de euros de recaudación total del cine español, solo dos películas (*Un monstruo viene a verme* y *Palmeras en la nieve*) captaron 38.714.920 euros; es decir en torno al 34% del total, por lo que las restantes 223 películas españolas estrenadas en ese año se repartían alrededor del 66% restante.

CUADRO 21
Nº de espectadores 2015-2018 (en millones)

Año	Cine español	Cine extranjero	Total
2015	18,57	77,57	96,14
2016	18,84	82,99	101,83
2017	17,35	82,45	99,8
2018*	17,62	80,08	97,7

* Dato comunicado por el ICAA a 03-01-2019.

Fuente: ICAA

Ampliando el marco temporal podemos observar la evolución histórica de esas cifras, tal como revelan dos nuevos cuadros (22 y 23): en ambos casos, a pesar de los peores augurios, en el plazo de los últimos diez años no solo se ha incrementado la taquilla del cine español (en un porcentaje del 21,37%), sino también el número de sus espectadores en un 17,23%, si bien no ha dejado de haber sensibles fluctuaciones (los 104,3 en 2010, 119,9 en 2012 y el máximo récord de 131,79 de 2014). Claro que paralelamente el cine extranjero –mayoritariamente norteamericano, por supuesto– ha descendido claramente: de los 537,6 millones de euros en 2010 a los 488,32 de 2017, lo cual implica porcentualmente un -10,09%. De todas formas, la sensación de descenso profundo de las recaudaciones del cine español en nuestro trienio tal vez radique en el paso de los 131,79 millones de euros obtenidos en 2014 a los 111,73 millones de 2015, lo cual significa una caída de 20,06 millones en un solo año (-17,95%).

CUADRO 22
Recaudación 2008-2017 (en millones de euros)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
ES	81,6	104,30	80,3	99,14	119,9	70,15	131,79	111,73	111,15	102,97
EX	537,6	566,74	582	536,71	494,3	436,15	386,39	463,51	490,89	488,32

[ES: Cine español. EX: Cine extranjero.]

Fuente: ICAA

CUADRO 23
Nº de espectadores 2008-2017 (en millones)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
ES	14,36	17,48	19,92	15,52	18,28	11,01	22,41	18,57	18,84	17,35
EX	93,45	92,51	88,66	82,82	75,87	67,68	65,58	77,57	82,99	82,45

[ES: Cine español. EX: Cine extranjero.]

Fuente: ICAA

Tradicionalmente, la constatación del papel de la cinematografía nacional respecto a otras procedencias viene reflejada por la llamada “cuota de mercado” (porcentaje de recaudación generada por las películas españolas en relación con el total de la recaudación generada por el conjunto de todas las producciones estrenadas anualmente), que define los porcentajes de comercialización de las diferentes cinematografías que circulan por el país.

CUADRO 24
Cuota de mercado 2015-2018 (en % de recaudación)

	España	EE UU	UE	Otros
2015	19,42	61,55	16,06	2,97
2016	18,46	68,01	12,32	1,21
2017	17,41	67,28	13,61	1,70
2018*	17,50	+67		

* Dato comunicado por el ICAA a 03-01-2019.

Fuente: ICAA

En el caso español, esta cuota refleja durante el trienio 2015-17 (Cuadro 24) un continuado descenso de -2,01%. Aunque fluctuante, también descienden las cuotas del cine del resto de Europa y de otras procedencias, todo ello en favor de un incremento de la cuota del cine norteamericano hasta del 5,73%. Pero si volvemos a ampliar el foco al decenio entre 2008 y 2017 (Cuadro 25) vemos que las oscilaciones han sido notables, desde el mínimo del 12,12% en 2010 hasta el 25,43% en el feliz 2014, año que significativamente coincide con la cuota norteamericana más baja de los diez años,

el 55,29%. Si establecemos la media de la cuota española en todo el decenio, un 17,1%, podemos apreciar que en nuestro trienio se ha mantenido por encima de esa media, aunque apenas en 2017.

CUADRO 25
Cuota de mercado 2008-2017 (en % de recaudación)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
ES	13,3	15,9	12,12	15,59	19,52	13,86	25,43	19,42	18,46	17,41
US	71,5	70,8	70,4	69,24	59,53	69,28	55,29	61,55	68,01	67,28
UE	12,85	11,7	16,78	13,21	17,28	10,04	14,01	16,06	12,32	13,61
OT	2,35	1,6	0,7	1,96	3,67	6,82	5,27	2,97	1,21	1,7

[ES: Cine español. US: Cine USA. UE: Cine europeo. OT: Otros.] Fuente: ICAA

Más allá de esas grandes cifras y porcentajes, un análisis más pormenorizado del rendimiento económico del cine español en el mercado propio requiere reflexionar sobre lo expuesto en el siguiente cuadro (26), pues desde ahí podemos aproximarnos a la distribución de esos ingresos globales entre las diversas películas de ficción comercializadas en el período 2015-2017, aunque hemos añadido los resultados generalmente muy provisionales de muchas de las películas estrenadas en 2018, fundamentalmente para que los títulos más comerciales puedan tener su espacio, mientras que los de la gama baja en recaudación tienen una significación relativa, siempre en función de la fecha de su estreno, aunque enseguida se podrá comprobar que hay varios filmes estrenados en el último trimestre del año (momento de comienzo de la nueva temporada) que superan en mucho a otros estrenados en los primeros meses del año. Ahí podemos comprobar cuál es el volumen de películas capaces de generar unos resultados brillantes en taquilla, más o menos por encima de sus costes: en el trienio considerado, solo siete títulos superaron los siete millones de euros, diez producciones los cinco millones y 38 sobrepasan el millón de euros; en total 55 títulos han recaudado en esos años más del millón de euros. Si recordamos que el promedio de los costes medios de esos tres años para las películas de mayor presu-

puesto alcanza los 2.962.000 euros y, siendo benévolo, pensando en los que han superado ese millón de euros, resulta que 282 películas producidas en España han recaudado cada una de ellas menos de ese millón y por tanto están muy lejos de la media de su coste. En otras palabras, son netamente deficitarias...

CUADRO 26

Distribución de la recaudación acumulada por lm de ficción

	2015	2016	2017	Total	(2018)*
Más de 30 millones de €	1	0	0	1	0
Más de 20 millones de €	0	1	1	2	0
Más de 10 millones de €	3	10	4	17	2
Más de 5 millones de €	3	3	4	10	4
Más de 1 millón de €	7	21	1	28	4
Entre 750.000 y 1 millón de €	3	4	3	10	0
Entre 500.000 y 750.000 €	6	31	10	47	2
Entre 250.000 y 500.000 €	14	5	3	22	4
Entre 100.000 y 250.000 €	13	12	11	36	9
Entre 50.000 y 100.000 €	7	10	7	24	6
Entre 25.000 y 50.000 €	7	2	9	18	6
Entre 10.000 y 25.000 €	14	10	14	38	8
Entre 5.000 y 10.000 €	10	11	5	26	5
Entre 2.500 y 5.000 €	8	9	5	22	8
Entre 1.000 y 2.500 €	12	14	5	31	9
Entre 500 y 1.000 €	8	6	5	19	5
Menos de 500 €	9	6	11	26	5

Fuente: ICAA + elaboración propia

[*] Las cifras del 2018 son absolutamente provisionales y por tanto solo indicativas, pues los filmes concernidos no han alcanzado ni un año de explotación comercial y por ello son excluidos de las cifras totales.

También podemos apreciar que 82 películas se han movido entre los 50.000 y los 500.000 euros de recaudación, cifras pocos menos que irrisorias como grueso de la rentabilidad de esta industria. Pero aún podemos sorprendernos más si abordamos la

gama baja de las recaudaciones, donde nada menos que 26 películas –siempre según los datos oficiales– han recaudado menos de 500 euros; otras 19, menos de mil; nada menos que 31 se mueven entre los 1.000 y 2.500 euros, mientras que 22 no llegan a los 5.000 euros. Dicho de otro modo, 79 producciones españolas no superaron los 5.000 € en taquilla; es decir, el 23,44% de los filmes estrenados en ese arco temporal.

Si todo eso ocurre con las ficciones, ¿qué diremos de los documentales (Cuadro 27), siempre más modestos en sus pretensiones! Ciertamente, no tenemos la misma información sobre costes o presupuestos de los documentales, salvo en aquellos minoritarios casos en que hayan accedido a ayudas públicas, pero sí podemos saber, de una parte, que sus costes son bastante más reducidos que los de las ficciones y, por otra, acceder a las recaudaciones de los estrenados oficialmente, lo cual nos permite evaluar la distribución del global recaudado por segmentos monetarios. Así se destaca que solo un documental (*Cantábrico*) superó el medio millón de euros, mientras que veinte títulos han estado en la amplísima franja entre 25.000 y 250.000 euros de recaudación; pero lo terrible es que nada menos que 87 títulos se sitúan entre los 1.000 y 5.000 euros, y otras 97 producciones no produjeron en la taquilla comercial ni siquiera 1.000.

CUADRO 27
Distribución de la recaudación acumulada por lm documentales

	2015	2016	2017	Total	2018*
Más de 500.000 €	0	1	0	1	0
Entre 250.000 y 500.000 €	0	0	1	1	1
Entre 100.000 y 250.000 €	0	1	2	3	1
Entre 50.000 y 100.000 €	1	4	2	7	3
Entre 25.000 y 50.000 €	0	5	4	9	2
Entre 15.000 y 25.000 €	1	4	3	8	1
Entre 10.000 y 15.000 €	3	2	4	9	2
Entre 5.000 y 10.000 €	6	3	4	13	7

(cont.)	2015	2016	2017	Total	2018*
Entre 2.500 y 5.000 €	11	9	12	32	10
Entre 1.000 y 2.500 €	18	23	14	55	5
Entre 500 y 1.000 €	10	13	12	35	8
Entre 250 y 500 €	13	7	11	31	8
Entre 100 y 250 €	12	2	5	19	9
Menos de 100 €	7	3	2	12	5

Fuente: ICAA + elaboración propia

[*] Las cifras del 2018 son absolutamente provisionales y por tanto sólo indicativas, pues los films concernidos no han alcanzado ni un año de explotación comercial y por ello son excluidos de las cifras totales.

Se puede estimar que más allá de los títulos no estrenados, este panorama del rendimiento económico de muy buena parte de la producción, más allá de su tipología, es bastante desolador. Pero junto a esa desolación asoma la perplejidad: cómo y para qué se hacen decenas de películas que, bien no llegan a las pantallas, bien apenas tienen una mínima presencia en esas pantallas; esa es una pregunta que nos ha acompañado permanentemente en la preparación de este estudio. Cabría, por otra parte, analizar cuántos de esos filmes estrenados lo han sido en condiciones llamemos “normales” (por ejemplo, en grandes ciudades como Madrid o Barcelona), o si esos estrenos pueden considerarse como “fantasmas”, con el mero objetivo de hacer constar como estrenadas las respectivas películas.

Si complementamos esos datos sobre recaudación con el número de espectadores acumulados por las películas estrenadas, nos movemos en tendencias obviamente semejantes, por la correspondencia entre ingresos y el volumen de esos clientes llamados espectadores (Cuadro 28). Ahora podemos señalar que un film superó los 5 millones de espectadores, mientras que quince sobrepasaron el millón. A partir de ahí hay dos franjas significativas: entre 100.000 y 500.000 asistentes de pago, alcanzados por 52 títulos, y entre 10.000 y 50.000 (62 títulos). Pero también nuestro pasmo surge cuando contemplamos que 19 películas se movieron entre los 500 y los 1.000 espectadores, 26 producciones

entre 250 y 500 y otras tantas entre 100 y 250 espectadores, para finalmente detectar que hubo 26 producciones que fueron vistas en toda su carrera comercial por menos de 100 espectadores; estos datos referidos a la gama baja son suficientes para acompañar lo dicho sobre sus recaudaciones.

CUADRO 28

Distribución nº espectadores acumulados por lm de ficción

	2015	2016	2017	Total	2018*
Más de 5 millones	1	0	0	1	0
Más de 2 millones	1	1	1	3	1
Más de 1 millón	5	4	3	12	3
Entre 760.000 y 1 millón	1	0	2	2	1
Entre 500.000 y 750.000	0	3	2	6	2
Entre 250.000 y 500.000	5	12	6	23	2
Entre 100.000 y 250.000	12	11	6	29	2
Entre 75.000 y 50.000	5	3	0	8	3
Entre 50.000 y 75.000	7	3	4	14	3
Entre 25.000 y 50.000	10	9	8	27	7
Entre 15.000 y 25.000	9	5	5	19	2
Entre 10.000 y 15.000	12	6	4	22	4
Entre 5.000 y 10.000	9	4	8	21	6
Entre 2.500 y 5.000	5	6	12	23	9
Entre 1.000 y 2.500	11	13	10	34	7
Entre 500 y 1.000	8	8	3	19	8
Entre 250 y 500	11	11	4	26	6
Entre 100 y 250	12	8	6	26	8
Menos de 100	8	6	12	26	4

Fuente: ICAA + elaboración propia

[*] Las cifras del 2018 son absolutamente provisionales y por tanto sólo indicativas, pues los films concernidos no han alcanzado ni un año de explotación comercial y por ello son excluidos de las cifras totales.

Pero no queremos tirar la piedra y esconder la mano, quedarnos solo en los números en abstracto, sino remarcar quiénes han sido los protagonistas de esas taquillas. De una parte, los títulos nacionales más exitosos, los que han dado mejor resultado en las taquillas de los cines españoles; de otra, aquellos casi ignotos que solo han sido capaces de aportar un puñado de euros y espectadores a las cuentas del cine español. En relación a la gama alta, proponemos los filmes de mayor recaudación en función del año de estreno (Cuadro 29), con sus espectadores, advirtiendo la fecha de estreno, la cual es importante para evaluar que el rendimiento en un año concreto está absolutamente determinado por el momento del año en que las películas han accedido a las pantallas por primera vez, de la misma forma que la recaudación derivada del estreno puede alargarse hasta el año siguiente, en función de esa fecha. Digamos, de paso, que en un principio se había estimado evaluar el rendimiento en el primer y segundo año de estreno de cada film, pero eso permitió constatar que a día de hoy la recaudación se concentra en los muy primeros meses –o semanas– siguientes al estreno,¹¹ dado que el período de explotación se ha restringido mucho respecto a los cinco años de décadas atrás, antes de la proliferación de vías de explotación externas a las salas de cine.

CUADRO 29
Largometrajes de ficción con más recaudación

Año 2015	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
1 <i>Ocho apellidos catalanes</i>	20/11/2015	32.093.594	5.134.311
2 <i>Atrapa la Bandera</i>	28/08/2015	11.095.946	1.945.055
3 <i>Perdiendo el norte</i>	06/03/2015	10.395.288	1.632.499
4 <i>Regresión</i>	02/10/2015	8.933.226	1.429.953
5 <i>Ahora o nunca</i>	19/06/2015	8.442.163	1.419.820

11 De hecho, *Ocho apellidos catalanes* obtuvo 31.486.085,89 de euros en 2015 y 3.924.365 en 2016, pero debe tenerse en cuenta que se estrenó el 16 de noviembre de 2015.

Año 2015 (cont.)	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
6 <i>Palmeras en la nieve</i>	25/12/2015	4.683.154	736.247
7 <i>El Desconocido</i>	25/09/2015	2.966.370	476.068
8 <i>Truman</i>	30/10/2015	2.832.714	496.160
9 <i>*Anacleto: Agente secreto</i>	04/09/2015	2.663.443	412.604
10 <i>Mi gran noche</i>	23/10/2015	2.545.832	491.501
11 <i>Un día perfecto</i>	28/08/2015	2.066.655	328.811
12 <i>*Extinction</i>	14/08/2015	2.061.367	349.190
13 <i>*En el corazón del mar</i>	04/12/2015	1.813.090	277.289
14 <i>*La isla mínima</i>	26/09/2014	1.628.967	246.612
15 <i>*Las ovejas no pierden el tren</i>	30/01/2015	1.233.670	200.070
16 <i>*El club de los incomprendidos</i>	25/12/2014	1.103.941	171.467
17 <i>*Felices 140</i>	10/04/2015	961.163	156.179
18 <i>Rey Gitano</i>	17/07/2015	934.640	156.617
19 <i>*Exodus: dioses y reyes</i>	05/12/2014	915.019	142.507
20 <i>Ma Ma</i>	11/09/2015	823.198	138.396
21 <i>*Como sobrevivir a una despedida</i>	24/04/2015	767.315	140.824
22 <i>Los miércoles no existen</i>	16/10/2015	721.391	28.127
23 <i>A cambio de nada</i>	08/05/2015	557.887	119.001
24 <i>El clan</i>	13/11/2015	539.845	82.852

* Películas estrenadas con anterioridad al año 2015

Año 2016	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
1 <i>Un monstruo viene a verme</i>	07/10/2016	26.470.143	4.616.870
2 <i>Palmeras en la nieve</i>	25/12/2015	12.244.777	1.899.845
3 <i>Villaviciosa de al lado</i>	02/12/2016	8.138.723	1.252.449
4 <i>Cien años de perdón</i>	04/03/2016	6.676.116	1.073.974
5 <i>Cuerpo de elite</i>	26/08/2016	6.539.462	1.102.339
6 <i>Kiki, el amor se hace</i>	01/04/2016	6.195.929	1.062.007
7 <i>Ocho apellidos catalanes</i>	20/11/2015	4.053.033	628.382
8 <i>El hombre de las mil caras</i>	23/09/2016	2.597.062	410.284
9 <i>Zipi y Zape y la Isla del capitán</i>	29/07/2016	2.462.329	455.897

Año 2016 (cont.)	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
10 <i>Julietta</i>	08/04/2016	2.149.792	339.328
11 <i>No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas</i>	11/11/2016	2.082.644	347.810
12 <i>Ozzy</i>	14/10/2016	2.005.187	385.901
13 <i>El pregón</i>	18/03/2016	1.916.439	301.629
14 <i>100 metros</i>	04/11/2016	1.854.845	303.230
15 <i>1898. Los últimos de Filipinas</i>	02/12/2016	1.783.263	284.848
16 <i>Toro</i>	22/04/2016	1.710.576	308.515
17 <i>El olivo</i>	06/05/2016	1.659.373	322.501
18 <i>Que Dios nos perdone</i>	28/10/2016	1.386.430	209.570
19 <i>Tenemos que hablar</i>	26/02/2016	1.336.866	206.816
20 <i>Embarazados</i>	29/01/2016	1.219.949	198.950
21 <i>Altamira</i>	01/04/2016	1.183.851	197.356
22 <i>Tarde para la ira</i>	09/09/2016	1.109.704	182.121
23 <i>La reina de España</i>	25/11/2016	1.060.816	168.070
24 <i>Tini: El gran cambio de Violetta</i>	06/05/2016	904.914	169.935
25 <i>Secuestro</i>	19/08/2016	878.025	150.666

Año 2017	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
1 <i>Tadeo Jones 2: El secreto del Rey Midas</i>	25/08/2017	17.917.439	3.227.410
2 <i>Perfectos desconocidos</i>	01/12/2017	14.373.417	2.256.917
3 <i>Es por tu bien</i>	24/02/2017	9.536.256	1.552.197
4 <i>El secreto de Marrowbone</i>	27/10/2017	7.332.325	1.182.440
5 <i>Señor, dame paciencia</i>	16/06/2017	6.636.689	1.087.268
6 <i>Toctoc</i>	06/10/2017	6.050.635	1.047.243
7 <i>Contratiempo</i>	06/01/2017	3.661.397	555.476
8 <i>El guardián invisible</i>	03/03/2017	3.603.891	583.603
9 <i>Verónica</i>	25/08/2017	3.525.648	611.401
10 <i>El bar</i>	24/03/2017	2.879.787	475.302
11 <i>Lo que de verdad importa</i>	17/02/2017	2.715.066	445.962
12 <i>La llamada</i>	29/09/2017	2.705.357	483.238
13 <i>La librería</i>	10/11/2017	2.366.547	373.837

Año 2017 (cont.)	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
14 <i>Abracadabra</i>	04/08/2017	1.692.429	286.093
15 <i>Oro</i>	09/11/2017	1.315.316	216.526
16 <i>La niebla y la doncella</i>	01/09/2017	1.198.358	197.177
17 <i>Plan de fuga</i>	28/04/2017	1.112.593	196.302
18 <i>Villaviciosa de al lado</i>	02/12/2016	1.102.084	164.043
19 <i>Los del túnel</i>	20/01/2017	1.092.733	180.271
20 <i>Deep</i>	03/11/2017	1.089.552	183.361
21 <i>Verano 1993</i>	30/06/2017	1.033.249	162.181
22 <i>Zona hostil</i>	10/03/2017	874.346	142.183
23 <i>La cordillera</i>	29/09/2017	866.377	138.614
24 <i>El autor</i>	17/11/2017	668.557	108.999
25 <i>Cantábrico</i>	31/03/2017	654.143	105.085

Año 2018 (hasta 09/12)	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
1 <i>Campeones</i>	06/04/18	19.070.657	3.283.599
2 <i>El mejor verano de mi vida</i>	12/07/18	7.934.649	1.380.042
3 <i>Superlópez</i>	23/11/18	7.310.123	1.220.523
4 <i>Perfectos desconocidos</i>	01/12/17	6.613.153	1.051.981
5 <i>La tribu</i>	16/03/18	6.146.641	1.009.802
6 <i>El cuaderno de Sara</i>	02/02/18	5.197.167	844.513
7 <i>Yucatán</i>	31/08/18	5.141.044	916.333
8 <i>Sin Rodeos</i>	02/03/18	4.495.600	720.212
9 <i>Futbolísimos</i>	24/08/18	3.437.934	638.060
10 <i>Todos lo saben</i>	14/09/18	3.137.938	570.326
11 <i>Ola de crímenes</i>	05/10/18	3.040.874	503.994
12 <i>El fotógrafo de Mauthausen</i>	26/10/18	2.372.906	394.767
13 <i>Thi Mai, rumbo a Vietnam</i>	12/01/18	1.834.212	309.313
14 <i>Loving Pablo</i>	09/03/18	1.765.881	275.872
15 <i>Que baje Dios y lo vea</i>	05/01/18	1.635.106	270.051
16 <i>El pacto</i>	17/08/18	1.602.280	281.623
17 <i>La sombra de la ley</i>	11/10/18	1.446.383	242.732
18 <i>El reino</i>	28/09/18	1.418.876	270.776
19 <i>El mundo es suyo</i>	22/06/18	1.339.061	234.525
20 <i>Blackwood</i>	03/08/18	780.486	134.916

Año 2018 (cont.)	Fecha estreno	Recaudación (€)	Espectadores
21 <i>Durante la tormenta</i>	30/11/18	623.344	96.513
22 <i>El aviso</i>	23/03/18	602.041	95.320
23 <i>La librería</i>	10/11/17	547.738	93.520
24 <i>No dormirás</i>	15/06/18	409.489	66.696
25 <i>Mi querida cofradía</i>	04/05/18	379.649	79.155

Fuente: ICAA

La segunda opción que ofrecemos es el *ranking* recaudatorio de películas estrenadas con los ingresos acumulados a lo largo de toda la explotación de los filmes, a partir de los estrenados desde el 2015 en adelante (Cuadro 30). Eso deja fuera los títulos más comerciales del feliz año 2014 y que, en realidad, fueron los motores básicos del éxito del cine español en esas fechas: ante todo *Ocho apellidos vascos* (55.379.947,62 euros y 9.397.647 espectadores) y luego *El niño* y *Torrente 5*, aunque de hecho el impacto de la primera influyó en que *Ocho apellidos catalanes* (32.093.594 euros y 5.134.311 espectadores) supere incluso a *Un monstruo viene a verme* (26.470.143 euros y 4.616.870 espectadores), que por su parte no se verá sobrepasado el siguiente año por el film de animación *Tadeo Jones 2: el secreto del rey Midas* (17.917.439 euros y 3.227.410 espectadores), si bien en 2018 este último se verá desbordado por *Campeones*, que ya ronda los 20 millones de euros.¹²

CUADRO 30
Largometrajes de ficción con mayor recaudación

	Título	Director	Recaud. acum. (€)	Espectadores
2015	<i>Ocho apellidos catalanes</i>	Emilio Mtnez. Lázaro	35.481.514	5.693.197
	<i>Palmeras en la nieve</i>	Fernando Glez. Molina	17.098.112	2.706.623

12 Podrán comprobarse algunas discrepancias entre las cifras, en tanto en algún caso la recaudación acumulada del Cuadro 29 resulte inferior a la recibida en el año de estreno expuesta en el Cuadro 28. Ese sería un ejemplo de la contradicción entre los datos suministrados por el propio ICAA en diferentes áreas de la información que ofrece.

	Título	Director	Recaud. acum. (€)	Espectadores
2015 (cont.)	<i>Atrapa la bandera</i>	Enrique Gato	10.994.688	1.946.066
	<i>Perdiendo el norte</i>	Ignacio García Velilla	10.455.281	1.658.095
	<i>Regresión</i>	Alejandro Amenábar	8.956.405	1.444.068
	<i>Ahora o nunca</i>	María Ripoll	8.291.618	1.401.119
	<i>Cien años de perdón</i>	Daniel Calparsoro	6.644.409	1.100.027
	<i>Truman</i>	Cesc Gay	3.589.119	713.870
	<i>El desconocido</i>	Dani de la Torre	3.001.266	488.555
	<i>Mi gran noche</i>	Álex de la Iglesia	2.423.116	473.660
	<i>Que Dios nos perdone</i>	Rodrigo Sorogoyen	1.424.160	263.541
	<i>Embarazados</i>	Juana Macías	1.221.887	214.108
	<i>Altamira</i>	Hugh Hudson	1.183.613	206.297
<i>La novia</i>	Paula Ortiz	1.068.754	193.320	
2016	<i>Un monstruo viene a verme</i>	Juan Antonio Bayona	26.161.097	4.679.427
	<i>Villaviciosa de al lado</i>	I. García Fdez-Velilla	10.176.254	1.617.388
	<i>Señor, dame paciencia</i>	Álvaro Díaz Lorenzo	6.689.260	1.109.282
	<i>Cuerpo de elite</i>	Joaquín Mazón	6.321.972	1.145.812
	<i>Kiki, el amor se hace</i>	Paco León	6.279.214	1.102.965
	<i>El guardián invisible</i>	Fernando Glez. Molina	3.697.547	610.188
	<i>Contratiempo</i>	Oriol Paulo Roselló	3.679.009	572.773
	<i>El bar</i>	Álex de la Iglesia	2.835.473	472.085
	<i>Lo que de verdad importa</i>	Paco Arango	2.598.189	432.041
	<i>Zipi y Zape y la isla del capitán</i>	Oscar Santos	2.526.147	506.675
	<i>Julieta</i>	Pedro Almodóvar	2.202.578	355.106
	<i>Ozzy</i>	A. Rodríguez/N. La Casa	2.061.956	410.339
	<i>No culpes al karma de lo que te pasa por gilipollas</i>	María Ripoll	2.027.461	357.650
	<i>El pregón</i>	Dani de la Orden	1.948.527	335.573
	<i>Cien metros</i>	Marcel Barrena	1.869.142	334.476
	<i>1898. Los últimos de Filipinas</i>	Salvador Calvo	1.815.326	296.315
	<i>Toro</i>	Kike Maíllo	1.696.017	330.373
	<i>Abracadabra</i>	Pablo Berger	1.653.719	284.348
	<i>El olivo</i>	Icíar Bollain	1.652.151	341.502
	<i>Tarde para la ira</i>	Raúl Arévalo	1.616.271	313.486
<i>Oro</i>	Agustín Díaz Yanes	1.282.697	211.552	

	Título	Director	Recaud. acum. (€)	Espectadores
2016 (cont.)	<i>Deep</i>	Julio Soto Gurrpide	1.132.053	197.313
	<i>Plan de fuga</i>	Iñaki Dorronsoro	1.113.314	204.003
	<i>Los del túnel</i>	Pepón Montero	1.095.349	189.361
	<i>La reina de España</i>	Fernando Trueba	1.072.540	181.977
2017	<i>Perfectos desconocidos</i>	Álex de la Iglesia	20.758.716	3.283.971
	<i>Tadeo Jones 2, el secreto del rey Midas</i>	David Alonso, E. Gato	17.628.896	3.189.465
	<i>Es por tu bien</i>	Carlos Theron	9.640.299	1.586.447
	<i>El secreto de Marrowbone</i>	Sergio G. Sánchez	7.203.750	1.168.655
	<i>TocToc</i>	Vicente Villanueva	6.115.287	1.067.346
	<i>El cuaderno de Sara</i>	Norberto López Amado	5.325.806	879.672
	<i>Sin rodeos</i>	Santiago Segura	4.572.122	755.260
	<i>Verónica</i>	Paco Plaza	3.499.616	609.432
	<i>La librería</i>	Isabel Coixet	3.031.792	499.212
	<i>La llamada</i>	Javier Ambrossi, Javier Calvo	2.710.170	494.881
	<i>Thi Mai, rumbo a Vietnam</i>	Patricia Ferreira	1.834.212	310.458
	<i>Loving Pablo</i>	F. León de Aranoa	1.782.923	281.737
	<i>Que baje Dios y lo vea</i>	Curro Velázquez	1.681.828	283.500
	<i>El reino</i>	Rodrigo Sorogoyen	1.418.876	270.776
	<i>El mundo es suyo</i>	Alfonso Sánchez Fdez.	1.350.572	239.001
	<i>Verano 1993</i>	Carla Simón	1.198.557	197.417
	2018*	<i>Campeones</i>	Javier Fesser	19.070.657
<i>El mejor verano de mi vida</i>		Dani de la Orden	8.046.331	1.417.720
<i>Superlópez</i>		Javier Ruíz Caldera	7.310.123	1.220.523
<i>La tribu</i>		Fernando Colomo	6.146.641	1.009.802
<i>Yucatán</i>		Daniel Monzón	5.141.044	916.333
<i>Todos lo saben</i>		Asghar Farhadi	3.437.934	638.060
<i>El fotógrafo de Mathausen</i>		Mar Targarona	2.372.906	394.767
<i>El pacto</i>		David Víctor	1.834.212	309.313
<i>La sombra de la ley</i>		Dani de la Torre	1.446.383	242.732

Fuente: ICAA + elaboración propia

[*] Las cifras del 2018 son provisionales y por tanto solo indicativas, pues los filmes concernidos no han alcanzado ni un año de explotación comercial.

La otra cara de la moneda la ofrecen las películas que recogen la recaudación y la cantidad de espectadores más bajas (Cuadro 31). Más allá de la casuística que probablemente podría explicar en muchos casos los motivos de ese tan bajo resultado en taquilla de cada uno de estos filmes, no deja de haber alguna observación sorprendente. Por ejemplo, si tomamos la cifra menor de cada año, ¿a qué precio se adquirieron las entradas para que 23, 16 o 7 espectadores pagaran en total 65, 48 o 24 euros? Parece que, en torno a tres euros, pero ¿en qué cines por esas fechas las entradas cuestan esa cantidad? Por supuesto esa extraña relación se da también entre los títulos que han obtenido más recaudación y espectadores, aunque es evidente que el diseño de muchas de esas producciones ya no aspiraba a las ayudas a la amortización o al proyecto (salvo alguna excepción de la que hablaremos...) y por tanto unos menores ingresos pueden resultar fiscalmente beneficiosos. Pero en realidad nos movemos ante tales mínimos que incluso esa malévola sospecha nos parece desechable.

CUADRO 31
Largometrajes de ficción con menor recaudación

	Título	Director	Recaud. (€)	Espectadores
2015	<i>Cruzando el sentido</i>	Ivan Fdez. de Córdoba	65	23
	<i>Darrere la porta</i>	Pere Solés, David Gimbernat	202	36
	<i>La mala verdad</i>	Miguel Ángel Roca	225	36
	<i>La isla del perejil</i>	Ahmed Boulane	264	51
	<i>Love, Sex. F*CK</i>	Luis A. Martín Jurado	366	89
	<i>L'assaig</i>	Lluis Baulida	473	109
	<i>Madrid, Above the Moon</i>	Miguel Santesmases	483	89
	<i>El violín de piedra</i>	Emilio Ruíz Barrachina	526	161
	<i>El debut</i>	Gabriel Olivares	590	95
	<i>L'arteria invisible</i>	Pere Vilá	629	131
	<i>Síndrome de ti</i>	Joaquín Ortega	751	153
	<i>Encallados</i>	Alfonso Zarauza	756	149
	<i>Voyeur</i>	Marc Recuenco	707	147

	Título	Director	Recaud. (€)	Espectadores	
2015	<i>La invitación del presidente</i>	Miguel Óscar Menaza	820	134	
	<i>Quizás</i>	Manuel Bollain	999	145	
2016	<i>Yo no soy guerrillero</i>	Sergio Sánchez Suárez	48	16	
	<i>Sipo Phantasma</i>	Koldo Almandoz	78	19	
	<i>A nuestros héroes</i>	Álex Quiroga	84	28	
	<i>7 años</i>	Roger Gual	274	51	
	<i>Larga noche en Texacarna</i>	José Joaquín Morales	408	68	
	<i>Vestido de novia</i>	Marilyn Solaya	460	134	
	<i>Relaxing Cup of Coffee</i>	Jorge Semprún Santacruz	600	120	
	<i>Inocente</i>	Pau Mtnez. Glez.	626	104	
	<i>Candela</i>	Manuel Camacho	662	154	
	<i>En la ciudad sin brújula</i>	Antonio Savinelli	720	120	
	<i>El manuscrito Vindel</i>	José M./Luis A. Fdez. Jardón	886	138	
	2017	<i>Por humor a la música</i>	Álvaro Begines	24	7
		<i>Cash Flow</i>	Anselmo Gómez Reiriz	65	13
		<i>Ternura y la tercera persona</i>	Pablo Llorca	92	39
<i>Sin novedad</i>		Miguel Berzal	96	42	
<i>L'amant del silenci</i>		Jordi Cadena	142	23	
<i>Maniac Tales</i>		(varios)	221	38	
<i>Una función para olvidar</i>		Martín Garrido	226	93	
<i>Mariposa negra</i>		Brian Joseph Goodman	293	55	
<i>El dulce sabor del limón</i>		David Aymerich	306	55	
<i>Yerma</i>		Emilio Ruíz Barrachina	445	159	
<i>Los pájaros no tienen vértigo</i>		Jorge Peña Martín	452	63	
<i>Call TV</i>		Norberto Ramos del Val	667	162	
<i>El vientre de Europa</i>		Juan Pinzas	785	148	
<i>Fishbone</i>		Adán Aliaga	578	96	
<i>Los gigantes no existen</i>		Chema Rodríguez	770	349	
<i>Salvación</i>	Denise Castro	519	85		
<i>The Girl from the Song</i>	Ibai Abad	762	129		

	Título	Director	Recaud. (€)	Espectadores
2018*	<i>El último fracaso</i>	Antonio Aguilar	114	21
	<i>El sueño de las lagartijas</i>	Pedro Pérez Rosado	253	54
	<i>Puta y amada</i>	Marc Ferrer Orenes	288	50
	<i>Miriam mente</i>	N. Cabral / O. Estrada	689	126
	<i>Los objetos amorosos</i>	Adrián Silvestre	749	222
	<i>Nove de novembro</i>	Lázaro Louzao	954	208
	<i>La noche del virgen</i>	Roberto San Sebastián	942	168

Fuente: ICAA + elaboración propia

[Las cifras del 2018 son provisionales y por tanto solo indicativas, pues los filmes concernidos no han alcanzado ni un año de explotación comercial y por ello son excluidos de las cifras totales]

Acabaremos este apartado con una aproximación al campo del documental, cuya dimensión económica dista mucho del cine de ficción (Cuadro 32). Aquí podemos ver que solo un film, *Cantábrico, los dominios del oso pardo*, ha superado una recaudación acumulada de medio millón de euros, seguido a bastante distancia por *Muchos hijos, un mono y un castillo* y *El mayor regalo*, en los puestos de cabeza de sus respectivos años de estreno. Por detrás de ellos aparece un puñado de títulos menos productivos económicamente, mientras que muchos –como vimos antes– se sitúan en franjas realmente muy bajas, aquí claramente derivadas de las dificultades de comercialización en sala de este tipo de producciones.

CUADRO 32
Documentales de ficción con menor recaudación

	Título	Director	Recaud. (€)	Espectadores
2015	<i>Barça Dreams</i>	Jordi Llompart	53.900	7.662
	<i>Frankenstein 04155</i>	Aitor Rei	17.892	3.295
	<i>Sueños de sal</i>	Alfredo Navarro	11.040	1.709
	<i>La vida en llamas</i>	Manuel H. Martín	10.552	2.410
	<i>Arrecifes, oasis de vida</i>	J.M. Herrero, S. Hernando	10.549	2.217

	Título	Director	Recaud. (€)	Espectadores
2016	<i>Cantábrico</i>	Joaquín Gutiérrez Acha	649.617	105.163
	<i>Footprints, el camino de tu vida</i>	Juan Manuel Cotelo	134.351	22.426
	<i>Frágil equilibrio</i>	Guillermo García López	100.288	17.010
	<i>El Bosco. El jardín de los sueños</i>	J.L. López Linares	90.535	13.262
	<i>Política, manual de instrucciones</i>	Fernando León	83.996	12.944
	<i>Jota, de Saura</i>	Carlos Saura	64.851	11.194
	<i>Dancing Beethoven</i>	Arantxa Aguirre	49.617	8.575
2017	<i>Muchos hijos, un mono y un castillo</i>	Gustavo Salmerón	338.046	56.978
	<i>Garabandal, solo Dios lo sabe</i>	Brian Alexander Jackson	205.519	31.615
	<i>Kilian Jornet, camino del Everest</i>	Josep Serra Mateu	191.235	28.710
	<i>Converso</i>	David Arratibel	87.556	13.344
	<i>Cien días de soledad</i>	Gerardo Olivares, José Díaz	68.276	10.092
2018*	<i>El mayor regalo</i>	Juan Manuel Cotelo	313.026	49.622
	<i>Sanz: Lo que fui y lo que soy</i>	G. Iglesias, A. Morante	155.459	24.253
	<i>El misterio del padre Pío</i>	José M ^a Zavala	95.781	15.144
	<i>El silencio de otros</i>	Almudena Carracedo / Robert Bahar	97.585	16.434
	<i>Camarón. Flamenco y revolución</i>	Alexis Morante	76.813	12.314

Fuente: ICAA + elaboración propia

* Las cifras del 2018 son absolutamente provisionales y por tanto solo indicativas, pues los films concernidos no han alcanzado ni un año de explotación comercial y por ello son excluidos de las cifras totales.

El papel de las coproducciones

Una de las formas canónicas de apoyar la financiación de la producción es a través de la coproducción con empresas de otros países. Su importancia estriba no solo en la aportación económica que pueda significar la entrada en la producción por parte de compañías foráneas, sino la posibilidad de ampliar los mercados de explotación de los filmes producidos más allá de las fronteras nacionales. Hay dos criterios relativos a la naturaleza de las coproducciones, en función del carácter bipartito, tripartito o multipartito de la coproducción o de la participación mayoritaria, equilibrada o minoritaria de las empresas españolas (Cuadro 33). En primer término, observemos la cantidad de coproducciones realizadas en el período 2015-2017, donde se parte de una cifra alta en 2015 (las 57 coproducciones) para registrar luego un notable descenso en los dos años siguientes. Si lo miramos retrospectivamente, vemos que las oscilaciones también han sido considerables, pero desde 2008 ese tope de 57 del 2015 se mantiene como el volumen más alto. Si pasamos a la doble naturaleza de las coproducciones, el dominio de las bipartitas –que reúnen empresas de dos países– es muy claro, siendo las multipartitas bastante raras. También ha predominado la coproducción mayoritaria, aunque se aquí se registra un progresivo retroceso en ese sentido en los tres últimos años.

CUADRO 33
Coproducciones 2008-2017

	Bipartitas	Tripartitas	Multipartitas	Total
2008	39	4	6	49
2012	43	11	2	56
2014	38	4	0	42
2015	49	7	1	57
2016	35	4	1	40
2017	31	8	3	42

	Mayoritarias	Minoritarias	Equilibradas
2008	25	20	4
2012	29	25	2
2014	27	13	2
2015	39	16	2
2016	25	13	2
2017	22	17	3

Fuente: ICAA

Otros aspectos a analizar son el volumen económico, expresado en el presupuesto de esos filmes, la media de la participación española en ese presupuesto (Cuadro 34) y la distribución de dichas coproducciones según los países intervinientes (Cuadro 35).¹³

CUADRO 34

	Presupuesto medio coproducciones	Porcentaje medio participación española
2008	5.551.280	52,28 %
2012	7.794.874	48,10 %
2014	10.417.811	58,36 %
2015	2.910.101	58,60 %
2016	2.816.753	58,55 %
2017	3.396.068	51,70 %

Fuente: ICAA

13 No debe extrañar que los totales del Cuadro 35 no coincidan con los del Cuadro 33, puesto que en el primero consta el total de coproducciones, pero en el caso de las bipartitas y tripartitas un mismo film coproducido consta en la nómina de los diversos países que han intervenido en él.

CUADRO 35
Países coproductores y número de filmes coproducidos

Latinoamérica	2015	2016	2017	Total
Argentina	15	7	8	30
México	4	5	3	12
Colombia	2	4	1	7
Cuba	1	1	3	5
Perú	2	0	1	3
Rep. Dominicana	1	2	0	3
Uruguay	1	1	1	3
Bolivia	0	0	2	2
Chile	1	0	1	2
Ecuador	0	0	2	2
Venezuela	2	0	0	2
Brasil	0	0	1	1
Guatemala	0	0	1	1
Total:	29	20	24	73

Unión Europea	2015	2016	2017	Total
Francia	13	7	8	28
Alemania	5	2	2	9
Bélgica	1	0	3	4
Portugal	1	2	1	4
Reino Unido	1	0	1	2
Polonia	0	0	2	1
Suecia	2	0	0	2
Bulgaria	0	1	0	1
Dinamarca	1	0	0	1
Irlanda	0	0	1	1
Italia	0	1	0	1
Lituania	1	0	0	1
Rumanía	1	0	0	1
Total:	26	13	18	56

Otros Países	2015	2016	2017	Total
EEUU	4	6	4	14
Canadá	1	1	1	3
Andorra	2	0	0	2
Marruecos	1	1	0	2
Rusia	1	0	0	1
Suiza	1	0	0	1
Total:	10	8	5	25

Fuente: ICAA + elaboración propia

Como era previsible, la lista está encabezada por Argentina y Francia como cabezas de serie latinoamericana y europea respectivamente. En ambos casos la distancia es considerable respecto a sus inmediatas seguidoras y en su conjunto muestra una notable irregularidad cuantitativa, puesto que, desde 2015 a 2017, las coproducciones con países europeos y no latinoamericanos se han reducido a algo más de dos tercios, y con los países ajenos a la Unión Europea, a la mitad (aunque la relación con empresas de los EEUU se ha mantenido). Ahora bien, mientras que las coproducciones latinoamericanas han oscilado en el trienio, tanto Francia como Argentina van perdiendo peso progresivamente, aunque entre las segundas puedan situarse ciertos éxitos de taquilla en España como *Truman*, *El clan*, *Cien años de perdón*, *El bar*, *El ciudadano ilustre*, *La cordillera* o algunos filmes que juegan en otra división –la estrictamente autoral– como *Los exiliados románticos* o *Zama*. Por otra parte, entre el resto de coproducciones latinoamericanas cabe destacar títulos como *El rey de La Habana*, *El elegido/The Chosen*, *El autor*, *Una mujer fantástica* o *Neruda*. En el ámbito europeo también aparecen algunos títulos significativos, sea por su comercialidad (*Abracadabra*, *Toro*, *Loving Pablo*, *El autor*, *La novia*, *El reino*, etc.) o por su carácter más minoritario, caso de *El olivo*, *La muerte de Luis XIV*, *La librería*, *Un día más con vida* o *Viaje al cuarto de una madre*. Añadamos, finalmente, una coproducción con Canadá: *Regresión*.

¿Un cine subsidiado?

Un tópico permanente en torno al cine español es su vivir a costa del erario público, gracias a las generosas ayudas recibidas desde el Ministerio de Cultura a través del ICAA. Por supuesto que no se pueden negar algunas consecuencias discutibles al respecto, como el hecho de que una parte sustancial de la producción nacional desde 2015, sobre todo en su gama alta, se planifica y diseña en función del mecanismo de ayudas establecido en cada momento. Así, resulta imprescindible reconstruir el devenir de la política de fomento del cine español desarrollado durante los años de nuestro estudio, sobre todo por el hecho de que en ellos se produjo un cambio importante en el diseño de esa política. Antes debemos indicar que nos centraremos básicamente en las ayudas estatales, puesto que el análisis se complica dado que a ellas se suman muchas veces otras ayudas de origen autonómico e incluso de otras fuentes públicas como diputaciones, ayuntamientos u organismos internacionales como Euroimages o Ibermedia, etc.

Hasta el 1 de enero de 2016, la principal ayuda otorgada a las películas españolas era la llamada “Ayuda a la amortización de largometrajes”, una modalidad que se extinguió a partir de mayo de 2015, cuando se publicó un nuevo reglamento que alteraba el establecido en diciembre de 2008, desarrollado por la Orden Ministerial¹⁴ de octubre de 2009, en base a la Ley de Cine (Ley 55/2007) aprobada en diciembre de 2007 y elaborada durante los mandatos en el Ministerio de Cultura de Carmen Calvo y luego César Antonio Molina. En esa ley, entre otros cambios importantes, como los relativos a la cuota de pantalla, se definía la creación de un Fondo de Ayuda a la Cinematografía que iba a ser la fuente de las ayudas. Éstas consistían principalmente en una aportación económica otorgada a los productores del film (repartida entre las empresas intervinientes en la producción, proporcionalmente a la participación que cada una tuviera en la inversión definitiva)

14 Recordemos que dicha Orden fue suspendida por la Unión Europea y no pudo entrar en vigor efectivamente hasta enero de 2011.

al cabo del tiempo estimado de explotación comercial y en función básicamente de la taquilla y de la inversión del productor. Por tanto, tenía una clara voluntad de estimular y apoyar en mayor cuantía a aquellos filmes, entre los que la solicitasen, que hubieran tenido una mayor comercialidad, adoptando pues una perspectiva netamente industrial.

Los mayores problemas que ese sistema planteaba eran la incertidumbre sobre su importe en el momento de desarrollar la producción y la dilación en su recepción hasta un tiempo posterior al estreno de la película, que generalmente se situaba en el entorno de los dos años, al menos en lo referente a los primeros cobros, pues estos podían fragmentarse y demorarse más tiempo todavía, tal como realmente ocurriría sobre todo en la actual última fase del sistema. Consecuencia de esos problemas era que una parte importante de la financiación de la producción, a la espera de recibir la ayuda merecida, debía financiarse mediante créditos bancarios, con la sobrecarga que representaban los intereses, primero hasta que la película comenzaba a rendir en taquilla y luego a la recepción de la ayuda. Ese sistema intentaba evitar ciertos problemas del sistema de subvenciones anticipadas (de hasta el 50% del coste) propio de la llamada “ley Miró” (diciembre de 1983), concedidas por una comisión en función de los valores cualitativos del proyecto; un sistema cuyo fracaso, al aminorar los retornos del dinero adelantado, habían conducido en los años ochenta a la crisis de Fondo de Protección.

Al ser estas ayudas diferidas hasta comprobar el rendimiento del film, su supresión no pudo ser inmediata, sino que se ha tenido que prolongar la distribución del dinero a los últimos filmes vinculados a ella, acabados en 2016, de momento hasta este año 2019, tras haberse fragmentado la última entrega entre 2018 y 2019.¹⁵ En realidad, al vincular el importe de las ayudas a la recaudación, la presencia de títulos especialmente comerciales que

15 El pago se reparte así: la primera mitad de las últimas ayudas a la amortización que quedan se hará efectiva en 2018 para las películas que fueron estrenadas hasta el 30 de septiembre de 2016, inclusive. La otra mitad, para el resto de títulos estrenados desde el 1 de octubre hasta el 31 de diciembre de 2016, se pagará ya en el ejercicio de 2019.

obligaba a que las ayudas fuesen incrementándose en su importe, hasta el límite que se había impuesto (de 1.500.000 euros), impedía en su reparto satisfacer los plazos previsibles. En el siguiente cuadro (36) podemos analizar diversos aspectos sobre el ejercicio de esta ayuda en sus dos modalidades, general y complementaria, en el período aquí estudiado.

CUADRO 36
Ayudas amortización 2015-2018

	2014	2015	2016	2017
<u>Modalidad general</u>				
Solicitudes presentadas	169	110	85	105
Resolución positiva	155 (91,71%)	99 (90%)	74 (87,05%)	101 (06,19)
Resolución negativa	1	0	0	0
Excluidas	2	11	8	4
Desestimadas	11	0	3	0
<u>Modalidad complementaria</u>				
Solicitudes presentadas	92 (76,08)	65 (83,07)	98 (94,89%)	-
Resolución positiva	70	54	93	-
Excluidas	22	11	5	-
<u>Tramos de importes de ayudas por número de largometrajes</u>				
Hasta 500.000	23 (47,91%)	20 (46,51%)	15 (36,58%)	-
Entre 500.000 y 1.000.000	7 (14,58%)	10 (23,25%)	10 (24,39%)	-
Entre 1.000.000 y 1.500.000	18 (37,50%)	13 (30,23%)	16 (39,02%)	-
<u>Tramos porcentaje del importe de ayudas sobre coste de largometrajes</u>				
Hasta el 10%	15	13	9	-
Entre el 10 y el 20%	7	3	11	-
Entre el 20 y el 30%	7	3	4	-
Entre el 30 y el 40%	13	14	10	-
Más de 40%	6	10	7	-

Fuente: ICAA

Como puede comprobarse, la respuesta afirmativa a las solicitudes era muy mayoritaria, más en las generales que en las complementarias.¹⁶ Luego, podemos analizar comparativamente la distribución de esas ayudas por tramos, siempre con el importe máximo de 1.500.000 euros, donde curiosamente se muestra que en los tres años el tramo más débil es el intermedio, en el que las ayudas se mueven entre los 500.000 y el millón de euros. Por otra parte, también es interesante apreciar cuál es la porción que significó la ayuda a la amortización sobre el coste final reconocido del film, lo cual nos indica en qué medida se puede aseverar que esas producciones subvencionadas existían gracias a estas ayudas; otra cosa sería –obviamente– que desconfiáramos sobre las recaudaciones o los costes estimados y los reales...

Veamos, pues, cómo funcionó la distribución definitiva de esas ayudas en los años 2017 y 2018 (Cuadros 37 y 38), recogiendo las 30 y 61 películas producidas y estrenadas en el bienio que recibieron las ayudas, descartando entre las receptoras a aquellas que procedían todavía de la producción del año 2014.

CUADRO 37
Ayudas a la amortización de largometrajes 2017

Título prod. 2015	Importe	Coste reconocido	% coste	Recaudación
<i>El rey de la Habana</i>	33.403	1.523.140	2,19	163.312
<i>Sicarius, la noche y el silencio*</i>	64.802	610.318	10,62	30.663
<i>Lejos del mar</i>	67.045	2.072.060	3,24	77.578
<i>El clan</i>	96.073	664.270	14,46	577.725
<i>Bendita calamidad</i>	104.532	666.446	17,67	202.049
<i>Summer Camp</i>	137.983	912.320	15,12	20.220

16 La diferencia entre ambas modalidades estribaba en que las primeras dependían del número de espectadores obtenidos, con un límite de 400.000 euros, mientras que las complementarias estaban sujetas a unos baremos de puntos que consideraban los costes, la orientación hacia el público infantil, el tratarse de documentales, el impulso por productoras independientes o la dirección novel. Para conseguir las se requería un mínimo de 60.000 espectadores, salvo en el caso de filmes hablados en lenguas cooficiales del castellano, donde se reducía a 30.000 espectadores.

Título prod. 2015 (cont.)	Importe	Coste reconocido	% coste	Recaudación
<i>Barcelona, nit d'hivern*</i>	143.061	882.054	16,22	406.096
<i>Un otoño sin Berlín</i>	149.689	1.609.826	9,30	95.694
<i>Amama</i>	168.576	1.156.656	14,57	305.337
<i>Sexo fácil y películas tristes</i>	170.157	855.677	19,89	123.182
<i>Benidorm, mon amour</i>	575.187	1.698.271	33,87	74.893
<i>Perdiendo el Norte</i>	670.950	3.431.050	19,56	10.455.281
<i>Un día perfecto</i>	675.000	8.358.922	8,08	2.088.733
<i>Los miércoles no existen</i>	723.413	1.611.480	44,89	710.487
<i>Incidencias</i>	747.717	2.003.067	37,33	386.937
<i>Rey Gitano</i>	808.834	2.043.347	39,56	929.054
<i>A Praia dos afogados</i>	850.921	2.319.219	36,39	476.667
<i>Francisco, el padre Jorge</i>	867.097	2.206.616	39,30	396.896
<i>L'adopció</i>	878.285	2.182.748	40,24	159.086
<i>A cambio de nada*</i>	993.598	2.257.398	44,02	593.580
<i>Segon origen</i>	1.252.224	4.823.290	25,96	341.667
<i>Mi gran noche</i>	1.350.000	5.608.158	24,07	2.423.116
<i>Ma Ma</i>	1.351.257	3.545.528	38,11	823.470
<i>El desconocido</i>	1.375.278	3.348.849	41,07	3.001.266
<i>Regresión</i>	1.500.000	5.681.957	26,40	8.956.405
<i>Ocho apellidos catalanes</i>	1.500.000	6.209.375	24,16	35.481.514
<i>Truman</i>	1.500.000	3.605.161	41,61	3.589.119
<i>Palmeras en la nieve</i>	1.500.000	9.380.681	15,99	17.098.112
<i>Ahora o nunca</i>	1.500.000	3.703.944	40,50	8.291.618
<i>Atrapa la bandera</i>	1.500.000	10.949.065	13,70	10.994.688

Fuente: ICAA

* Estos títulos solo obtuvieron la ayuda general; todos los demás sumaron la general y la complementaria.

[No se han incluido en la relación los títulos producidos antes de 2015. Se han suprimido los céntimos de las cantidades, para mayor facilidad de consulta.]

CUADRO 38
Ayudas a la amortización de largometrajes 2018

Título	Importe	Coste reconocido	Recaudación
<i>Tots els camins de Déu</i>	268	61.727	1.141
<i>Hielo</i>	523	292.411	2.624
<i>La memoria del agua</i>	6.102	323.162	21.156
<i>En el mismo barco*</i>	8.954	171.226	29.705
<i>Lobos sucios</i>	13.734	1.697.153	126.485
<i>Política, manual de instrucciones*</i>	16.298	976.324	83.996
<i>Mina: the Night Watchman</i>	17.235	2.018.467	109.165
<i>Neruda</i>	20.795	531.819	108.258
<i>María y los demás</i>	26.250	1.306.634	119.927
<i>Sicixia</i>	71.439	719.530	68.507
<i>Cerca de tu casa</i>	83.838	1.076.514	76.160
<i>Mi panadería en Brooklyn</i>	120.478	2.616.686	189.731
<i>Callback</i>	124.932	812.838	9.630
<i>Nuestros amantes</i>	131.673	1.867.709	422.622
<i>Proyecto Lázaro</i>	133.437	4.451.562	124.305
<i>Acantilado</i>	154.098	1.736.472	90.764
<i>Embarazados</i>	187.191	1.952.758	1.221.887
<i>Deep (ANIM)</i>	198.977	5.869.947	1.132.053
<i>La reina de España</i>	207.940	8.369.539	1.072.540
<i>Igelak</i>	678.641	2.068.933	156.331
<i>La noche que mi madre,...</i>	734.288	2.168.576	603.460
<i>Capitán Koblíc</i>	740.267	1.685.351	412.171
<i>Órbita 9</i>	779.072	2.263.944	164.645
<i>El último traje</i>	843.735	2.187.563	169.436
<i>La punta del iceberg</i>	857.406	2.183.175	250.181
<i>El pregón</i>	879.307	2.408.613	1.948.527
<i>El futuro ya no es lo que era</i>	885.060	2.260.378	212.095
<i>Cantábrico, los dominios del oso pardo*</i>	892.538	2.075.056	649.617
<i>Nieve negra</i>	976.043	2.651.878	562.332
<i>Nacida para ganar</i>	1.044.155	2.759.165	217.134
<i>No culpes al karma de...</i>	1.059.614	2.509.225	2.027.461

Título (cont.)	Importe	Coste reconocido	Recaudación
<i>Al final del túnel</i>	1.056.332	2.695.319	677.034
<i>Toro</i>	1.078.831	3.161.659	1.696.017
<i>The Chosen / El elegido</i>	1.082.886	2.620.662	347.057
<i>Inside</i>	1.093.041	2.912.414	504.058
<i>Los del túnel</i>	1.127.508	2.560.068	1.095.349
<i>Gernika, The Movie "3"</i>	1.143.211	4.957.753	374.456
<i>Kiki, el amor se hace</i>	1.143.235	2.286.471	6.279.214
<i>La corona partida</i>	1.157.280	2.812.123	873.551
<i>Secuestro</i>	1.178.409	3.162.984	836.054
<i>Tarde para la ira</i>	1.198.501	2.477.002	1.616.271
<i>El jugador de ajedrez</i>	1.200.668	3.551.062	231.553
<i>Altamira</i>	1.202.145	8.173.878	1.183.613
<i>Despido procedente</i>	1.227.948	4.262.219	179.574
<i>Vientos de La Habana</i>	1.231.169	3.668.114	210.632
<i>Tini, el gran cambio de Violetta</i>	1.236.241	16.010.274	898.271
<i>Cold Skin</i>	1.245.916	4.509.220	308.241
<i>La niebla y la doncella</i>	1.251.893	2.883.745	1.203.563
<i>El faro de las orcas</i>	1.259.278	3.669.604	373.819
<i>Zipi y Zape y la isla del capitán</i>	1.350.000	3.431.561	2.526.147
<i>Un monstruo viene a verme</i>	1.350.000	31.123.651	26.161.097
<i>Zona hostil</i>	1.357.322	3.723.714	874.422
<i>100 metros</i>	1.387.863	2.965.635	1.869.142
<i>Oro</i>	1.421.024	5.653.911	1.282.697
<i>Plan de fuga</i>	1.411.770	3.512.069	1.113.314
<i>Villaviciosa de al lado</i>	1.436.599	2.974.685	10.176.254
<i>Que Dios nos perdone</i>	1.456.550	3.291.189	1.424.160
<i>Cuerpo de élite</i>	1.495.200	4.211.638	6.321.972
<i>1898 Los últimos de Filipinas</i>	1.500.000	6.979.021	1.815.326
<i>El bar</i>	1.500.000	4.180.378	2.835.473
<i>Cien años de perdón</i>	1.500.000	3.214.535	6.644.409
<i>Contratiempo</i>	1.500.000	4.532.809	3.679.009
<i>El hombre de las 1000 caras</i>	1.500.000	5.290.017	2.626.451
<i>Julieta</i>	1.500.000	7.615.956	2.202.578
<i>El olivo</i>	1.500.000	3.358.005	1.652.151

Título (cont.)	Importe	Coste reconocido	Recaudación
Ozzy (ANIM)	1.500.000	5.967.296	2.061.956
Señor, dame paciencia	1.500.000	3.629.654	6.689.260

Fuente: ICAA + elaboración propia

* Documental.

[La recaudación estimada es la acumulada en la comercialización del film en España según el ICAA]

Anotemos que fueron seis y nueve los títulos que alcanzaron la cifra máxima de la ayuda, mientras que resulta realmente curioso comprobar que el escalón más bajo del año 2018 no va más allá de los 268 y 523 euros, lo cual parece realmente irrisorio. De nuevo relacionamos el importe de la ayuda recibida con el coste reconocido y con la recaudación obtenida, para que así se pueda evaluar en qué medida aquella haya podido resultar determinante. Remarcaremos así que encontramos numerosos títulos cuya ayuda supera ampliamente la recaudación acumulada hasta hoy, siempre según los datos oficiales; eso ocurre en 13 y 32 casos respectivamente en los dos años analizados. A veces de forma realmente apabullante: entre los beneficiados en 2017 se puede resaltar esa circunstancia en títulos como *Summer Camp*, *Benidorm*, *monamour*, *Ladopció* o *Segon origen*; por su parte, en 2018 ocurre algo semejante con filmes como *Callback*, *Igelak*, *Órbita 9*, *El último traje*, *Nacida para ganar*, *El elegido*, *Gernika*, *the Movie 3*, *El jugador de ajedrez*, *Despido procedente*, *Vientos de La Habana* o *El faro de las orcas*. Sobre las causas de esos muy considerables desfases no podemos entrar pormenorizadamente, pero en todo caso desmienten la adecuación del sistema a las intenciones que pretendían sostenerlo. Por otra parte, también resulta interesante interrelacionar las subvenciones con los costes reconocidos, dato que en el caso del año 2017 podemos conocer porcentualmente.

En relación a la producción acogida a estas ayudas en nuestro período, podemos concretar ordenadamente su reparto en relación con los costes reconocidos y la recaudación obtenida (Cuadro 38), los dos aspectos que acaban determinando la cuantía de la subvención. Parecería lógico que a medida en que aumentamos

el grado de la ayuda, también se incrementa el porcentaje del coste que queda cubierto por ella, pero esto no es una constante absoluta, ni mucho menos, ya que los títulos de la franja más alta de ayudas, los que se sitúan en o cerca del límite, acostumbran a ser también los de mayor coste. Así, en realidad, de las seis películas que superaron el 40%, las dos más destacadas (*Los miércoles no existen* y *A cambio de nada* (con un 44,89% y 44,02% respectivamente) están por debajo del millón de euros como ayuda. Aunque en ese sentido también hay significativas excepciones, caso de *El rey de La Habana*, *Lejos del mar*, *Un otoño en Berlín*, *Benidorm mon amour*, o *Ladopió*, que con costes superiores al millón de euros han obtenido ayudas muy limitadas.

Pero el motivo aparente del cambio en las políticas de ayudas que se produjo efectivamente a partir del comienzo de 2016 no fueron tanto las distorsiones del normal funcionamiento del sistema vigente como la revelación de una realidad probablemente bien conocida por muchos, pero hasta poco tiempo antes no perseguida: el fraude en la taquilla. Evidentemente, ese fraude, que incide directamente en las ayudas a la producción, necesitaba algo más que la complicidad de ciertos distribuidores y exhibidores, pero en definitiva afectó al sistema de ayudas a la amortización. Al vincular este a la recaudación en taquilla, alimentó que algunos operadores la manipulasen, para así alcanzar los mínimos de 60.000 espectadores (30.000 para producciones en lenguas co-oficiales con el castellano) en principio requeridos para poder solicitar la ayuda, algo que comenzó a ser perseguido judicialmente en 2015 (hasta cinco juzgados madrileños, más alguno de provincias como en Alicante, intervinieron en el asunto) y que en realidad afrontaba casos anteriores al 2012. Casos diversos como los de los multicines Paraíso Mirasierra (Madrid), donde al parecer a un inspector del Ministerio se le suspendió (por problemas “técnicos”) la sesión de las 16,30h., de la que era el único asistente, para luego comprobar que se habían declarado 117 espectadores por esa sesión y 1.657 en el total de la semana (del 28 de septiembre al 7 de octubre de 2012) en que se exhibió *De mayor quiero ser soldado*, producida y distribuida por Canónigo Films. Por lo general, esos incrementos artificiales de asistencia se generaban en los

últimos días de proyección de las películas; pero no fueron solo los catorce imputados por los diversos casos descubiertos en esos multicines, pues el asunto alcanzó hasta 42 películas investigadas, de las cuales, al parecer, doce vieron reducida, congelada o eliminada la subvención otorgada. Además, no solo se trataba de declarar falsas asistencias a sesiones anunciadas, sino también de inventarse sesiones matinales, ni anunciadas ni celebradas.

En el marco de esas investigaciones, el propio ICAA informó a la fiscalía madrileña de que *“hay pruebas indiciarias de que se están desarrollando prácticas previsiblemente concertadas (con productores y distribuidores)”*. El 26 de noviembre de 2015, Carlos Cuadros, director general del ICAA, manifestaba a *El País* (diario que abordó el tema con intensidad y que ha sido fuente de muchos de estos datos) que *“también empezamos a llamar a Ayuntamientos en los que las productoras decían que habían exhibido sus películas. En algún caso descubrimos que las salas habían cerrado incluso treinta años antes”*. Frente a todo eso, FEDICINE (la Federación de Distribuidoras Cinematográficas) manifestaba en una nota: *“Las salas venden entradas para sus sesiones por diversos canales como la taquilla, plataformas de Internet o cajeros, no pudiendo controlar, ni siendo esta su función, si aquellas personas que compran sus entradas entran o no a la sala, o la abandonen a mitad de la película”* (*El País*, 24-11-2015).

Estas revelaciones periodísticas contribuyeron a espolear un cambio de paradigma en la política de apoyo a la producción cinematográfica, junto a la incapacidad de alimentar suficientemente al fondo por la práctica congelación de la suma total aplicable a las ayudas, muy lejana de los cien millones que la industria preveía como necesarios. De hecho, se volvía al anterior principio de la subvención anticipada, a la ayuda sobre el proyecto en base a requisitos “objetivables” y “transparentes”; en ese sentido se publicó, en mayo de 2015, un nuevo Reglamento que entraría en vigor con las nuevas ayudas en marzo de 2016.

La clave del nuevo sistema, el de “Ayudas a la producción de largometrajes sobre proyecto” ahora vigente, consiste en establecer los requisitos que potencian un proyecto, antes de su realización. En ese sentido se propone la consideración de diversos factores: la trayectoria previa del productor, la concreción de un contrato de

distribución, la venta internacional predeterminada o el acuerdo con alguna televisión. Estas ayudas –que podían convocarse entre una y tres veces al año– se dividen en generales y selectivas: para las primeras, los proyectos aspirantes deben tener un coste mínimo previsto de 1,3 millones de euros, un 35% del presupuesto ya garantizado y el compromiso confirmado del estreno en un mínimo de veinte salas, y el límite máximo en la cuantía de la ayuda es de 1.400.000 euros por película. Por su parte, las selectivas deben tener “*un especial valor cinematográfico, cultural o social, de carácter documental o que incorporen a nuevos realizadores*”. Si en las generales se establece un coste mínimo, en las selectivas se insta a un coste máximo, de 1.800.000 euros, pero se reducen las garantías al 10% del presupuesto, deben estar ambientadas en España y, de alguna manera, relacionarse con la realidad social del país.

Todo ello se concreta mediante un sistema de puntos, requiriéndose en un principio un total de ochenta para optar al 100% de la ayuda; y decimos optar, porque las limitaciones del fondo que debe alimentar estas subvenciones, ha implicado que numerosas producciones que superan esa puntuación no hayan podido disponer de las correspondientes ayudas; ya en 2017 hubo proyectos por encima incluso de los noventa puntos que no recibieron ayuda (en total hubo 28 proyectos que obtuvieron entre 50 y 92 puntos que quedaron fuera de la ayuda). La distribución de tal puntuación se rige por los siguientes principios:

1. Las taquillas obtenidas por películas anteriores del productor, su presencia en festivales cinematográficos y las ventas internacionales que hayan podido tener (hasta 22 puntos).
2. La viabilidad económica del proyecto, manifiesta según acuerdos de distribución, la relación con agentes de ventas internacionales y convenios con alguna televisión (hasta 40 puntos).
3. El impacto socio-económico, revelado por el gasto de la producción en territorio nacional (hasta 32 puntos).
4. El hecho de que la dirección esté a cargo de una mujer, el film esté orientado hacia el público infantil o que la producción integre becarios en formación (hasta 6 puntos).

Como ocurriera en los tiempos de la Ley Miró, hay algunos casos en los que estas ayudas son retornables, de lo cual depende la retroalimentación del fondo; ello ocurre cuando los ingresos globales producidos por el film tripliquen el coste (debidamente justificado y auditado, tal como la participación del inversor) y el productor obtenga beneficios que alcancen el 300% del importe de la subvención completa. La entrega del importe de la ayuda está establecida en el Reglamento de 2016 de la siguiente manera: un 20% tras la resolución de la solicitud, un 50% tras el inicio del rodaje y el 30% restante cuando se produzca el reconocimiento del coste.

No han faltado los reproches a este sistema, sea por parte de la UCE (Unión de Cineastas) por acentuar la separación entre cine comercial y cultural o porque, en el caso de las selectivas, “*se hace imposible la aparición de nuevos productores, se eliminan en la práctica las coproducciones internacionales minoritarias, en particular las proyectadas con Latinoamérica, y se penaliza a las distribuidoras nacionales en beneficio de las majors, insólito criterio sin precedentes en cualquier país europeo*”. También por parte del sector, al considerar algunos el nuevo sistema como pensado para el predominio de las televisiones en la producción cinematográfica española, mientras que otros, como Eduardo Campoy (productor de *El mejor verano de mi vida*), se han lamentado en *Audiovisual 451* de las dificultades para las nuevas productoras, que como tales no pueden ostentar unos antecedentes ni favorables ni desfavorables. O quejas más específicas, como las de IBAIA (Asociación de Productores Audiovisuales Independientes del País Vasco), al comprobar que el ICAA descuenta el importe concedido por las ayudas de la ETB por considerarlas públicas. Y existe además el riesgo de que el sistema propicie el inflado de los presupuestos y los costes, o de que las producciones se conciban con una orientación que facilite la consecución de esas ayudas, tal como ponen de manifiesto las declaraciones de Fernando Bovaira (productor ejecutivo de *Ágora*, entre otras), también en *Audiovisual 451*: “*La Tribu es una película estructurada a partir del nuevo modelo de ayudas (...) Ahora, con el nuevo sistema de ayudas, lo que hay que hacer es montar las producciones pen-*

sando en los puntos que puede obtener, porque es un entorno competitivo, es un concurso. Con una mejor dotación, no es un mal sistema". Y si es un concurso, el riesgo es que en esa competición acaben ganando siempre los más fuertes, que como vimos son siempre Atresmedia y Telecinco Cinema.

De hecho, las ayudas sobre proyecto no eran absolutamente nuevas; pero antes de 2016 fueron mucho más restrictivas (Cuadro 39), entre otras cosas por el dramático descenso de la parte del Fondo de Protección que se les dedicaba: 49 millones de euros en 2012, 39 en 2013 y 33 en 2014;¹⁷ este último año sobre un total de 61.683.169 euros dedicado al conjunto de ayudas a la cinematografía.

CUADRO 39
Ayudas sobre proyecto 2014-15

	2014	2015
Solicitudes presentadas	432	424
Resolución positiva	36	36
Resolución negativa	355	349
Excluidas	21	39

Tramos del importe de las ayudas	2014	2015
Hasta 100.000	14	11
Entre 100.000 y 200.000	5	7
Entre 200.000 y 300.000	7	4
Más de 300.000	3	5

Tramos del porcentaje de las ayudas sobre presupuesto declarado	2014	2015
Hasta el 20%	15	10
Entre el 30 y el 30%	13	9
Más del 30%	1	8

Fuente: ICAA

17 Frente a los 70,4 en Italia, 120 en Reino Unido, 340 en Alemania y 770 en Francia. Aprovechemos esta nota para excusar –por limitaciones obvias de espacio– el abordar sistemáticamente el análisis comparado entre el sector de producción español y el resto de Europa, y que además no es objeto de la presente publicación.

Señalemos que, entre las 36 solicitudes aceptadas en 2014, 28 corresponden a largometrajes: 13 de ficción, 13 documentales y 2 filmes de animación; en el 2015 se apoyaron el mismo número de títulos, con 28 largometrajes: 12 de ficción, 13 documentales y 3 animaciones. Lógicamente, esos proyectos que obtuvieron la ayuda anticipada en 2014, fueron realizados e incluso estrenados en 2015 y 2016, o incluso más tarde; por tanto, en el marco de nuestro estudio vale la pena recordar la distribución pormenorizada de esta ayuda (Cuadros 40 y 41).

CUADRO 40
Ayudas generales sobre proyecto / año 2014

	Título	Importe	Ppto.	Puntos	Recaud.
FICCIÓN	<i>No es vigilia</i>	42.328	186.740	80,83	1.825
	<i>Los héroes del mal</i>	90.150	300.000	85,86	8.660
	<i>Unamuno en Fuerteventura*</i>	103.665	719.374	84,63	No calif.
	<i>Camí a casa*</i>	188.037	1.277.876	76,75	No calif.
	<i>Siete horas**</i>	222.800	836.747	79,57	No calif.
	<i>La espera</i>	225.050	1.504.521	80,38	6.313
	<i>Palestina***</i>	233.513	1.125.709	74,96	No estr.
	<i>Embarazados****</i>	257.887	1.510.000	73,63	1.221.887
	<i>Organistrum**</i>	278.500	2.109.800	79,57	No calif.
	<i>La madre</i>	298.593	1.180.860	81,25	10.995
	<i>María (y los demás)</i>	301.437	1.079.400	86,13	119.927
<i>Migas de pan</i>	313.950	1.718.000	74,75	18.263	
ANIMA.	<i>Teresa y Tim</i>	182.962	1.263.462	87,13	22.751
	<i>Memorias de un hombre en pijama</i>	211.750	1.270.000	75,63	607
	<i>Nur y el templo del Dragón</i>	302.833	1.185.000	73,38	45.978
DOCUMENTALES	<i>Aguirre***</i>	8.678	36.723	68,88	No estr.
	<i>Estrellado***</i>	27.032	110.800	70,21	No estr.
	<i>El hombre que embotelló el sol</i>	28.717	230.178	68,38	1.442
	<i>Folk**</i>	33.670	188.000	68,71	No calif.
	<i>Invertidos, la ley contra el deseo***</i>	35.481	138.234	74,29	No estr.
	<i>La colina turquesa**</i>	42.636	425.485	80,14	No calif.
	<i>El arquitecto de Nueva York</i>	43.076	236.239	68,38	1.162

	Título (cont.)	Importe	Ppto.	Puntos	Recaud.
DOCUMENTALES	<i>Carmen Laforet.</i>				
	<i>El miedo y...***</i>	46.068	230.000	73,13	No estr.
	<i>La substància</i>	57.400	378.730	82,00	649
	<i>Dentro**</i>	69.492	269.341	74,64	No calif.
	<i>Muros</i>	81.620	652.097	72,88	4.748
	<i>Apuntes para una película de atracos</i>	102.060	445.000	81,00	3.964
	<i>Caballos locos***</i>	112.728	460.938	69,86	No calif.

Fuente: ICAA + elaboración propia

* Estrenada con el título de *Quatretondeta*.

** No tiene fecha de resolución ministerial y calificación; por tanto, no consta como finalmente producida.

*** No estrenada comercialmente según el ICAA.

**** Sólo *Embarazados* alcanzó la ayuda a la amortización, con un coste reconocido de 1.952.758 euros.

CUADRO 41 Ayudas generales sobre proyecto / año 2015

	Título	Importe	Ppto.	%	Puntos	Recaud.
FICCIÓN	<i>Tierras de soledad**</i>	37.780	288.560	13,09	79,92	No calif.
	<i>Bosco, el delirio de un rey</i>	89.324	334.580	26,70	75,83	No calif.
	<i>Gelo*</i>	108.732	300.000	76,67		2.624
	<i>La isla del rinoceronte**</i>	122.205	300.000	40,74	86,17	No calif.
	<i>La higuera*</i>	185.160	1.666.841	11,11	78,33	47.255
	<i>Maus</i>	248.997	1.320.087	18,86	76,33	74
	<i>Entre dos aguas</i>	288.322	850.782	33,89	82,42	60.419
	<i>Verano 1993</i>	290.268	990.382	29,31	76,75	1.198.557
	<i>Cruzando el límite****</i>	297.202	1.994.569	14,90	78,58	No calif.
	<i>Rumbos</i>	365.473	2.162.000	16,90	83,67	280.131
	<i>Morir</i>	379.381	1.800.120	21,08	80,25	38.130
	<i>Incerta glòria</i>	569.191	3.500.000	16,26	75,25	637.473
ANIMA.	<i>Carlos Saura**</i>	106.999	280.000	38,21		No calif.
	<i>El secreto de Amila</i>	125.985	837.452	15,04		24.347
	<i>Día de muertos**</i>	366.381	1.920.252	19,08		No calif.

	Título (cont.)	Importe	Ppto.	%	Puntos	Recaud.
DOCUMENTALES	<i>La batalla desconocida</i>	52.711	216.585	24,34	74,33	1.589
	<i>En tránsito</i>	32.660	176.000	18,56	80,33	276
	<i>Cántico</i>	36.707	125.750	29,19	76,50	No estr.
	<i>Tiempo de vida**</i>	39.433	117.713	33,50	74,67	No calif.
	<i>La nave va**</i>	47.653	209.400	22,76	72,00	No calif.
	<i>Bomberos de Barcelona**</i>	55.784	210.779	26,47	73,75	No calif.
	<i>Cien días de soledad</i>	70.345	201.457	39,92	82,67	68.276
	<i>Tierra quemada</i>	78.161	279.472	27,97	82,67	339
	<i>Sahara, el mundo que nunca existió**</i>	85.095	440.700	19,31	75,00	No calif.
	<i>The Resurrection Club: la historia de Pablo Ibar***</i>	114.389	363.778	31,44	71,17	No calif.
	<i>San Mao y la sombra del olivo***</i>	176.241	642.075	27,45	77,67	No calif.
	<i>La Jota</i>	376.687	1.120.215	33,63	83	64.011

Fuente: ICAA + elaboración propia

* Estrenadas con los títulos de *Hielo* y *La higuera de los bastardos*.

** No tiene fecha de resolución ministerial y por tanto no consta como producida.

*** No estrenada comercialmente.

**** Consta en el buscador del ICAA sin ningún dato más que el número de expediente (66595), la calificación (apta para todos los públicos) y la duración (90 minutos).

Teniendo en cuenta que estas ayudas son cualitativas –frente a las automáticas para la amortización– y, por tanto, siempre corresponden a la discrecionalidad de la comisión evaluadora, tal como ocurrirá con las posteriores a 2016, el debate sobre la justicia de su adjudicación es inevitable. No vamos a entrar aquí en disquisiciones sobre los motivos de su concesión, aunque distinguiamos las anteriores a 2016 del nuevo sistema por ser básicamente complementarias, destinadas a proyectos que no se perciben con grandes visos de comercialidad; de ahí la casi equiparación entre ficción y documental, aunque pueda surgir alguna sorpresa –en términos de comercialidad– como hayan sido *Entre dos aguas*, *Incerta glòria* y *Verano 1993*, proyectos que no llegarán a las pantallas hasta 2017-2018. Si lo llevamos al ámbito autoral, también podríamos destacar algún título, como *Los héroes del mal*, *Morir* o

Apuntes para una película de atracos. Sin embargo, lo que sí parece relevante es el hecho de que, sobre los 56 filmes subvencionados entre los dos años, 21 parece que no llegaron a acabarse y siete ni siquiera a estrenarse.

Entrando en las ayudas a la producción sobre proyecto del nuevo sistema, aplicado en los años 2016 y 2017, podemos observar su distribución, tanto de las generales como de las selectivas (Cuadros 42 y 43).

CUADRO 42
Ayudas generales sobre proyecto

	2016	2017
Solicitudes presentadas	75	106
Resolución positiva	30	25
Resolución negativa	38	24
Excluidas	7	57

Tramos del importe de las ayudas	2016	2017
Hasta 500.000	4	4
Entre 500.000 y 1.000.000	9	1
Entre 1.000.000 y 1.500.000	17	20

Tramos del porcentaje de las ayudas sobre presupuesto declarado	2016	2017
Hasta el 30%	9	7
Entre el 30 y el 39% o 35%	13	5
Más del 39% o 35%	8	13

CUADRO 43
Ayudas selectivas sobre proyecto

	2016	2017
Solicitudes presentadas	205	203
Resolución positiva	60	55
Resolución negativa	77	83
Excluidas	68	65

Tramos del importe de las ayudas	2016	2017
Hasta 100.000	19	24
Entre 100.000 y 200.000	7	3
Entre 200.000 y 300.000	5	6
Entre 300.000 y 400.000	10	6
Tramos del porcentaje de las ayudas sobre presupuesto declarado	2016	2017
Hasta el 20%	12	11
Entre el 20 y el 30%	26	25
Más del 30%	3	3

Fuente: ICAA

Comprobamos así que si estas ayudas bien han de sustituir en su magnitud a las ayudas a la amortización, siguen siendo notablemente selectivas, pues las respuestas afirmativas a las solicitudes generales son del 40% y el 23,58%, así como del 29,26% y 27,09% para las selectivas, siempre en el bienio 2016-17.¹⁸ Parece que el crecimiento de solicitudes de ayudas generales del segundo año puede corresponder a una mayor adaptación de los proyectos a los requisitos del nuevo sistema, aunque paradójicamente las aprobadas son menos en 2017, probablemente por la disminución del dinero disponible. En cuanto a las selectivas, la cantidad de solicitudes es muy superior y equiparable en ambos años, pero siendo las resoluciones positivas más numerosas que las de las generales, se mantienen en parámetros bastante restrictivos, si atendemos a su porcentaje. Pasando de nuevo de lo general a lo concreto, indicamos ahora los títulos beneficiarios de esta ayuda (Cuadros 44 y 45), señalando el importe de la ayuda, el presupuesto aducido, el porcentaje de dicho presupuesto que cubre la subvención, la puntuación obtenida por el proyecto (si se ha podido acceder a ella..) y la recaudación acumulada obtenida, al menos hasta comienzos de diciembre de 2018.

¹⁸ No avanzamos hacia la concesión de 2018 puesto que los beneficiarios están en la mayor parte de casos en sus fases de producción inicial.

CUADRO 44
Ayudas generales sobre proyecto / año 2016 / ficción

Título	Importe	Ppto.	%	Ptos.	Recaud.
<i>La residencia</i>	298.741	933.566	32,00	63	No calif.
<i>Jean-François y el sentido de la vida</i>	304.271	2.100.000	14,49	-	19.687
<i>Sólo se vive una vez / El efecto kosher</i>	414.924	1.325.753	31,30	79,5	27.512
<i>El año de la plaga</i>	427.500	1.316.000	32,48	53	No estr.
<i>Don't Fuck Around the World</i>	521.643	1.716.604	30,39	78	No calif.
<i>La cordillera</i>	584.098	1.460.247	40,00	-	885.650
<i>La llamada</i>	723.109	1.807.773	40,00	-	2.710.170
<i>Cuando los ángeles duermen</i>	798.300	2.322.000	34,38	63	90.649
<i>Perfectos desconocidos</i>	800.000	3.502.329	22,84	68,5	20.758.716
<i>En las estrellas</i>	886.104	3.705.000	32,76	-	16.837
<i>Operación Concha</i>	890.100	2.472.543	36,00	72	199.721
<i>El móvil</i>	940.230	2.350.575	40,00	85,5	No calif.
<i>La librería</i>	976.328	2.440.821	40,00	80	3.031.792
<i>Thi Mai</i>	1.020.600	3.654.471	27,93	74	1.823.460
<i>Memorias del calabozo / La noche de los 12 años</i>	1.031.600	2.579.000	40,00	-	130.011
<i>Inmersión</i>	1.053.329	3.673.206	26,68	75	370.869
<i>El pacto</i>	1.120.000	3.667.100	30,54	69,5	1.834.212
<i>Toc Toc</i>	1.120.000	3.550.000	31,55	69,5	6.115.287
<i>El secreto de Marrowbone</i>	1.260.000	8.400.000	15,00	81,5	7.203.750
<i>El hombre que mató a Don Quijote</i>	1.260.000	5.425.535	23,22	75,5	193.906
<i>El guardián invisible</i>	1.260.000	4.500.000	28,00	71	3.697.547
<i>El aviso</i>	1.260.000	4.189.292	30,08	-	No calif.
<i>Las leyes de la termodinámica</i>	1.260.000	3.897.330	32,33	72,5	324.790
<i>Muse</i>	1.389.119	3.472.799	40,00	-	208.503
<i>Tadeo Jones 2</i>	1.400.000	9.300.000	15,05	80,5	17.628.896
<i>Abracadabra</i>	1.400.000	5.200.000	26,92	80,5	1.654.237,66
<i>Ajedrez para tres</i>	1.400.000	4.459.997	31,39	-	No calif.
<i>Aundiya</i>	1.400.000	3.700.000	37,84	86,5	No calif.
<i>Uno, equis, dos</i>	1.400.000	3.580.000	39,11	-	No calif.

Título (cont.)	Importe	Ppto.	%	Ptos.	Recaud.
<i>El expediente</i>	1.400.000	3.534.823	39,61	84,6	No calif.

CUADRO 45
Ayudas generales sobre proyecto / año 2017 / ficción

Título	Importe	Ppto.	%	Ptos.	Recaud.
<i>Insomnes [No dormirás]</i>	350.000	1.621.500	21,58	87	No calif.
<i>Agur Etxebeste</i>	720.000	1.800.000	40,00	89	No calif.
<i>Errementari / El herrero</i>	850.000	2.512.500	33,83	84	178.973
<i>Animales sin collar</i>	910.294	2.275.735	40,00	94	72.044
<i>Quién te cantará</i>	977.058	2.454.118	39,81	92,5	193.114
<i>Bajo el mismo techo*</i>	980.000	-	-	-	No estr.
<i>Tu hijo</i>	1.020.104	2.550.260	40,00	93	371.279
<i>Feedback</i>	1.032.000	2.580.000	40,00	88,5	No calif.
<i>Yuli</i>	1.040.000	2.600.000	40,00	86	10.754
<i>Sin filtro</i>	1.277.543	3.894.000	32,81	93	No calif.
<i>El desentierro</i>	1.095.000	2.745.594	39,88	85	78.788
<i>La trinchera infinita</i>	1.188.000	2.970.000	40,00	85	No calif.
<i>The Influence</i>	1.340.000	3.555.825	39,93	83,5	No calif.
<i>El fotógrafo de Mauthausen</i>	1.400.000	3.834.783	36,51	96	2.372.906
<i>Tiempo después</i>	1.400.000	3.677.234	38,07	95	No calif.
<i>Mientras dure la guerra</i>	1.400.000	6.380.000	21,94	94,5	No calif.
<i>El árbol de la sangre</i>	1.400.000	5.600.000	25,00	93	314.379
<i>La gallina Turuleca</i>	1.400.000	4.101.330	34,14	93	No calif.
<i>La sombra de la ley</i>	1.400.000	4.975.000	28,14	88	No calif.
<i>El reino</i>	1.400.000	4.038.796	34,66	87	1.418.876
<i>El hombre que mató a D. Quijote</i>	1.400.000	12.160.863	11,51	87	193.906
<i>Todos lo saben</i>	1.400.000	5.750.000	24,35	86	3.437.934
<i>Campeones</i>	1.400.000	4.503.924	31,08	86	19.070.657
<i>Superlópez</i>	1.400.000	7.300.014	19,18	85	7.310.123
<i>Los futbolísimos</i>	1.400.000	3.586.000	39,04	84	3.437.934
<i>La tribu</i>	1.400.000	3.500.000	40,00	83	6.146.641

Fuente: ICAA + elaboración propia

* Desestimada la ayuda en primera instancia, luego le fue concedida, pero la información completa no consta en la resolución general.

Fácilmente se puede apreciar la inversión respecto a las anteriores ayudas al proyecto, puesto que ahora las ayudas generales reúnen a los filmes más significativos de los años sucesivos a la resolución de la ayuda; algo obvio, dada la limitación por abajo del fondo aprovisionador. Así, diecinueve títulos alcanzan el máximo de la subvención (1.400.000 euros), con un claro desequilibrio entre los seis de 2016 y los trece de 2017. Al parecer los productores fueron aprendiendo –como decía Bavaria– a preparar sus proyectos en función de lo demandado por el ICAA. Por supuesto, también nos encontramos con un cierto número de filmes no calificados a día de hoy: ocho en 2016 y diez en 2017. No deja de resultar curioso que precisamente sea entre los seis mejor dotados de 2016 donde aparecen cuatro que aún no obtuvieron la resolución ministerial, mientras que en idéntica circunstancia solo se hallan cuatro filmes de los trece más dotados en 2017; a ellos cabe añadir dos títulos ya calificados, pero no estrenados, lo cual es muy relevante, sobre todo para los subvencionados en 2017 y que ya se han estrenado en una cantidad muy razonable. Digamos que en numerosas ocasiones no es justo evaluar a finales de 2018 la relación entre la ayuda otorgada –se supone que vinculada a la idoneidad y viabilidad del proyecto– y su desempeño en taquilla; aquí no hablamos siquiera de los valores artísticos, tan discutibles como siempre, sino del rendimiento industrial: si nos fijamos en las ayudas concedidas en 2016, donde el índice de conclusión y estreno de los proyectos es lógicamente mayor, podemos apreciar que películas que han recibido los menores importes son precisamente las que establecen una mayor distancia entre ese dinero y su recaudación en taquilla: títulos como *Jean-François y el sentido de la vida*, *Solo se vive una vez*, *Cuando los ángeles duermen* o *En las estrellas* obtuvieron ayudas en una franja cercana situada entre los 300.000 y los 800.000 euros, para un rendimiento reconocido oficialmente en las salas que no llega a superar los 100.000 o incluso los 50.000 euros. Claro que esos –y otros– proyectos estaban cerca del presupuesto mínimo requerido (1.300.000 euros) y con una puntuación realmente baja, que en varios casos no rebasaba los setenta puntos, frente a la prevista frontera de los

ochenta; probablemente eso fue así porque debía distribuirse el dinero previsto presupuestariamente y al no haber suficientes puntuaciones altas, se debió rebajar la exigencia hasta agotar el total de la cantidad

En cuanto a las ayudas selectivas según proyecto (Cuadros 46 y 47), concedidas en 2016 en una segunda fase el 9 de diciembre (la primera fase, con las generales, se había resuelto el 15 de julio) responde a otras características, según la normativa.

CUADRO 46
Ayudas selectivas sobre proyecto / año 2016

	Título	Importe	Ppto.	%	Ptos.	Recaud.
FICCIÓN	<i>Las cartas que no llegaron</i>	74.873	252.100	29,70	66,50	No calif.
	<i>Enterrados</i>	76.509	280.000	27,32	68,30	No estr.
	<i>Staff Only (Reservado al personal)</i>	123.910	930.612	13,31	73,63	No calif.
	<i>Siete años</i>	163.648	1.040.000	15,74	64,83	274
	<i>Danza</i>	183.750	1.293.400	14,32	73,50	1.050
	<i>Blanco en Blanco</i>	184.375	829.500	22,23	73,75	No calif.
	<i>Sin fin</i>	188.000	760.343	24,73	75,20	21.903
	<i>Voldria parar el temps</i>	188.340	775.880	24,27	73,25	No calif.
	<i>Carmen y Lola</i>	205.945	700.496	29,40	73,50	332.837
	<i>La vida era eso</i>	227.210	815.738	27,85	69,63	No calif.
	<i>Cuerdas</i>	237.600	940.922	25,25	66,00	No calif.
	<i>Jefe</i>	282.240	980.000	28,80	72,00	35.078
	<i>Mil cosas que haría por ti</i>	298.687	1.164.578	25,65	66,38	51.061
	<i>Jaulas</i>	333.500	1.400.000	23,82	66,70	10.454
	<i>Petra</i>	343.668	1.797.021	19,12	75,73	182.367
	<i>Buñuel en el laberinto de las tortugas</i>	343.750	1.728.652	19,89	68,75	No calif.
	<i>Viaje alrededor del cuarto de una madre</i>	343.750	1.125.000	30,56	76,39	96.634
	<i>Amar</i>	353.983	1.606.500	22,03	84,99	No calif.
	<i>Petra</i>	343.668	1.797.021	19,12	75,73	182.367
	<i>Cuando dejes de quererme</i>	355.000	1.288.009	27,56	71,00	76.193

	Título	Importe	Ppto.	%	Ptos.	Recaud.
FICCIÓN	<i>Ánimas</i>	360.396	1.421.056	25,36	85,20	3.587
	<i>Mi querida cofradía</i>	378.750	1.482.534	35,55	75,75	399.318
	<i>Las furias</i>	392.370	1.325.000	29,61	79,27	108.244
ANI.	<i>Elkano, la primera vuelta al mundo</i>	342.500	1.557.572	21,99	68,50	No calif.
DOCUMENTALES	<i>Un hombre llamado Pedro Olea</i>	24.479	219.215	11,17	55,83	No calif.
	<i>Berlín, punto de encuentro</i>	27.213	205.000	13,28	73,75	No calif.
	<i>Arte al agua</i>	29.875	195.655	15,27	59,75	11.748
	<i>Penélope</i>	31.179	221.440	14,08	84,25	3.583
	<i>Experimento Stuka</i>	32.244	201.425	16,01	69,00	4.474
	<i>Miguel Picazo, un cineasta extramuros</i>	34.187	200.280	17,07	68,38	170
	<i>José Padilla o el "Don"</i>	43.065	449.960	9,57	65,25	No calif.
	<i>En busca del Oscar</i>	54.957	222.900	24,66	61,75	No estr.
	<i>Oscuro y lucientes</i>	55.600	205.650	27,04	69,50	261
	<i>Quinqui Stars</i>	57.667	247.500	23,30	58,25	1.641
	<i>Rota n'Roll</i>	63.070	270.714	23,30	59,50	4.325
	<i>Autorretrato de un Giraluna</i>	71.100	225.490	31,53	79,00	No calif.
	<i>Arizmendiarieta, el hombre cooperativo</i>	74.750	325.000	23,00	57,50	9.189
	<i>Arpeggio</i>	74.873	252.100	29,69	74,25	No calif.
	<i>La visita</i>	77.000	315.453	24,40	70,00	No calif.
	<i>Decir adiós</i>	86.355	290.600	29,77	69,75	No calif.
	<i>La ciudad oculta</i>	96.525	279.000	34,50	87,75	No estr.
<i>Nacido en Siria</i>	116.064	520.000	22,32	69,75	35.876	

Fuente: ICAA + elaboración propia

CUADRO 47
Ayudas selectivas sobre proyecto / año 2017

	Título	Importe	Presupuesto	%
FICCIÓN*	<i>El despertar de las hormigas</i>	21.564	80.061	26,94
	<i>La estación violenta</i>	80.736	789.378	10,23
	<i>Oreina / Ciervo</i>	244.265	1.163.440	21,00
	<i>Lo nunca visto</i>	334.642	1.700.000	19,68
	<i>Bajo la piel de lobo</i>	352.130	1.798.947	19,57
DOCUM.	<i>Nación de muchachos</i>	19.902	246.508	8,07
	<i>Enrique Granados, el último romántico</i>	48.077	183.000	26,27
	<i>Generación: Buñuel, Lorca, Dalí</i>	53.926	304.557	17,71
	<i>Petitot</i>	76.422	298.200	25,63

Fuente: ICAA + elaboración propia

* Para aligerar, solo se mencionan los títulos que han obtenido la resolución ministerial hasta noviembre de 2019 y que, por tanto, constan como acabados.

La rebaja de la exigencia presupuestaria permite integrar numerosos documentales (19 en total), aunque siete de ellos todavía no han tenido resolución ministerial/calificación y dos aún no se hayan estrenado; de los doce restantes podemos apreciar sus bajísimas recaudaciones, en absoluto razonables en relación a los presupuestos y las propias ayudas. No es muy distinta la proporción de películas sin resolución ministerial: ocho sobre las 22 subvencionadas, más otra no estrenada. Y en cuanto a la proporción entre recaudación, coste y ayuda recibida, volvemos a encontrar algunos casos bastante llamativos, como es el de un proyecto que obtiene finalmente una taquilla de 274 euros, habiendo recibido 163.648 euros sobre un presupuesto de 1.040.000 euros, como ocurre con *7 años*, primera coproducción española de Netflix, estrenada en el ya lejano noviembre de 2016. Aunque, atención, puede parecer que ocurre algo semejante con *Dantza* o *Ánimas*, pero recordemos que se han estrenado en octubre y noviembre de 2018 respectivamente y, por tanto, aún están en plena vigencia comercial.

Pero escribiendo a finales de 2018, no se puede aludir al funcionamiento del sistema de ayudas sobre proyecto sin revisar lo

ocurrido en este año. Como consecuencia de la simultaneidad entre las liquidaciones todavía vivas de las ayudas a la amortización, las correspondientes a películas estrenadas antes del 31 de diciembre de 2016, y las derivadas de la ayuda la producción según proyecto, manteniéndose prácticamente la misma dotación económica del fondo de protección, las primeras ahogaron la convocatoria y resolución de las segundas. La alternativa era, bien recortar las ayudas al proyecto a base de ajustar las puntuaciones que las posibilitasen, perjudicando a la nueva producción, o bien prorratear lo disponible entre los afectados por las amortizaciones pendientes. Al parecer, ya en 2017 se dice que nueve películas que superaban los ochenta puntos y doce de más de setenta se habían quedado sin subvención: “*Causa desestimada: por haberse agotado la disponibilidad presupuestaria*”. Los 84,86 millones de euros disponibles en 2017 solo subieron a 85,68 millones en 2018, de los que cerca de 77 estaban dedicados a las ayudas, entre las que inevitablemente debía abonarse al menos el 50% a las que recibían la de amortización por primera vez.¹⁹ Ante esa situación, la convocatoria de las nuevas ayudas, las propias de este año, fue retrasándose (en 2017 se había convocado la primera fase el 3 de mayo y la segunda el 4 de octubre) para sufrimiento de sus postulantes; eso ha significado la privación de una parte de la financiación prevista, lo que ha impedido el desarrollo de ciertas producciones, el retraso en el rodaje de otras²⁰ (algo a veces muy complicado por motivar la asincronía entre los integrantes del equipo artístico y técnico) o incluso la opción de poner en marcha el rodaje al margen de saber si se dispondrá de ayuda o renunciando a ella, caso de *Yucatán*²¹ o *El cuaderno de Sara*.

19 Señalemos que esos 84,86 millones de 2017 eran la partida total dedicada al cine proveniente de los 801,14 millones que disponía la Secretaría de Cultura. De todas formas, pese a la caída del 0,7% del presupuesto de la Secretaría, la partida del cine subía un 15,8% y el Fondo de protección un 16,7%. En 2018 la partida ministerial ha alcanzado los 838 millones de euros, un 4,4% más que el año anterior.

20 Caso de títulos como *En un mundo normal*, *La pequeña Suiza*, *Intemperie*, etc.

21 En este caso, al ser una producción de Telecinco Cinema, junto a Ikiru Film, no podía retrasarse pues estaba vinculada al 5% del presupuesto que las televisiones privadas deben dedicar a la producción. Claro que la presencia de Mediaset y Mo-

Para hacer frente a esa situación, agravada por un imprevisto cambio de Gobierno y con ello de los responsables de Cultura y Hacienda, el 19 de julio (al día siguiente de la toma de posesión de la nueva directora del ICAA, Beatriz Navas) se publicó una nueva Orden ministerial de “Bases de Ayuda a la Cinematografía” (que el anterior Director General ya había dejado preparada) con una serie de rebajas en los requisitos de las ayudas, como la del coste mínimo de las selectivas de 700.000 a 300.000 euros (a cambio de reducir la ayuda máxima de 400.000 a 300.000 euros) o las garantías demandadas; el que las salas de estreno dejaran de ser necesariamente simultáneas o la disminución de su número para los estrenos en lenguas cooficiales (de veinte a doce, o incluso seis si se exhiben en su versión original). Aunque también hubiese contrapartidas como el aumento de la puntuación de 35 a 50 para acceder a la ayuda, compensado por el aumento de su importe hasta el 75% de lo solicitado. Además, se potenciaba la presencia de mujeres en el equipo²² y de los proyectos de animación, condición que les permitía pasar de uno a tres puntos; o del reconocimiento de la condición experimental del proyecto, así como una mayor atención al prestigio del director al frente del proyecto.

Ante la grave situación que podía paralizar –si no lo estaba ya– buena parte del sector de la producción, el 27 de septiembre de 2018 se anunció un suplemento de crédito destinado a las ayudas para la amortización de 10.845.000 euros, con lo que el Fondo de protección se ampliaba hasta los 88.611.000. Y, por fin, el 17 de septiembre de 2018 salió la convocatoria única de las ayudas generales a la producción según proyecto, con una dotación de treinta millones de euros y una reducción de la ayuda máxima de los anteriores 1.400.000 euros a 1.000.000, como recurso para alcanzar a un mayor número de proyectos, siempre y cuando lo recibido por el beneficiario no supere el 40% del presupuesto y coste

vistar + como participantes en el proyecto daba una cierta seguridad para lanzarse al desarrollo de la producción.

22 A razón de tres puntos por su presencia como directoras y dos como guionistas o directoras de fotografía, con un máximo obviamente de siete puntos.

final reconocido; el corte de puntuación de este año ha quedado en los 83 puntos. Ante el retraso, diversas películas han optado a la ayuda... una vez producidas.²³

Las ayudas directas a la producción –vía amortización o proyecto– no son las únicas accesibles al sector de la producción (Cuadro 48).²⁴ De una parte, como compensación por las dilaciones en el pago de las ayudas a la amortización se otorgaron en 2014 y 2015 las “Ayudas a la minoración de intereses” (Cuadro 49). También debería recaer sobre los productores, en cuanto detentan los derechos de los filmes, la ayuda a la conservación del patrimonio, desaparecida en 2016. Además, existen las ayudas a la participación en festivales cinematográficos, que ha repartido entre los 300.000 y 500.000 euros según el año (Cuadro 50) y que son dispensadas por un comité asesor en función de los baremos establecidos por el ICAA, relativos a la categoría del festival y a su impacto industrial o en los medios de comunicación, de la sección en que se programen las películas y de los premios obtenidos.

CUADRO 48
Ayudas concedidas por el ICAA 2014-2017

	Modalidad	Ppto.	Ejecutado	%
2014	Minoración de intereses	1.000.000	577.819	57,78
	Producción LM sobre proyecto	4.000.000	3.999.321	99,98
	Amortización de largometrajes	52.500.000	53.467.010	101,84
	Conservación de patrimonio	300.000	121.046	40,35
	Distribución LM españoles, comunitarios e iberoamericanos	2.500.000	2.500.000	100,00
	Participación en festivales	500.000	294.200	58,84
	Financiación Cortometrajes	1.000.000	723.770	72,38
	Total:	61.800.000	61.683.169	98,78

23 Títulos como *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar), *Intemperie* (Benito Zambrano), *70 binladens* (Koldo Serra), *Paradise Hill* (Alice Waddington), *Los asesinatos de Goya* (Gerardo Herrero), *Ola de crímenes* (Gracia Querejeta) o *Gente que viene y bah* (Patricia Font).

24 La prolija relación de los requisitos y desarrollo de todas las ayudas en vigor actualmente no caben en este estudio; para conocerlos en su integridad y detalle, consúltense el BOE-A-2018-10176.

	Modalidad	Ppto.	Ejecutado	%
2015	Minoración de intereses	500.000	410.300,00	82,06
	Producción LM sobre proyecto	4.750.000	4.747.277	99,94
	Amortización de largometrajes	41.177.068	33.590.367	81,58
	Conservación de patrimonio	300.000	67.441	22,48
	Distribución LM españoles, comunitarios e iberoamericanos	2.500.000	2.500.000	100,00
	Participación en festivales	300.000	233.005	77,67
	Financiación CM	700.000	697.048	99,58
	Total:	50.227.068	42.245.439	84,11
2016	Producción LM sobre proyecto (selectivas)	7.000.000	7.000.000	100,00
	Producción LM sobre proyecto (generales)	30.000.000	30.000.000	100,00
	Amortización de largometrajes	29.600.000	27.160.787	91,76
	Distribución LM españoles, comunitarios e iberoamericanos	2.300.000	1.946.919	84,65
	Participación en festivales	300.000	93.204	31,07
	Financiación CM	950.000	913.367	96,54
	Total:	70.150.000	67.114.279	95,68
2017	Producción LM sobre proyecto (selectivas)	5.300.000	5.300.000	100
	Producción LM sobre proyecto (generales)	30.000.000	30.000.000	100
	Amortización de largometrajes	32.375.000	31.138.714	96
	Distribución LM españoles, comunitarios e iberoamericanos	2.500.000	2.500.000	100
	Participación en festivales	500.000	424.430	85
	Financiación de cortometrajes	600.000	579.760	97
	Total:	71.675.000	70.342.905	98

Fuente: ICAA

CUADRO 49 Ayudas minoración intereses

	2014	2015
Solicitudes presentadas	19	10
Resolución positiva	8	8
Resolución negativa	6	6
Excluidas	5	5

	Proyectos aceptados	Importe ayuda	Importe préstamo
2014	<i>Toro</i>	25.645	466.290
	<i>Musarañas</i>	27.500	500.000
	<i>Cantábrico</i>	33.000	600.000
	<i>La punta del iceberg</i>	40.975	745.000
	<i>Las ovejas no pierden el tren</i>	41.250	750.000
	<i>El padre Jorge</i>	41.250	750.000
	<i>El túnel</i>	46.475	845.000
	<i>Otro día en el infierno</i>	46.750	850.000
	<i>Truman</i>	46.750	850.000
	<i>Que Dios nos perdone</i>	49.638	902.520
	<i>Anómalos</i>	55.000	1.000.000
	<i>Sólo química</i>	57.585	1.047.000
	<i>Vientos de Cuaresma</i>	66.000	1.200.000
2015	<i>El jugador de ajedrez</i>	55.000	1.000.000
	<i>Julieta</i>	55.000	1.000.000
	<i>La niebla y la doncella</i>	55.000	1.000.000
	<i>Plan de fuga</i>	55.000	1.000.000
	<i>Tenemos que hablar</i>	33.000	600.000
	<i>El último traje</i>	47.300	860.000
	<i>1898. Los últimos de Filipinas</i>	55.000	1.000.000
	<i>Zona hostil</i>	55.000	1.000.000

Fuente: ICAA

CUADRO 50
Ayudas para la asistencia festivales

	2014	2015
Solicitudes presentadas	-	-
Resolución positiva	36	32
Resolución negativa	-	-
Desestimadas	-	-
Excluidas	-	-

Fuente: ICAA

Y finalmente, aunque por lo general no acostumbran a corresponder a las mismas empresas que actúan en el terreno del largometraje de ficción, no debemos olvidar las ayudas al cortometraje (Cuadro 51) en sus dos variantes: sobre proyectos y sobre cortos ya realizados.

CUADRO 51
Ayudas a la producción de cortometrajes

		2014	2015	2016	2017
s/ proyecto	Solicitudes presentadas	229	241	241	209
	Resolución positiva	50 (25,76%)	47 (19,5%)	63 (26,%)	53 (25,35%)
	Resolución negativa	160	164	66	100
	Excluidas	19	30	112	56
s/ ya realiz.	Solicitudes presentadas	83	94	110	122
	Resolución positiva	49 (59,03%)	28 (29,78%)	40 (36,36%)	59 (48,36%)
	Resolución negativa	21	59	54	38
	Excluidas	13	7	16	25

Fuente: ICAA

Puede comprobarse que en las dos opciones las resoluciones positivas han oscilado sensiblemente, si bien las del cortometraje ya realizado se han ido acercando –sin alcanzarlo– al máximo obtenido en 2014, pese al continuado incremento de los solicitantes, aunque en general parecen ser más generosas que las ayudas al proyecto.

De todas formas, hay algunas ayudas que sorprendentemente no aparecen en la “Memoria de Ayudas” publicada por el propio ICAA; nos referimos a las “Ayudas a la creación del guion” (Cuadro 52) y las “Ayudas al desarrollo del proyecto” (Cuadro 53).

CUADRO 52
Ayudas a la creación del guion

		Importe de la ayuda	Recaudación (en €)	Espectadores
2015	<i>El perdido*</i>	40.000	2.037	369
	<i>Distrito Sur*</i>	24.000	No estr.	No estr.
	<i>L'adopció</i>	40.000	159.086	34.673
2016	<i>El círculo en el agua*</i>	40.000	No estr.	No estr.
	<i>El faro de las orcas</i>	49.944	373.819	64.882
	<i>Brava*</i>	24.000	11.055	2.482
2017	<i>Cuando dejes de quererme*</i>	40.000	76.199	13.794
	<i>El debut*</i>	20.000	590	95
2018	<i>Yo, mi mujer y mi mujer muerta</i>	40.000	No estr.	No estr.
	<i>Zoe</i>	42.287	No estr.	No estr.

CUADRO 53
Ayudas al desarrollo del proyecto

		Importe de la ayuda	Recaudación	Espectadores
2015	<i>El perdido*</i>	30.053	2.037	369
	<i>Amanecer en el Nuevo Mundo</i>	142.455	No estr.	No estr.
	<i>Bendita calamidad</i>	60.000	202.049	40.916
	<i>Distrito Sur*</i>	16.793	No estr.	No estr.
	<i>Juegos de familia</i>	16.710	7.446	1.392
	<i>El resto de mi vida</i>	87.776	No estr.	No estr.
	<i>Vulcania</i>	42.287	13.403	2.837
2016	<i>Pixi Post eta Emaileak</i>	73.209	22.669	5.099
	<i>La isla del viento</i>	35.818	30.123	3.500
	<i>Siete muertes</i>	45.194	No estr.	No estr.
	<i>Brava*</i>	55.000	11.055	2.482
	<i>El círculo en el agua*</i>	84.946	No estr.	No estr.
	<i>No sé decir adiós</i>	36.784	81.861	14.937
	<i>La propera pell</i>	43.285	177.690	37.937
	<i>Tormo, hijo de la lluvia</i>	92.439	No estr.	No estr.

	(cont.)	Importe de la ayuda	Recaudación	Espectadores
2017	<i>Cuando dejes de quererme*</i>	31.619	76.193	13.794
	<i>Un día más con vida</i>	46.000	110.737	19.079
	<i>El debut*</i>	39.000	590	95
	<i>Palestina</i>	72.062	No estr.	No estr.

Más allá de la escasa transparencia que acompaña a estas ayudas –menores en importe, pero no despreciables– sorprende la reiteración en las dos categorías de varias películas, además, del dato que implica el hecho de que, de los 19 proyectos que recibieron ayuda para su desarrollo, siete de ellos (el 36,84%) una vez acabados, no han llegado a estrenarse (al menos, a la fecha de escritura de este informe...).

Acabemos con una consideración: Frente a la actitud de quienes impugnan frontalmente la participación pública en la industria cinematográfica (algo que ocurre en todos los países que cuentan con una cierta industria cinematográfica), a veces con argumentos tan sesgados y tan demenciales como los de Juan Ramón Rallo en el diario *El Confidencial* (“Es muy legítimo que un ciudadano español quiera dedicar su tiempo y sus recursos a impulsar proyectos cinematográficos, pero no lo es que fuerce a otros ciudadanos españoles a que le entreguen su tiempo y sus recursos para sufragarlos (...) Las subvenciones directas al cine español vulneran la neutralidad de los estados (...) En definitiva, no existen argumentos de peso, ni morales, ni económicos, como para mantener las subvenciones al cine español.”),²⁵ digamos que se debe aspirar a posibles

25 El texto citado sigue de la siguiente manera: “Por ejemplo, puede que haya ciudadanos que consideren que el arte en general es una forma de embrutecer a la sociedad; o ciudadanos que, si bien abrazan al arte en general, juzguen que el cine es una forma particular de pervertir el concepto mismo de arte; o ciudadanos que, si bien adoran el cine, juzguen que el cine español erosiona el buen nombre del séptimo arte o incluso ciudadanos que detesten el cine español tanto por su sesgo ideológico (predominantemente de la izquierda) como por su marchamo nacionalista (el cine se subvenciona por el hecho de ser español y para promover la cultura española). Y, por supuesto, habrá ciudadanos que se opongan por principio al uso de la fuerza para financiar cualquier proyecto.” (*El Confidencial*, 05-02-2018)

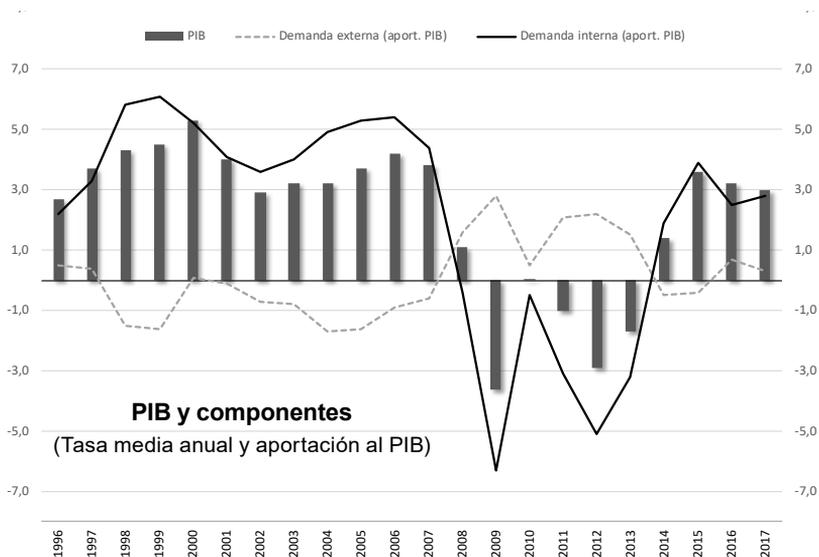
mejoras para que las concesiones se hagan con dotaciones suficientes, estabilidad en el tiempo, criterios claros, variedad de opciones, riesgos justificados, transparencia, vigilancia contra acciones fraudulentas, ausencia de favoritismos, acuerdo con los afectados sin sometimiento a intereses desproporcionados, etc. Todo ello acompañado por la necesaria reflexión sobre la magnitud que el sector de la producción debe mantener, lejos de la inflación cuantitativa, en las actuales perspectivas de la industria audiovisual, esa en la cual, lo que conocemos como cine, parece disolverse en la actualidad.

Los cortometrajes

En busca de la estabilidad

Jara Yáñez

Introducción



Fuente: “2017: La economía en gráficos”, Confederación Española de Organizaciones Empresariales, a partir de datos del INE.

Arrancamos este análisis general sobre el estado de la industria del cortometraje español, en los años que van de 2015 a 2018,¹ con una gráfica de la evolución económica (referida al PIB) en el amplio periodo que comprende de 1996 a 2017. Y lo hacemos, por

1 Por las fechas en las que fue realizado este artículo (a finales de 2018) la mayoría de los datos estadísticos obtenidos no alcanza este año y se queda en 2017.

lejana e inverosímil que parezca su relación, porque las subidas y bajadas del cuadro (las de la demanda interna, claro está), nos sirven como reflejo casi perfecto de las que ha protagonizado el sector del corto en esos mismos años. Un esquema muy general que nos permite, de un solo vistazo, elaborar el siguiente periplo paralelo: después del crecimiento que supusieron para el cortometraje los años de la bonanza económica de finales del siglo pasado, primeros del presente, el advenimiento de la crisis a partir de 2006 significó una caída en picado que solo empieza a remontar en 2012 y que no ofrece resultados positivos realmente considerables hasta 2015.

Si entramos a matizar y analizar más en detalle este proceso, observamos cómo la crisis económica sorprendió al cortometraje inmerso en un proceso de cambio de modelo en prácticamente todos sus sectores. La incursión de las tecnologías digitales, como factor determinante, no solo había propiciado el abaratamiento de los costes de producción (con la importante revolución creativa que todo ello supuso), sino que había colaborado también al establecimiento de un sistema de distribución más o menos arraigado y unos mecanismos de exhibición y difusión medianamente consistentes (con el aumento exponencial en el número de festivales como mejor indicio). Y en este sentido, las nuevas tecnologías, en el marco de una industria que nunca dejó de estar protagonizada sin embargo por la precariedad, la inestabilidad y la poca consistencia, fueron esenciales porque colaboraron a amortiguar un poco la caída. Y es que, si bien es cierto que la crisis afectó al sector de la industria audiovisual de manera determinante, en el caso del corto sus efectos se notaron esencialmente a nivel institucional (en lo que a ayudas y subvenciones se refiere) y empresarial (respecto a las pequeñas empresas que habían asumido un cierto sentido de la producción profesional también para el corto),² mientras lo que se movía en el terreno de lo 'amateur' (que siempre ha sido mucho en este campo, y que se refiere esencialmente a la autofinanciación por parte de los propios cineastas) sufrió menos su embestida. Esto permitió, esencialmente, que las cifras de cortometrajes

2 Con presupuestos consistentes donde todos los implicados en el proyecto cobraban...

producidos al año, como se verá más adelante, si bien registran las dificultades del momento, no sufrieran una caída tan catastrófica como pudiera pensarse de partida.

Frente a estos avatares, sin embargo, si por algo es posible caracterizar precisamente este periodo que nos ocupa, de 2015 a 2018, es por la afirmación de una paulatina y lenta, pero siempre constante, puesta en marcha de un nuevo 'orden' en el que aún quedan muchos elementos por ubicar, pero que parece ir encontrando su propio acomodo. Después de la batalla, se va asentando un nuevo sistema de industria en el que hay elementos que, favorecidos precisamente por las limitaciones económicas de la crisis, llegaron para quedarse. Es el caso, por ejemplo, de una cierta reivindicación de la libertad y la experimentación creativa frente a la imposibilidad de organizar producciones de carácter industrial (en lo que se refiere a presupuestos pero, también, en cuanto a contrataciones, seguros...) que ha permitido al corto presentarse orgulloso como un sector rico, heterogéneo, versátil y libre como pocos hay en nuestra industria audiovisual. Un terreno fértil que no para de recibir además el reconocimiento –en forma de selecciones y premios– a nivel no solo nacional sino también internacional (en los Oscar, pero igualmente en festivales de prestigio como Locarno, Rotterdam, Sundance o incluso Cannes).

Vista esta situación y embarcados ya en lo que parece el camino para la superación definitiva de la crisis económica, podríamos caer en la tentación de lanzar las campanas al aire y proponer aquí un análisis meramente positivo de la posición actual de la industria del corto en España. Un contexto en el que es cierto que parecen ir recuperándose los compromisos institucionales (a nivel tanto nacional como autonómico), en el que la revolución de Internet sigue suponiendo un universo prometedor de posibilidades aún por descubrir y explotar, en el que las productoras especializadas que resistieron el envite de la crisis se asientan y consolidan hoy más reforzadas que nunca, en el que también los festivales que supieron reinventarse salieron favorecidos o en el que la implicación de las principales escuelas de cine del país (ES-CAC y ECAM a la cabeza) parece cada día más firme y efectiva. Situaciones que nos podrían permitir afirmar también la supe-

ración definitiva de aquel sentimiento de inferioridad según el cual el corto ha sido siempre considerado ‘el hermano pequeño’ del largo o una mera ‘carta de presentación’ de cineastas con otras aspiraciones.

No nos dejaremos llevar, sin embargo, por la tentación y no caeremos por tanto en lo que sería una inconsciencia acrítica a partir de unos datos que, aun siendo ciertos, no son capaces de definir el conjunto de un sector industrial que sigue siendo, lo decíamos antes, débil y limitado, con importantes carencias (algunas ya históricas) por resolver y que, a pesar de su crecimiento, no termina de definir de una vez por todas un espacio propio y autónomo.

Y como primera y palmaria demostración de este contexto todavía precario y casi siempre vicario con respecto al largo, existe un primer escollo –a la hora de abordar cualquier estudio sistemático sobre el estado de la cuestión– que es de los ‘históricos’. Y es el que se refiere al censo de cortometrajes producidos cada año. La única fuente oficial de la que poder extraer estos números es la ofrecida por el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA), a través de su página web, donde se contabilizan los cortos que solicitan la licencia de calificación por edades y el certificado de nacionalidad (que el ICAA expide al mismo tiempo). Para su solicitud, sin embargo, es necesario cumplir con tres requisitos que son, y aquí está el problema, exactamente los mismos que se requieren para los largos y que, sin duda, no tienen en cuenta las particularidades del corto. El primero de ellos es estar dado de alta en el registro de empresas cinematográficas del ICAA (para lo cual es necesario estar dado de alta como empresa o como autónomo), el segundo haber solicitado el inicio y fin de rodaje y el tercero tener dado de alta al equipo que aparece en los créditos (es habitual que el ICAA cruce estos datos con la Seguridad Social). Tres condiciones que, por incierto que parezca, no cumplen la mayor parte de los cortometrajes que se producen en España. Porque no los cumplen las piezas que se producen, por ejemplo, a través de algunas escuelas, pero tampoco aquellas que son auspiciadas por asociaciones culturales y oenegés, ni tampoco, y aquí es donde se encuentra el grueso de la producción, to-

das aquellas que, con presupuestos mínimos (ya sea a través de pequeñas empresas de producción o a partir de los ahorros personales de los propios cineastas), siguen realizándose de manera extra-industrial, sin remuneración posible y sin dar de alta en la Seguridad Social a sus implicados.

Una realidad que no solo provoca que una cifra absolutamente incontrolable y muy numerosa de cortometrajes producidos cada año quede fuera de cualquier registro posible, sino que además pone de relieve una insensibilidad y una falta de compromiso ya crónica por parte de las instituciones, y del ICAA en particular, respecto a las necesidades particulares de este sector concreto (que deben necesariamente ser diferenciadas de las del largo). Y esto, además, lleva aparejada una consecuencia adicional (y quizá más grave aún) y es la pérdida de cientos de cortometrajes que no son entregados en ninguna filmoteca para su conservación y que morirán en los discos duros de sus realizadores sin que hubiera siquiera un registro de su existencia.

El presente texto asume necesariamente el imposible rigor respecto a las cifras para hacerse eco de ellas, sin embargo, en tanto y cuanto pueden ser útiles como guía de referencia general y marcador de tendencias. A partir de ellas se irán analizando, de hecho, los distintos sectores de esta pequeña industria que pasan de la producción a la distribución y ahí a la exhibición sin olvidar una breve referencia a las asociaciones y las escuelas.

Sistemas de producción

A) Datos generales

Una primera reflexión básica respecto a lo que a producción de cortometrajes se refiere pasa necesariamente, lo anunciábamos antes, por la revolución digital, el abaratamiento de los costes de producción que ello supone, la democratización de las herramientas creativas (incluso las de carácter profesional) y la realización de muchos cortometrajes de manera autónoma y personal sin el respaldo de productoras dadas de alta. Una realidad que provoca

la realización de cientos de cortos que hacen sus recorridos por festivales (nacionales e internacionales) y se difunden también a través de la red y que, sin embargo, al no haber sido catalogados por el ICAA, no figuran en ningún registro oficial (ni tampoco en los fondos de las filmotecas para su conservación). Cortometrajes que son invisibles y que constituyen la base de un iceberg imposible de cuantificar que sin duda dificulta cualquier intento de estudio sistemático.

Una vez asumida y asimilada esta limitación esencial, nos referimos en primer lugar a los datos estadísticos aportados por el ICAA como única fuente oficial disponible, conscientes asimismo de una ulterior restricción que se refiere a la inexistencia crónica de un departamento específico dedicado en exclusiva al cortometraje y lo que ello presupone no solo de falta de compromiso, sino sobre todo de errores y vacíos respecto a su control.

Sea como fuera, los datos relativos a los años que van de 2015 a 2017³ son los siguientes:

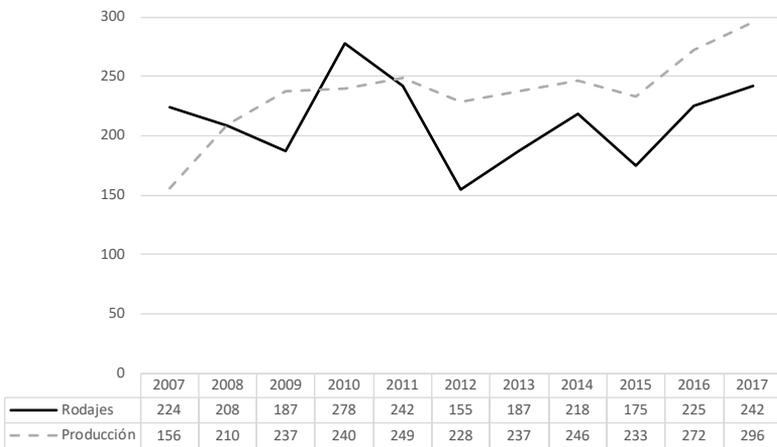
AÑO	CORTOS PRODUCIDOS ESPAÑOLES	CORTOS COPRODUCIDOS	TOTAL	RODAJES
2015	228	5	233	175
2016	270	2	272	225
2017	293	3	296	242

Pero si nos vamos más allá, la gráfica de evolución que contempla la década de 2007 a 2017 (abajo) recoge lo que anunciábamos ya en la introducción: después del descalabro provocado esencialmente por la crisis económica general, que tiene precisamente entre 2006 y 2007 su pico más bajo (y que se expresa después de manera desordenada y no siempre igual de pronunciada), el sector de la producción de cortometrajes empieza a remontar de manera lenta desde entonces con subidas y bajadas que parecen por fin estabilizarse a partir de 2015 (y a falta de una mayor perspectiva). Es llamativo señalar, por otra parte, y echando la

3 A fecha de finalización de este artículo el ICAA no había hecho público aún su anuario general relativo al año 2018.

vista aún más atrás, cómo la tendencia de crecimiento sostenido respecto al número de cortometrajes producidos (con el paréntesis que señalan los años de depresión económica) es perceptible ya desde inicios del milenio y no se ha detenido hasta ahora. Y lo que es más sugerente aún: en los diez años que de manera más evidente han protagonizado la crisis económica, aun teniendo en cuenta las bajadas, la proporción en la producción de cortos ha aumentado en casi un 53%. Con una media de 260,4 cortos realizados al año durante esa década, y si damos por asimilada ya de manera definitiva la ‘revolución digital’ que está sin duda en la base de todo este proceso de crecimiento, podemos pensar que en torno a esta cifra se podría establecer el techo de una industria a la que se le puede presuponer un futuro más estable de lo que ha sido en los últimos años.

Evolución de la producción y rodajes de cortometrajes 2007-2017



No renunciamos sin embargo a buscar el modo de acercarnos, aunque sea de nuevo de manera meramente aproximada, a un número de cortometrajes producidos al año más cercano a la realidad del que nos proponen los datos oficiales del ICAA. Y para ello tomamos como referencia el Festival de Alcalá de Henares, Alcine, como uno de los más longevos, con más tradición y pres-

tigio en lo que a certámenes de cortos se refiere. En la siguiente tabla se recogen los cortometrajes españoles recibidos para su selección en las ediciones que van de 2007 a 2017, y la comparativa con los datos antes analizados respecto al ICAA pone en palmaria evidencia la extraordinaria, inadmisibile y casi vergonzosa distancia existente entre las cifras.

Festival de Alcalá de Henares, Alcine

AÑO	CORTOS ESPAÑOLES RECIBIDOS
2007 (37ª ed.)	283
2008 (38ª ed.)	352
2009 (39ª ed.)	363
2010 (40ª ed.)	471
2011 (41ª ed.)	616
2012 (42ª ed.)	638
2013 (43ª ed.)	676
2014 (44ª ed.)	495
2015 (45ª ed.)	545
2016 (46ª ed.)	490
2017 (47ª ed.)	499
2018 (48ª ed.)	498

Es muy probable que en estas cifras se encuentren incluidos todos (o prácticamente todos) los cortos certificados en el ICAA, y aun así el desfase entre unos números y otros nos habla de la existencia de casi el doble de cortometrajes al año de lo que es capaz de registrar el ICAA. Un terrible desajuste que pone en evidencia, quizá casi más que cualquier otro dato, el enorme camino por recorrer y los grandes retos que propone a día de hoy este sector.

Pero todavía más llamativas y más escandaloso resulta el desfase si observamos las cifras que nos ofrecen otros dos certámenes de referencia en nuestro panorama: Cortogena y Medina del Campo.

Cortogenia⁴

AÑO	CORTOS ESPAÑOLES RECIBIDOS
2007 (8ª ed.)	152*
2008 (9ª ed.)	142*
2009 (10ª ed.)	160*
2010 (11ª ed.)	177*
2011 (12ª ed.)	186*
2012 (13ª ed.)	890
2013 (14ª ed.)	777
2014 (15ª ed.)	783
2015 (16ª ed.)	798
2016 (17ª ed.)	822
2017 (18ª ed.)	817
2018 (19ª ed.)	838

Festival de Medina del Campo⁵

AÑO	CORTOS ESPAÑOLES RECIBIDOS
2009 (22ª ed.)	163*
2010 (23ª ed.)	182*
2011 (24ª ed.)	181*
2012 (25ª ed.)	737
2013 (26ª ed.)	751
2014 (27ª ed.)	1012
2015 (28ª ed.)	891
2016 (29ª ed.)	965
2017 (30ª ed.)	950
2018 (31ª ed.)	1041

4 Las cifras marcadas con (*) corresponden al número de cortos recibidos en 35 mm cuando el formato era aún obligado para sección oficial.

5 Aquí también las cifras marcadas con (*) corresponden al número de cortos recibidos en 35 mm cuando el formato era aún obligado para la sección oficial (no se han podido obtener las cifras relativas a los años 2007 y 2008). Además, el festival especifica que no están incluidos aquí los videoclips porque, aunque los considera en sus bases como cortometrajes, se seleccionan en un apartado distinto. De este tipo de productos el festival recibe cada edición una media de 100.

En ambos casos la diferencia respecto a los datos del ICAA es aún mayor y marca una distancia de hasta 800 cortos (según los años) que quedan fuera del rastro de cualquier estadística oficial. En los dos festivales, además, la obligatoriedad de la entrega de una copia en 35 mm para la selección (impuesta hasta el año 2012) pone en meridiana evidencia el salto cuantitativo que ha supuesto la revolución digital en lo que se refiere al número de cortos realizados a partir de entonces (que aumenta de manera exponencial año tras año incluso a pesar de la crisis) y un escenario derivado: el de la necesaria adaptación de los comités de programación de los festivales frente al desbordamiento en el número de títulos recibidos para su selección (tal y como se verá más adelante).

B) Ayudas públicas

Las subvenciones y ayudas públicas han sido durante años, y siguen siendo a pesar del bache de la crisis, la base esencial sobre la que se sustenta la industria del cortometraje. De ellas, las más consistentes son las que convoca con carácter anual el ICAA en sus dos modalidades exclusivas para cortometraje: sobre proyecto y a cortos realizados. Ambas son compatibles con cualquier otra ayuda pública y cubren solo una parte de la financiación (con el objetivo de animar a las empresas a implicarse en proyectos de producción más compleja para los que es necesario, igual que sucede con los largos, la obtención de distintas fuentes de financiación coordinadas). Por otra parte, estas ayudas están destinadas a las empresas productoras (y no a los cineastas), lo que trata de promover, de nuevo, una mayor profesionalización del sector que, como hemos visto, deja fuera a multitud de filmes que no encuentran más alternativa de realización que salir del 'sistema oficial'.

En cuanto a las cuantías destinadas a estas ayudas, una vez superada la crisis económica (que todavía se refleja en 2012), y tal y como se puede observar en el siguiente cuadro, las cifras se mantienen en torno a 1.000.000 de euros sin apenas variación desde 2013.

AÑO	AYUDA SOBRE PROYECTO (en €)	AYUDA A CORTO REALIZADO (en €)	CORTOS CALIFICADOS
2012	-----	500.000	228
2013	1.000.000 en total		237
2014	600.000	400.000	246
2015	500.000	200.000	233
2016	950.000 en total		272
2017	600.000	400.000	269

Se ha añadido la columna de cortometrajes calificados relativa a cada uno de los años porque resulta curioso comprobar cómo esta cifra, tal y como adelantábamos en la introducción a este artículo, no guarda una relación directa o lógica respecto a la evolución de las ayudas, lo que nos permite resaltar de nuevo aquí el peso específico del cambio tecnológico y el abaratamiento de costes a todo ello asociado como base para cualquier explicación posible.

Más allá de estas dos modalidades de subvención, y aunque no se trate de ayudas directas, repercuten también de manera positiva en la producción de cortometrajes las subvenciones que el ICAA (y algunas comunidades autónomas) destinan a la distribución, a la organización de festivales y a la participación de películas en festivales.

Sin embargo, y en relación con las ayudas autonómicas, resulta mucho más complejo establecer un mapa general de acción: cada una de ellas presenta un programa absolutamente independiente y de tal variabilidad en lo que se refiere a sus distintos enfoques estratégicos, que no existe, en lo que se refiere a los últimos años, una continuidad suficientemente estable como para considerar unas líneas de acción claras y coordinadas a nivel nacional. Además, la promoción del cortometraje depende en cada comunidad de un departamento gubernamental diferente, y mientras algunas reservan un presupuesto anual diferenciado para este sector, otras no tienen programas coordinados al respecto. Haremos sin embargo un rápido repaso por las principales líneas de acción de algunas comunidades autónomas que de manera más consistente

vienen apoyando al corto en los últimos años.⁶ Este repaso permite evidenciar además el modo en que, una vez superado lo que podríamos definir como una primera fase de recuperación económica post-crisis, en torno a 2016-2017, no pocas comunidades reactivan líneas de apoyo y subvención que habían quedado suspendidas durante años.

Andalucía

La Consejería de Cultura, a través de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, establece en 2017 las 'Subvenciones a la producción de cortometrajes en Andalucía' que en estos dos años han contado con el siguiente presupuesto.

AÑO	PRESUPUESTO DESTINADO (en €)
2017	80.000
2018	85.000

Castilla-La Mancha

Después de un parón de años, en 2018 el Gobierno de Castilla La Mancha lanza un programa de 'Ayudas al cine' que incluye largometrajes de ficción o animación, cortometrajes, películas para televisión de ficción (TV movies) y documentales de creación. De un presupuesto total de 50.000 euros se especifica que se reserva un 20% para el cortometraje: "*conscientes de que este formato cinematográfico es el más accesible para los jóvenes creadores*".

6 Se contempla aquí solo la actividad referida a ayudas y subvenciones dedicadas a la producción de cortometrajes. Algunas comunidades incluyen en sus planes de apoyo y fomento de este sector la financiación de festivales, muestras, congresos, catálogos de distribución (que se verán más adelante), asistencia a festivales y demás actividades que, por motivos de espacio, no se han incluido en el apartado destinado a cada una de ellas.

Castilla y León

La Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Cultura y Turismo en lo que se refiere al ‘Sector del cine y audiovisual’ lanza desde 2016 una única convocatoria de ‘Subvenciones destinadas a financiar la preproducción, producción y distribución de cortometrajes y largometrajes, documentales de ficción y pilotos de series de animación y de televisión’. Las cuantías reservadas al total se reflejan en el siguiente cuadro:

AÑO	PRESUPUESTO DESTINADO (en €)
2016	236.847
2017	275.000
2018	286.980

Cataluña

El Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a través del Institut Català de les Empreses Culturals, dispone de las ‘Subvenciones para la producción de cortometrajes cinematográficos’ que en los últimos años han tenido las siguientes dotaciones máximas en sus sucesivas convocatorias:

AÑO	PRESUPUESTO DESTINADO (en €)
2015	200.000
2016	150.000
2017	180.000
2018	160.000

Extremadura

La Junta de Extremadura, a través de la Secretaría General de Cultura, contempla una línea específica de ‘Ayudas a la producción de cortometrajes de la Comunidad Autónoma de Extremadura’ que desde 2015 mantiene intacto su presupuesto total en 80.000 euros.

Galicia

La Agencia Gallega de las Industrias Culturales (AGADIC) concede desde 2015 las ‘Subvenciones de creación audiovisual para el desarrollo y promoción del talento audiovisual gallego’ centradas en la escritura y producción de proyectos en versión original gallega para proyectos en varias modalidades, entre las que se incluyen largometrajes, documentales y filmes para televisión, pero también: *“cortometrajes de ficción, animación o documental de autoría gallega y grabados en versión original gallega con una duración inferior a 30 minutos”*. Para ellos se reserva cada año una partida especial que, de un total presupuestario de 2.000.000 de euros, se ha mantenido en 60.000 euros durante estos cuatro últimos años.

Comunidad de Madrid

El apoyo de la Comunidad de Madrid se formaliza a través de unas ‘Ayudas para la producción cinematográfica de cortometrajes’ que no tiene equivalente para los largos⁷ y que durante los últimos años ha destinado los siguientes presupuestos:

AÑO	PRESUPUESTO DESTINADO (en €)
2015	245.000
2016	245.000
2017	245.000
2018	350.000

Euskadi

Dentro de las ‘Subvenciones a la creación, desarrollo y producción audiovisual’, el Departamento de Cultura y Política Lingüística del País Vasco incluye desde 2016 la modalidad de

⁷ Y que se completa con subvenciones destinadas a la promoción de largometrajes, la creación de guiones y el desarrollo de largometrajes.

‘Ayudas a la producción de cortometrajes’. Los presupuestos reservados para ello en los últimos años han sido los siguientes:

AÑO	PRESUPUESTO DESTINADO (en €)
2016	120.000
2017	160.000
2018	160.000

C) ¿Cómo cerrar un presupuesto más allá de las ayudas y subvenciones?

Si bien parece que la industria del cortometraje en España carece aún de una identidad propia suficientemente sólida como para permitirnos establecer datos fehacientes sobre los que sustentar la reflexión respecto al diseño presupuestario a través del cual se producen la mayor parte de nuestros cortos, lo cierto es que a día de hoy el panorama de opciones para empresas y cineastas se limita casi en exclusiva a las ayudas estatales, a las que se puedan sumar después una o varias ayudas autonómicas. La crisis ha devastado este estamento casi más que cualquier otro haciendo desaparecer del panorama no solo el ‘Proyecto Corto de Canal+’ (que de manera autónoma y también en colaboración con festivales como Gijón, Medina del Campo o Cinema Jove constituía desde 1997 la única cadena televisiva que invertía en producción de cortos), sino también iniciativas aisladas como el Concurso Ráfagas (activado por el informativo cultural Miradas 2 de Televisión Española, en colaboración con La Casa Encendida de la Obra Social de Caja Madrid, desde 2006 hasta 2010) o el Concurso de Piezas Audiovisuales “Día de Canarias” (puesto en marcha por la Televisión Canaria en 2008 y hasta 2011), que si bien, y como se ha visto después, resultaron poco consistentes, daban muestras, al menos, de un cierto compromiso por parte de las televisiones en lo que se refiere a la producción de cortos. Y así, el panorama de implicación de las distintas cadenas (ya sean públicas o privadas) en el apoyo a la producción de cortometrajes resulta a día de hoy más desolador aún de lo que lo era hace apenas ocho años. La clásica reivindicación de una obligatoriedad legal de inversión

por parte de las televisiones públicas, similar a la del largo, pero referida al cortometraje, se encuentra en la base de lo que no pocos consideran como el paso definitivo para hacer de la siempre básica y rudimentaria industria del corto un terreno más fuerte y consistente. Y sin embargo, a día de hoy, cualquier camino que vaya en esa dirección resulta difícil de imaginar.

Ante semejante panorama la mayor parte de las empresas que deciden invertir en el corto lo hacen aplicando a éste los beneficios de otras actividades paralelas y encuentran en una obligada diversificación de tareas la única opción de sustento. Actividades como la publicidad, los vídeos corporativos para administraciones y empresas, los vídeos de conciertos o *making off*, entre otros, suelen ser los espacios más rentables de donde se derivan fondos para financiar cortos que se entienden, como no puede ser de otro modo, no como un fin en sí mismo sino como mecanismo necesario de visibilidad, como ‘carta de presentación’ o como ‘terreno de prueba’ para cineastas a los que se busca luego confiar trabajos más ambiciosos desde un punto de vista presupuestario.

Junto a estas empresas, y como veíamos antes, la opción aún más extendida es la de los cineastas que, de manera personal y autónoma, se embarcan en solitario en su propio proyecto. Una situación que está favorecida por el abaratamiento de los costes derivado de las nuevas tecnologías, pero que sigue fomentando la precariedad (sin dar de alta a los implicados en el proyecto, contando con el favor personal, tanto de un siempre mínimo equipo técnico como de un equipo artístico que debe entender su implicación en este tipo de proyectos como ventana de promoción sin remuneración posible) y a través de la que no se espera, por supuesto, ningún tipo de recuperación de la inversión.

Distribución

Hace ocho años afirmábamos: *“Uno de los rasgos que de manera más evidente y profunda ha caracterizado y diferenciado el universo del cortometraje español en estos últimos diez años con respecto a los anteriores es, precisamente, el de la distribución. Y es que, si bien los mecanismos que organizan hoy la difusión nacional e internacional del corto nada tienen*

*que ver con los que se refieren a los largos (sumergidos obviamente en un sistema industrial de mercantilización y exhibición totalmente diverso), este formato ha encontrado fórmulas de distribución capaces de otorgar un espacio ramificado de visibilidad absolutamente inédito y con muy importantes resultados en cuanto a repercusión se refiere*⁸. Y este discurso sigue de absoluta actualidad sin grandes cambios reseñables (exceptuando el de la novedad). Y es que, si bien tanto las instituciones públicas, primero, como la iniciativa privada, después, entendieron entonces la importancia de la creación de un sistema que consolidara y reforzara la cada vez mayor repercusión del corto en festivales (a nivel nacional pero también internacional) a través de una sólida red de distribución, el panorama actual no solo mantiene esta iniciativa (superados los difíciles avatares de la crisis) sino que de manera ya menos llamativa, pero siempre constante, continúa tejiéndola.

Analícemos pues a continuación los distintos agentes y las diferentes fórmulas a través de las cuales el cortometraje español se distribuye hoy en España.

A) Catálogos autonómicos

Uno de los grandes hallazgos de difusión pública de nuestra cinematografía fue el que puso en marcha el gobierno vasco en 1998 para la distribución de sus cortometrajes a través de un catálogo promocional de carácter anual que, bajo el nombre de Kimuak (y según el modelo de Unifrance y la New Zeland Film Commission, pioneros en el sistema), recogía una selección de los mejores trabajos producidos por aquella comunidad (o por miembros de la misma) en cada año. El catálogo, disponible para programadores de festivales, agentes de ventas, prensa, instituciones y profesionales del sector audiovisual, además de la agilización de los trámites, del abaratamiento de los costes y del aumento de la capacidad de

8 Jara Yáñez en: “La nueva distribución del corto español. Sistemas para la promoción en festivales y mercados nacionales e internacionales; mecanismos para la venta a televisiones y otros entes difusores” en *La medida de los tiempos. El cortometraje español en la década de 2000* (Festival de Cine de Alcalá de Henares - Comunidad de Madrid, Madrid, 2010).

difusión, alcanzó en poco tiempo una repercusión y un prestigio que hizo que enseguida comenzaran a sumarse otras comunidades con sus propias selecciones. Ejerciendo primero como filtro y después como lanzadera, estos catálogos son sin duda responsables de un impulso esencial de la difusión del cortometraje español de calidad y, a día de hoy, la mayoría de ellos funcionan como garantía para festivales, mercados y programadores.

Según los datos ofrecidos por el portal web del ICAA en 2018, se contabilizan doce programas distintos en activo después de que, una a una (sobre todo a partir de 2004 pero también en este mismo año), muchas comunidades autónomas implantaran sus propios catálogos según el ejemplo vasco. El último en implantarse, 'Cantabria en corto', lo hace en 2018, lo que nos permite afirmar de nuevo no solo la efectividad sino sobre todo la actualidad del modelo.

COMUNIDAD	PROGRAMA	ENTIDAD PROMOTORA	INICIO / FINAL
Euskadi	Kimuak	Filmoteca Vasca e Instituto vasco	1998
Galicia	De Galicia	Consortio audiovisual de Galicia	2004 2009
Madrid	Madrid en corto	Comunidad de Madrid	2004
Castilla-La Mancha	Hecho en Castilla-La Mancha	Junta de Castilla-La Mancha	2004
Extremadura	Jara	Gobierno de Extremadura, Filmoteca	2004
Canarias	Canarias en corto	Gobierno de Canarias	2005
Cataluña	ShortCat	Catalan Films and TV	2007
Valencia	Curts	CulturArts IVAC, Generalitat Valenciana	2008
Castilla y León	Quercus	Coordinadora Festivales de Castilla y León (FECCYL) y Junta de Castilla y León	2013
Aragón	Film.ar	Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte	2013

COMUNIDAD	PROGRAMA	ENTIDAD PROMOTORA	INICIO / FINAL
Asturias	Laboral Cineteca	Consejería de Educación y Cultura (Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias)	2016
Andalucía	Cortometrajes Andaluces	Agencia Andaluza de Instituciones Culturales	2017
Cantabria	Cantabria en Corto	Cantabria Film Commission	2018

La rápida y fructífera proliferación de catálogos a partir de 2004-2005 (casi uno por comunidad) provocó sin embargo lo que algunos acusaron como una fragmentación excesiva de la representación española a nivel internacional, esencialmente referida a su presencia en el Festival de Clermont-Ferrand (el Cannes del corto), donde cada autonomía presentaba su propio catálogo sin existir una referencia nacional general, como tenían otros países, que funcionara a modo de síntesis. De este modo, si un programador internacional buscaba una selección de cortos españoles debía llevarse a casa un número excesivo de piezas que jugaba en contra de la visibilidad buscada. En respuesta a esta situación, el stand propio que desde 2002 presentaba el ICAA (en colaboración de la coordinadora de la “Presencia española en Clermont-Ferrand”, ICEX, ICAA, EGEDA, FAPAE) como representación de la industria española del cortometraje, pasa a llamarse a partir de 2016 ‘Shorts From Spain’ y produce (gracias a la iniciativa de la Coordinadora del Cortometraje Español, la Asociación de la Industria del Cortometraje Español y la Plataforma de Nuevos Realizadores) un catálogo propio y único con una selección de los ‘mejores’ cortometrajes españoles del año exclusivo para la promoción internacional.

B) Ayudas para la distribución de películas de largometraje y conjunto de cortometrajes españoles, comunitarios e iberoamericanos

Sin una convocatoria de distribución para cortometrajes específica, es a partir de 2004⁹ cuando el ICAA amplía sus Ayudas a la Distribución de películas comunitarias en nuestro país (hasta entonces reservada en exclusividad para los largos), a “Conjuntos de cortometrajes” en salas de cine y bajo el cobro de una entrada (que puede rondar de los dos a los seis euros). Para ello se reserva una partida diferenciada de hasta un 25% del presupuesto global de las ayudas y se da respuesta además a una de las más importantes reivindicaciones que desde el sector se venía haciendo patente desde los años noventa. Su modelo de aplicación, sin embargo, ha demostrado en la práctica una repercusión mucho menor de la deseable.

De hecho, desde 2013 (cuando además las ayudas se establecen a posteriori, con lo que eso implica de inversión previa sin certeza de recuperación ninguna) no hay empresas que las soliciten y ese presupuesto específico reservado para cortos queda desierto año tras año. Y si bien es cierto que a día de hoy parece que la exhibición en salas comerciales del corto sigue siendo una vía muerta (después de años de discusiones y debates en torno al tema), hay empresas distribuidoras todavía interesadas en esta ventana de exhibición. Es el caso de Malvalanda S.L, con María del Puy Alvarado a la cabeza, que ha sido durante años de las pocas y sin duda más convencidas empresas en solicitar y obtener esta subvención. La propia Alvarado, a través de la AIC (Asociación

9 A través del artículo 6 de la Ley 15/2001 de 9 de julio, (donde se señala que dentro de los límites presupuestarios de cada ejercicio podrán establecerse medidas de apoyo a la distribución y difusión del cine Europeo en territorio español con el fin de fomentar la difusión de películas comunitarias en salas de exhibición cinematográfica), del artículo 14 del Real Decreto 526/2002, de 14 de junio (donde se prevé la concesión de ayudas para su distribución, que tendrán como objeto subvencionar hasta el 50 por 100 del tiraje de copias, subtítulo y gastos de publicidad necesarios para la realización de planes de distribución en España, de las películas beneficiarias) y la Orden ECD 2240/2003, de 22 de julio (BOE nº 188, de 7 de agosto de 2003), que establece las normas, requisitos y procedimientos para solicitar estas ayudas.

Industria del Corto),¹⁰ reivindica a día de hoy el establecimiento de una línea de ayudas específica para el cortometraje que tenga en cuenta sus particularidades (sin duda muy distintas a las de la exhibición de largometrajes), una mayor inversión y la eliminación de restricciones como la de programar cortos catalogados en los dos últimos años. Busca con ello reactivar la visibilidad del corto –a través de pases temáticos– en las salas comerciales de nuestro país. Ninguna cadena grande de cines, sin embargo, ha estado nunca interesada en este tipo de iniciativas, para las que no ven rentabilidad, y tampoco las salas más pequeñas toman la iniciativa.

La realidad parece encaminarse más bien hacia el terreno de la reformulación y la búsqueda de nuevas vías de exhibición alternativas que pasan necesariamente por la red. La incursión cada día más poderosa tanto de páginas de visionado bajo demanda como de plataformas tipo Netflix, Amazon TV o Movistar+, hace que Internet viva actualmente un apasionante proceso de readaptación necesaria que puede propiciar a la siempre frágil y cuestionada visibilidad de los cortos una nueva vida aún por reinventar. Y mientras, el circuito de festivales, enfocado eso sí, hacia un público más especializado, aunque amplio e influyente, sigue siendo a día de hoy, y como veremos más adelante con más detenimiento, el más evolucionado mecanismo de difusión.

C) Empresas distribuidoras especializadas en el cortometraje

La llamativa y muy significativa proliferación de empresas dedicadas en exclusiva a –o cuya principal actividad sea– la distribución de cortometrajes es probablemente uno de los rasgos más importantes de entre los que nos permiten defender la idea (varias veces expuesta ya a lo largo de estas páginas) del salto cualitativo (comedido, si se quiere, pero salto al fin y al cabo) que la industria del cortometraje español protagonizó en los años previos a la crisis económica y de la que aún sigue recibiendo las rentas.

¹⁰ <https://www.aicortometraje.es/>

Desde hace años estas empresas buscan llegar cada vez a un mayor número de festivales y hacerlo, además, de la mejor y más efectiva forma posible (estableciendo calendarios, festivales y eventos prioritarios, minimizando costes...). En este sentido y en pocos años, unos y otros han llegado a un nivel de profesionalización nada desdeñable que ha favorecido de manera determinante a la notoriedad y el prestigio que sigue alcanzando el corto español en los últimos años.

El ICAA ofrece también aquí un listado oficial en el que se incluyen las siguientes empresas:

- Agencia FREAK
- Banatu Filmak
- Digital 104 Film Distribution
- Films On The Road
- Hamaca
- Infocortos
- InOut Distribution
- Jóvenes Realizadores
- La Botica Audiovisual
- Line Up Shorts
- Mailuki Films
- Marvin & Wayne Short Film Distribution
- MMS Distribución de Cortometrajes
- Off ECAM
- Promofest
- Some Like It Short
- The House of Films
- YAQ

A ellas podríamos sumar Beniwood, Coloraina Films, Elypse Short Film Distribution, Lolita Peliculitas o Playtime Audiovisuales, pero el censo será siempre incompleto y relativo: los cambios del sector de los últimos tiempos han provocado la rápida disolución de muchas empresas pequeñas, mientras otras nuevas repoblaban el sistema. Después de una década, la primera del nuevo milenio, en la que parecía que el corto había sido capaz de

generar nuevos mecanismos industriales y una mayor repercusión y desarrollo a todos los niveles, de nuevo entra en juego la llegada de la crisis que supuso en este caso una especie de tabula rasa sobre la que estos últimos tres años (de 2015 a 2018) suponen tan solo el inicio de una posible reconstrucción que pasará, indudablemente, por una renovación necesaria.

Es pronto, por tanto, para dilucidar los caminos hacia los que derivará en el futuro esta pequeña, seguramente aún incipiente, pero considerable sin duda, línea de desarrollo industrial para la que la principal fuente de actividad sigue siendo la distribución en festivales (de nuevo también en crecimiento y expansión después de los años de crisis), pero para la que se buscan siempre –y en ocasiones incluso se inventan– mecanismos de distribución comercial. Eliminada en la práctica –al menos de momento– la opción de una exhibición comercial en salas y mientras la televisión sigue siendo aún una muy reducida ventana de explotación (a través esencialmente de programas como Versión Española y su Concurso Iberoamericano de Cortometrajes, que no ha dejado nunca de comprar cortos para su emisión), estas empresas de distribución empiezan a acudir a la venta de sus productos a las aún incipientes y pequeñas plataformas de VOD (video on demand) como Filmin, Márgenes, Plat TV o Feelmakers. Son todavía pocas, pero las opciones de difusión que ofrecen son ilimitadas (‘en todo momento en cualquier lugar’) por lo que abren un panorama expandible a desarrollar. A él empiezan a sumarse también, de hecho, algunos festivales. Alcine, L’Alterntiva o Mecal tienen ya una sección *online* que se difunde a través de Filmin (en espacios diferenciados dentro de su propia página) y que permite acercar su programación, a golpe de click, a espectadores que no pueden acercarse personalmente al certamen. Iniciativas como la de Márgenes o el Festival Internacional de Cine de Huesca (desde 2015), que ofrecen a través de sus propias páginas web la posibilidad de disfrutar de la programación *online* inciden en esta alternativa de deslocalización y apertura a nuevos públicos de unos eventos que sin duda son hoy, ya lo decíamos antes también, la ventana más segura y consolidada de difusión del cortometraje en España.

D) Los cineastas como distribuidores

Quizá como contrapunto, pero tampoco como gran novedad, este mismo cambio tecnológico ha favorecido (ya desde finales de la década pasada pero de manera más acuciante en los últimos años) el aumento progresivo de la gestión autónoma de la distribución por parte de los propios cineastas que, en muchas ocasiones, encuentran precisamente en Internet la más rápida, fácil y efectiva ventana de difusión. La limitación en los presupuestos (favorecida de nuevo por los efectos devastadores de la crisis) ha propiciado sin duda la proliferación de estos cineastas que optan por la autodistribución tratando de controlar también los gastos a través de una mayor y más precisa selección de los festivales a los que se envían sus cortos.

E) Plataformas de distribución, inscripción a festivales y visionado *online*

Tanto los catálogos autonómicos, como las empresas privadas de distribución, como los cineastas que autodistribuyen sus trabajos, encuentran desde finales de la década pasada otra revolución incipiente: la del surgimiento de las plataformas de distribución *online*, hoy ya consolidadas. Estas plataformas, de las que fue pionera Movibeta (bajo la inspiración de las internacionales Shortfilmdepot, Reelport o Withoutabox) allá por 2009, suponen la aparición en el mercado de una herramienta fácil, rápida y económica de recepción de cortos que significa el fin de los envíos de DVD (además de los gastos económicos y la pérdida de tiempo a ello asociados) a través de un visionado en *streaming* que permite su acceso instantáneo a tantas personas, festivales y eventos como deseen. A día de hoy plataformas como Festhome, Uptofest o Click for Festivals son responsables en parte de un fenómeno directamente asociado a ellas: el aumento exponencial de la inscripción de películas en festivales que, de pronto, han debido adaptar sus sistemas de selección y programación para poder hacer frente a la ingente cantidad de piezas por visionar.

Exhibición y difusión

A) Festivales

El sector de los festivales de cortometrajes ha sido, sin duda, el que de manera más profunda y sistemática ha sufrido los avatares de la crisis económica. Promovidos y financiados de manera mayoritaria y casi exclusiva a través de las instituciones públicas, fueron los primeros en sentir unos recortes generalizados que resultaron más o menos drásticos según los casos pero que supusieron, en una fase sucesiva, el desmantelamiento total de un gran número de ellos. Nos aferramos de nuevo para analizar este proceso a los únicos datos oficiales disponibles, publicados en este caso por el Anuario de Estadísticas Culturales de 2017 (dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte),¹¹ conscientes, también nuevamente, de su parcialidad. Fuera de estos datos se sitúan, de hecho, un considerable número de muestras y certámenes de localidades pequeñas que, sobre todo en los años de abundancia y derroche presupuestario por parte de las instituciones públicas, se lanzaban más como un reclamo ‘turístico’ que como un compromiso de difusión programática, y que no fueron capaces de superar una primera edición (a lo sumo dos). Tomamos sin embargo como referencia estas cifras para entender de qué manera son reveladoras a pesar de sus limitaciones: del máximo histórico establecido en 242 eventos (sin diferencias entre festivales de cortos, largos o mixtos) para el año 2004, los números no hicieron sino descender en picado desde entonces y hasta 2013 (cuando se registra el pico más bajo de la historia, con tan solo 36 eventos organizados). A partir de ese momento, aunque siempre de manera contenida y sin llegar a alcanzar nunca aquellas cifras históricas, la situación parece empezar a remontar.

No pocos han considerado este ‘derrumbe’ y posterior reajuste como un mal necesario frente a lo que parecía un absurdo panorama excesivo de festivales ‘en cualquier lugar, en todo tiem-

11 http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a8c481ba-e9d6-498c-ab97-4e199e3f1197/Anuario_de_Estadisticas_Culturales_2017.pdf

po', sin una red coordinada entre ellos y con programaciones que en ocasiones no cumplían siquiera unos mínimos de coherencia, exigencia y calidad.

AÑO	FESTIVALES ESPAÑOLES EN ACTIVO
2007	209
2008	212
2009	181
2010	240
2011	158
2012	80
2013	36
2014	44
2015	43
2016	45
2017	37

Pero estos son, como especificábamos antes, datos que no ofrecen distinción entre festivales de cortos y de largos (si bien es cierto que cada vez resulta más complejo diferenciar un panorama de certámenes en el que casi todos incluyen secciones específicas para ambos tipos de filmes). Si buscamos una aproximación más precisa debemos recurrir de nuevo a los únicos datos oficiales de que disponemos: de nuevo aquí los ofrecidos por el ICAA en su portal web, que aloja un listado de festivales de cortometrajes en el que incluye, eso sí, únicamente los que disponen de ayuda del ICAA (y que, en muchos casos, recoge también certámenes con secciones dedicadas al largometraje).¹² En cualquier caso, el listado es el siguiente:

- Mercado Internacional de Animación, Videojuego y New Media 3D Wire
- Atlántida Film Fest

¹² No se incluyen aquí los Festival de San Sebastián y de Huelva, pues la aportación estatal que reciben proviene de otra partida de los presupuestos y no de las ayudas establecidas por el ICAA para los festivales.

- Semana de Cine de Medina del Campo
- Muestra Internacional de Cine de Animación de Cataluña, ANIMAC Lleida
- Festival de Cine Fantástico de Bilbao, FANT
- Festival Internacional de Cine de La Ciudad de Murcia, IBAFF
- Festival Internacional de Documentales de Madrid, Documenta Madrid
- Festival Internacional de Películas Documentales y Pitching Forum, Docs Barcelona
- Muestra Internacional de Films de Mujeres de Barcelona, Cortos en femenino
- Cortogenia
- Festival Internacional de Cine de Huesca
- Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña
- Festival Internacional de Cortometrajes y Animación de Barcelona, MECAL Pro
- Festival de Cine Europeo de Sevilla
- Festival de Cortometrajes de Aguilar de Campoo
- Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, ZINEBI
- Festival Internacional de Cine de Gijón
- Notodofilmfest.com
- Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián
- Badalona Film Festival, FILMETS
- Festival Internacional de Cine Fantástico de Cataluña, Sitges
- Semana Internacional de Cine de Valladolid, SEMINCI
- Festival de Cine Independiente de Barcelona, L'Alternativa
- Muestra Cinematográfica del Atlántico, ALCANCES
- Festival Internacional Cine de Albacete, ABYCINE
- Festival de Cine Independiente y de Culto de Madrid, CINEMAD
- Festival Internacional de Cine de Tarragona, REC
- Semana Internacional de Cine Experimental de Madrid
- Festival de Cine de Madrid-Plataforma de Nuevos Realizadores

- Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, FICI
- Festival de Cine de Alcalá de Henares, ALCINE
- Festival Internacional de Cine de Valencia-Cinema Jove
- Festival Internacional de Cine Documental de Navarra-Punto de Vista

La importancia de estos eventos, en lo que se refiere al cortometraje español, es absolutamente vital. A día de hoy, los festivales siguen siendo no solo la principal plataforma de exhibición y difusión de estos filmes, sino prácticamente la única opción para visionarlos en pantalla grande. Todos, eso sí, han debido adaptarse a los tiempos: *“Los que han logrado sobrevivir a estos complicadísimos años, lo han hecho adaptándose a las circunstancias. Se han optimizado los recursos, se han reducido días de actividad, se han abandonado las publicaciones, se han reducido los equipos a la mínima expresión”*, en palabras de Luis Mariano González, director de ALCINE.¹³ Pero los nuevos tiempos han hecho que los cambios se refieran también a las propuestas de programación, que se diversifican en el intento de llegar cada vez a un público más amplio y heterogéneo. Secciones educativas, talleres, encuentros, *masterclass*... que se orientan, precisamente, a esta búsqueda de nuevos públicos. Y sin embargo, pocas certezas irrefutables existen respecto al futuro de estos certámenes, tal y como se han entendido hasta ahora. No solo su reducción en número, sino sobre todo las renovadas posibilidades que ofrecen esencialmente las herramientas *online* (y que ya han sido señaladas más arriba) presentan nuevas opciones y apasionantes retos aún por desarrollar.

B) OTRAS INICIATIVAS

Incluimos en este apartado opciones de exhibición alternativas a los festivales convencionales tal y como se han conocido hasta

13 Luis Mariano González: “Festivales de cortometrajes. Tres lustros de evolución, transformaciones y supervivencia (2000-2015)”, en: *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos* (Ralf Junkerjürgen, Annette Scholz, Pedro Álvarez Olañeta Eds., Aproximaciones a las culturas hispánicas, Madrid, 2016).

hoy. Nuevas maneras de difundir el corto que tienen como modelo pionero el Notodofilmfest, un evento que suma ya 16 ediciones, pero que fue en 2001 el primer festival *online* del país (según la idea original y visionaria de Javier Fesser).¹⁴ Hoy el certamen es ya una referencia y ha servido además como cantera para muchos cineastas noveles gracias a su gran particularidad: la de promover la realización de piezas de muy corta duración específicamente pensadas para ser alojadas y visionadas en su web. Algo que no solo refuerza la importancia de la duración como elemento creativo esencial vinculado a las particularidades de la red (en los primeros años, la capacidad de Internet impedía visionar piezas de más de unos minutos), sino que ha servido además para que cineastas no profesionales con talento superaran sin prejuicios el escalón que distinguía (cada vez lo hace menos) el terreno del corto profesional del ‘amateur’ y se lanzaran a crear sus primeras piezas.

También la Semana del cortometraje de la Comunidad de Madrid se escapa del modelo del festival estándar y busca la divulgación del corto a través de proyecciones infantiles y de adultos en centros culturales, bibliotecas, universidades y centros penitenciarios de la región. Se realizan además talleres, *masterclass*, encuentros con profesionales, un foro de coproducción, la proyección en sala de los cortometrajes que han conseguido subvención en ese año por parte de la Comunidad de Madrid y otra dedicada a los cortos de las escuelas de cine madrileñas. A día de hoy la Semana constituye un lugar de encuentro e intercambio esencial para el ámbito del cortometraje.

Iniciativas como la de ‘El día más corto [ED+C]’, por último, puesta en marcha por la Agencia del Cortometraje Francés en 2011 y convertida en 2013 en un evento internacional con la participación de doce países europeos entre los que se sumó España (además de Canadá), busca reivindicar el sector de manera festiva. Para ello, los cortos se proyectan en espacios en los que habitualmente no se encuentra, como calles, bares, hospitales, colegios,

14 En sus cinco últimas ediciones, y rebautizado como Jameson Notodofilmfest Weekend es concebido también como lugar de encuentro y, por tanto, evento *offline*.

museos, bibliotecas o cárceles a través de sesiones gratuitas. Cada 21 de diciembre, coincidiendo con el solsticio de invierno, se busca atraer al público mayoritario a través de un evento abierto, al que pueden sumarse tanto gestores culturales como entidades públicas o privadas, e incluso ciudadanos a nivel particular. En 2017, en la que fue su quinta edición (con el apoyo del Instituto Cervantes y AECID), se realizaron 542 proyecciones en todo el país a las que respondieron unos 60.000 espectadores.

Escuelas de cine (ECAM y ESCAC)

Desde sus inicios las principales escuelas del país han sabido aprovechar el potencial didáctico que ofrece el cortometraje hasta convertirlo en el centro de sus principales iniciativas de carácter preprofesional. Convertidas algunas de ellas en verdaderos motores del sector en todos sus estadios, desde las escuelas no solo se producen cortos (como trabajos de fin de curso o de estudios), sino que también se distribuyen (a través de departamentos que, visto el prestigio que algunos de estos trabajos han adquirido, se dedican en exclusiva a cuidar y controlar de manera directa su recorrido por festivales) y hasta se exhiben (en sesiones de estrenos especiales, pases con coloquios... y variados formatos que se reinventan de año en año). Por eso dedicamos un pequeño espacio a analizar los sistemas de producción y las estrategias de difusión que han puesto en marcha en estos años las dos principales escuelas de nuestro país: la ECAM (Madrid) y la ESCAC (Barcelona).

A) ECAM

Inaugurada en 1994, la ECAM establece desde su inicio la necesidad de realizar un cortometraje final para obtener la diplomatura. Convertida de este modo en generadora de producciones nuevas cada temporada, y con un presupuesto reservado para cada una (que en los últimos años ha rondado los 22.500 euros), entre seis y ocho trabajos han sido realizados bajo el apoyo y la supervisión

de la ECAM en los años que van de 2015 a 2018.¹⁵ Pero, además, estas películas finales de diplomatura son después distribuidas por festivales a través de un programa de la propia escuela que se encarga de la inscripción, envío de copias y materiales de estos trabajos (en cuatro categorías: ficción, documental, animación y experimental). Un sistema que, desde el 2017, se amplía además a una selección (que oscila entre dos o tres) de los mejores trabajos de segundo curso, con un mismo objetivo: impulsar la carrera de los alumnos y visibilizar sus trabajos. “*En los últimos diez años, las películas de la ECAM han conseguido 4.300 selecciones y 352 premios*”, tal y como promociona su propia página web.

De hecho, y visto este buen resultado, el mismo departamento de distribución de la escuela lanza con el tiempo dos proyectos distintos enfocados a otro tipo de producciones. El primero de ellos, OFF ECAM, es un programa sin ánimo de lucro dedicado a seleccionar y distribuir cine independiente realizado, producido, o que, al menos, tenga un jefe de equipo diplomado por la ECAM. De esta manera, la selección se entiende como una prolongación de las ayudas que la escuela ofrece a sus alumnos una vez han terminado sus estudios. Además, y desde 2016, lanzan el catálogo anual FilmNow, que se dedica a recopilar un número limitado de cortometrajes de estudiantes de cine y audiovisual que hayan realizado sus piezas en escuelas y universidades de España.

B) ESCAC

Desde su creación hace ya veinte años, la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) ejerce de empresa productora para los trabajos de fin de grado de sus alumnos haciendo siempre hincapié en la búsqueda de la máxima profesionalización posible. Para ello, y a partir de 1999, se establece una colaboración entre la escuela y la productora Escándalo Films que consolida una estructura profesional de producción para los cortos (pero también para los largos). Después de años de colaboración, a par-

15 La escuela promueve además la realización de dos piezas cortas (por grupos de alumnos de todas las diplomaturas o especialidades) en el segundo curso.

tir de 2012, la escuela crea su propia empresa de producción, ESCAC Films que, siguiendo la experiencia de Escándalo continúa vehiculando la producción académica desde la fase de desarrollo hasta la promoción. El objetivo es siempre favorecer la incorporación de los alumnos en la industria cinematográfica y cada año se convoca un concurso de proyectos de graduación que, en los años que van de 2015 a 2018, han distinguido tres categorías con un número concreto (no estricto) de cortos para cada una de ellas: hasta once cortos en el caso de la ficción, hasta seis piezas de no-ficción y hasta dos obras de ficción de televisión.

Además, la escuela fomenta la creación de un máximo de ocho proyectos más en el marco del Master Propio de Dirección y, en algunas ocasiones específicas –sin una convocatoria anual obligada– ha apoyado además la realización de segundos cortos de antiguos alumnos de la escuela, a los que se les ofrece todo el material allí disponible y la posibilidad de autogestionar herramientas alternativas de financiación como Verkami.

Todos estos cortometrajes deben ser estrenados antes de un año después de su rodaje en una sesión conjunta organizada por la propia escuela a partir de la cual es la ESCAC quien diseña, gestiona y coordina un modelo de distribución adecuado a cada una de las piezas tratando siempre de encontrar la posibilidad de estrenarlas en festivales de categoría A como prioridad, y ejerciendo de soporte a los alumnos en todo lo relativo a la explotación de sus trabajos.

Asociaciones

Los años de precariedad económica han supuesto, eso sí, el asentamiento definitivo de algunas asociaciones que, en activo antes de la crisis (o justo en sus inicios), han terminado por consolidarse. Plataformas que nacen sin duda del sentimiento de la necesidad de trabajar coordinados y unidos para reivindicar y defender el sector mientras ejercen como interlocutores con los organismos públicos. El corto, lo hemos visto ya, constituye una industria cambiante, débil y atomizada que, como siempre ocurre con los

más pequeños, fue de las más castigadas –y ninguneadas– durante la crisis. La falta de interlocutores claros sigue siendo una de las más evidentes carencias por las que trabajan las tres distintas plataformas activas a día de hoy en nuestro país.

A) Plataforma de nuevos realizadores (PNR)

Fundada en 1989 y formada por directores, productores y técnicos de cortometrajes y de primeros largos, tiene como objetivos principales, según su propia web, “*la formación audiovisual, la promoción y defensa de los nuevos realizadores, la difusión de las obras de sus socios y el impulso de los cortometrajistas que deseen dar el salto al largo*”. Para ello tiene acuerdos de colaboración con Filmoteca Española, la Fundación SGAE-Sala Berlanga, EGEDA y distintas empresas del sector. Además promueve, en colaboración con salas como la Berlanga o el Cine Doré de la Filmoteca Española, distintos tipos de pases, sesiones, ciclos de cortos (y largos) o estrenos de obras inéditas de sus propios socios. En 1991 creó la Primera Muestra de Cortometrajes de sus socios, germen de lo que hoy se conoce como el Festival de Cine de Madrid-PNR.

B) Coordinadora del cortometraje español (CCE)

Esta entidad “*pretende representar, defender y fomentar el cortometraje español, además de servir como interlocutor válido ante administraciones, instituciones y empresas públicas y privadas*”, según su propia web. Puesta en marcha en 2008 y reconstituida en 2013 después de un periodo de inactividad, tiene su base en Internet y busca convertirse en el paraguas que cobije a todo el sector, siendo la única asociación que cuenta con directores y productores, artistas y técnicos, gestores, periodistas, productoras, distribuidoras, empresas de servicios, festivales e instituciones.

C) Asociación de la industria del cortometraje (AIC)

En este caso, la asociación “*tiene como objetivo aglutinar a las empresas y los autónomos que se dediquen profesionalmente a la producción/*

distribución de cortometrajes, para defender los intereses de la industria del corto ante cualquier institución pública, autonómica o estatal, en mercados internacionales, en negociaciones con televisiones, sindicatos y cualquier organismo de la industria audiovisual". En su Facebook es posible seguir al día la actualidad relativa al corto tanto en lo que se refiere a subvenciones, como a congresos, premios, debates, etc.

Otras iniciativas

El cortometraje español en 100 nombres es una "guía para entender el mundo del cortometraje" que se encuentra disponible *online* (<http://www.elcortometrajen100nombres.com/>), y que fue puesta en marcha en 2010 con el apoyo del ICAA bajo la dirección de Eduardo Cardoso. Da cabida, a través de 100 nombres, a festivales, productoras, distribuidoras, personalidades, asociaciones, productores y cineastas como mecanismo de acercamiento ágil y directo a través del cual entender mejor el sector del corto en nuestro país.

Por su parte, y convertida ya en verdadera referencia dentro del sector, la revista *online Cortosfera* (cortosfera.es) es hoy una de las pocas publicaciones web que ofrece críticas de los principales cortometrajes españoles de cada mes, además de crónicas de festivales y noticias.

Espacio aparte merece la relación que el corto mantiene respecto a esa asignatura siempre pendiente que constituye la educación audiovisual en nuestro país. No son pocos los que entienden y aprovechan las virtudes educativas de estas pequeñas producciones y lo difunden a través de la web en páginas y blogs privados como educaciontrespuntocero.com, enclase.es o centrocp.com. Destaca sin embargo el portal educativo Aula Corto (www.aulacorto.mecd.gob.es), el único puesto en marcha a través de una iniciativa pública (auspiciado en este caso por el ICAA) y destinado a colegios e institutos con el objetivo de "ofrecer a la comunidad educativa el corto como herramienta para el aula de una forma legal, ordenada y *online*", como se explica en su web. De acceso gratuito, el portal alberga una serie de cortometrajes distribuidos por temas

de interés a trabajar, que se acompañan por una guía didáctica que complementa el visionado y sirve de orientación para el docente.

Sin embargo, y por desgracia, en lo que se refiere a la iniciativa pública, pocos programas más existen que contribuyan a una mayor y mejor difusión de los cortos subvencionados, de manera que este esfuerzo general encuentre después un mecanismo de 'retorno' efectivo y real para la ciudadanía.

Conclusión

Si bien nos hemos mostrado positivos, en ocasiones quizá incluso entusiastas, sobre los avances que el sector de la industria del cortometraje ha protagonizado durante los últimos años, todavía queda espacio para la reflexión crítica. Y es cierto que poco a poco se va superando ese sentimiento de inferioridad respecto al largo, tan extendido y tan pernicioso. El corto ha ganado en estos años en autonomía y prestigio, ha dado muestras cada vez más de vitalidad y capacidad creativa, diversificando sus propuestas y estilos, y aportando a la cinematografía española algunas de las más sugerentes, valientes y llamativas voces y tendencias. Y es cierto también que, a pesar de los estragos de la crisis económica, es un sector que ha sabido mantener una estructura (aunque inestable siempre) que se sustenta sobre los pilares de las ayudas estatales y autonómicas, de los catálogos de distribución públicos y privados, de un panorama activo de asociaciones y coordinadoras, del empuje de las principales escuelas de cine y de muy buenos resultados generales en festivales, tanto nacionales como internacionales. Una realidad para la que Internet ha sido esencial en lo que a presencia y recepción se refiere y que, sin embargo, sigue siendo de difícil y minoritario acceso en lo que atañe al público general. Y aquí una buena parte de la responsabilidad recae sobre los medios de comunicación (ya sean escritos o televisivos, especializados o divulgativos, mensuales o diarios) que muy poco –por no decir nada– se preocupan de prestar atención a este sector de la industria audiovisual. Sin un altavoz esencial como es el de la comunicación, no solo el corto sigue siendo un

terreno muy lejano para el público no especializado, sino que muy pocos textos críticos se dedican a cartografiar, analizar y explicar sus tendencias, estilos y autores. Tampoco la academia y la universidad, en lo que a estudios de sistematización historiográfica se refiere, parece particularmente sensible a la hora de atender un sector, el del corto, cuyo ya innegable valor cultural, sigue quedando en un perenne segundo plano.

El cine de animación

Una industria de alcance global

Samuel Viñolo Locubiche

Uno de los aspectos que mejor evidencia la importancia estratégica de la producción de animación se encuentra en la abrumadora presencia de personajes de animación y efectos visuales que pueblan el audiovisual contemporáneo, debido sobre todo a la popularidad comercial de géneros cinematográficos como la ciencia ficción, la fantasía o los superhéroes. Resulta evidente que largometrajes de gran éxito como *Star Wars: Episodio VII - El despertar de la Fuerza* (J.J. Abrams, 2015), *Vengadores: Infinity War* (Anthony Russo, Joe Russo, 2018) o *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015) ponen en cuestión la propia condición de lo que se entiende por cine de animación y parecen darle la razón a los teóricos que con la irrupción de las tecnologías digitales consideraban más apropiado entender que el cine *blockbuster* contemporáneo parece haberse convertido en un subgénero de la animación.¹ Es por ello que este análisis sobre el estado económico e industrial de la producción de animación española se abre con una reconsideración sobre la situación de esta industria a nivel global.

Es importante en primer lugar tener en cuenta que actualmente un largometraje de animación resulta mucho más rentable que uno de ficción no animada con una producción global proporcionalmente muy inferior. Según datos del Observatorio Europeo del Audiovisual, a pesar de que la animación tan solo representaba el 3% de todos los largometrajes europeos estrenados entre 2010 y 2014, estos supusieron el 14,7% de la taquilla global en el

¹ "What is Digital Cinema?", Lev Manovich, 1995: <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>

continente. Estas cifras son muy similares cuando se comparan con las de Estados Unidos: el 2,7% de la producción cinematográfica en el país entre 2010 y 2018 obtuvo el 14,2% de la taquilla estadounidense.²

Esta pujanza de la animación en la taquilla global queda clara cuando se comprueba que 23 de los cien largometrajes con mayor recaudación global del periodo 2010-2018 son de animación, con *Frozen* (Jennifer Lee, Chris Buck, 2013) y *Los increíbles 2* (Brad Bird, 2018) encabezando la lista (véase más abajo). Es importante considerar también el hecho de que otros 67 largometrajes pertenecen a alguno de los géneros anteriormente citados (la ciencia ficción, la fantasía y el cine de superhéroes) y, por tanto, hacen un gran uso de efectos visuales y personajes de animación. Tan solo diez de los largometrajes con mayor recaudación del periodo no parecen entrar en estas categorías, aunque un análisis pormenorizado de algunos de ellos, como *A todo gas 7* (James Wan, 2017) o *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), demuestran también una fuerte presencia de efectos visuales digitales.

#	Película	Taquilla mundial	Año
1	Star Wars: The Force Awakens	2,068.2	2015
2	Avengers: Infinity War	2,048.4	2018
3	Jurassic World	1,671.7	2015
4	Marvel's The Avengers	1,518.8	2012
5	Furious 7	1,516.0	2015
6	Avengers: Age of Ultron	1,405.4	2015
7	Black Panther	1,346.9	2018
8	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2	1,341.7	2011
9	Star Wars: The Last Jedi	1,332.5	2017
10	Jurassic World: Fallen Kingdom	1,309.5	2018
11	Frozen	1,276.5	2013
12	Beauty and the Beast (2017)	1,263.5	2017
13	Incredibles 2	1,242.8	2018
14	The Fate of the Furious	1,236.0	2017
15	Iron Man 3	1,214.8	2013
16	Minions	1,159.4	2015
17	Captain America: Civil War	1,153.3	2016
18	Transformers: Dark of the Moon	1,123.8	2011

2 “Mapping the Animation Industry in Europe”, European Audiovisual Observatory 2015. https://www.europacreativamedia.cat/racs_auth/convocatories/Study.pdf

#	Película	Taquilla mundial	Año
19	Skyfall	1,108.6	2012
20	Transformers: Age of Extinction	1,104.1	2014
21	Aquaman	1,096.0	2018
22	The Dark Knight Rises	1,084.9	2012
23	Toy Story 3	1,067.0	2010
24	Rogue One: A Star Wars Story	1,056.1	2016
25	Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides	1,045.7	2011
26	Despicable Me 3	1,034.8	2017
27	Finding Dory	1,028.6	2016
28	Alice in Wonderland (2010)	1,025.5	2010
29	Zootopia	1,023.8	2016
30	The Hobbit: An Unexpected Journey	1,021.1	2012
31	Despicable Me 2	970.8	2013
32	The Jungle Book (2016)	966.6	2016
33	Jumanji: Welcome to the Jungle	962.1	2017
34	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1	960.4	2010
35	The Hobbit: The Desolation of Smaug	958.4	2013
36	The Hobbit: The Battle of the Five Armies	956.0	2014
37	Spectre	880.7	2015
38	Spider-Man: Homecoming	880.2	2017
39	Ice Age: Continental Drift	877.2	2012
40	The Secret Life of Pets	875.5	2016
41	Batman v Superman: Dawn of Justice	873.6	2016
42	Wolf Warrior 2	870.3	2017
43	The Hunger Games: Catching Fire	865.0	2013
44	Guardians of the Galaxy Vol. 2	863.8	2017
45	Inside Out	857.6	2015
46	Venom (2018)	855.0	2018
47	Thor: Ragnarok	854.0	2017
48	The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 2	829.7	2012
49	Inception	828.3	2010
50	Wonder Woman	821.8	2017
51	Bohemian Rhapsody	819.6	2018
52	Fantastic Beasts and Where To Find Them	814.0	2016
53	Coco	807.1	2017
54	Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales	794.9	2017
55	Mission: Impossible - Fallout	791.1	2018
56	Fast & Furious 6	788.7	2013
57	Deadpool	783.1	2016
58	Guardians of the Galaxy	773.3	2014
59	Deadpool 2	772.0	2018
60	Maleficent	758.5	2014
61	The Amazing Spider-Man	757.9	2012
62	The Hunger Games: Mockingjay - Part 1	755.4	2014
63	Shrek Forever After	752.6	2010
64	X-Men: Days of Future Past	747.9	2014
65	Madagascar 3: Europe's Most Wanted	746.9	2012

#	Película	Taquilla mundial	Año
66	Suicide Squad	746.8	2016
67	Monsters University	744.2	2013
68	Gravity	723.2	2013
69	Captain America: The Winter Soldier	714.3	2014
70	The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 1	712.2	2011
71	Dawn of the Planet of the Apes	710.6	2014
72	The Amazing Spider-Man 2	709.0	2014
73	It	700.4	2017
74	The Twilight Saga: Eclipse	698.5	2010
75	Mission: Impossible - Ghost Protocol	694.7	2011
76	The Hunger Games	694.4	2012
77	Mission: Impossible - Rogue Nation	682.7	2015
78	Doctor Strange	677.7	2016
79	Interstellar	677.5	2014
80	Man of Steel	668.0	2013
81	Kung Fu Panda 2	665.7	2011
82	Justice League	657.9	2017
83	Big Hero 6	657.8	2014
84	The Hunger Games: Mockingjay - Part 2	653.4	2015
85	Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald	652.2	2018
86	Thor: The Dark World	644.6	2013
87	Moana	643.3	2016
88	Sing	634.2	2016
89	The Martian	630.2	2015
90	Fast Five	626.1	2011
91	MIB 3	624.0	2012
92	Iron Man 2	623.9	2010
93	Ant-Man and the Wasp	622.7	2018
94	How to Train Your Dragon 2	621.5	2014
95	Logan (2017)	619.0	2017
96	Life of Pi	609.0	2012
97	Transformers: The Last Knight	605.4	2017
98	Tangled	591.8	2010
99	The Croods	587.2	2013
100	The Hangover Part II	586.8	2011

Datos: *Box Office Mojo*

[Taquilla en millones de dólares]

Una de las principales diferencias de la animación respecto a otro tipo de industrias audiovisuales es su capacidad para generar marca en forma de propiedad intelectual y aglutinar a otro tipo de negocios afines, como la producción editorial, las jugueteras o la publicidad, entre otros. Debido a que una propiedad intelectual basada en personajes de animación suele tener un recorrido de explotación más prolongado, su capacidad para rentabilizar y

prolongar en el tiempo el flujo de entrada de ingresos es por tanto mucho mayor. Además, la animación tiene una mayor facilidad para generar franquicias en torno precisamente a estas marcas, la ampliación de nuevas temporadas y la creación de secuelas adicionales, así como la adaptación de los personajes e historias a otros entornos digitales y nuevos universos narrativos.

El valor total de una franquicia no acaba en la taquilla ni en la venta de derechos de emisión, sino que incluye la venta de licencias y *merchandising*, precisamente uno de los puntos fuertes de esta industria. Se calcula que una producción audiovisual capaz de generar mil millones de dólares en ventas será capaz de generar entre 250 y 300 millones de dólares solo en juguetes.³

Para entender por tanto el estado de la industria de la animación y efectos visuales en España es importante no solo tener en cuenta a las productoras y estudios de animación y efectos visuales, sino al conjunto de empresas ubicadas a lo largo de la cadena de valor y que pueden realizar labores de producción, desarrollo, edición o distribución de contenidos de animación, por lo que es importante no solo considerar los largometrajes, sino también las series, los cortometrajes, así como la publicidad, los documentales, y todo tipo de contenidos interactivos como videojuegos, *apps* y realidad virtual.

Uno de los elementos más importantes del negocio de la industria de la animación en España es la prestación de servicios de animación. En España, el 80% de las empresas ofertan servicios a otras compañías, con la animación como el servicio más comúnmente solicitado (79%), seguido del montaje y edición (30%), la realización de efectos visuales (21%) y el renderizado (21%). Debido a que el sector es capaz de ofrecer una buena calidad técnica junto a precios muy competitivos, las empresas españolas de animación se encuentran muy bien posicionadas a nivel internacional, especialmente por parte de otros países del ámbito europeo (56%), y en menor medida, del continente americano (22%) y Asia (11%).

3 Uku Tansel, "Euromonitor: A billion dollar character franchise", *Licensing.biz*, 25/01/2017. Disponible en <https://www.licensing.biz/entertainment/euromonitor-a-billion-dollar-character-franchise>

Tejido y estructura empresarial de la industria de la animación en España

La producción de animación en España ha sido capaz de seguir creciendo durante la segunda década de los años diez del siglo XXI, a pesar de las numerosas dificultades causadas por la recesión económica en el audiovisual español. Según datos del Observatorio Europeo del Audiovisual, España ha sido quinto productor mundial de largometrajes de animación y el segundo europeo tras Francia en la primera mitad de la década. Durante el periodo 2012-2017, en España se estrenaron 38 largometrajes de animación, a una media de seis títulos anuales, los cuales tan solo representan el 3% del total de la cartelera nacional (datos del ICAA).

Según Diboos,⁴ la industria española de la animación creció un 25% durante el periodo 2012-2018, y está actualmente formada por 250 empresas, un porcentaje que tan solo representa al 4% del total de la industria audiovisual nacional,⁵ pero que genera el 20% del empleo y el 9% de la facturación total del sector, lo que supone una clara mejora frente a cifras anteriores de 2012, cuando la animación tan solo representaba el 3% del conjunto de la industria, empleaba al 14% del sector y generaba el 8% de los ingresos totales del audiovisual en España.⁶ Sin embargo, según estos mismos datos también es posible inferir una significativa pérdida de ingresos en tan solo cinco años.

El perfil más habitual en el sector de la animación en nuestro país actualmente es el de una pequeña o mediana empresa con capital exclusivamente español (95%) y una facturación anual generalmente inferior a los quinientos mil euros (65%), frente al 65% de las empresas que afirmaban facturar entre medio millón

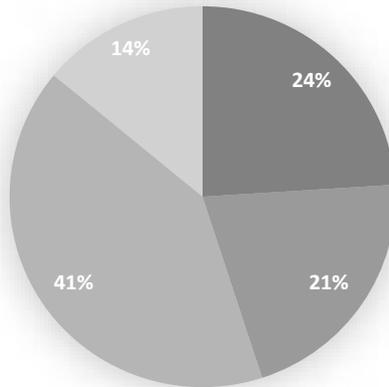
4 Diboos, *Libro blanco de la industria española de la animación y los efectos visuales*, 2018. Disponible en: https://www.dropbox.com/s/u0tv95260hdrjub/DIBOOS_LIBRO%20BLANCO_Sep2018.pdf

5 Datos de la encuesta anual de servicios del INE para 2017: <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=28366>

6 Diboos, *Libro Blanco del Sector de la Animación en España*, 2012. Disponible en: <https://diboos.com/wp-content/uploads/2017/11/Libro-blanco-de-la-animacion-C3%B3n-2012-1.pdf>

y dos millones de euros anuales en 2012, aunque en su conjunto el sector haya facturado 654 millones de euros en 2017, muy por encima de los 306 millones de euros que ingresó en 2012.

Antigüedad de las empresas

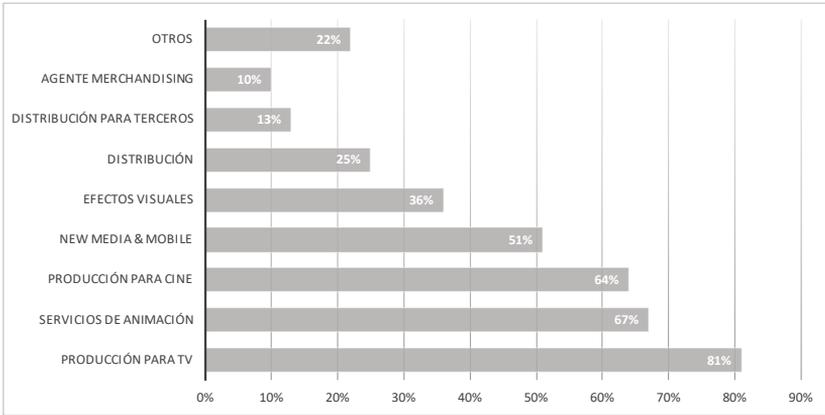


■ Menos de 5 años ■ Entre 5 y 10 años ■ Entre 10 y 20 años ■ Más de 20 años

Fuente: DIBOOS

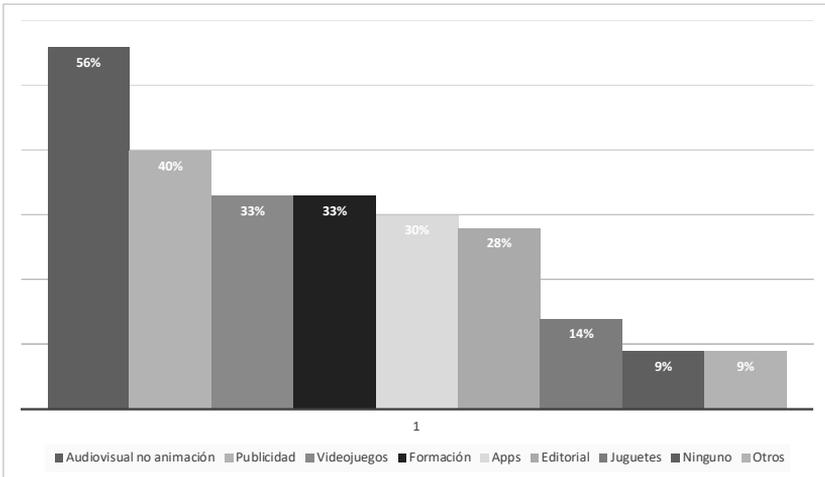
Siguiendo con el perfil medio de una empresa de animación en España, resulta muy poco habitual que estas superen las dos décadas de existencia (86%), y lo más probable es que se haya creado entre diez y veinte años atrás (41%) en el área metropolitana de Barcelona o Madrid (61,5%). A pesar de la alta concentración de empresas de animación en estas ciudades españolas, la mayor parte de las empresas valorarían reubicarse a otras regiones autónomas que fueran capaces de ofrecerles estímulos e incentivos fiscales interesantes (57%), tal y como ya hacen las comunidades autónomas de Navarra, País Vasco y Canarias y que se detallará más adelante.

Actividades del sector



Fuente: DIBOOS + ICEX

Actividades en sectores relacionados



Fuente: DIBOOS

Por otro lado, es muy probable que la empresa se dedique a la producción de contenidos de animación para televisión digital, cine o televisión por internet (90%), labores que seguramente compagine con las de estudio de animación (64%), y con la pro-

ducción de contenidos para móvil y los nuevos canales digitales (51%). También resulta muy posible que además se dedique también a producir contenido audiovisual no de animación (56%), publicidad (40%), videojuegos (33%) o imparta formación (33%). Debido a los procesos tan específicos que conlleva, la producción de un largometraje de animación en España suele costar una media de tres años y unos doce millones de euros. Estas cifras contrastan con la rapidez y el menor coste de un largometraje no animado, cuyos plazos en España no sobrepasan los doce meses de producción ni los 1,65 millones de euros.⁷

Formatos y estrategias más habituales del sector

Teniendo en cuenta que la venta y explotación de licencias constituye una de las fuentes de ingresos más importantes para las empresas de animación, resulta comprensible que la creación de propiedad intelectual e industrial sea una prioridad para la mayor parte de ellas. De esta forma, el 72% de las empresas del sector en España afirman haber desarrollado una propiedad intelectual propia y el 42% afirman contar también con una marca o propiedad industrial.

Las series de animación siguen constituyendo el principal contenido para el 74% del sector, a pesar de la enorme fragmentación de las audiencias ocasionada por una mayor diversidad de opciones a la carta y *online*, transformando también los formatos televisivos. Según datos de Childwise,⁸ 2015 fue el primer año en el que el público infantil del Reino Unido consumió más entretenimiento por Internet (3 horas diarias) que por televisión (2,1 horas diarias), una tendencia que previsiblemente irá en aumento en el futuro. Esto está llevando a numerosas productoras a ante-

7 Memoria FAPAE 2015. Disponible en: https://www.audiovisual451.com/wp-content/uploads/Memoria_FAPAE_2015.pdf

8 Jasper Jackson, "Children spending more time *online* than watching TV for the first time", *The Guardian*, 26/01/2016. Disponible en <https://www.theguardian.com/media/2016/jan/26/children-time-online-watching-tv>

poner los contenidos *online* en plataformas como YouTube Kids por encima de la televisión para la distribución de sus marcas más populares. Es el caso de la tercera temporada de *Pocoyo*⁹ (2005-), que se lanzó en 2016 en exclusiva a través de YouTube, alcanzando los más de siete millones de visionados diarios.¹⁰ También explica por qué la productora BRB Internacional tiene 22 canales en YouTube, con los que acumulan más de dos mil millones de reproducciones de sus series de animación. O la estrategia de la productora *Ánima*, de lanzar videoclips promocionales de *Cleo & Cuquín*¹¹ (2018), una nueva versión de *La familia Telerín*¹² (1964) a través de YouTube, convirtiéndose en el cuarto contenido más reproducido de la plataforma en España en 2017.¹³

En España, la oferta actual de plataformas a la carta que incluyen series de animación se restringe a cuatro proveedores españoles (Movistar+, Filmin, A3 Media Player y RTVE), y varios extranjeros (Netflix, Hulu, HBO, Amazon, Rakuten, YouTube Premium, Google Play y Microsoft). Debido a la progresiva saturación de este mercado, la producción de contenidos originales y exclusivos por parte de las plataformas se convierte en una estrategia en aumento para diferenciarse de la competencia. Destacaría en este sentido la producción de la serie *Virtual hero* (2018),¹⁴ a partir de un cómic original de El Rubius, el YouTubero de mayor éxito en España. De esta forma, aunque de momento solo un pequeño porcentaje de empresas está produciendo material origi-

9 Producida por Zinkia Entertainment, Cosgrove Hall Films.

10 “Pocoyó ‘renace’ en YouTube meses después de su regreso bursátil”, *El Español*, 4/4/2016. Disponible en https://www.elespanol.com/economia/20160404/114738606_0.html

11 Producida por Anima Kitchent, Televisa, MAI Productions, Selecta Visión.

12 Producida por Estudios Moro.

13 “La Familia Telerín, El Rubius y la parodia de «Despacito», entre los vídeos más vistos de YouTube en 2017”, J.M. Sánchez, *ABC*, 6/12/2017. Disponible en: https://www.abc.es/tecnologia/redes/abci-familia-telerin-rubius-y-parodia-despacito-entre-videos-mas-vistos-YouTube-2017-201712060932_noticia.html

14 Producida por Movistar+, Zeppelin TV en colaboración con Motion Pictures y los estudios Jaruyi en Corea del Sur.

nal para estas plataformas (7%), casi tres cuartas partes del sector (73%) es consciente de que el trabajo con este tipo de clientes será muy habitual a corto plazo, debido, por un lado, a una serie de cambios legislativos por parte de la Unión Europea que las obligarán a invertir más en producción regional y, por otro, a la mejora del sistema de incentivos estatales a la producción.

Así pues, la producción de una serie de animación estándar en España suele ser de veintiséis capítulos por temporada, con una duración media de siete, once o veintiséis minutos y un coste de alrededor tres millones de euros. Entre las técnicas más utilizadas¹⁵ habría que destacar la animación 2D (41%) seguida de la animación 3D (37%), aunque otras técnicas como el *stop motion*, (9%) o el *cutout* (8%) también encuentran cabida en este formato. La producción de series de animación en España se concentra básicamente en Cataluña (46%) y Madrid (39%), y a mayor distancia, Comunidad Valenciana (12%) y Andalucía (11%). Entre las producciones más recientes habría que destacar *Lucky Fred*¹⁶ (2011-), *Invizimals*¹⁷ (2013-) *Desafío Champions Sendokai*¹⁸ (2013-) y *Pumpkin Reports*¹⁹ (2015-) como principales éxitos de la animación infantil española, todas con muy buenas cuotas internacionales de audiencia en televisión.

El largometraje es el segundo formato con mayor producción por parte de las productoras de animación españolas (58%). Según datos de 3D Wire, la principal región productora de largometrajes de animación durante el periodo 2011-2016 fue la Comunidad de Madrid (24%), con otros puntos importantes como País Vasco (9%), Comunidad Valenciana (8%), Cataluña (6%), Galicia (6%) y Andalucía (5%). Se estima que el coste medio de un largometraje de animación en los próximos años en España será de doce millones de euros para una duración estándar (entre setenta y cien

15 Datos de Mercado Internacional 3D Wire (2013-2016).

16 Producida por Imira Entertainment, Televisió de Catalunya, RAI Fiction, Top Draw Animation.

17 Producida por Sony Computer Entertainment, Screen Veintiuno.

18 Producida por Kotoc, Planeta Junior.

19 Producida por Motion Pictures.

minutos). La animación 3D es la técnica más utilizada (68% en 2013-2016), seguido de la animación 2D (21%).

Según datos del Observatorio Europeo del Audiovisual, España fue el cuarto mayor consumidor europeo de largometrajes de animación en salas de cine durante el periodo 2010-2014, y el décimo a nivel internacional, con un 15,23% de las entradas vendidas. A pesar de ello, la animación española nunca ha superado el 25% de la taquilla en nuestro país, lo que explica la marcada orientación internacional de la mayor parte de las producciones, sobre todo a partir del modelo creado por *Planet 51* (Javier Blanco, 2009). Este largometraje, estrenado en 170 países, obtuvo el 85% de su recaudación en la taquilla internacional. Esta estrategia se ha repetido en la mayor parte de los largometrajes españoles estrenados en la década de 2010. Es el caso de *Ozzy* (Alberto Rodríguez, Nacho La Casa, 2016) y *Deep* (Julio Soto, 2017), que estuvieron entre las cinco películas más vistas en numerosos países como Brasil, México, Colombia, Rusia o Corea del Sur. En comparación, los ingresos internacionales de *8 apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014), la película más exitosa del cine español, solo representan el 20% del total ingresado por la cinta. Por otro lado, habría que destacar el papel progresivamente central de Netflix en la producción de largometrajes de animación en España, especialmente tras el anuncio a finales de 2017 de que adquiriría los derechos de explotación del largometraje de animación *Klaus* (Sergio Pablos, 2019),²⁰ y que simbolizó un cambio en la financiación de contenidos de animación en España.²¹

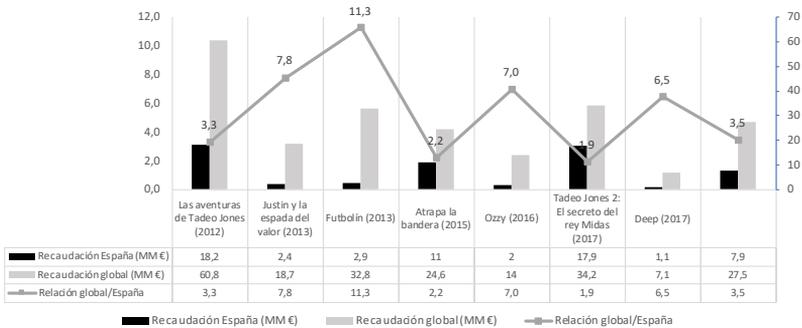
Por otro lado, resulta sorprendente la enorme popularidad que sigue teniendo el formato del cortometraje, producido por el 44% de las productoras del sector a pesar de las enormes dificultades todavía existentes para rentabilizarlo. Según el ICAA, en España se produjeron, entre 2012 y 2017, 146 cortometrajes de animación, una cifra que tan solo representa el 10% de todos los produ-

20 Producido por The SPA Studios, Atresmedia Cine.

21 “Netflix Acquires Animated Feature From ‘Despicable Me’ Co-Creator”, Justin Kroll, *Variety*, 17/11/2017. Disponible en: <https://variety.com/2017/film/news/netflix-from-despicable-me-co-creator-1202617585/>

cidos durante el periodo, aunque el festival 3D Wire recibió 331 cortometrajes de animación españoles durante el periodo 2011-2016, una cantidad notablemente superior a las cifras manejadas por el Ministerio de Cultura.

Relación entre la recaudación nacional e internacional de la animación española



El cortometraje ha demostrado ser un formato idóneo para la experimentación y el inconformismo narrativo, debido a su menor condicionamiento a los criterios comerciales, lo que lo hace muy atractivo para públicos generalmente adultos. Un ejemplo exitoso de esta estrategia sería el de la productora bilbaína UniKo, que ha producido los cortometrajes de Alberto Vázquez *Bird-boy* (2011), *Sangre de unicornio* (2013) y *Decorado* (2016), así como el largometraje *Psiconautas* (Alberto Vázquez, Pedro Rivero, 2015) y el proyecto de largometraje en desarrollo *Unicorn Wars*,²² cimentando la reputación actual de Vázquez como el *enfant terrible* de la animación independiente española entre la crítica internacional.²³

Entre los formatos menos convencionales, es interesante mencionar el ascenso de las producciones interactivas, que actual-

22 Producido por UniKo, Abano Producciones, Autour de Minuit, Schmuby Productions.

23 “Spain’s Animation Industry Flexes Its Muscle”, John Hopewell. *Variety*, 11/05/2018. Disponible en: <https://variety.com/2018/film/features/spains-animation-industry-flexes-its-muscle-1202807404/>

mente representan el 14% de lo producido por las empresas del sector en España, y la publicidad, con tan solo el 12%.

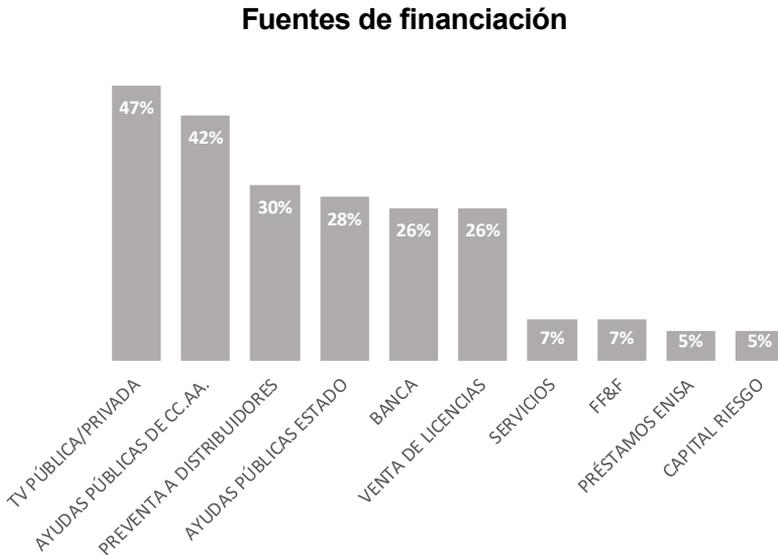
Alta especialización del profesional español de la animación

Según datos de DIBOOS, la industria española de la animación empleó de forma directa en 2017 a unos 7.450 profesionales y a 3.874 colaboradores *freelance*. Se calcula que el sector ha generado 17.433 empleos indirectos en 2017, estimándose un total de 29.000 profesionales. Esto representa un incremento de casi el 45% respecto a 2012, cuando el sector empleaba a 8.599 personas (5.150 empleos directos, y 3.449 indirectos). También resulta relevante que las mujeres representen el 35% de los profesionales del sector, una cifra que según DIBOOS supera con creces la media del sector audiovisual y de otras industrias tecnológicas en España. Por otro lado, debido a las particularidades de la producción de animación, que requiere de plazos de producción mucho más largos que los de una producción audiovisual convencional y, por tanto, de la necesidad de mantener plantillas de trabajo estables, es importante tener en cuenta que el 44% de los empleados estaba contratado a tiempo indefinido.

Quizá la característica más llamativa del proceso de producción de la animación sea la gran variedad de perfiles profesionales específicos del sector y que no se encuentran en la industria audiovisual clásica. Estas diferencias son más acentuadas sobre todo en las fases intermedias de producción, donde se concentra el mayor número de profesiones específicas del sector, siendo los perfiles más frecuentes los de animador 3D (27%), artista de iluminación y composición (12%), modelador 3D (7%), técnico de *layout* (6%), especialista en estereoscopia y efectos visuales (5%), técnico de *rigging* (4%) y *render* (3%).

La financiación de la animación en España

En cuanto a la financiación, la fuente principal del sector siguen siendo las ayudas públicas (50%), seguidas de las cadenas de televisión (47%). Otros recursos son la preventa a distribuidores (30%), los avales SGR (28%), los préstamos bancarios (26%) y la venta de licencias (26%).



Fuente: DIBOOS

Las principales ayudas públicas a las que acceden las empresas del sector son sobre todo de origen autonómico (42%), mientras que en las ayudas estatales destacan las del ICAA (39%), las existentes para la internacionalización de las producciones (39%) y las disponibles para investigación, desarrollo e innovación (22%). En menor medida, también habría que considerar el acceso a las ayudas europeas disponibles a través del programa Media Europa Creativa (17%).

Otro tipo de ayudas disponibles desde el ámbito estatal para las empresas del sector incluyen: un plan de Acción Estratégica de Economía y Sociedad Digital (AEESD), orientado para proyectos

de investigación industrial y desarrollo experimental y que permite una subvención de entre el 20% y el 50% de los gastos elegibles, así como un préstamo complementario de hasta el 100% de los gastos elegibles, las ayudas NEOTEC orientadas a la creación y consolidación de nuevas empresas de base tecnológica en España, y que permiten subvencionar con un máximo de doscientos cincuenta mil euros hasta un 70% de la actuación, la convocatoria INNVIERTE para fomentar la inversión en empresas de base tecnológica o innovadoras, el plan ICEX Next para el asesoramiento estratégico de la internacionalización de las empresas con un máximo de 10.400 euros, los préstamos participativos ENISA y los avales CREA SGR.

Por otro lado, desde el ámbito europeo las empresas del sector tienen acceso a las ayudas MEDIA para el desarrollo de contenidos audiovisuales para largometrajes o series y a la difusión televisiva, las ayudas a la coproducción EURIMAGES consistentes en préstamos no superiores al medio millón de euros, así como las ayudas IBERMEDIA para el apoyo al desarrollo de animación, cine, series y documentales en países iberoamericanos.

Aparte, entre las comunidades autónomas que cuentan con una serie de ayudas específicas para productoras residentes o que coproducen en sus territorios, destaca Cataluña con siete tipos de ayudas diferentes: para el desarrollo de proyectos audiovisuales, la producción de largometrajes, miniseries y series y largometrajes de animación, la producción de cortometrajes, la internacionalización de las empresas, la realización de consultorías, y la financiación por medio de préstamos. Le seguiría la Comunidad Valenciana (con tres tipos de ayudas a la producción audiovisual de largometrajes y series de animación en valenciano), Galicia (dos ayudas para el desarrollo de largometrajes y series de animación y para producciones que fomenten el contenido cultural gallego) y Canarias (una, a la producción, desarrollo y finalización de largometrajes, series y cortometrajes).

También es interesante reseñar que con la presentación del Plan Cultura 2020²⁴ del Ministerio de Cultura y Deporte para

24 <https://www.mecd.gob.es/dms/mecd/transparencia/sec/plan-cultura-2020.pdf>

el periodo 2017-2020 se ha generado una gran expectación en el sector por incluir una serie de medidas orientadas a favorecer a la industria de la animación y los efectos visuales, entre las cuales se incluye una clarificación de los criterios de las deducciones fiscales del sector, así como la puesta en marcha de un programa de difusión de la animación, con ayudas, apoyo en festivales y promoción internacional.

Por otro lado, al comparar los mecanismos de financiación del sector audiovisual disponibles en España con los de otros países del entorno europeo, se comprueba que en España no se encuentran disponibles otras herramientas habituales en la financiación del audiovisual en Europa, como son la contribución indirecta de las empresas difusoras a un fondo público (existente en Alemania, Croacia, Francia y República Checa) o privado (existente en Bélgica, Francia, Polonia, República Checa), la recaudación de ingresos procedentes de la exhibición cinematográfica a través de impuestos a las entradas de cine y la contribución obligatoria (habitual en Alemania, Croacia, Francia, Italia, Países Bajos, Polonia, Portugal, República Checa, Suecia), la recaudación de parte de los ingresos provenientes de un sistema nacional de lotería (a diferencia de Finlandia, Hungría, Reino Unido, Suiza), y el pago de licencias e impuestos especiales para financiar la televisión pública (en la mayor parte de los países europeos, exceptuando España, Hungría, la región de Flandes, Islandia, Luxemburgo, Malta, Países Bajos y Rusia).

Otro tipo de herramientas de financiación que se tratará a continuación es el papel que juegan las deducciones fiscales, disponibles en nuestro país desde 2015, en la coproducción nacional e internacional de la animación española.

Internacionalización de la animación española

Según datos de FAPAE, la exportación de animación española ha ido en aumento a lo largo de la década, hasta el punto de pasar del 18,24% de las ventas internacionales en 2014 al 26,7% en 2015, convirtiéndose en el segundo tipo de producción con mayor nú-

mero de ventas internacionales ese año. Actualmente se estima que el 60% de las empresas del sector exportan animación en los mercados internacionales. Uno de los mejores ejemplos en este sentido es el de la productora Ilion Animation Studios. Tras la producción de *Wonder Park* (David Feiss, Clare Kilner, Robert Iscove, 2019),²⁵ el estudio madrileño ha firmado acuerdos para realizar tres largometrajes con la productora estadounidense Skydance Media, con los títulos provisionales de *Luck*, *Powerless* y *Split*.

Entre los principales mercados de coproducción, habría que distinguir al resto de los países europeos como mercado prioritario (45%) de la animación española, a pesar de que solo representa el 5% de la facturación de la industria. En cambio, Estados Unidos, con un porcentaje de exportaciones menor (23%), supone el 52% de los ingresos totales, debido sobre todo al papel de los estudios españoles como proveedores de servicios para grandes producciones norteamericanas, mientras que el mercado latinoamericano representa el 29% de las exportaciones y África y Oriente Medio tan solo el 10%. Por otro lado, aunque los países asiáticos y del Pacífico solo supongan el 19% de las exportaciones totales, hay muchas expectativas de crecimiento en la región asiática (19%) debido sobre todo al enorme potencial de la taquilla china.

Una de las estrategias más interesantes en este sentido es la de la coproducción internacional, ya que facilita el acceso a las carteleras de los países coproductores. Entre los principales acuerdos de coproducción multilaterales, aparte del Convenio Europeo de coproducción cinematográfica que posibilita las alianzas entre las distintas industrias comunitarias de la animación en el continente,²⁶ es importante tener en cuenta que España es el único país europeo que forma parte de un acuerdo iberoamericano de

25 Producida por Nickelodeon Movies, Paramount Animation, Ilion Animation Studios. Dirigida por David Feiss, Clare Kilner and Robert Iscove.

26 Instrumento de ratificación del Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica. Estrasburgo 2-10-92. Entrada en vigor para España: 1-2-97. Número B.O.E, 281, 21/11/1996. Fecha de firma del convenio 02/10/1992. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-25830.

coproducción cinematográfica,²⁷ lo que sitúa a la industria en un papel excepcional como intermediador audiovisual de ambas regiones. Además, España cuenta con numerosos convenios bilaterales ratificados con otros países como Canadá, India, Israel, Marruecos, Nueva Zelanda, Rusia y Túnez, que en la mayor parte de los casos se refieren a coproducciones en las que la aportación económica debe ser equivalente a la técnico-creativa, aunque solo en los acuerdos de tres países (China, India e Israel) se menciona explícitamente la ejecución de determinados trabajos que forman parte del proceso de producción de animación como *storyboard*, animática o la producción de animación.

Uno de los acuerdos de coproducción más importantes firmados recientemente ha sido con China. El convenio, que se cerró en 2014 pero que no ha entrado en vigor hasta 2018, abre la puerta para que tanto los inversores chinos puedan participar en producciones audiovisuales españolas como para que los productores españoles accedan a las salas de exhibición de un país que en 2018 se convirtió en el principal mercado cinematográfico mundial²⁸ y cuya producción se prevé que supere en los próximos años a la estadounidense. La principal complejidad de la exhibición en China son sus fuertes medidas proteccionistas, lo que hace el acuerdo aún más valioso. Un buen ejemplo de ello podría ser la coproducción *Animal Crackers*²⁹ (Scott Christian Sava, Tony Bancroft, 2017), que tras debutar en julio de 2018 en China, recaudó nueve millones de dólares, a pesar de su breve paso por la cartelera del

27 Reglamento del Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica. Fecha de firma del convenio: 28/11/2007. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-industria-cine/convenios-coproduccion/reglamento-cuerdo-latinoamericano-coproduccion-Cinematografica/reglamento-cuerdo-latinoamericano-coproduccion%20Cinematografica.pdf>

28 “China Box Office Overtakes North America in First Quarter of 2018”, Patrick Frater, *Variety*, 2/4/2018. Disponible en: <https://variety.com/2018/film/asia/china-box-office-global-biggest-first-quarter-2018-1202742159/>

29 Coproducida por Blue Dream Studios, Blue Dream Studios Spain, Beijing Wen Hua Dong Run Investment Co.

gigante asiático.³⁰ En comparación, el largometraje más taquillero en China en 2018, *Operation Red Sea* (Dante Lam, 2018), ha recaudado más de 575 millones de dólares. Una producción de animación actualmente en marcha y que podría convertirse en una de las más taquilleras de nuestro cine precisamente por este acceso al mercado chino es *Dragon Keeper*,³¹ basada en la saga de libros de título homónimo de la australiana Carole Wilkinson. La película, codirigida por Ignacio Ferreras, director de *Arrugas* (2011), y Jianping Li, y tanto el desarrollo visual como la animación, se están realizando en diversos estudios de ambos países.

Otro elemento que puede potenciar la inversión extranjera y el aumento de coproducciones son los estímulos e incentivos fiscales que se han ido creado a partir de 2015 en España, posteriormente ampliados y mejorados en 2017, aunque todavía muy lejos del atractivo internacional que despiertan los de otros países europeos como Francia (30% *tax rebate*, con un máximo de 30 millones de euros), Bélgica (40%-45% *tax shelter*, sin máximos) o Irlanda (32% *tax credit*, sin máximos). La experiencia en estos países demuestra que el retorno por inversión es muy generoso, de tal forma que en Francia por cada euro invertido se generan 2,7 mientras que en Reino Unido por cada libra se produce un retorno de la inversión de 3,74 en recaudación fiscal. Con estas nuevas medidas, el estado permite una deducción del 25% a partir del primer millón de euros de la base de la deducción por la inversión en largometrajes cinematográficos, series de ficción, animación o documental y 20% sobre el exceso a partir del primer millón, con un máximo de deducción de tres millones de euros, con la obligatoriedad de que el 50% de los gastos hayan sido efectuados en España, aunque en el caso de las producciones extranjeras, el incentivo puede anualizarse.³²

30 Datos de *Box Office Mojo*: https://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&country=CH&id=_fANIMALCRACKERS201

31 Coproducida por Dragoia Media, Movistar+, Atresmedia Cine y China Film Animation. Estreno previsto para finales de 2020.

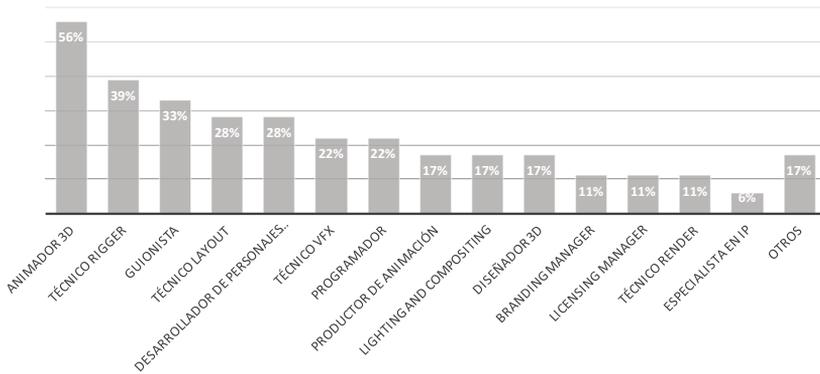
32 Según regulación del artículo 36 de la Ley 27/2014, de 27 de noviembre de 2014, del Impuesto sobre Sociedades: <https://www.boe.es/eli/es/l/2014/11/27/27/con>

Sin embargo, mucho más ventajosas son las condiciones fiscales de las islas Canarias, Navarra y País Vasco, cuyas mejoras a partir de los incentivos estatales las convierten en muy competitivas a nivel internacional. Así pues, País Vasco permite una deducción del 30% sobre el coste de producción, mientras que Navarra permite el 35% sobre el coste de producción, a condición de que el productor tenga domicilio fiscal en la región y que al menos el 25% de los gastos se realicen en su territorio. Por su parte, Canarias cuenta con una deducción del 45% sobre el primer millón y 40% sobre el exceso, con un límite de 5,4 millones de euros para producciones nacionales y 4,5 millones de euros para producciones internacionales, con la condición de que el productor tenga domicilio social y sede en Canarias, haga una aportación mínima del 20% en caso de coproducción, que una parte significativa del equipo técnico o artístico tenga residencia o domicilio fiscal en Canarias, y que el tiempo de producción sea de entre el 10% y el 15% en territorio insular.

Otro tipo de deducciones muy interesantes son las que se realizan por actividades de investigación y desarrollo e innovación tecnológica efectuadas en España o en cualquier otro estado miembro de la Unión Europea. Este tipo de ayudas permiten practicar una deducción del 25% de la cuota íntegra, ascendiendo al 40% en Navarra y al 45% en Canarias. También es posible practicar una deducción del 12% en el caso de actividades de innovación tecnológica, que en el caso de un proyecto de animación tienen que ver con el desarrollo de *trailers*, pilotos, biblias y guías de estilo.

Importancia de la formación de la animación

Perfiles profesionales más difíciles de cubrir



Fuente: DIBOOS

Teniendo en cuenta la alta especialización del sector de la animación, resulta lógico que la industria considere tan importante contar con profesionales con una buena formación, independientemente del puesto o labor a representar dentro de la cadena de producción. En este sentido, resulta muy significativo que el 42% de las empresas reconozca tener enormes dificultades para encontrar profesionales con la formación requerida para los proyectos, especialmente en áreas muy difíciles de cubrir como rigging (39%), layout (28%), desarrollo de personajes (28%) o iluminación y composición (17%). Otros perfiles igualmente complejos de cubrir son los de guionista (33%), productor (17%) o programador (22%), profesiones que pueden parecer más transversales al resto de la industria audiovisual, pero para las que se requieren unos conocimientos específicos sobre el sector. La formación específica y de calidad resulta por tanto vital para garantizar el fortalecimiento y continuidad de la industria en las próximas décadas.

La oferta formativa de animación en España se divide en 69 centros estatales (públicos y privados) que cuentan con un ciclo

formativo de grado superior de Técnico Superior en Animaciones 3D, Juegos y Entornos Interactivos,³³ cuatro centros universitarios con un grado oficial en Animación,³⁴ así como más de sesenta cursos y másteres no reglados, repartidos por todo el territorio nacional en escuelas y universidades tanto de forma presencial como *online*. Resulta muy relevante que dos de las principales productoras de largometraje de animación en España, Lightbox Animation Studios e Ilion Animation Studios, hayan creado respectivamente Lightbox Academy (másteres profesionales) y U-tad (ciclo formativo, grado universitario y másteres profesionales) como una manera de formar perfiles profesionales lo más ajustados a sus necesidades. A todo esto, habría que añadir las crecientes propuestas formativas *online*, entre las que destaca la estadounidense Animation Mentor, una de las experiencias pioneras en este sentido y cofundada por el animador español Carlos Baena,³⁵ así como la reciente Butic (The New School), basada en la plataforma en la nube Simple Animation.³⁶ Por otro lado, los premios obtenidos en certámenes y festivales cinematográficos son un buen indicador del nivel técnico y artístico de los centros educativos. Aquí podría mencionarse a Pepe-School-Land en Barcelona y a la Primer Frame en Valencia como únicos centros galardonados hasta 2018 con un Goya al mejor cortometraje de animación.

Barcelona sería la ciudad que cuenta con la mayor oferta formativa de animación disponible (24 centros), seguida de Madrid (17), y a mayor distancia Valencia (5), Málaga (3), San Sebastián y Alicante (ambas con 2), y por último A Coruña, Bilbao, Córdoba, Girona, Gran Canaria, Granada, Murcia, Palma de Mallorca, Salamanca y Sevilla, donde solo existe un único centro u oferta formativa.

33 Según el Registro Estatal de Centros Docentes no Universitarios (RCD): <https://www.educacion.gob.es/centros>

34 Según la consulta en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <https://www.educacion.gob.es/notasdecorte/>

35 <https://www.animationmentor.com/about/>

36 <https://www.butic.es/butic-the-new-school-primer-simple-animation-education-partner/>

Por último y como forma de reconocer la importancia de fomentar la formación en España, en 2019 tendrá lugar la primera edición de Cartoon Springboard³⁷ en la ciudad de Valencia, donde tiene previsto quedarse varios años. El evento permite que los estudiantes de escuelas de animación presenten sus proyectos de largometraje y series frente a distribuidores y potenciales empresas del sector.

Las empresas de tecnología del sector

Debido a la estrecha interrelación entre el sector y el desarrollo de tecnología, resulta muy relevante mencionar la aparición en la última década de numerosas compañías de *software* así como estudios especializados en la creación de efectos visuales, que están aportando un gran reconocimiento internacional al sector. Entre los principales ejemplos habría que mencionar a Next Limit, SummuS Render, Solid Angle, SGO y El Ranchito.

Next Limit es una empresa de desarrollo de *software* fundada en Madrid en 1998. Su producto más conocido es el *software* de simulación de fluidos RealFlow, que se convirtió en esencial en el Hollywood de la década de 2000 como herramienta de producción de efectos visuales, tal y como demuestra su utilización en largometrajes como *El señor de los anillos: El retorno del rey* (Peter Jackson, 2003), *Charlie y la fábrica de chocolate* (Tim Burton, 2005) o *300* (Zack Snyder, 2006), entre otros. En 2008, los fundadores de la compañía (Víctor González, Ignacio Vargas y Ángel Tena) fueron reconocidos con un Academy Technical Achievement Award, convirtiéndose en la primera empresa española en obtener un Óscar técnico.³⁸ La empresa también ha desarrollado otras soluciones tecnológicas con una gran acogida por parte de la industria, como son la herramienta de simulación de efectos visuales CARONTEFX y el motor de renderizado Maxwell Render.

37 <http://www.cartoon-media.eu/cartoon-masters/cartoon-springboard.htm>

38 <https://www.oscars.org/sci-tech/ceremonies/2008>

Por otro lado, la empresa SummuS Render, considerada actualmente como una de las más importantes granjas de *render* a nivel mundial, fue creada en Madrid en 2008. La compañía está especializada en el procesamiento de cómputo masivo y renderizado 3D y ha realizado numerosos servicios de posproducción en largometrajes como *Las aventuras de Tadeo Jones* (Enrique Gato, 2012), *Futbolín* (Juan José Campanella, 2013) o *Atrapa la bandera* (Enrique Gato, 2015) en un centro de procesado de datos galardonado con premios internacionales como el Data Center Market (2013) y el Data Center Dynamics (2014). La empresa ha desarrollado Simple Animation, la primera plataforma mundial en ofrecer la posibilidad de crear estudios de animación virtuales en la nube, y que está resultando esencial en la gestión de producciones de animación desde localizaciones remotas.³⁹

Solid Angle es otra compañía de *software* creada en 2009 en Madrid, y conocida sobre todo por ser los creadores del motor de renderizado Arnold, uno de los más utilizados en la producción de animación y efectos visuales durante la década de 2010, como por ejemplo en *Doctor Extraño* (Scott Derrickson, 2016) y *Rogue One: Una historia de Star Wars* (Gareth Edwards, 2016). La compañía pasó a formar parte en 2016 de Autodesk, empresa líder mundial en programas de animación 3D, y en 2017 su creador Marcos Fajardo obtuvo el reconocimiento de la industria estadounidense con un Academy Scientific and Engineering Award.⁴⁰

Otra empresa de desarrollo de *software* española muy reconocida actualmente es SGO. Creada en 1993 en Madrid, la compañía es famosa sobre todo por el *software* de postproducción Mistika y la suite de creación de efectos visuales Mamba FX, utilizadas en recientes producciones como *Ghost in the Shell* (Ruppert Sanders, 2017), *Vengadores: Infinity War* (Anthony Russo, Joe Russo, 2018) y *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018).

39 “Discover How Simple Animation Is Transforming Visual Effects And Animation Production With Cloud-Based Animation-As-A-Service”, Cartoon Brew, 6/28/2018. Disponible en: <https://www.cartoonbrew.com/presented-by-simple-animation/discover-how-simple-animation-is-transforming-visual-effects-and-animation-production-with-cloud-based-animation-as-a-service-161510.html>

40 <https://www.oscars.org/sci-tech/ceremonies/2017>

Por último, la empresa El Ranchito, fundada en Madrid en 2004 por Félix Bergés, está considerada uno de los máximos exponentes nacionales del nivel de los efectos visuales y postproducción en nuestro país. Tras obtener un VES Award en 2013 por su participación en *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), la empresa se ha fraguado una excelsa reputación por los efectos visuales para varias series de HBO como *Boardwalk Empire* (2010-2014) y *Juego de tronos* (2011-), con la que obtuvieron de nuevo dos VES Awards en 2016 y un premio Emmy a los mejores efectos visuales, así como para *Warcraft: El origen* (Duncan Jones, 2016) o *Geostorm* (Dean Devlin, 2017). En España el estudio ha obtenido siete premios Goya y dos Gaudís por sus efectos visuales para el cine español.

Aunque estos son los ejemplos más punteros de la industria de la animación española, es importante reconocer la importancia de la tecnología para el resto del sector. De hecho, casi la mitad de las empresas (47%) afirman estar conduciendo proyectos de investigación, desarrollo e innovación, con una reinversión media del 11% de la facturación en actividades de este tipo, que en algunos casos puntuales sube al 30%, y con un 9% de la plantilla destinada a estas labores. Entre las principales tendencias de innovación tecnológica destaca el interés por desarrollar proyectos con realidad virtual y realidad aumentada (63%), que en algunos casos ya se están materializando en proyectos en marcha (23%). Otro tipo de proyectos vinculados con la tecnología, la innovación y el desarrollo por las que se muestran interesadas muchas empresas del sector incluirían: el desarrollo de *software* y soluciones de renderizado en tiempo real para acelerar los tiempos de producción de la animación, la creación de herramientas de inteligencia artificial para automatizar tareas pesadas, y el desarrollo de herramientas y servicios en la nube.

La difusión de la animación en eventos, publicaciones y revistas especializadas

En 2018, la entidad pública ICEX España Exportación e Inversiones, dependiente del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, lanzó la marca Animation from Spain⁴¹ con una guía que agrupaba a las empresas y proyectos del sector.⁴² La entidad presta sus servicios a través de una red de más de treinta direcciones provinciales repartidas por todo el territorio español y casi un centenar de oficinas económicas y comerciales en el exterior. Además, la marca servirá para realizar jornadas formativas, poner en marcha un plan de medios para el sector y organizar la participación española en los principales eventos y mercados internacionales. La iniciativa, que fue muy bien recibida, contará con una edición revisada que se editará gratuitamente en 2019 y demuestra la importancia de difundir y dar a conocer la producción nacional como estrategia para impulsar la internacionalización de las empresas del sector, atraer inversiones y contribuir a la competitividad del sector.

Uno de los instrumentos más importantes en España para dotar de visibilidad a la industria de la animación han sido la celebración de premios, festivales y eventos profesionales, así como jornadas formativas. En España se celebra cada año casi una veintena de eventos relacionados con la animación, del cual el más importante por afluencia y relevancia para los profesionales del sector es el Mercado Internacional de Animación, Videojuegos y New Media 3D Wire de Segovia. El evento aúna diversas actividades como conferencias, presentación de proyectos, sesión de *networking*, reuniones de coproducción y exhibición de tecnología junto al festival de animación 3D Wire Fest, que tiene reconocida la categoría como festival clasificatorio para los European Animation Emile Awards y los Premios José María Forqué, además del Premio Proyecto Corto MOVISTAR+ al mejor proyecto de corto de animación nacional.

41 <https://www.icex.es/icex/es/navegacion-principal/que-es-icex/sala-de-prensa/sala-prensa/NEW2018790826.html>

42 http://www3.icex.es/animationfromspain/pdf/GUIA_ANIMATION.pdf

Igualmente relevante es ANIMAYO, un evento con gran proyección internacional, que cuenta con una gran participación y en el que tienen lugar eventos de formación, búsqueda de empleo, captación de empresas e inversión audiovisual. El festival que se celebra en Gran Canaria es además el único de España con capacidad para calificar al premio Oscar en la categoría de cortometraje de animación.

El festival Mundos Digitales es un congreso internacional en A Coruña centrado en la animación 3D, los efectos visuales y la tecnología digital que reúne a estudiantes de animación con profesionales del sector. El evento incluye sesiones de reclutamiento, talleres, y un festival de animación con capacidad para calificar a los premios Goya.

Por otro lado, Animac es el evento de animación más longevo de España y uno de los festivales europeos con una trayectoria más consolidada y coherente. La muestra, que se celebra en Lleida desde hace más de dos décadas e incluye conferencias, proyecciones, espacios de *networking* y talleres de animación, otorga tres distinciones y dos premios del público.

De igual forma, los Premios Quirino, surgidos en 2018 en Santa Cruz de Tenerife, es un evento cuyo objetivo es generar sinergias entre las industrias de la animación latinoamericana y las de la península ibérica. Aparte de las diversas categorías a las mejores obras iberoamericanas, durante el evento tiene lugar un foro de coproducción, un congreso académico, conferencias y talleres de formación.

Barcelona es la ciudad con el mayor número de eventos del sector en la península. En la ciudad condal tienen lugar la feria internacional de artes y efectos especiales b'ARS, el festival de cine de animación infantil El Meu Primer Festival, el festival internacional de cine de animación Non Stop Barcelona Animació, y el festival de cine Stop Motion Barcelona Film Festival, centrado en dicha técnica. Otros eventos sectoriales celebrados en España y de gran relevancia internacional incluyen el festival de Cultura y Creatividad Digital ArtFutura, que cuenta con varias sedes por todo el territorio nacional, el festival Animainzón en la provincia de Zaragoza, el festival internacional de cortometrajes de anima-

ción Cortoons de Gandía, el festival Animalada de Sevilla, y el concurso de cortos de animación 3D Summa3D. Asimismo, hay que recordar las secciones de animación que figuran dentro de otros festivales españoles como Animazine del Festival de Málaga. Cine en Español, el AnimaFICX del Festival Internacional de Cine de Gijón, y el Anima'T que tiene lugar dentro del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges.

De forma similar, es preciso reflejar la relevancia internacional de los premios de animación que se otorgan en otros eventos nacionales como los premios Goya, que incluye categorías a mejor cortometraje y mejor largometraje nacionales, y los premios Platino, que cuenta con una categoría a mejor largometraje iberoamericano. Por último, es preciso mencionar los premios de animación de la Comunidad de Madrid en colaboración con la ECAM (Escuela de Cine y Audiovisuales de la Comunidad de Madrid), los premios Cartoon Awards que otorga la asociación europea del cine de animación CARTOON, así como los premios Emile Awards a la animación europea en la ciudad francesa de Lille, que en 2018 consideraron a la coproducción hispanopolaca *Another Day of Life* (Raúl de la Fuente, Damian Nenow, 2018) como mejor largometraje europeo de animación del año.

Finalmente, no hay que olvidar que otro tipo de acciones igualmente importantes son la difusión de la animación a través de la prensa, las revistas especializadas y los medios de comunicación, así como la publicación y divulgación en libros, proyecciones y exposiciones que pongan en valor su patrimonio cultural. Un ejemplo reciente de este tipo de acción fue la organización del ciclo audiovisual *Del trazo al píxel. Más de cien años de animación española*, comisariado por Carolina López y producido por el CCCB y Acción Cultura Española, que difundió una amplia selección de la historia de la animación nacional por medio de una exposición itinerante que se proyectó en Barcelona, Annecy (Francia), el museo MoMA de Nueva York, y la National Gallery de Washington, y que fue acompañada de un catálogo en DVD editado por Cameo. Otras acciones similares incluyeron la publicación de una

antología crítica sobre el centenario de la animación española⁴³ o la exposición prevista sobre el mismo tema que tendrá lugar en el Museo ABC de Dibujo e Ilustración de Madrid en 2020.

Perspectivas de futuro

Tras este repaso por la situación actual de la industria española de la animación, resulta lógico que las expectativas de crecimiento del sector sean muy halagüeñas, con las estimaciones más optimistas afirmando que la industria podría llegar a crecer anualmente al 24% y superar los mil millones de euros de facturación en 2020, los diez mil empleos directos (un 11,17% más anualmente) y los cuarenta mil profesionales vinculados al sector (DIBOOS). Estas mismas estimaciones cifran que hasta 2020 podrían ponerse en marcha una cifra superior a 90 largometrajes, 140 series de animación y 400 cortometrajes.

En cualquier caso, si 2018 fue el año de *Another Day of Life*, 2019 verá el estreno de largometrajes tan relevantes como el ya citado *Wonder Park, Klaus* (Sergio Pablos), *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (Salvador Simó, 2019), *Elcano: la primera vuelta al mundo* (Ángel Alonso, 2019), y *Memorias de un hombre en pijama* (Carlos FerFer, 2019), mientras otras producciones altamente esperadas como *Unicorn Wars*, *El viaje imposible* o *Dragon Keeper* aguardan a 2020.

43 *100 años de animación española, arte y tecnología*. Pilar Yébenes, José Antonio Rodríguez, Rodrigo Mesonero, Samuel Viñolo. Editado por Sygnatia, 2017.

Producción propia en las televisiones españolas

Modelos tradicionales y servicios VOD

Concepción Cascajosa Virino

Introducción: un periodo de cambio

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la actual situación de los géneros de la ficción y el documental producidos para televisión en España, con especial atención al trienio 2016-2018. La pertinencia de centrar el trabajo en estos tres años se justifica en la transformación que está teniendo lugar con el inicio de la producción de contenido original de los servicios de vídeo bajo demanda (VOD). En este proceso han tenido relevancia tanto operadores nacionales que han intentado adaptarse al nuevo contexto, como otros de carácter transnacional que han ampliado operaciones a España en este periodo. Respecto a los primeros, se deben destacar las estrategias de los grupos mediáticos ya consolidados, tanto públicos como privados. El grupo Atresmedia (propietario de Antena 3, La Sexta y canales de Televisión Digital Terrestre [TDT] como Neox) lanzó en noviembre de 2015 la plataforma de vídeo bajo demanda Flooxer, que en verano de 2016 estrenó su primera serie original, *Paquita Salas*. Flooxer nació para llegar a un público joven cada vez más alejado de las modalidades de consumo televisivo lineal, siguiendo la misma lógica que en Reino Unido llevó a la transformación del canal BBC3 en una plataforma digital. En noviembre de 2016 y en octubre de 2017 el grupo privado Mediaset y la Corporación pública RTVE, respectivamente, siguieron esta tendencia con los lanzamientos de sus propias plataformas, Mtmad y Playz, aunque solo el segundo

ha apostado por la producción de ficción original. En otras de las principales novedades industriales del periodo, Atresmedia creó una división para la producción de ficción, Atresmedia Studios, que por primera vez no tenía como objetivo crear contenido para el grupo, sino para otros operadores, especialmente en el ámbito del VOD.

Los modelos de pago también se han sumado a este proceso. En julio de 2015 se produjo el lanzamiento de Movistar+, resultado de la integración de las plataformas Canal + (que operaba vía satélite) y Movistar (vía IPTV) tras la adquisición de la primera por parte de la compañía de telecomunicaciones Telefónica. Previamente a esa consolidación (y como parte de su gradual introducción de conexiones de fibra óptica), Movistar había comenzado a desplegar diferentes ofertas de vídeo bajo demanda a sus suscriptores. Pero en la presentación de un servicio especializado en ficción televisiva (Movistar Series) en diciembre de 2014 se aportó una interesante novedad con el anuncio de que, en un futuro próximo, se iban a incorporar al servicio contenidos originales. De hecho, cuando en otoño de 2017 empezaron a estrenarse los primeros frutos de esta estrategia de producción de ficción original, se hizo orientado a la modalidad de VOD de la plataforma.¹ El hecho de formar parte de un grupo de telecomunicaciones y ser la principal plataforma de televisión de pago en España, ha dado a Movistar+ los recursos suficientes para liderar la transformación del pago tradicional a los nuevos servicios de vídeo bajo demanda, pero no es el único caso, como demuestran los más limitados esfuerzos en este ámbito de canales con vinculaciones internacionales como Fox, Comedy Central (Viacom) y TNT (Turner).

Pasando al ámbito de los nuevos operadores transnacionales, la llegada de servicios de VOD bajo suscripción ha supuesto una importante disrupción en el ecosistema audiovisual español. Netflix abrió la veda en octubre de 2015 con un publicitado lanzamiento, al que siguieron posteriormente los de HBO España

1 Cascajosa Virino, Concepción. "De la televisión de pago al video bajo demanda. Análisis de la primera temporada de la estrategia de producción original de ficción de Movistar+", *Fonseca, Journal of Communication*, n. 17, 2018a, pp. 57-74. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/19545>

(noviembre de 2016), Amazon Prime Video (diciembre de 2016), Sky (septiembre de 2017), AXN Now (junio de 2018) y Fox Now (diciembre de 2018), estos dos últimos ofertados de manera exclusiva a través de la plataforma de televisión de pago Vodafone. A los pocos meses de comenzar a operar en España, Netflix empezó a explorar la posibilidad de producir series originales, tanto con un carácter exclusivo como a través de fórmulas de coproducción. La ambición de su estrategia de creación de contenido original ha crecido de manera gradual. De forma mucho más limitada se han sumado a ella Amazon Video (que estrenó su primera serie de ficción en España en 2018) y HBO (que trabaja en la adaptación de la novela *Patria*).

Mientras han tenido lugar estos cambios en el ecosistema mediático, se ha producido un hecho llamativo en la presencia de la ficción en las parrillas de la televisión. De acuerdo con los datos de la consultora Barlovento Comunicación en sus informes anuales en los años 2014 y 2018, la presencia de la ficción en el conjunto de las parrillas de todos los canales (incluyendo abierto y pago) se ha reforzado, pasando de un 33,1% en 2014 a un 41,5% en 2018. Sin embargo, si se tienen en cuenta los géneros establecidos por la empresa de medición de audiencia, Kantar Media, excluyendo la animación, el porcentaje ha descendido, lo que indica que este reforzamiento ha tenido lugar a través de los largometrajes (Tabla 1).

	2014	2015	2016	2017	2018
Series	27,7	28,2	25,7	25,2	23,7
Sitcoms	7,8	7,3	5,3	5,2	6,4
Telenovelas	4,6	4,1	1,3	1,2	1,2
Series de gran formato	0,4	0,1	0,4	0,7	0,7
Miniseries	0,4	0,6	0,3	0,3	0,4
TV-movies	0,2	0,5	0,2	0,2	0,2
Total géneros ficción TV	41,1	40,8	32,9	32,8	32,6
Total ficción en el TTV	33,1	31,6	41,4	41,3	41,5

Tabla 1. Porcentaje de ficción en el Total Televisión (TTV), según los informes anuales de Barlovento Comunicación 2014-2018 (elaboración propia).

A pesar de ello, según datos del Observatorio Audiovisual Europeo, España es el segundo país del continente en horas anuales producidas, únicamente tras Alemania, con 1.509 horas de media entre 2015-2016 (Tabla 2). Se trata de un dato sobresaliente considerando que eso coloca a España por encima de mercados como Gran Bretaña y Francia. Sin embargo, como veremos en el epígrafe dedicado a la ficción generalista, ese dato se deriva de la importancia lograda por la serie diaria. Si se tienen en cuenta únicamente las series con 26 o menos capítulos anuales, España ocupa la quinta posición en Europa, con 305 horas producidas de media entre 2015 y 2016.

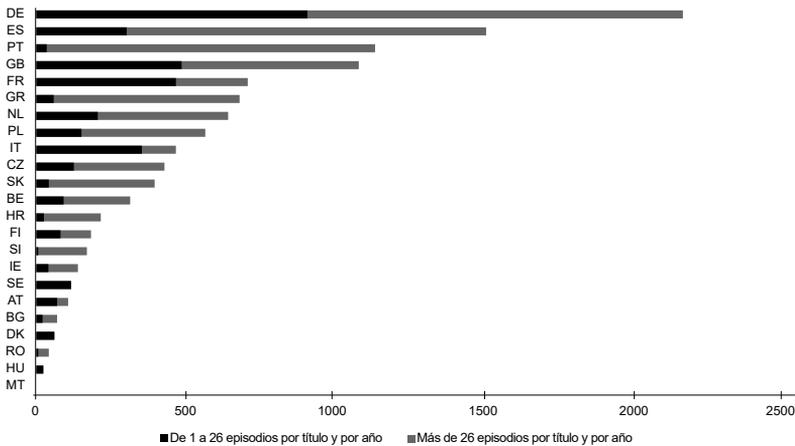


Tabla 2. Número de horas de ficción televisiva producidas anualmente por los países de la Unión Europea, diferenciando entre las series que emiten hasta o más 26 capítulos anuales (Fuente: Observatorio Audiovisual Europeo, Fontaine, 2017, p. 15).

Atendiendo a los datos correspondientes al periodo entre 2016 y 2018 (Tabla 3), y excluyendo las series diarias, se aprecia un importante incremento en el número de capítulos producidos anualmente.

Capítulos de series por tipo de operador

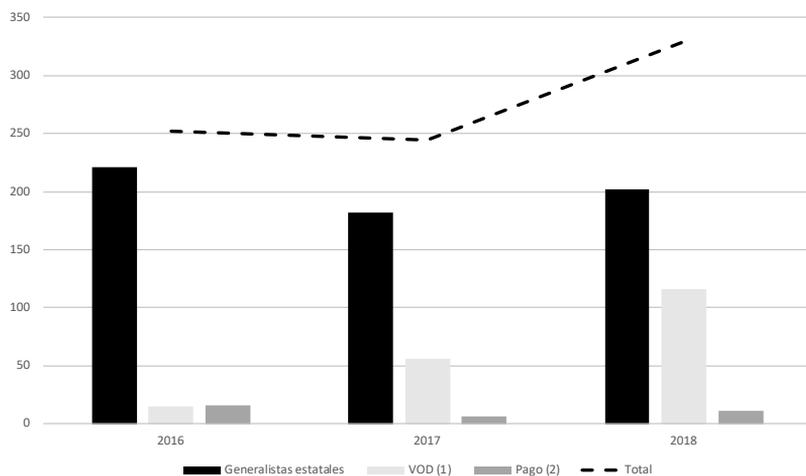


Tabla 3. Número de capítulos emitidos entre 2016 y 2018. Elaboración propia.

* Temporadas con 4 o más capítulos (duración media más de 20 minutos), excluyendo series diarias.

(1) Netflix, Movistar+, Amazon, Flooxer y Playz.

(2) #0, Comedy Central y Fox

Sin duda, el año 2018 ha sido el año del verdadero despegue de la producción de series en España, coincidiendo con una acrecentada internacionalización. Tras un año con un apreciable descenso, las tres cadenas generalistas de ámbito estatal (TVE1, Antena 3 y Telecinco) emitieron un total de 202 capítulos, frente a los 182 del año anterior. Sin embargo, el elemento decisivo para este incremento han sido los servicios de VOD por suscripción, que pasaron de ofrecer 56 capítulos en 2017 a 116 en 2018. Los servicios de VOD sin suscripción (Flooxer y Playz) se han incorporado también a la producción, pero solo en casos concretos han apostado por ficciones de más de 20 minutos por capítulo, por lo que su contribución a este respecto ha sido menor. Estos datos se pueden complementar con los de números de temporadas (con la consideración de que dos mismas temporadas de una serie pueden haberse emitido en el mismo año, de acuerdo con la Tabla 4). En 2016 se emitieron, de acuerdo a los criterios expuestos en la

tabla, un total de 252 capítulos correspondientes a 22 temporadas, mientras que en 2018 se emitieron 329 capítulos en 36 temporadas.

Número de temporadas por tipo de operador

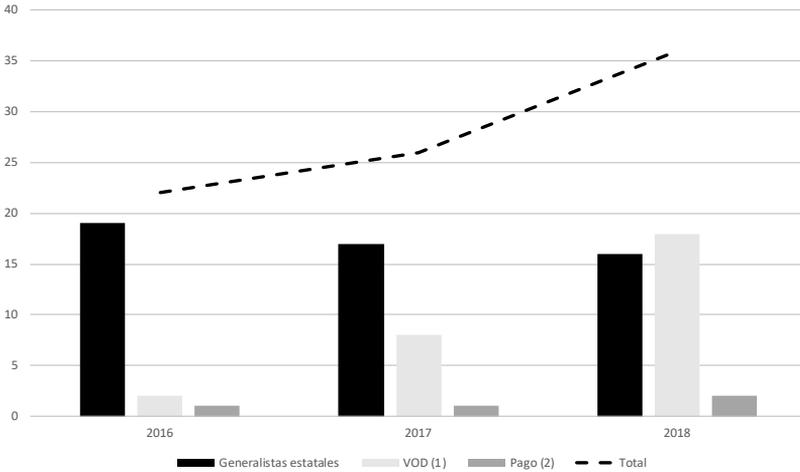


Tabla 4. Número de temporadas emitidas entre 2016 y 2018. Elaboración propia.

* Temporadas con 4 o más capítulos (duración media más de 20 minutos), excluyendo series diarias. En caso de temporadas emitidas en años diferentes, se contabiliza el año con más episodios.

(1) Netflix, Movistar+, Amazon, Flooxer y Playz.

(2) #0, Comedy Central y Fox.

En los siguientes epígrafes se realizará una aproximación a la producción de ficción atendiendo a los diferentes géneros y tipos de operadores, con el objetivo de establecer los principales cambios que han tenido lugar en este periodo.

La ficción en la televisión generalista estatal

La ficción televisiva producida en España para las cadenas generalistas ha ocupado una posición hegemónica desde la llegada de la televisión privada, a través de un modelo basado en la eficacia industrial y contando con el respaldo de la audiencia.² Es cierto que la crisis económica que empezó a afectar de una manera clara a la industria televisiva en el año 2010 tuvo importantes repercusiones, con un descenso apreciable de la producción, especialmente en la puesta en marcha de nuevos títulos. En términos de títulos, la ficción de la cadena generalista nunca ha recuperado el nivel previo de la crisis, como muestran los datos del anuario OBITEL en la Tabla 5.

Títulos en las cadenas estatales

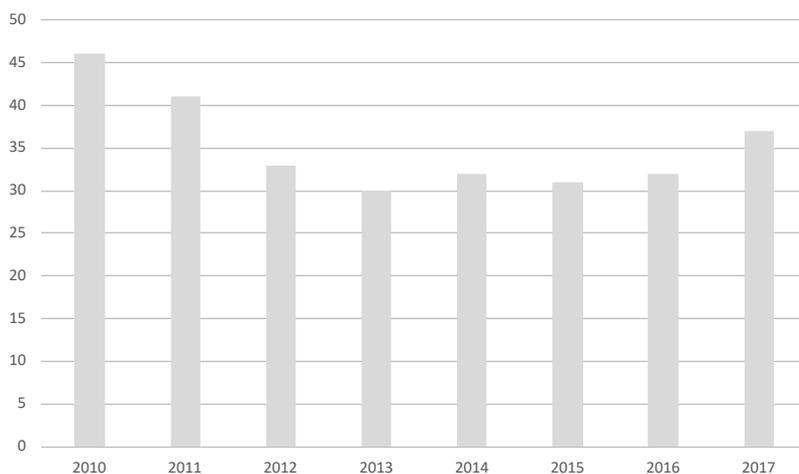


Tabla 5. Evolución del número ficciones de ámbito estatal (2010-2017) según datos de los anuarios OBITEL 2011-2018. Elaboración propia.

² Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España* (Barcelona: Gedisa, 2001). García de Castro, Mario. *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España* (Barcelona: Gedisa, 2001).

La no recuperación a valores previos a la crisis responde fundamentalmente a dos factores. En primer lugar, La Sexta y Cuatro, los canales privados de segunda generación que contaron con ficción en sus primeros años, renunciaron a la misma en este periodo de crisis económica, coincidiendo también con su adquisición por los grupos Atresmedia y Mediaset respectivamente. La Sexta solo ha emitido dos series originales en toda la década, la última de las cuales fue la coproducción con BBC Worldwide *Refugiados* en 2015. Cuatro sí que realizó un esfuerzo para regresar a la ficción entre 2014 y 2015, pero con pobres resultados de audiencia. Su última serie de *prime time* fue *Rabia* en 2015, mientras que la comedia diaria *Gym Tony LC*, emitida de forma paralela con el canal temático Factoría de Ficción, se mantuvo en emisión hasta el verano de 2017.

El segundo factor es la gradual desaparición de los géneros de la *tv-movie* y las miniseries, que constituyeron en la década anterior una relevante moda programativa con biografías de personalidades políticas, de la crónica social y el mundo del entretenimiento. Ello fue debido a la incorporación en la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual de 2001 de la obligación de los operadores de invertir un 5% en cine. Tanto Mediaset como Atresmedia utilizaron el margen dado en la ley para la producción de *tv-movies* y posteriormente de miniseries de dos partes. Sin embargo, la reformulación de la estrategia de las cadenas en relación a su obligación de invertir en cine y de sus propias estrategias de creación de ficción propia han llevado a los dos géneros a mínimos. *Rescatando a Sara* (2014) es la última miniserie de dos partes emitida por Antena 3. Por su parte, Telecinco mantiene el género activo como programación de evento con miniseries de cuatro capítulos como *Los nuestros* (2015) y *Lo que escondían sus ojos* (2016), o de dos, como *El padre de Caín* (2016), además de coproducciones con Mediaset Italia. En el caso de TVE, productora habitual de miniseries y *tv-movies*, se aprecia igualmente un desinterés por el género. Muchas de las producciones de TVE eran coproducciones con canales autonómicos, igualmente afectados por restricciones presupuestarias. *De la ley a la ley* (2017), sobre la labor del político Torcuato Fer-

nández-Miranda en el periodo de la Transición, y *La princesa Paca* (2017), dedicada al poeta Rubén Darío, son las últimas *tv-movies* producidas y emitidas por TVE (aunque emitida en diciembre de 2018, *El precio de la libertad* fue coproducida por ETB en 2011).

Sin embargo, de los datos del anuario OBITEL se puede apreciar que, en términos de número de capítulos y horas de emisión, la recuperación de la ficción española comenzó en 2015, rozando la cota de las 2.000 horas de emisión en las cadenas estatales en 2017, tal y como se aprecia en la Tabla 6.

Nº de episodios / horas emisión

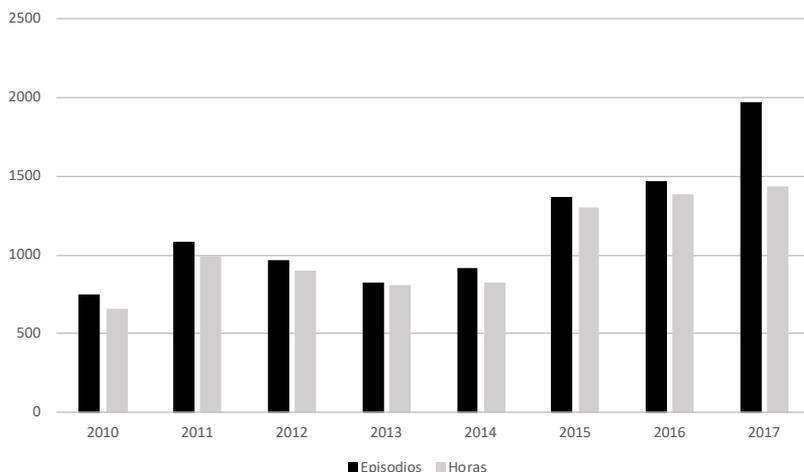


Tabla 6. Evolución del número de episodios y horas de las ficciones de ámbito estatal (2010-2017) según datos de los anuarios OBITEL 2011-2018. Elaboración propia.

El principal factor que explica este incremento es la consolidación de la serie diaria, especialmente en Antena 3 y TVE, hasta el punto de que el género se ha convertido en uno de los principales motores de la producción de ficción televisiva en España. Aunque de manera paralela las cadenas han explorado la fórmula de la serie cómica diaria (*Gym Tony* en Cuatro y *La peluquería* en TVE1 son dos ejemplos), ha sido el serial de base melodramática el que se ha consolidado de tal forma como para desplazar definitiva-

mente a la telenovela latinoamericana de las cadenas generalistas. En este sentido, TVE1 fue clave de la reemergencia del género con *Amar en tiempos revueltos*, emitida entre 2005 y 2012. Siguiendo la estela de la serie de TV3 *Temps de silenci*, puesta en marcha por el mismo equipo creativo de TV3 de Diagonal TV, *Amar en tiempos revueltos* demostró la viabilidad de la serie diaria con ambientación de época en términos industriales, con un presupuesto entre los 50.000 y los 60.000 euros por capítulo, con cinco entregas semanales. Ello supone, de hecho, una inversión semanal de entre 250.000 y 300.000 euros para aproximadamente 5-6 horas de programación (la duración de cada capítulo suele estar entre 50 y 60 minutos), frente al coste medio de una serie semanal en máxima audiencia, cuyo presupuesto por capítulo ronda el medio millón de euros. *Amar en tiempos revueltos* también explotó de forma muy efectiva la renovación en ciclos de 200 capítulos de tramas principales y protagonistas, lo que amplió las perspectivas de longevidad, tal y como se aprecia en la Tabla 7. La mudanza de *Amar en tiempos revueltos* a Antena 3 como *Amar es para siempre*, debido a un conflicto contractual, tuvo un efecto de expansión del género, hasta el punto de que en 2016 llegó a haber cuatro series diarias de época en competencia en Antena 3 y TVE1. El fin de *Seis hermanas* y la puesta en marcha de *Servir y proteger* y de *Centro médico* (esta última de duración más corta y dos capítulos diarios), han dado a la serie diaria un carácter más contemporáneo.

Título	Cadena	Productora asociada	Año de emisión	Temporad. / Nº de cap.*	Cap. sem.
<i>El secreto de Puente Viejo</i>	Antena 3	Boomerang TV	2011-	10 / 1.984	5
<i>Amar es para siempre</i>	Antena 3	Diagonal TV	2013-	7 / 1.514	5
<i>Gym Tony</i>	Cuatro	La Competencia	2014-2016	4 / 339	5
<i>Acacias 38</i>	TVE1	Boomerang TV	2015	4 / 919	5
<i>Centro médico</i>	TVE1	Zebra Producciones	2015	10 / 1158	10
<i>Seis hermanas</i>	TVE1	Bambú Producciones	2015-2017	2 / 489	5
<i>La peluquería</i>	TVE1	Brutal Media	2017	1 / 238	4

Título (cont.)	Cadena	Productora asociada	Año de emisión	Temporad. / Nº de cap.*	Cap. sem.
<i>Gym Tony LC</i>	Cuatro	La Competencia	2017	1 / 60	5
<i>Servir y proteger</i>	TVE1	Plano a Plano	2017-	3 / 418	5

Tabla 7. Datos básicos de las series diarias en emisión en las cadenas generalistas estatales entre 2016 y 2018. Elaboración propia.

* Total capítulos a 31/12/2018.

Pasando al ámbito de las series semanales, se puede apreciar que su importancia no es equivalente en los tres grandes operadores, ya que TVE1 sigue siendo el principal productor de series en España, a pesar del descenso general en 2017 (también hay que apuntar que, aunque la segunda temporada de *14 de abril. La República* comenzó su emisión a finales de 2018, los capítulos se encontraban producidos desde 2011). En la Tabla 8 se muestra que en 2018 se han recuperado niveles de producción en TVE y Antena 3, mientras que Telecinco ha reducido al mínimo la ficción propia.

Número de episodios en los operadores generalistas estatales

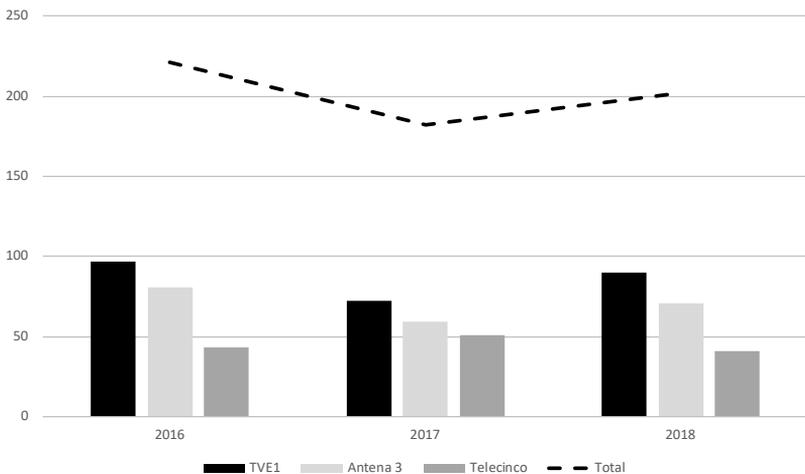


Tabla 8. Capítulos emitidos por las cadenas generalistas estatales, excluyendo series diarias. Elaboración propia.

Para cerrar este epígrafe, se va a analizar cuáles son las principales productoras que han estado creando ficción para las cadenas generalistas de ámbito estatal. Analizando los datos de los años 2016-2018 y teniendo de referencia tanto las series diarias como las semanales, las cinco principales productoras son Bambú Producciones, Boomerang TV, Globomedia, Diagonal TV y Plano a Plano. Como se deriva de la Tabla 9, estas productoras tienen su fortaleza o bien en la combinación de series semanales y diarias (como es el caso de Boomerang TV, Diagonal TV y Plano a Plano), o la relación privilegiada con un operador (como Bambú Producciones y Plano a Plano con Antena 3 y TVE1). Aunque no aparecen en la tabla por el hecho de tener únicamente una serie en este periodo, debe citarse la emergencia de productoras formadas en torno a creadores, como es el caso de los hermanos Alberto y Laura Caballero con Contubernio (*Aquí no hay quien viva*), Javier Olivares con Cliffhanger (*El Ministerio del Tiempo*), Álex Pina con Vancouver Media (*La casa de papel*) y Aitor Gabilondo con Alea Media (*Vivir sin permiso*).

Productoras	TVE1	Antena 3	Telecinco
Bambú Producciones	<i>Seis hermanas / Traición</i>	<i>Bajo sospecha / La embajada / Tiempos de guerra / Fariña</i>	
Boomerang TV	<i>Acacias 38 / La otra mirada</i>	<i>El secreto de Puente Viejo / Mar de plástico / El incidente / Presunto culpable</i>	
Globomedia	<i>Águila Roja / Estoy vivo</i>	<i>Vis a vis / Pulsaciones</i>	<i>El accidente</i>
Diagonal TV	<i>Carlos Rey Emperador / 14 de abril. La Republica</i>	<i>Amar es para siempre / La catedral del mar</i>	
Plano a Plano	<i>El Caso / Servir y proteger / Sabuesos</i>	<i>Allí abajo</i>	<i>El Príncipe / La verdad</i>

Productoras	TVE1	Antena 3	Telecinco
Ganga Producciones	<i>Cuéntame cómo pasó / Fugitiva</i>		
Gossip Event & Productions	<i>El Continental</i>		<i>Perdóname, Señor</i>
New Atlantis	<i>Víctor Ros</i>	<i>Apaches</i>	
100 Balas	<i>Olmos y Robles</i>		El chiringuito de Pepe

Tabla 9. Productoras con más de una serie producida para las cadenas generalistas estatales en el periodo 2016-2018. Elaboración propia.

La ficción en la televisión autonómica

La revisión de la ficción realizada para su emisión en abierto no estaría completa sin prestar atención a lo que ha ocurrido en la televisión autonómica, que tradicionalmente ha sido un factor de dinamización para la creación audiovisual fuera de la región de Madrid. Aunque los datos de OBITEL combinan las series semanales con seriales diarios, programas de sketches, miniseries y *tv-movies*, en términos cuantitativos ofrecen datos significativos. En este sentido, como se deriva de la Tabla 10, donde se muestra la evolución de la ficción televisiva en las cadenas autonómicas entre 2010 y 2017 según los datos de los anuarios OBITEL, la llegada de la crisis económica –con los recortes presupuestarios derivados– a los entes de radio-televisión regionales, tuvo un profundo impacto en la producción de ficción televisiva. Al contrario que en la televisión generalista estatal, donde a partir del año 2015 se empezó a manifestar una clara recuperación, es a partir de este año cuando el descenso de la producción autonómica se ha hecho más acentuado, hasta llegar a datos mínimos entre 2015 y 2017.

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
TVG	4	4	7	9	10	8	9	10
TV3	9	13	13	7	6	5	6	5
ETB	3	2	4	3	5	2	2	1
Canal Sur	5	1	1	2			1	1
IB3	2	3	1	2	2	2	1	2
7 Región de Murcia				1	2	1		
Aragón							1	
TV Canaria	1	1	1			1		
Canal 9	10	2	1					
Telemadrid			2					
FORTA				1	1	1	1	
Total	34	26	30	25	26	20	21	19

Tabla 10. Ficciones emitidas por las cadenas autonómicas (2010-2017), según datos de los anuarios OBITEL 2011-2018. Elaboración propia.

Este descenso parece resultado de una combinación de factores. Uno de ellos es la desaparición de algunos canales autonómicos, como Canal 9 en la Comunidad Valenciana y Canal 2 Andalucía, así como la priorización hacia el canal principal que ha realizado ETB en el País Vasco. En las comunidades autónomas sin lengua propia, la producción de ficción dejó de ser una cuestión prioritaria, como se aprecia en el fin de la producción o en su reducción a niveles mínimos en Telemadrid, Canal Sur, 7 Región de Murcia y TV Canaria. Sin embargo, TV3 en Cataluña, IB3 en Islas Baleares, ETB en País Vasco y TVG en Galicia han seguido produciendo, aunque de forma variable y ajustada a su tamaño. Igualmente, tal y como se indicó en el apartado anterior, la práctica desaparición de los géneros de la *tv-movie* y de la miniserie es un factor sobresaliente, ya que una parte relevante de estas eran producidas por varias cadenas autonómicas y/o con TVE. Parece que, ante la tesitura de contar con menos recursos, los gestores de las cadenas autonómicas optaron por priorizar seriales diarios y series semanales, que ofrecen un marco estable de producción y proporcionan mayor fidelización de la audiencia.

Por último, se pueden indicar algunos signos favorables respecto a la producción autonómica detectados en 2018. À Punt, que recoge el testigo de Canal 9 con una estructura más reducida, estrenó en 2018 *La Vall*, su primera serie de ficción. También tuvo lugar la reactivación de la ficción en Telemadrid con la serie de 8 episodios *La víctima número 8*, producida de forma conjunta para ETB por la productora Globomedia. En línea con esta recuperación de los esfuerzos de colaboración entre las diferentes cadenas autonómicas, la Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión Autonómicas (FORTA) ha producido en 2018 para su estreno en 2019 el *thriller* semanal *La sala*, realizado por Isla Audiovisual. Hay que recordar que el proyecto previo de FORTA, *El faro*, fue un serial diario emitido entre 2013 y 2015. Otro aspecto relacionado con *La sala* es un indicio favorable respecto a la ficción realizada por las cadenas autonómicas: la serie tendrá una ventana de exhibición en HBO España, lo que muestra la emergencia de un nuevo marco de cooperación entre los servicios de VOD y las cadenas autonómicas. No es el único caso. En 2018, se estrenó en TV3 *Benvinguts a la família*, una producción de Fílmox sobre la que Netflix adquirió derechos de exhibición internacional de forma exclusiva. Por otro lado, tras la finalización de la serie juvenil de TV3 *Merlí* (2015-2018), exhibida internacionalmente también por Netflix, se anunció la producción de una continuación, *Merlí: Sapere Aude*, que la productora Veranda TV realizará para TV3 y Movistar+.

Las ficciones originales en la televisión de pago y los servicios de VOD

A) Antecedentes y contexto general de la producción de ficción en la televisión de pago y VOD.

La innovación más importante que se ha producido en el ámbito de la producción de ficción ha llegado a través de la televisión de pago y, sobre todo, de los servicios de VOD que, como se indicó en la introducción, han optado por estrategias de creación de

contenidos originales desde su llegada al mercado español. Esto se puede considerar una novedad en relación a la televisión de pago, cuyos esfuerzos en este ámbito han sido muy limitados. Aunque Canal +, con una licencia de televisión privada que le permitía emitir su señal codificada, empezó sus emisiones en 1990, su primera serie de ficción, la comedia *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, no se estrenó hasta septiembre de 2010. Aunque es cierto que en toda Europa los canales de televisión de pago han sido prudentes en su inversión en series de ficción, en España además han estado limitados por conflictos entre plataformas (como la protagonizada por Vía Digital y Canal Satélite Digital), inversiones millonarias en contenidos deportivos y una apuesta estratégica por los contenidos cinematográficos, que marginaron la creación de ficción original para televisión. Cuando Canal+ activó esta estrategia apenas tuvo tiempo de desarrollar unos pocos proyectos antes de los efectos de la crisis económica. Así, Canal+, además de *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, solo desarrolló una serie más, la adaptación literaria *Crematorio*, basada en la novela homónima de Rafael Chirbes y estrenada en marzo de 2011. A partir de ese momento, ya solo participó en coproducciones internacionales, como *Falcón* en 2012 (basada en las novelas de Robert Wilson, con la participación de la británica Sky y la alemana ZDF) y la *tv-movie Santuario* en 2015 (con la participación de la francesa CINÉ+ y la belga BÉTV).

En ese periodo anterior a los peores momentos de la crisis económica, hubo otro esfuerzo de producción en series de ficción por parte de la televisión de pago. En octubre de 2010 el canal temático TNT, del grupo Turner, estrenó la serie de seis capítulos *Todas las mujeres*, dirigida por Mariano Barroso. La serie logró una minúscula repercusión, pero un remontaje con duración de película y estrenado en salas en octubre de 2013 logró el Goya al mejor guion adaptado. La experiencia de TNT con *Todas las mujeres* es relevante porque en ese momento el responsable del grupo Turner en España era Domingo Corral, que posteriormente fue contratado por Movistar para liderar su estrategia de creación de ficción. Por otro lado, también fue ejemplo de una estrategia naciente en los canales temáticos de la televisión de pago, especialmente de aquellos pertenecientes a conglomerados

internacionales. Así, en 2011 Fox International Channels estrenó en sus diferentes canales (incluyendo Fox España) la serie *Mentes en shock*, producida en Colombia y protagonizada por el actor español Alejandro Tous. La reactivación de estas experiencias llegó de una manera muy gradual, y como se puede ver en la Tabla 11, el principal impulso ha llegado en su lugar desde los servicios de VOD, donde se agrupan Movistar+, Netflix, Amazon, Flooxer y Playz (para estos últimos, solo se han tenido en cuenta ficciones con capítulos superiores a los 20 minutos).

Número de capítulos producidos en VOD

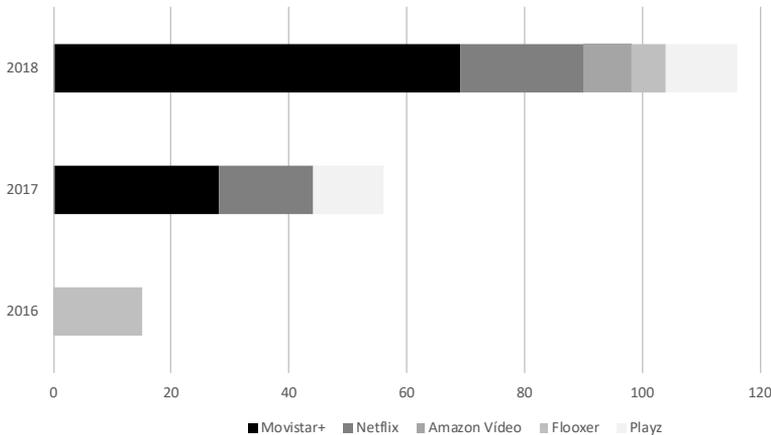


Tabla 11. Número de capítulos de ficciones seriadas en los servicios de vídeo bajo demanda (VOD) (2016-2018). Elaboración propia.

La ficción producida por canales de pago corresponde a experiencias muy puntuales, como se ve en la Tabla 12. En 2016, tras la fusión de las plataformas Movistar y Canal +, se produjo el lanzamiento del canal #0, que se convirtió en el canal de contenido generalista de la plataforma y que tomó el testigo de algunas de los proyectos que se habían desarrollado en Canal+. Ese fue el caso de la serie cómica *Web Therapy*, versión de un formato norteamericano, cuya única temporada de 16 capítulos se emitió entre febrero y mayo de 2016. En noviembre de 2014 el canal te-

mático de pago Comedy Central estrenó la serie *El fin de la comedia*, protagonizada por Ignatius Farray. Ya con Movistar+ como coproductora, una segunda temporada de seis capítulos se emitió por Comedy Central entre junio y julio de 2017.

Título	Productora asociada	Cadena	Género	Episodios por temporada	Duración episodios (media)	Año emisión
<i>Web Therapy</i>	Fremantle Media	#0	Drama	Temporada 1: 16	Temporada 1: 30	2016
<i>El fin de la comedia</i>	Sakaya Producciones	Comedy Central	Comedia	Temporada 2: 6	Temporada 2: 26	2017
<i>Vis a vis</i>	Globomedia	Fox	Thriller	Temporada 1: 8 Temporada 4: 3 (hasta 31/12/2018)	Temporada 3: 48 Temporada 4: 48	2018

Tabla 12. Información sobre ficciones seriadas producidas para los canales de pago (2016-2018). Elaboración propia.

La única serie original de ficción emitida por los canales temáticos de pago en 2018 fue *Vis a Vis*. Las dos primeras temporadas de la serie, emitidas entre 2015 y 2016, fueron producidas por la productora Globomedia para Antena 3, que canceló la serie debido a sus resultados de audiencia. Sin embargo, *Vis a vis* fue una de las primeras series españolas en tener una vida comercial significativa en el mercado anglosajón: en Reino Unido fue estrenada por el servicio de VOD de ficción internacional Walter Presents y los capítulos iniciales de cada temporada se emitieron en Channel 4, mientras que en Estados Unidos pasó a formar parte del catálogo de Amazon Video. Eso, unido a su popularidad en otros mercados, como Latinoamérica, fue clave para su renovación para una tercera temporada, emitida entre abril y junio de 2018 por el canal temático Fox España. Esta nueva temporada se produjo adoptando el nuevo formato que, como veremos, introdujeron los servicios de VOD en consonancia con el estándar internacional: temporadas más cortas (8 capítulos frente a los 13 de su segunda temporada), y capítulos de menor duración (en torno a 50

minutos frente a los 70 de las cadenas generalistas). Una cuarta temporada de la serie comenzó su emisión en diciembre de 2018. En enero de 2019 se produjo el estreno de *Vota Juan*, una comedia política producida por 100 Balas para el canal temático TNT, que de esta manera se reincorpora a la producción de series de ficción.

En los siguientes epígrafes se hará un desglose de las estrategias de producción de los servicios de VOD y de los procesos de renovación que estos han puesto en marcha en el panorama de la creación de ficción seriada en España.

B) Movistar+. La evolución de la televisión de pago al vídeo bajo demanda.

Movistar anunció su primer proyecto de ficción en enero de 2015. Se trataba de *La Peste*, creada por Alberto Rodríguez y Rafael Cobos y producida por Atípica Films, lo que indicó el interés en desarrollar series con equipos creativos no asociados a la televisión. A mediados de ese año, se consumó la fusión de Movistar con Canal+, con la plataforma siendo relanzada como Movistar+. La estrategia de inversión en ficción original fue creciendo en ambición, con el objetivo de ofrecer entre 10 y 12 nuevas temporadas anuales con un presupuesto en torno a los 70 millones de euros (*El Periódico*, 2016). De ellos, al menos 10 millones se dedicaron a la primera temporada de *La Peste*, la única serie cuya información de presupuesto se hizo pública.³ Es necesario indicar que, hasta este punto, Movistar+, ya fuera a través de sus propios canales o de aquellos integrados en la plataforma, contaba con los derechos de numerosas series internacionales, de los cuales iba a quedar privada en los años siguientes debido al lanzamiento de servicios de VOD como Netflix, HBO España y Amazon Vídeo. Asimismo, hay que destacar que la estrategia de producción de ficción original no se puso en marcha de forma gradual, sino que desde primera hora planteó una estructura de estreno de ficciones que

3 Zurro, Javier. "La Peste: la serie más ambiciosa de la historia de la televisión en España". *El Español* (17 de enero de 2017). Disponible en: https://www.elespanol.com/cultura/series/20170117/186732044_0.html

ocupara una temporada completa. Por ello, su primer estreno, la continuación de la serie de Antena 3 *Velvet* (2014-2016), titulada *Velvet Colección*, no llegó hasta septiembre de 2017.

Título	Productora asociada	Género	Episodios por temporada	Duración episodios (media)	Año emisión
<i>Velvet Colección</i>	Bambú Producciones	Drama	Temporada 1: 10 Temporada 2: 10	Temporada 1: 51 Temporada 2: 50	2017 2018
<i>La Zona</i>	Kubik Films, Feelgood Media y Kowalski Films en asociación con Beta Film	Thriller	Temporada 1: 8	Temporada 1: 52	2017
<i>Vergüenza</i>	Apaches Films	Comedia	Temporada 1: 10 Temporada 2: 6 (+ especial de Navidad)	Temporada 1: 25 Temporada 2: 26 Especial: 33	2017 2018
<i>La Peste</i>	Atípica Films	Thriller	Temporada 1: 6	Temporada 1: 49	2018
<i>Mira lo que has hecho</i>	El Terrat	Comedia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 22	2018
<i>Félix</i>	Impossible Films	Thriller	Temporada 1: 6	Temporada 1: 49	2018
<i>Matar al padre</i>	Escándalo Films	Drama	Temporada 1: 4	Temporada 1: 51	2018
<i>El día de mañana</i>	Mod Producciones	Drama	Temporada 1: 6	Temporada 1: 53	2018
<i>SKAM España</i>	Zeppelin	Drama juvenil	Temporada 1: 11	Temporada 1: 27	2018
<i>Gigantes</i>	LAZONA	Thriller	Temporada 1: 6	Temporada 1: 49	2018
<i>Arde Madrid</i>	Andy Joke	Comedia	Temporada 1: 8	Temporada 1: 29	2018

Tabla 13. Series de ficción de Movistar+ entre 2017 y 2018. Elaboración propia.

Fue el punto de partida de una temporada en la que se estrenaron de forma sucesiva siete series más: *La Zona* (noviembre de 2017), *Vergüenza* (diciembre de 2017), *La Peste* (enero de 2018), *Mira lo que has hecho* (febrero de 2018), *Félix* (abril de 2018), *Matar al padre* (mayo de 2018) y *El día de mañana* (junio de 2018). En la segunda parte de 2018, los estrenos se han combinado con el debut de segundas temporadas, ya que Movistar+ ha renovado hasta el momento cuatro de las ocho primeras series emitidas. En la segunda mitad de 2018 se emitieron *SKAM España* (septiembre), la segunda temporada de *Velvet Colección* (septiembre), *Virtual Hero* (octubre, que al ser de animación no computa en las tablas), *Gigantes* (octubre), *Arde Madrid* (noviembre) y *Vergüenza* (noviembre).

Como se puede apreciar en la Tabla 13, Movistar+ ha introducido una serie de innovaciones significativas en el modelo de producción de ficción habitual en este país. En primer lugar, ha respetado el modelo de producción tradicional en España, trabajando con compañías externas a través de la fórmula de la productora asociada, con el fin de controlar la distribución internacional de las series. En este sentido, cabe destacar que durante 2017 y 2018 Movistar+ anunció acuerdos con algunas de las principales distribuidoras internacionales para sus series, entre ellas SkyVision (*La Peste*), Beta Film (*La Zona*, *Velvet Colección*) y About Content (*Gigantes*). En la producción de sus series Movistar+ ha trabajado con productoras con un grado variable de experiencia en televisión. Algunas como Bambú Producciones (*Velvet Colección*), El Terrat (*Mira lo que has hecho*) y Zeppelin (*SKAM España*) están especializadas en el ámbito de la producción televisiva, mientras que Mod Producciones (*El día de mañana*), aunque está especializada en cine, tiene experiencia en series, siendo la más destacada de ellas la producción de Canal+ *Crematorio*. Las productoras de las series restantes están asociadas a la producción de cine: Feelgood Media y Kowalski Films (*La Zona*, cuya productora principal, Kubik, se constituyó para la serie), Atípica Films (*La Peste*), Apache Films (*Vergüenza*), Impossible Films (*Félix*), La Zona (*Gigantes*), Andy Joke (*Arde Madrid*) o Escándalo Films (*Matar al padre*), siendo esta última la productora asociada de la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya). Buena

parte de este equipo creativo está asociado fundamentalmente al trabajo de directores cinematográficos, entre los que se pueden destacar a los ganadores del Goya Alberto Rodríguez, Mar Coll, Cesc Gay, Mariano Barroso y Enrique Urbizu. De una manera clara, Movistar+ ha combinado talento televisivo con otro asociado al cine, algo que se ha materializado en un énfasis en aspectos de puesta en escena.

Esta búsqueda de la diferenciación se ha manifestado en otras cuestiones relacionadas con el formato de las series. Movistar+ ha optado por producir series con menos capítulos por temporada y con capítulos de menos extensión. Aunque sus primeras series contaron con entre 8 y 10 entregas, en las siguientes series el número de capítulos de las series se ha reducido a 6 y en un caso incluso a 4. *Velvet Colección*, que es una continuación de la serie de la cadena generalista *Velvet*, es la única que ha mantenido los diez capítulos por temporada. Asimismo, en la Tabla 13 se muestra que, en lugar de la duración estándar de 70 minutos, los dramas tienen una duración media en torno a los 50 minutos, mientras que el resto no cuenta con ningún capítulo de duración superior a los 30. Movistar+ ha buscado un modelo de producción con más variedad de series, en lugar de ofrecer más contenido en términos de capítulos y tiempo total de los mismos. Con excepción de sus primeras dos series (y en este caso, por motivos de producción), Movistar+ ofrece sus series íntegras el día del estreno, que salvo en algún caso excepcional tiene lugar en viernes para favorecer el consumo intensivo en fin de semana. Según datos de Movistar+, el 80% del visionado de series en la plataforma se realiza en VOD.⁴ Este modelo de consumo en los denominados atracones (*binge-watching*, en la expresión anglosajona) queda favorecido por temporadas más cortas. Las series de producción propia de Movistar+ también se emiten en el canal #0, pero sin contar con un horario determinado ni con un modelo cerrado de emisión. Algunas de las series (como *El día de mañana*) se han emitido de

4 Pérez, Laura y Méndez, M. “Movistar descubre el *ranking* de audiencia de sus series y detalla el nuevo calendario de ficción”. *Vertele* (11 de septiembre de 2018). Disponible en: http://vertele.eldiario.es/noticias/movistar-upfront-presentacion-temporada-sergio-osle-presidente-ranking-series_0_2048195165.html

forma semanal, mientras que otras lo han hecho de forma concentrada en fin de semana (como *La Peste* y *Matar al padre*). *SKAM España* es un caso excepcional, porque, como la serie noruega en la que se basa, tiene un modelo peculiar: escenas de cada capítulo se difunden en redes sociales y la página web del programa en el día y hora que representan, y en domingo se emite el capítulo donde se agrupan.

Para los primeros meses de 2019 está previsto el estreno de *El embarcadero* (enero) y de la segunda temporada de *Mira lo que has hecho*, a lo que se van a unir proyectos en producción, como las comedias *Justo antes de cristo* y *Déjate llevar*, los dramas de estreno *Hierro* e *Instinto*, las segundas temporadas de *La Peste*, *Gigantes* (marzo) y *SKAM España* y la tercera temporada de *Velvet Colección*.

C) Netflix. Las series para el público global.

Netflix es la compañía que simboliza tanto la transición de los tradicionales videoclubs a los servicios de VOD, como la emergencia de los modelos de exploración audiovisual de carácter global. Fundada por Reed Hastings y Marc Randolph en 1997, no fue hasta 2012 cuando comenzó su estrategia de expansión internacional. En el tercer trimestre de 2018 ya contaba con 78 millones de suscriptores fuera de Estados Unidos, frente a los 58 en su mercado inicial.⁵ En apenas siete años, se ha expandido a 190 nuevos países, 50 de ellos únicamente en 2015. Precisamente fue 2015 el año en el que se produjo su llegada a España como un servicio OTT que, de forma gradual, ha establecido alianzas para su integración en plataformas de televisión de pago como Vodafone y Movistar+.

Desde el primer momento, Netflix anunció su intención de producir series de ficción en España, debido a la popularidad de su catálogo, sobre todo en Latinoamérica, de series como *Gran Hotel* y *Velvet*. En este sentido, Netflix ha seguido diferentes es-

5 Team, Trefis. "Netflix Projects Strong Subscriber Growth In Q4". *Forbes* (18 de octubre de 2018). Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/greats-peculations/2018/10/18/netflix-projects-strong-subscriber-growth-in-q4/#6ca5a86a3a36>

trategias complementarias a la hora de abordar la producción de series de ficción. Por un lado, ha entrado como coproductora en proyectos de operadores tradicionales de televisión, replicando un modelo ya utilizado en otros países europeos y latinoamericanos. Quizás el ejemplo más conocido sea la coproducción de la tercera temporada de la serie fantástica *El Ministerio del Tiempo*, serie de la que poseía derechos de emisión, pero cuya renovación por TVE se demoró debido a cuestiones presupuestarias. Netflix también entró como coproductora de la adaptación de la novela de Ildefonso Falcones *La catedral del mar*, realizada por Diagonal para Atresmedia y TV3. Pero también ha establecido alianzas con operadores de televisión en abierto como Mediaset, siendo coproductora de la segunda temporada de *Vivir sin permiso* y de *Brigada Costa del Sol*, con el estreno de ambas previsto en 2019.

Una segunda modalidad que Netflix ha utilizado en España es la producción de nuevas temporadas de series iniciadas por otros operadores. Su primera incursión en esta modalidad fue la segunda temporada de *Paquita Salas*. La serie debutó en la plataforma de VOD Flooxer en 2016, como se indicará en un epígrafe posterior, pero esta no renovó la serie para una segunda temporada. Al año siguiente, Netflix adquirió los derechos de esa temporada y anunció la renovación para una segunda de seis capítulos, en donde entró como productora una empresa más establecida como Apache Films. El segundo caso de serie prolongada por Netflix más allá de su vida natural es *La casa de papel*. La serie fue producida y emitida por Atresmedia en dos partes en la primavera y el otoño de 2017. Aunque el capítulo inicial logró reunir a más de dos millones de espectadores, en el último la serie no llegó a los dos millones, acusando un importante desgaste. A comienzos de 2018 la serie debutó en el catálogo de Netflix, pero, al igual que otras series españolas, en una versión remontada. Los quince capítulos de 70 minutos originales se convirtieron en 22 de una duración aproximada de 50 minutos, estrenados en dos partes. La serie creció en popularidad en todo el mundo, hasta el punto de que en abril Netflix anunció que era la serie no inglesa más visionada en

la plataforma de toda su historia.⁶ Meses después, la plataforma anunció la producción en solitario de una nueva temporada, con el estreno anunciado para 2019.

En cuanto a series desarrolladas por Netflix, la compañía, al contrario que Movistar+, ha optado por una estrategia gradual, aunque en el último año ha expandido de manera significativa su nivel de producción. Su primera serie original, *Las chicas del cable*, se anunció en abril de 2016, apenas unos meses después de llegar a España. Para este primer proyecto, Netflix acudió a Bambú Producciones, la compañía de ficción televisiva española que de una manera más significativa ha apostado por la internacionalización y que ya contaba en el catálogo de Netflix con series como las citadas *Gran Hotel* y *Velvet*. La primera temporada de la serie, de ocho capítulos de 50 minutos de duración, se estrenó globalmente el 28 de abril de 2017, mientras que la segunda lo hizo apenas ocho meses más tarde, el 25 de diciembre. La cercanía entre ambas fechas indica que Netflix ha optado por producir temporadas con menos capítulos de lo tradicional en España (es decir, 13), pero a la vez extiende sus órdenes más allá de una única temporada. Una pista definitiva al respecto es la información del comienzo de rodaje de la segunda temporada (y la renovación para una tercera) apenas un mes después del estreno de la primera tanda de capítulos.⁷

6 Heisler, Yoni. “*La casa de papel* (AKA *Money Heist*) Becomes Netflix’s Most-Watched Foreign Original Series Ever”. *Decider* (16 de abril de 2018). Disponible en: <https://decider.com/2018/04/16/la-casa-de-papel-netflix-most-watched-foreign-original-ever/>

7 Elidrissi, Fátima. “Netflix renueva *Las chicas del cable* por dos temporadas más”. *El Mundo* (31 de mayo de 2017). Disponible en: <https://www.elmundo.es/television/2017/05/31/592edad468aeb9a7e8b460f.html>

Título	Productora asociada	Género	Episodios por temporada	Duración episodios (media)	Año emisión
<i>Las chicas del cable</i>	Bambú Producciones	Drama	Temporada 1: 8	Temporada 1: 53	2017
			Temporada 2: 8	Temporada 2: 47	2017
			Temporada 3: 8	Temporada 3: 45	2018
<i>Paquita Salas</i>	Apache Films	Comedia	Temporada 2: 5	Temporada 2: 26	2018
<i>Élite</i>	Zeta Ficción TV	Thriller	Temporada 1: 8	Temporada 1: 50	2018

Tabla 14. Series de ficción original de Netflix estrenadas entre 2017 y 2018.

En verano de 2017, apenas unos meses después del estreno de *Las chicas del cable*, Netflix anunció su segunda serie española, *Élite*. Se trataba de un *thriller* juvenil, por lo que la compañía seguía la senda de otros de sus proyectos en Europa, como *The End of the F***ing World* en Reino Unido, *The Rain* en Dinamarca y *Baby* en Italia. Como fue el caso de *Las chicas del cable*, *Élite* se estrenó doblada por Netflix a idiomas como el inglés, el francés y el alemán, lo que permitió ampliar su espectro de espectadores más allá de los consumidores de ficción en su idioma original con subtítulos. *Élite* logró una popularidad inmediata, acreditada por los datos suministrados por la aplicación de seguimiento de series de televisión TVTime y certificada por los numerosos artículos publicados en la prensa internacional. La serie fue renovada para una segunda temporada antes de su estreno y para una tercera poco después.⁸ A final de 2018, Netflix estrenó *Diablero*, una serie fantástica producida por la división en México de la productora española Morena Films, aunque dicha serie es considerada como uno de los originales de la compañía en el país norteamericano.

8 Martínez, Almudena. “*Élite* renueva por una tercera temporada antes de estrenar la segunda en Netflix”. *Fórmula TV* (16 de noviembre de 2018). Disponible en: <https://www.formulatv.com/noticias/elite-grabara-tercera-temporada-serie-par-rodaje-segunda-simultaneamente-86018/>

A lo largo de 2018, Netflix dio muestras que estar aumentando su nivel de producción. Además de las futuras temporadas de *Las chicas del cable*, *Paquita Salas*, *Élite* y *La casa de papel*, dio luz verde a *Hache* (un drama de época de la nueva productora Weekend Studio), *Alta Mar* (una nueva serie de Bambú Producciones) y *Alma*, un drama sobrenatural creado por el guionista Sergio G. Sánchez, esta última con estreno previsto en 2020. En julio de 2018, Netflix anunció un acuerdo en exclusividad con el creador de *La casa de papel*, Álex Pina, para la creación de series para la plataforma a través de su productora Vancouver Media. El primer proyecto, *White Lines*, se anunció apenas unos días más tarde como una coproducción con Reino Unido a través de Left Bank Pictures, responsable de la serie de Netflix *The Crown*. A ellos también se va a sumar otra nueva serie de Pina, el *thriller Sky Rojo*. En el verano de 2018 se hizo público que Netflix iba a abrir su primer centro de producción en Europa en la localidad madrileña de Tres Cantos, utilizando las instalaciones de la compañía Secuoya. Dichas instalaciones se utilizarán para el rodaje de la primera producción transeuropea de Netflix, *Criminal*, una serie policiaca con historias desarrolladas en diferentes países.⁹

D) Filmin, Amazon y HBO. Propuestas alternativas en la producción de series.

Los tres restantes servicios de VOD por suscripción más relevantes han dado hasta ahora tímidos pasos en la producción de ficción seriada. En el caso de Filmin, especializado en el cine de autor y con un catálogo de series fundamentalmente francesas y británicas, su esfuerzo al respecto se limita al estreno en agosto de 2017 de un piloto de una serie de televisión producido de manera independiente, *Distopía*, con dirección del cineasta Koldo Serra. Por su parte, Amazon Video ha tardado en comenzar a tener una

⁹ Fernández, Eduardo. "Netflix dobla su presencia en España: se extiende en silencio por la Ciudad de la Tele de Tres Cantos". *El Mundo* (4 de diciembre de 2018). Disponible en: <https://www.elmundo.es/economia/empresas/2018/12/04/5c066e5a-fddd4598b4583.html>

cierta infraestructura en España, tras un lanzamiento sin apenas anticipación. Sin embargo, la importancia de su mercado en Latinoamérica llevó a Amazon a adquirir derechos de explotación internacional de series españolas. Especialmente significativo fue su acuerdo para la adquisición de derechos sobre series de Atresmedia a finales de 2017, ya que meses más tarde se anunció que la primera serie original de Amazon Video en España iba a ser *Pequeñas coincidencias*. Producida por Atresmedia Studios junto con Media Limón y Onza Entertainment, *Pequeñas coincidencias* es una comedia romántica creada por su coprotagonista Javier Veigas. El proyecto se ajustó al formato de las series de ficción producidas para los servicios de VOD, tanto en el número de capítulos por temporada (8), como por la duración de los mismos (52 minutos de media). Por su parte, HBO España dio un paso en la producción de contenidos originales con la contratación del veterano ejecutivo Miguel Salvat. Aunque la compañía ha dado pasos en la producción documental, como se detallará en el apartado correspondiente, su primera serie original será la adaptación de la popular novela de Fernando Aramburu sobre ETA *Patria*. La serie está producida por Alea Media, una subsidiaria de Mediaset liderada por el guionista y productor Aitor Gabilondo, con el rodaje previsto en 2019 para estrenarse mundialmente al año siguiente.

E) Las series de Playz y Flooxer. Ficciones para las nuevas audiencias.

Como se indicó en la introducción, los operadores tradicionales han reaccionado ante la llegada de las nuevas plataformas de VOD lanzando sus propios servicios específicos orientados al público juvenil, precisamente el que de una manera más clara está abandonando el consumo de la programación lineal. Estas iniciativas no se pueden entender sin la emergencia a lo largo de la primera década del siglo del formato denominado *webserie*, ficciones seriadas producidas exclusivamente para Internet. Originalmente, las *webseries* fueron la herramienta utilizada por creadores *amateurs* para intentar lograr un hueco en un panorama industrial a

veces poco receptivo a la innovación. A pesar de ser realizadas con presupuestos pequeños, algunas de estas *webseries* captaron la atención por su frescura y dieron el paso a las cadenas tradicionales, como fue el caso de la serie de humor *Qué vida más triste* (2008-2010) en La Sexta. Tanto en el caso de *Qué vida tan triste* como de *Malviviendo* (2008-2014), un auténtico fenómeno entre el público juvenil, la *webserie* era una manera de darse a conocer por creadores alejados profesional y geográficamente de la industria televisiva concentrada en Madrid o en Barcelona. En 2011 Atramedia dio un paso para comenzar a explotar este potencial con El Sótano, un portal específico de contenidos en Internet. Ese fue el embrión de lo que en 2015 se lanzó como el servicio Flooxer, que pasó a albergar contenidos de ficción pero también de otro tipo, como vídeos de *youtubers* y reinventiones juveniles de géneros televisivos clásicos como el programa de tendencias o entrevistas. Entre 2016 y 2018 Flooxer ha ido de forma gradual incrementando sus contenidos de ficción, primero con la adquisición en exclusiva de *webseries* todavía inéditas, la producción de nuevas temporadas de proyectos independientes y, en una fase más reciente, la creación de series supervisadas por un departamento de desarrollo. Como se puede apreciar en la Tabla 15, Flooxer ha apostado especialmente por el contenido de humor, en temporadas cortas (ninguna sobrepasa los 10 capítulos y lo habitual son entre 5 y 6) y duraciones apropiadas para el consumo en dispositivos móviles, entre 8 y 24 minutos. En este sentido, la mayor parte de las series de Flooxer durante este periodo se pueden ajustar a lo que en el contexto internacional se denomina *short-format*.

Título	Productora asociada	Género	Episodios por temporada	Duración episodios (media)	Año emisión
Paquita Salas	DMNTIA	Comedia	Temporada 1: 5	Temporada 1: 23	2016
Temporada baja	SpooningPro	Drama	Temporada 1: 10	Temporada 1: 13	2016

Título (cont.)	Productora asociada	Género	Episodios por temporada	Duración episodios (media)	Año emisión
El partido	Filmeu	Comedia	Temporada 1: 6 Temporada 2: 7	Temporada 1: 8 Temporada 2: 11	2016
Entertainment	Different Entertainment	Comedia	Temporada 2: 10	Temporada 2: 24	2016
Indetectables	Apoyo Positivo / Estoy Bailando	Antología	Temporada 1: 5	Temporada 1: 11	2017
Buster	Different Entertainment	Comedia	Temporada 1: 10	Temporada 1: 6	2017
Looser	Globomedia	Comedia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 18	2018
+ de 100 mentiras	Lucky Road Productions	Thriller	Temporada 1: 6	Temporada 1: 24	2018
Gente hablando	Atresmedia Televisión	Comedia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 10	2018

Tabla 15. Series de ficción de Flooxer emitidas entre 2016 y 2018. Elaboración propia.

Como se puede apreciar atendiendo a las productoras, en las series de los dos primeros años son mayoría los proyectos nacidos de forma independiente y en productoras pequeñas, aunque en algunos casos los responsables fueran profesionales del audiovisual o de la creación en un sentido amplio, como los actores y guionistas Javier Ambrossi, Javier Calvo, Abril Zamora y el responsable de *Malviviendo* David Sáinz, o el director Álex Rodrigo. Ya en el año 2018, Flooxer ha optado por proyectos más ambiciosos de productoras como Lucky Road, Globomedia o la propia Atresmedia. Cabe destacar que *Paquita Salas*, su primer éxito, no logró continuidad en la plataforma, y finalmente sus derechos fueron adquiridos por Netflix, aunque Javier Calvo y Javier Ambrossi han seguido vinculados a otras series como *Looser*.

En el caso de *Playz* su lanzamiento se produjo en el otoño de 2017 como derivación de los esfuerzos que RTVE ha realizado en transmedia e innovación audiovisual. Como en el caso de

Flooxer, el objetivo es apelar al público joven con una combinación de series de ficción y contenidos de entretenimiento.

Título	Productora asociada	Género	Episodios por temporada	Duración episodios (media)	Año emisión
Si fueras tú	Atomis Media	Thriller	Temporada 1: 6	Temporada 1: 13	2017
Dorien	The Other Side Films	Thriller	Temporada 1: 5	Temporada 1: 17	2017
Mambo	Different Entertainment	Comedia	Temporada 1: 6 Temporada 2: 6	Temporada 1: 25 Temporada 2: 30	2017 2018
Colegas	Hill Valley Producciones	Comedia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 23	2018
Inhibidos	Ganga Producciones	Thriller	Temporada 1: 7	Temporada 1: 13	2017
Neverfilms	MoA Studio	Antología	Temporada 1: 20	Temporada 1: 4	2018
El punto frío	Dadá Films & Entertainment	Terror	Temporada 1: 6	Temporada 1: 13	2018
Cupido	Gossip Events & Productions	Fantasia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 15	2018
Limbo	Aquí y Allá Producciones	Thriller	Temporada 1: 8	Temporada 1: 9	2018
Bajo la red	Isla Audiovisual	Thriller	Temporada 1: 6	Temporada 1: 19	2018
Wake up	StarElite / Onza Entertainment	Fantasia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 19	2018
Abducidos	Plano a Plano	Comedia	Temporada 1: 6	Temporada 1: 16	2018

Tabla 16. Series de ficción de Playz emitidas entre 2016 y 2018. Elaboración propia.

Su primera serie original fue *Si fueras tú*, producida por Atomis Media y creada, sobre un formato neozelandés, por el equipo de la serie *El Ministerio del Tiempo*, entre ellos Javier Olivares. Playz,

como se aprecia en la Tabla 16, ha combinado desde el comienzo proyectos de productoras pequeñas y otras más consolidadas, muchas de ellas ya vinculadas con TVE a través de otras series. Es el caso de Grupo Ganga (*Inhibidos*, *Cuéntame cómo pasó*), Gossip Events (*Cupido*, *El Continental*) y Onza Entertainment (*Wake Up*, *El Ministerio del Tiempo*). El caso de *Abducidos* es una prolongación de una serie producida por Plano a Plano: *El Caso*.

Una comparación entre la Tabla 15 y la Tabla 16, ofrece una llamativa diferencia en el perfil de la programación de ficción de Playz y Flooxer. Mientras que Flooxer ha explorado, sobre todo, el género de la comedia, Playz lo ha hecho con el *thriller*, el misterio y el terror. En cuanto a formato, las series de Playz cuentan con temporadas cortas, de seis o siete capítulos, y duraciones entre 10 y 15 minutos, aunque dos de sus primeras series, *Colegas* y *Mambo*, contaban con una duración que superaba los veinte minutos de duración. Uno de los elementos característicos de Playz ha sido ofrecer un montaje alternativo de algunas de sus series, con todos sus capítulos juntos. Ha sido el caso de aquellas con tramas fuertemente seriales, como *Si fueras tú*. Por último, hay que destacar que, en términos de programación, tanto Flooxer como Playz optaron en su inicio por poner a disposición de sus usuarios un capítulo semanal (en el caso de Flooxer, algunas de las adquiridas fueron estrenadas de forma íntegra). Sin embargo, en diciembre de 2018 tanto Flooxer con *Gente hablando*, como Playz con *Abducidos*, ofrecieron las temporadas íntegras el día del estreno, fórmula utilizada, como se vio en los epígrafes anteriores, por los servicios de VOD de suscripción.

Las producciones documentales en el periodo 2016-2018

La televisión ha mantenido históricamente una relación estrecha con el documental, especialmente a través de los mecanismos de financiación. A su vez, la cercanía entre el reportaje periodístico y el documental ha hecho que en muchas ocasiones algunas obras se encuentren en un territorio fronterizo entre uno y otro. En términos generales, se puede afirmar que en el periodo analizado se

han detectado algunas tendencias principales en relación al género documental de explotación original en televisión. En primer lugar, se puede destacar la paulatina importancia de la serie documental, especialmente gracias a su popularidad en los servicios de VOD. Tras el éxito internacional de *Making a Murderer* en Netflix, el género de la serie documental de género criminal llegó a España con dos títulos diferentes. Por un lado, *Muerte en León*, dirigida por Justin Webster y estrenada en el canal Movistar+ Estrenos en 2016. Por otro lado, *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, dirigida por Elias Siminiani, fue producida por Bambú para la cadena estatal generalista para la que tradicionalmente ha trabajado de forma predilecta, Antena 3, y se emitió en 2017.

Se puede considerar que *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* es un ejemplo excepcional de una cadena privada generalista apostando por el género, a lo que sin duda contribuyó que la serie estuviera basada en un caso de alta notoriedad pública. El documental original sigue encontrando su espacio predilecto en la televisión pública, aunque en los últimos años ha tenido especial expansión en las cadenas autonómicas, especialmente en ámbitos que permiten explorar la historia regional, como es el caso de las series *Las huellas perdidas* (2016), en ETB, y *Buscadores de naufragios* (2018) en TVG, y del documental ganador del Ondas *Els homes del silenci* (2018) en TV3. En el caso de TVE, se ha puesto de manifiesto un apreciable esfuerzo de innovación a través de Playz, a través de la cual se está exhibiendo la serie documental sobre el movimiento LGTB+ en España *Nosotrxs somos* y se están probando formatos cortos documentales como el ejemplificado por *Binarios*.

Las series documentales también han encontrado un lugar de expansión en Movistar+, especialmente en el canal #0. Para él, además de series con un perfil más propio del reportaje, se han producido series documentales de carácter histórico como *Conquistadores Adventum* (2017), que se puede englobar dentro del documental ficcionalizado que realiza de forma habitual la BBC en Reino Unido, y que en España ha acometido el canal Historia en algunas de sus producciones propias como *Territorio Templario* (2018). Sin embargo, #0 ha potenciado también las series documentales donde combina la música con la exploración socio-cul-

tural, con dos producciones recientes: *Pop, una historia de música y televisión* (2017) y *Canciones que cambiaron el mundo* (2018). Como TVE y otros operadores, Movistar+ figura como coproductor de diversos documentales con duración de largometraje, pero estos tienen una exhibición, aunque sea limitada, en salas para poder optar a premios del circuito cinematográfico.

Por último, hay que destacar que los servicios de VOD bajo demanda han comenzado a producir contenidos documentales además de ficción. Netflix está siendo especialmente activa al respecto. Por un lado, adquirió los derechos de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, retitulada *Operación Nenúfar: el caso Asunta* y ofrecida a sus suscriptores remontada en forma de 4 capítulos (frente a los 3 originales). En 2019 está previsto que Netflix estrene una nueva serie documental de género criminal dirigida por Elias Siminiani y producida por Bambú, *El crimen de Alcasser*. En 2018 también estrenó la serie de seis capítulos *Camarón: de la isla al mito* y el largometraje documental *Dos Cataluñas*. Por su parte, tanto HBO como Amazon Video estrenaron en 2018 sus primeras series documentales, ambas de tema futbolístico. En el caso de *Six Dreams* en Amazon Video, se trató de una serie de seis capítulos realizada en colaboración con la Liga de Fútbol Profesional y producida por Mediapro bajo la dirección de Justin Webster. En el caso de HBO, se trató de *Destino Rusia 2018*, una coproducción con HBO Latin America de diez capítulos.

Conclusiones

Como se puede apreciar del repaso realizado en los epígrafes anteriores, el trienio 2016-2018 ha supuesto una importante transformación en el modelo de producción televisiva en España. El factor más relevante ha sido la apuesta realizada por servicios de VOD por producir series con ambición internacional. Para ello, como ha sido el caso de Movistar+, y en menor medida de Netflix, han contado con productoras y profesionales no asociadas tradicionalmente a la creación de ficción televisiva. Pero también han abierto un espacio de crecimiento para compañías como Bambú,

que ya habían logrado previamente que sus series tuvieran buena circulación fuera de España y que en este periodo ha logrado consolidar su posición. Las ficciones realizadas para los servicios de VOD, junto con los ejemplos puntuales en el pago, han logrado adaptarse al fin a los estándares internacionales, con temporadas más cortas (entre 6 y 10 capítulos) y duraciones de entre 50 y 60 minutos en el drama y entre 20 y 30 minutos en la comedia. El mantenimiento de la estrategia de ficción original de Movistar+ y el anuncio de que tanto Netflix como Amazon Video van a instalar sus primeros centros de producción en Europa en Madrid, auguran una etapa de expansión para la ficción española.

En relación a los operadores tradicionales, sus estrategias están en plena reformulación, especialmente ante la constatación de un descenso gradual de los índices de audiencia. Si la combinación de la audiencia de La Primera de TVE, Antena 3 y Telecinco sumaba un 51,1% de cuota de pantalla en 2009, esta se ha reducido al 36% en 2018. Aunque los datos indican que las series españolas están aguantando mejor que otros géneros la transformación en los hábitos de consumo de televisión tradicional,¹⁰ los operadores se han visto obligados a reaccionar. Por un lado, han limitado el número de nuevas series de ficción semanales, y en 2018 tanto Antena 3 como TVE anunciaron el fin del estándar de los 70 minutos para que sus series se ajusten a la duración de 50 y 60 minutos por capítulos respectivamente.¹¹ Además, se han dado pasos para establecer alianzas con los servicios de VOD. Con Atresmedia Studios, Atresmedia ha optado por abrir la vía a la producción para Movistar+ y Amazon Video, y a la vez potenciar a través de Flooxer la búsqueda de nuevos talentos. Por su parte, Mediaset ha seguido un camino similar de apertura con su subsidiaria Alea Media, responsable de la primera serie de HBO España. Además, Mediaset ha reactivado su ficción original contando con Netflix

10 Cascajosa Virino, Concepción. "Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015-2017)". *El profesional de la información*, v. 27, n. 6, 2018b, pp. 1303-1312. Disponible en: <https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.13>

11 Cortés, Helena. "TVE se acerca al mundo: sus nuevas series serán de 60 minutos". *ABC* (12 de diciembre de 2018). Disponible en: <https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-acerca-mundo-nuevas-series-seran-60-minutos->

como coproductor. Sin embargo, TVE no parece seguir el camino de colaboración estrecha que empiezan a desarrollar de forma gradual algunas de las cadenas autonómicas, y Playz de momento no cumple de forma plena una función de dinamización debido a su dependencia de productoras que ya realizan series para La Primera. En los próximos años, se podrá apreciar si el incremento en la producción se consolida y si estas estrategias de colaboración se convierten en una herramienta eficaz para adaptarse a un panorama marcado por los cambios en el consumo, a la vez más fragmentado y globalizado.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Barlovento Comunicación. *Análisis televisivo 2014*. Disponible en: <https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2018/12/analisis-televisivo-2014-Barlovento.pdf>

Barlovento Comunicación. *Análisis televisivo 2015*. Disponible en: <https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2018/12/analisis-televisivo-2015-Barlovento.pdf>

Barlovento Comunicación. *Análisis televisivo 2016*. Disponible en: <https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2017/01/analisis-televisivo-2016-Barlovento.pdf>

Barlovento Comunicación. *Análisis televisivo 2017*. Disponible en: <https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2018/01/analisis-televisivo-2017-Barlovento.pdf>

Barlovento Comunicación. *Análisis televisivo 2018*. Disponible en: <https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2018/12/analisis-televisivo-2018-BarloventoComunicacion.pdf>

(Sin autor). “Telefónica destinará 70 millones de euros anuales a la ficción televisiva”. *El Periódico* (9 de septiembre de 2016). Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/tele/20160909/telefonica-movistar-produccion-television-5370198>

Fontaine, Gilles. *TV Fiction Production in the European Union* (Estrasburgo: Observatorio Audiovisual Europeo / Consejo de Europa, 2017). Disponible en: <https://rm.coe.int/tv-fiction-production-in-the-eu-2017/16807bb1c2>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBI-TEL 2011. Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2011). Disponible en: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2011-espanol.pdf>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2012. Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2012). Disponible en: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2012-espanol.pdf>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2013. Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2013). Disponible en: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2013-espanol.pdf>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2014. Estrategias de producción transmedia en la ficción televisiva* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2014). Disponible en: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2014-espanol.pdf>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2015. Relaciones de género en la ficción televisiva* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2015). Disponible en: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/13-08_Obitel-2015_espanhol-color_completo.pdf

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2016. (Re)invención de géneros y formatos de ficción televisiva* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2016). Disponible en: <http://obitel.net/wp-content/uploads/2016/09/obitel-espanhol-2016.pdf>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2017). Disponible en: <http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2017/09/obitel-2017-port-esp.pdf>

Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). *OBITEL 2018. Ficción televisiva en plataformas de Video onDemand* (Sao Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2018). Disponible en: http://www.obitel.net/wp-content/uploads/2018/08/15_08-208_Obitel-bilingue_portugues-e-espanhol.pdf

Relaciones cine-televisión

Las televisiones en la producción de cine español

José Vicente García Santamaría
Javier López Villanueva (*)

Introducción

La colaboración cine-televisión es muy antigua en toda Europa. Las cinematografías occidentales –principalmente, productores exhibidores y distribuidores– mantuvieron una estrecha relación con la televisión durante las primeras décadas de vida del nuevo ingenio,¹ mientras que Francia y la antigua República Federal Alemana fueron los países pioneros en Europa a la hora de poner en marcha convenios de colaboración.

En España, TVE decidió emitir películas españolas desde finales de los años cincuenta,² y desde el mes de septiembre de 1963 ya exhibía un film a la semana.³ Pero, aunque esta suerte de relación simbiótica dio comienzo en una época muy temprana,⁴ nunca dispusieron de una política continuada, concretada en encargos puntuales por parte del ente público.

* Cuando estábamos preparando este trabajo falleció el profesor Javier López Villanueva, colega y amigo entrañable, a quien queremos ofrecerle este pequeño homenaje.

1 Moreno Torres, L. (2005): “Cine y televisión. Las amistades peligrosas”. *Comunicar*, nº 25,2.

2 García Fernández, E. C. (2015): *Marca e identidad del cine español*. Madrid: Fragua.

3 Gil Gascón, F. (2014): “Televisión versus cine: la influencia de los largometrajes emitidos por TVE en la exhibición cinematográfica española (1962-1969)”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol, 20, Nº especial, págs. 177-191.

4 Si bien estas relaciones fueron esporádicas desde el año 1967.

Será, por tanto, a partir del mes de junio de 1970 cuando tengan lugar los primeros acuerdos de TVE con el cine español, con la compra de derechos de emisión de antena. Según Antonio Cuevas,⁵ en ese año se consiguieron los primeros contactos con TVE e incluso se prepararon unas ‘Bases’ de colaboración. Pese a ello, no hay, sin embargo, y según Gómez Bermúdez de Castro,⁶ rastro de negociación alguna entre la industria cinematográfica y el Ente Público RTVE hasta el año 1979 (Orden de 1 de agosto de 1979, B.O.E., nº 87, 6/8/79) para entrar en la financiación de filmes españoles. En aquellos tiempos, el Ministerio de Cultura se comprometió a que la televisión pública financiase la producción de películas, llevando a cabo lo que se conocería como el ‘Concurso de los 1.300 millones’;⁷ un instrumento de ayuda a una cinematografía que, según los sectores implicados, atravesaba un momento dramático, aunque lo cierto es que la situación de nuestro cine a finales de la década de los setenta si bien no era muy halagüeña, distaba mucho de alcanzar las depauperadas cotas de los años ochenta. Es cierto que en tan solo cinco años (1975-1979), se habían perdido 56 millones de espectadores, pero la recaudación –gracias a las subidas del precio de las entradas (de 30 cts. de euro a 67 cts.)– había ascendido de 78 millones de euros a 135 millones, mientras que la asistencia media por habitante/año bajaba de 7 a 5,5. No era, por consiguiente, un problema que concerniese exclusivamente al cine español, sino a la asistencia al cine, en general, que, en esa época, estaba mudando hacia otros hábitos de consumo y a la que le salían competidores en diferentes ámbitos de ocio.⁸

Posteriormente, el primer acuerdo entre las asociaciones profesionales de productores de cine y RTVE se firmó el 28 de sep-

5 Cuevas, Antonio (1994): *Las relaciones entre el cine y la televisión en España y otros países de Europa*. Madrid: EGEDA/Comunidad de Madrid.

6 Gómez Bermúdez de Castro, R. (1989): *La producción cinematográfica española*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

7 Esta cantidad en euros actuales –y de acuerdo con la calculadora de conversiones del INE– sería de 50,5 millones de euros.

8 García Santamaría, José Vicente (2015): *La exhibición cinematográfica en España*. Madrid: Cátedra.

tiembre de 1983, en época de Pilar Miró como directora general de cinematografía, y hasta el año 1990 se firmaron un total de cuatro convenios.

La forma más sencilla de colaboración⁹ era, entonces, la emisión del *stock* existente de cine español. La segunda vía era la compra de ‘derechos de antena’; o lo que es lo mismo, la adquisición durante el proceso de producción de los derechos de emisión de un film una vez que se hubiese acabado. Y la tercera posibilidad eran las denominadas ‘producciones asociadas’, o arrendamiento de los servicios de productoras cinematográficas.¹⁰

Desde entonces, y además de la posición de TVE y los canales autonómicos –tradicionalmente financiadores del cine español– las televisiones privadas se vieron obligadas desde el año 1999 (Ley 25/1994, artículo 5.1, y versión modificada por las leyes 22/1999 y 15/2001, así como la LGA de 2010) a destinar al menos un 5% de sus ingresos brutos a la financiación anticipada de largometrajes y cortometrajes cinematográficos y películas para televisión españolas y europeas, sin que pudieran comportarse como un mercado de amortización.¹¹

Esta decisión del Ejecutivo ha tenido una enorme trascendencia para el cine español porque ha propiciado que las plataformas televisivas se hayan convertido en el primer productor cinematográfico de España, quedándose así con los derechos de esa ventana y, de forma creciente, con los derechos de todas las ventanas, desplazando claramente de esta posición a los productores tradicionales, que, desde entonces, han visto como menguaba su papel.

Atrás queda también el contencioso jurídico entablado por las cadenas privadas que plantearon un recurso de inconstitucionalidad contra la ley que las obligaba a invertir en cine. El Tribunal

9 Monterde, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español*. Barcelona: Paidós.

10 Palacio Arranz, M. (2012): *La televisión durante la transición democrática*. Madrid: Cátedra.

11 Álvarez Monzoncillo, J. M^a y López Villanueva, J. (2006): “La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales”. Documento de Trabajo 92/2006. Madrid: Fundación Alternativas.

Supremo estimó en el año 2009 que esta norma iba en contra de la libertad de empresa, garantizada en la Constitución, y no respondía a razones imperiosas de interés general, aunque acordó finalmente plantear al Tribunal Constitucional una cuestión de inconstitucionalidad, y el auto llegó incluso al Tribunal Europeo de Luxemburgo, que acabó dando la razón al Estado español.

Durante esos años, las televisiones privadas no encontraban mucho sentido a que “*el sector privado de la televisión fuera obligado a subvencionar a otro sector privado, el del cine, en base a una ley ilegítima*”.¹² Pero tal vez con el punto de inflexión del éxito de *Ocho apellidos vascos* (2014) y la profesionalización de sus estructuras de producción, las dosis de pragmatismo aumentaron. Así, los responsables de Telecinco Cinema pensaron que su objetivo era conseguir rentabilizar su inversión en cine y destacaron que, lejos de criticar el papel de las televisiones, “*la realidad es que hemos impulsado el sector llevándole a cifras de récord histórico*” (Forbes, 2015).

Otros, por el contrario, no compartían esa misma visión. Agustín Almodóvar nunca se ha recatado en señalar que la entrada de las televisiones en la producción de películas supone una clara competencia desleal, y la consecuencia más inmediata es que el cine español se está convirtiendo en un cine televisivo para su *prime time*. Y tampoco duda en subrayar que ha sido un gran error haber obligado a las cadenas televisivas a producir películas;¹³ probablemente porque los grandes productores independientes perdieron buena parte de la centralidad de antaño, y la mayor parte de los productores emergentes se pusieron al servicio o comenzaron a colaborar con los grandes conglomerados televisivos.

En cualquier caso, y desde que en 1999 se promulgó la Ley que establecía la obligación de invertir en cine, las televisiones tuvieron que aportar en su primera década de funcionamiento un total de 920 millones de euros. Al imperativo legal de los canales

12 Charla de M. Carlotti en la Universidad Carlos III en el año 2015.

13 *Elconfidencial.com* (2015): Agustín Almodóvar: “Las televisiones son las dueñas del cine español y es un error”. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2015-11-03/agustin-almodovar-el-clan-el-deseo-cine-espanol_1076518/

privados de dedicar el 5% de su facturación bruta a la producción de filmes (y el 6% para TVE), le ha sucedido un nuevo enfoque en la producción: lo que antaño podían denominarse ‘costes hundidos’ (*sunkcosts*),¹⁴ imposibles de recuperar, se han convertido en la era de la lucha por la producción de contenidos en una oportunidad de proveerse de verdaderos contenidos *premium*, y, al mismo tiempo, de incrementar la cuenta de resultados, tras el éxito de algunos de estos filmes, y, sobre todo, de posicionarse en la lucha descarnada que está teniendo lugar en el sector de la producción.

La toma del cine español por las plataformas televisivas

El año 2014¹⁵ confirmó un hecho que ya comienza a ser incuestionable en la producción cinematográfica española: las grandes televisiones generalistas (TVE, incluida), junto con Telefónica y, en menor medida, Mediapro, han acabado por convertirse en muy poco tiempo en los grandes productores del cine español. Ese año se produjeron un total de setenta películas (según el *Anuario del Cine Español 2014*), que contaron con financiación de canales de televisión de cobertura nacional: TVE colaboró en un total de 30 producciones, mientras que Antena 3 lo hizo en 9 y Telecinco en 4, y el canal de pago, Canal+ participó en 27 películas. Además, y aunque el peso de los canales autonómicos y sus magros presupuestos no permitieran las alegrías del pasado, la catalana TV3 colaboró en 15 rodajes, seguida de la vasca ETB con 12; Canal Sur con 10; la gallega TVG con 7 y la de Castilla La Mancha en tres filmes.

14 Bakker Gerben (2005): “The Decline and Fall of the European Film Industry: Sunk Costs, Market Size, and Market Structure, 1890-1927. En *Economic History Review*, vol. 58, nº 2, págs. 310-351.

15 El año 2014 fue sin duda el inicio de las profundas modificaciones que está sufriendo el audiovisual español. No solo los operadores de telefonía –como Telefónica– comenzaron a lanzar ofertas convergentes, en las que su valor diferencial eran los contenidos de televisión de pago, sino que también Atresmedia y Mediaset España se plantearon con mucha seriedad cómo hacer frente a la amenaza futura de estas ofertas convergentes y de los videoclubes *on line*.

Desde entonces, y con carácter anual, todos los años entre cincuenta y setenta filmes (según los *Anuario del Cine Español*) cuentan con financiación de canales de televisión de cobertura nacional o autonómica. TVE siempre colabora en un buen número de proyectos, al igual que lo hacen algunos canales autonómicos. Las dos grandes plataformas televisivas: Mediaset España y Atresmedia, que profesionalizaron a marchas forzadas sus equipos de producción de filmes y de series, intervienen anualmente en la financiación de diez a veinte rodajes, aunque a veces lo hagan casi de manera simbólica (0,5% o 1% del total).

Al margen quedan Mediapro y su filial Mediaproducción S.L. y el grupo Zeta. Ambos grupos carecen hoy día de obligaciones para invertir el 5% de su facturación bruta en películas, al no detentar la propiedad de ningún canal televisivo. Sin embargo, producen o intervienen anualmente en un pequeño puñado de filmes.¹⁶

En cualquier caso, y entre 2014 y 2018, han quedado patentes dos cosas: las televisiones privadas, después de una tormentosa relación con la Administración y tras la pérdida de sus recursos ante los Tribunales, han acabado por considerar la producción de películas como una ‘oportunidad’, y, en segundo lugar, les gustaría producir muchas más series, fáciles de exportar a otros mercados y con mejores cuotas de pantalla que los filmes.

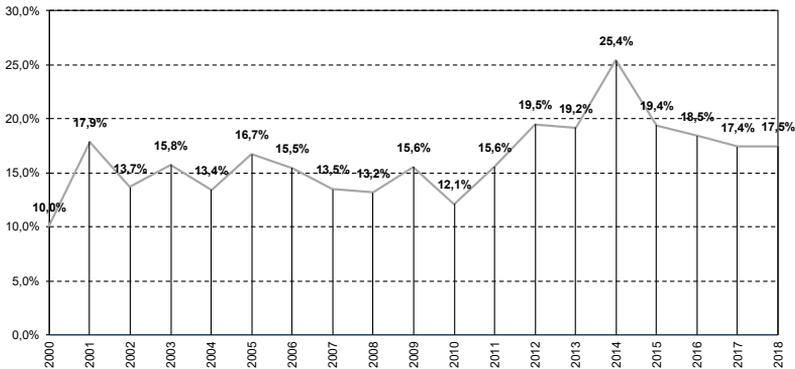
Como es lógico también, la cuota de mercado del cine español está directamente relacionada con la creciente actividad de Atresmedia, Mediaset España y Telefónica; condicionada igualmente por las Agrupaciones de Interés Económico (AIE), y con la participación tradicional de los canales públicos (TVE y autonómicas), y, en menor medida, por empresas como Mediapro y Zeta y algunas productoras independientes. Como habíamos reseñado en el Informe de la Fundación Alternativas,¹⁷ a partir del año 2012 esta

16 En el caso de Mediapro, a través de su filial Mediaproducción S.L., se observa un interés creciente en la producción de contenidos de ficción para no depender excesivamente de las retransmisiones deportivas, mientras que Zeta es un grupo con serios problemas financieros y no puede invertir, seguramente, la cantidad que desearía en producciones audiovisuales (García Santamaría, 2016).

17 García Santamaría, José Vicente (2018): *El cine español en la era digital: transfor-*

cuota se viene manteniendo entre el 17,5% y el 25%, con una recaudación en taquilla en torno a los cien millones de euros anuales; unas cifras que, en conjunto, han permitido aproximarnos a las de otros países de nuestro entorno.

Evolución cuota de mercado cine español (2000-2018)



Fuente ICAA/Elaboración Propia

Puede decirse, además, que si hace algo más de una década se afirmaba que esta cuota dependía de que algunos renombrados directores del cine español estrenasen ese año, esta contingencia ha sido superada por una producción profesionalizada, muy focalizada hacia la consecución del éxito en taquilla, consecuencia de la profundización en las relaciones cine-televisión. De ahí, la estabilización de esta cuota en porcentajes poco usuales en el cine español, puesto que, históricamente, solo hemos contado con elevadas cuotas de mercado en los años sesenta y parte de los setenta, así como en los años 1982-1984.¹⁸

maciones profundas, actuaciones escasas, en Bustamante, E. (Coord.): *Informe sobre el estado de la cultura en España 2018*. Madrid: Fundación Alternativas.

18 El control de taquilla se establece en el año 1966, pero dudamos que los datos ofrecidos durante al menos los siguientes treinta años recojan cifras más o menos fidedignas de las recaudaciones obtenidas por las películas españolas, dado el fraude -difícil de cuantificar- que imperó durante todos estos años, y que convierte las es-

Una estrategia de producción mundial

Como indica Angus Finney,¹⁹ las televisiones en Europa financian habitualmente entre el 20% y el 30% del presupuesto total de un film, y, a cambio, se quedan con los derechos de explotación en esta ventana.

Por otra parte, los grandes canales televisivos son capaces de actuar en una doble vertiente: como coproductores o como compradores de derechos, adoptando también una estrategia de carácter mundial en la que grandes grupos de comunicación, junto con empresas de telecomunicaciones y algunos destacados *players* de Internet están interviniendo de manera muy activa en la producción audiovisual y controlando una buena parte de ella. El *modus operandi* es compartir el riesgo con otros productores, como las cadenas de televisión, y utilizar asimismo a pequeñas o medianas empresas cinematográficas para que les ayuden a desarrollar sus proyectos.

Del mismo modo, no ha resultado complicado para estructuras muy profesionalizadas, como las de las grandes televisiones generalistas y los grandes canales de pago,²⁰ crear empresas productoras que hiciesen frente a los compromisos establecidos por ley, y además penetrar en la industria de los contenidos. La atracción de talento y la aportación de capital, junto con las campañas de *marketing* de estas plataformas televisivas, y la selección de equipos artísticos y de géneros explican el resto.

Frente a los grandes conglomerados, y con datos del ICAA (2017), es cada vez mayor el número de pequeñas o medianas empresas que han participado en una sola película. Y si bien el número de productoras ha pasado de 213 en el año 2007 a 329 en el año 2017, se ha incrementado, no obstante, del 78,4% al 85,7% las que

tadísticas -o la falta precisa de ellas- en un cúmulo de buenas intenciones, que haría incluso revisar al menos la historia económica del cine español; por lo demás un proyecto nunca abordado.

19 Finney, A. (2010): *The International Film Business*. London: Routledge.

20 Las producciones de Canal+ (Prisa) y la actividad de sus filiales, Sogepaq y Sogecine, serían merecedoras de un estudio pormenorizado por las vías de producción abiertas, pero también por algunas clausuradas.

han participado en una sola película, e igualmente ha descendido el número de productoras que han participado en más de cuatro títulos.

Dicho de otro modo, solo cuatro productoras han participado en la producción de cuatro o más filmes; 43 empresas entre dos y cuatro filmes y 282 en un único largometraje; lo que lleva sin duda a una producción discontinua y poco diversificada, en la que no pueden generarse apenas economías de escala y a la que la digitalización –aparte de permitirles rodar de manera más barata y eficiente– puede suponerles un obstáculo insalvable de superar a la hora de poner en marcha su propio *branding* o desarrollar una estandarización de herramientas y técnicas; por no mencionar la adopción de modernas técnicas de gestión o el desarrollo de alianzas estratégicas con nuevos actores mundiales.

Económicamente, también ha gozado de importancia la irrupción de las denominadas *Agrupaciones de Interés Económico* (AIE). La Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, posibilitaba que el capital de sectores no provenientes del sector audiovisual pudiera intervenir en la producción de películas, incentivando las inversiones en producciones cinematográficas. Se aplicaba a esta figura un régimen fiscal establecido en la Ley del Impuesto de Sociedades; o, lo que es lo mismo, gozaban de la deducción por inversiones en aquellos sujetos pasivos del Impuesto de Sociedades y del IRPF, siempre y cuando tuviesen lugar en producciones de filmes de nacionalidad española, ya fuesen largometrajes de ficción, animación o documental, incluidas series de ficción para televisión (Media Training Consulting).

Las AIE, al decir de Carmen Aguado,²¹ que trabaja en el área fiscal de Eñija, pueden ser la nueva forma de financiación del cine español. En su opinión, estas figuras jurídicas son el vehículo idóneo para la entrada de inversores en las producciones cinematográficas. Suelen estar formadas por dos socios: el inversor, con una participación del 99%, y el productor con un 1%, y así apro-

21 Aguado, C. (2016): “Las agrupaciones de interés económico: la nueva forma de financiación del cine español”. *Blog Eñija 2.0*. Disponible en: <http://www.legaltoday.com/blogs/nuevas-tecnologias/blog-ecija-2-0/las-agrupaciones-de-interes-economico-la-nueva-forma-de-financiacion-del-cine-espanol>

vechar al máximo los incentivos fiscales. La propiedad intelectual de la película pasa a la AIE, convirtiéndose así en productora y, como subraya Aguado, de esta forma puede calificar como propia la obra ante el ICAA. De ahí que los inversores que han tomado parte en una AIE con un 99% del capital gozarán del derecho a imputarse en su impuesto de sociedades el 99% de los beneficios o de las pérdidas de la AIE, y también el 99% de la base de la deducción de las producciones cinematográficas españolas.²²

Posteriormente, una enmienda a la ley de Presupuestos Generales del Estado para 2017, que modificaba los incentivos fiscales al cine, contempló un incremento de las deducciones en el impuesto de sociedades; pero además señalaba que las AIE gozaban de la consideración de productores y, por consiguiente, eran beneficiarios de estos incentivos. Esta condición podría obtenerse si llegaban a constituirse como productoras independientes, incorporándose a la producción antes de la fecha de finalización del rodaje y designando al productor ejecutivo encargado de asumir la iniciativa del proyecto.²³

No obstante, estas Agrupaciones han tenido problemas con la Agencia Tributaria, que ha levantado Actas de inspección al considerar que no se constituían como entidades dedicadas a la producción y que carecían de los medios para ejercer tal función. Una enmienda del Partido Popular y Ciudadanos en el año 2017 vino a arreglar esta cuestión para que pudieran gozar de un marco legal, estable, cierto y duradero, como señalaban los abogados de Allen & Overy.²⁴

Pero, como vamos a ver a continuación, queda claro que la constitución de AIE en diferentes puntos de España (Canarias,

22 El marco legal de las AIE lo conforman la Ley 12/1991 de Agrupaciones de Interés Económico y el Reglamento CEE 2137/1985 de la Agrupación Europea de Interés Económico.

23 Aunque lo lógico es que la condición de Productoras la detenten aquellas que se inscriban en el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales y se incorporen a la película antes de la finalización de la producción.

24 Zunzunegui, A. y Gutiérrez, J. (2017): "Luces y sombras de los incentivos al cine". *Cinco Días*, 1/6/2017. Disponible en: https://cincodias.elpais.com/cincodias/2017/06/01/midinero/1496330080_933378.html

Galicia o Madrid) viene produciéndose con cierta regularidad, aunque con la particularidad de que, en la mayoría de los casos, estas figuras suelen apostar por los grandes conglomerados televisivos, que, probablemente, ofrecen mejores garantías para su inversión, y que pueden ser capaces de buscar *partners* para compartir riesgos.

Nos encontramos, por tanto, con que algunas de las producciones más exitosas de estos últimos años han sido producidas casi al cien por cien por AIE, sin que se nos aclare qué personas físicas o jurídicas forman parte de esas agrupaciones; con qué porcentaje participa cada una de ellas y cuánto dinero han aportado a la financiación de la película en cuestión. De hecho, disponemos de ejemplos concretos extraídos de las Bases de Datos de películas clasificadas del ICAA. Es el caso, por ejemplo, de *Palmeras en la nieve* (2015), *Ocho apellidos vascos* (2014) y *Ocho apellidos catalanes* (2015).

Así, en *Ocho apellidos vascos* la producción está liderada por Snow Films, AIE con un 67,83%; Kowalski Films, S. L. con un 31,17% y La Zona Films, S. L. con un 1%. Y, de acuerdo con el ICAA, en su producción han intervenido también Telecinco Cinema, ETB y Canal+. Sus productores fueron dos altos cargos de Mediaset: Alvaro Augustí, director general de Telecinco Cinema, y Ghislain Barrois, entonces director Comercial de Mediaset España, además de Gonzalo Salazar-Simpson, actual director de la ECAM. A su vez, Snow Films cuenta como principales accionistas con LaZona Films (64,68%), Kasongo, S.L. con un 29,24% y otros accionistas con el 6,07%.

Ocho apellidos catalanes sigue el mismo esquema. Sigue interviniendo en el capital LaZona Films con un 1%, y la aportación mayoritaria proviene de Weather Films, AIE, con un 99%, y constituida en el año 2014. A su vez, Weather cuenta como apoderado con David Naranjo Villalonga, exconsejero de energías renovables, y tiene intereses en diferentes empresas de energía: Cadmos Energías Renovables, Cañamero Solar, S.L: Gadir Solar Power o Agrupación Solar El Algarrobo, entre otras. Pero el caso es que el ICAA señala que también han tenido participación en el film: Telecinco Cinema, Mediaset España, ICAA, Autfonds y Renfe. Ahora bien, en ninguna de las dos producciones queda claro qué

ha aportado Mediaset, aparte del talento de sus productores: es decir, si ha puesto dinero en estas dos producciones y qué porcentaje del total de la producción ha supuesto.

En el tercero de los casos, para el rodaje de la película de Fernando González Molina, *Palmeras en la nieve*, se constituye una AIE (con el propio nombre de la película), que aporta el 99% del capital; el 1% restante lo pone Nostromo Pictures, S.L, que se encarga de la distribución y comparte socios con la primera. En total, la AIE que pone el capital cuenta con 25 consejeros, personas físicas y jurídicas. Entre los socios de la Agrupación figuran conocidas empresas de las Islas Canarias como: Astilleros Canarios, S.A., Naviera Bandama, S.L., Marítima de Sotavento o Restotel, S.L. No obstante, la película tiene como productores a los dos pesos pesados de Atresmedia Cinema: Mercedes Gamero y Mikel Lejarza, además del canario Adrián Guerra. Para el ICAA, en la película han participado también: Atresmedia, Telefónica Studios, Movistar+, Cosmopolitan TV y Crea SGR. Pero al igual que en los dos casos anteriores, desconocemos si además de talento, Atresmedia ha invertido alguna cantidad concreta de dinero.

Las fortalezas de las cadenas televisivas: Las producciones de Atresmedia Cine, Telecinco Cinema y Telefónica Studios

Las grandes plataformas televisivas disponen de ventajas evidentes sobre la producción independiente: unen a su formidable máquina de producción cruzada de películas, una estructura empresarial solvente y la suficiente cultura empresarial para saber cómo internacionalizar sus productos.

En un sector poco profesionalizado y escasamente capitalizado, las grandes plataformas se diferencian de la producción independiente en que están presentes en toda la cadena de valor audiovisual, tienen también la posibilidad de alcanzar interesantes economías de escala y cuentan con el formidable mecanismo de promoción que supone una plataforma televisiva para poner en valor el estreno de un film y conseguir internacionalizarlo.

Atresmedia ha subrayado que esta es la única manera de poder competir en un mercado en el que cada fin de semana se estrenan tantas películas. Y dado que el cine español no dispone de los grandes presupuestos de promoción que acompañan a las películas norteamericanas, la única manera de apoyar al cine español es extraer recursos de la televisión.

En España la fortaleza de la producción viene marcada por la actividad de las filiales de Mediaset España: Telecinco Cinema; de Atresmedia: Atresmedia Cine, y de Telefónica: Telefónica Audiovisual Digital (TAD). Sobre las tres, como ya hemos comentado, recae el peso de la taquilla del cine español. Obviamente, a ellas se suma la actividad incesante de TVE y de algunas cadenas autonómicas y las de algunas productoras independientes. Pero sin la aportación de los canales públicos el tamaño de la industria audiovisual español sería más pequeño, al igual que la cifra de empleados del sector.

Telecinco Cinema

Telecinco Cinema ha optado hasta el momento por disponer, en muchos casos, de una participación mayoritaria en los proyectos en los que interviene, llegando incluso hasta el máximo legal del 60%. Además, suele coproducir con productores independientes, pactando con ellos el porcentaje de participación. En el caso de *Ocho apellidos vascos* lo hicieron con el 60% del film, y el 40% restante fue puesto por la productora independiente *LaZona Films*.

El año 2014 supuso para ellos un punto de inflexión. En ese año, el cine español recaudó 132 millones de euros, y dispuso de una excelente cuota de mercado del 25,5%, unas cifras casi excepcionales, debidas sobre todo a dos filmes de Telecinco (*Ocho apellidos vascos* y *El niño*), además de *Torrente 5* (Telefónica) y *La isla mínima* (Atresmedia Cine) y *Exodus*. Telecinco Cinema cerró así un 'ejercicio histórico', con 12 millones de espectadores y casi un 60% de la taquilla del cine español. En concreto, 9,4 millones de personas acudieron a las salas de cine para visionar *Ocho apellidos vascos*, y dejaron en taquilla 55,3 millones de euros. Pero además del film dirigido por Emilio Martínez Lázaro, *El Niño*, de Daniel

Monzón, obtuvo unos ingresos de 16,2 millones de euros y 2,7 millones de espectadores, y *Carmina y Amén*, de Paco León, y *Perdona si te llamo amor*, de Joaquín Llamas, consiguieron entre ambas casi 4 millones de euros y más de 700.000 espectadores.

Los éxitos de 2014 de Telecinco Cinema se unían a los obtenidos el año 2012 por esta misma productora, cuando logró recaudar casi 120 millones de euros tras el éxito de *Lo imposible*, de Juan A. Bayona, y también de *Las aventuras de Tadeo Jones*, de Enrique Gato.

La actividad de la productora dio comienzo en el año 2000, y tuvo en sus inicios algunas películas que, comercialmente, la consolidaron, como *El otro lado de la cama* (2001), de Emilio Martínez Lázaro (12,6 millones de recaudación y 2,8 millones de espectadores); *Días de fútbol* (2003), de David Serrano (12,2 millones de recaudación y 2,8 millones de espectadores); *Alatriste* (2006), de Agustín Díaz Yanes (16,7 millones recaudados y 3,3 millones de espectadores) y *El Orfanato* (2007), de Juan A. Bayona (25 millones de recaudación y 4,4 millones de espectadores).

Pero fue, seguramente, en el bienio 2008-2009 cuando sentó las bases de su despegue. Con la realización de *Los crímenes de Oxford* (2008), de Álex de la Iglesia (8,2 millones de recaudación y 1,4 millones de espectadores); *Che, el argentino* (2008) y *Che: guerrilla* (2009), de Steven Soderbergh (8 millones en taquilla y 1,4 millones de espectadores); *Celda 211* (2009), de Daniel Monzón (13,1 millones de euros y 2,1 millones de espectadores) y *Ágora* (2009), de Alejandro Amenábar, con 21,4 millones de recaudación y 3,4 millones de espectadores.²⁵ En pocos años, Telecinco Cinema se convirtió en una máquina perfectamente engrasada, dirigida por Ghislain Barrois, procedente de Sogepaq (*Canal+*).

Posteriormente, en el año 2015 lideró también la cuota de mercado del cine español por segundo año consecutivo con *Ocho apellidos catalanes* (2015), que recaudó más de 32 millones de euros y consiguió 5,1 millones espectadores, junto con *Atrapa la bandera* (2015) y *Regresión* (2015). En conjunto, una recaudación de más de 52 millones de euros, con un 49,9% de la taquilla global del cine español.

25 La participación en estas producciones fue muy dispar, desde el 18% para la película de Álex de la Iglesia al 88% de la película de Amenábar.

En el bienio 2016-2017 continuó con su liderazgo en la taquilla. En 2016, con el éxito de la película de Juan A. Bayona (2016), *Un monstruo viene a verme*, que recaudó 26,5 millones y fue vista por 4,6 millones de espectadores. Y en el año 2017 se apoyó en cuatro filmes: *Perfectos desconocidos*, de Álex de la Iglesia; *Tadeo Jones. El secreto del Rey de Midas*, de Enrique Gato; *El secreto de Marrowbone*, de Sergio G. Sánchez, y *El cuaderno de Sara*, de Norberto López Amado, que recaudaron entre todas ellas 51,4 millones de euros (50% de la taquilla) y atrajeron a 8,1 millones de espectadores.

Por otra parte, Telecinco Cinema tiene una presencia importante en el ranking de las veinte películas españolas más vistas de la historia con *Ocho apellidos vascos*, *Lo imposible*, *Ocho apellidos catalanes*, *El Orfanato*, *Ágora*, *Un monstruo viene a verme*, *Las aventuras de Tadeo Jones*, *Alatriste*, *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, *El niño* o *El otro lado de la cama*.

Puede afirmarse también que ha colocado un total de seis películas por encima de los 20 millones de recaudación, y once que han superado los 10 millones de euros. Unas cifras que los sitúan como una potente máquina comercial.

Las películas más taquilleras con participación de Telecinco Cinema (2009-2018)

Películas	Año	Recaudación (millones €)	Espectadores (millones)	% part. Tele5	ICAA (mill.)
<i>Ocho apellidos vascos</i>	2014	55,3	9,4	(*)	1,57
<i>Lo imposible</i>	2012	42,4	6,1	50%	1,18
<i>Ocho apellidos catalanes</i>	2015	35,5	5,7	(*)	1,50
<i>Un monstruo viene a verme</i>	2016	26,5	4,6	20%	0,70
<i>Ágora</i>	2009	21,4	3,5	88%	0,1
<i>Perfectos desconocidos</i>	2017	21,3	2,8	10%	0,5
<i>Las aventuras de Tadeo Jones</i>	2012	18,2	2,8	30%	1,5

Películas (cont.)	Año	Recaudación (millones €)	Espectadores (millones)	% part. Tele5	ICAA (mill.)
<i>Tadeo Jones. El secreto del Rey Midas</i>	2017	17,6	3,2	40%	1,0
<i>El niño</i>	2013	16,2	2,8	(1)	1,5
<i>Celda 211</i>	2009	13,1	2,1	45%	1,5
<i>Atrapa la bandera</i>	2015	11,0	1,9	40%	1,5
<i>Regresión</i>	2015	9,0	1,5	-	1,5
<i>El secreto de Marrowbone</i>	2017	7,2	1,2	10%	0,9
<i>El cuaderno de Sara</i>	2017	5,3	0,9	10%	-
<i>Yucatán</i>	2018	5,0	0,9	10%	-
<i>No habrá paz para los malvados</i>	2011	4,5	0,7	50%	2,0
<i>Superlópez</i>	2018	3,4	0,6	10%	-

Fuente: ICAA/Elaboración propia

Atresmedia Cine

En cuanto a Atresmedia Cine, que había destacado hasta hace poco con la producción de telefilmes de *celebrities* españolas como Rafael o Marisol, o hechos y personajes históricos (Adolfo Suárez, la Reina Sofía y el 23 F), comenzó su actividad cinematográfica en el año 2001. Desde entonces, y haciendo uso de las estrategias macrodiscursivas de que hace gala se define “*como la mayor factoría de cine en España*”, así como “*la productora que más largometrajes estrena cada año*”.

Disponen de un competente equipo de dirección, encabezado por Mikel Lejarza como presidente y Mercedes Gamero como directora general. Son uno de los coproductores habituales de Santiago Segura y su saga de *Torrente*. Y desde el año 2008, se han mostrado también muy activos en la producción de filmes como

Mortadelo y Filemón, Cobardes o Lope. En 2013 participó en catorce películas y en 2014 obtuvo diez premios Goya con *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez.

Según los datos aportados por Atresmedia, el número de películas producidas desde su fundación es de 163, con una media de más de diez filmes anuales. La cuota de mercado de que ha dispuesto en los últimos cuatro años (2015-2018) oscila entre el 30-38%; con recaudaciones anuales entre los 30 y 42 millones de euros. Han logrado colocar un total de siete películas por encima de los 10 millones de euros de recaudación, aunque ninguna ha llegado a sobrepasar más de 20 millones de euros.

Las películas más taquilleras con participación de Atresmedia Cine (2009-2018)

Películas	Año	Recaudación (millones €)	Espectadores (millones)	% part. Atresmedia	ICAA (mill.)
<i>Palmeras en la nieve</i>	2015	17	2,7	-	1,5
<i>Torrente 4</i>	2011	19,4	2,6	-	1,5
<i>Tengo ganas de tí</i>	2012	12,1	2	30%	1,5
<i>Planet 51</i>	2009	11,7	2	10%	0,09
<i>Perdiendo el norte</i>	2015	10,5	1,7	44,73%	1,7
<i>Villaviciosa de al lado</i>	2016	10,2	1,6	1%	0,7
<i>Tres metros sobre el cielo</i>	2010	10	1,6	30%	2
<i>Ahora o nunca</i>	2015	8,3	1,4	40%	1,5
<i>La isla mínima</i>	2014	7,8	1,3	50%	1,4
<i>Los ojos de Julia</i>	2010	7	1,1	22,20%	1,5
<i>Fuga de cerebros</i>	2009	6,9	1,2	60%	0,4
<i>Que se mueran las feos</i>	2010	6,8	1,1	60%	1

Películas (cont.)	Año	Recaudación (millones €)	Espectadores (millones)	% part. Atresmedia	ICAA (mill.)
<i>Señor, dame paciencia</i>	2016	6,7	1,1	1%	0,75
<i>Cuerpo de élite</i>	2016	6,3	1,1	20%	0,7
<i>El cuerpo</i>	2018	6,3	0,9	50%	1,5
<i>Tres bodas de más</i>	2013	6,3	1	30%	1,4
<i>Toc Toc</i>	2017	6,1	1,1	50%	0,9
<i>La tribu</i>	2018	6,1	1	40%	1

Fuente: ICAA/Elaboración propia

Movistar +

Aunque podamos rastrear los primeros intereses de Telefónica por dotarse de contenidos propios en la creación de su filial *Admira* (1995) –que integraba las participaciones del grupo Telefónica en Antena 3 TV, Onda Cero, Pearson y las sociedades argentinas *Telefé* y *Radio Continental*– no será hasta finales del año 2001 cuando Telefónica Media pasó a denominarse *Admira Media* y, desde ese momento, se convirtió en el proveedor de contenidos para el grupo Telefónica y para el desarrollo de su estrategia en Internet, telefonía móvil y televisión de pago.²⁶

Poco más adelante, en tiempos de Imagenio, la compañía puso en marcha un test para comprobar cómo podían funcionar en su oferta *triple play* los contenidos audiovisuales en la televisión de pago, mediante el lanzamiento de ofertas convergentes,²⁷ ya presentes en el año 2012.

26 García Santamaría, José Vicente (2016): *Los grupos multimedia españoles: análisis y estrategias*. Barcelona: UOC.

27 Aunque creemos que la deriva de la compañía hacia los contenidos audiovisuales ya era evidente desde los tiempos de Andrés Vicente Gómez con *Lola Films*. Recordemos que el antaño famoso productor llegó a un acuerdo en el año 2000 con Telefónica, con el objetivo de convertir a *Lola Films* en la mayor productora de Es-

A finales del año 2013, la empresa que dirigía César Alierta anunció en el Festival de Cine de San Sebastián la creación de Telefónica Studios, dedicada a producir películas y series para sus canales televisivos en España y Latinoamérica, aunque ya antes había participado en destacados proyectos como *El secreto de sus ojos* (2009), *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012) o *Un cuento chino* (2011). La nueva productora, competencia directa de Atresmedia Cine y Telecinco Cinema, englobaba a Telefé, Telefónica Producciones, Medianet Works y Telefónica España, y su responsable era Axel Kuschevatzky. Hasta el momento ha intervenido en más de 35 proyectos de cine.

Por otra parte, y con la adquisición del 56% de Canal+ en 2014 al grupo Prisa –aunque cerrada su venta en el año 2015, por un importe de 750 millones de euros—²⁸ Telefónica podía recorrer el camino seguido por compañías como AT&T, Directv, Comcast, Netflix o Amazon. Esta vía exige sin duda la aportación de grandes dosis de creatividad y de una unidad de negocio especializada en la creación de contenidos. Conviene recordar también que con la adquisición de Canal+, la compañía estaba obligada a destinar el 5% de sus ingresos televisivos a obras audiovisuales; al igual que su cadena argentina Telefé, que también debía producir en ese país ocho películas anuales.²⁹

Así que muy poco tiempo después de la compra de Canal+, Telefónica ya había adquirido los derechos de emisión para un total

paña y Latinoamérica y producir cincuenta películas en cinco años, con proyectos ambiciosos con John Malkovich, Álex de la Iglesia, Fernando Trueba o Manuel Gómez Pereira. Pero los pésimos resultados de muchos de sus filmes provocaron en el año 2002 una reestructuración financiera y accionarial de la compañía, así como una ampliación de capital de 18 millones de euros. Lola Films quedó adscrita a Telefónica Contenidos, que tenía el 70% del capital de la productora y el 30% lo detenía Andrés Vicente Gómez.

28 Telefónica controlaba así el 78% de Canal Plus; el 22% restante, lo detentaba Mediaset que acabó vendiéndole su participación.

29 Telefé fue vendida, sin embargo, en noviembre de 2016 a la compañía norteamericana Viacom, dueña de Paramount, junto con una docena de estudios de producción, por 345 millones de dólares.

de 27 títulos, un 23,68% del cine español estrenado en salas, según el *Anuario del Cine español 2014*. Y como muestra el gráfico adjunto, además de las películas producidas por el canal argentino *Telefé*; produjo igualmente bajo la marca de *Telefónica Studios*, antigua *Telefónica Producciones*. Bajo esta última marca llegaron a producirse 27 filmes, con porcentajes de inversión que han oscilado entre el 0,5% y el 60% del total, y con resultados dispares en taquilla. Ahora bien, a mediados del año 2017, la matriz decidió integrar *Telefónica Studios* en *Telefónica Audiovisual Digital (TAD)*, heredada de *Movistar Plus*, y centralizar toda su actividad en producción (filmes, series, deportes y otros programas) en una única división para así simplificar estructuras.

Las películas más taquilleras con participación de Telefónica y sus filiales (2014-2018)

Películas (cont.)	Año	Recaudación (millones €)	Espectadores (millones)	% part. Telefónica	ICAA (mill.)
<i>Las aventuras de Tadeo Jones</i>	2012	18,2	2,7	26,20%	1,5
<i>Tadeo Jones. El secreto del Rey Midas</i>	2017	17,6	3,2	20%	1
<i>Palmeras en la nieve (1)</i>	2016	17	2,7	-	1,5
<i>Atrapa la bandera</i>	2015	11	1,9	20%	1,5
<i>Torrente 5</i>	2014	10,6	1,8	30%	1,5
<i>Perdiendo el norte</i>	2015	10,5	1,7	15,27%	1,3
<i>Regresión</i>	2015	9	1,4	0,50%	1,4
<i>Cien años de perdón</i>	2016	6,6	1	21%	0,75
<i>Relatos salvajes</i>	2014	4,8	0,8	61,14%	0,46
<i>Truman</i>	2015	3,6	0,6	20% (2)	1,55
<i>Anacleto, agente secreto</i>	2014	2,7	0,4	5%	1,5

Películas (cont.)	Año	Recaudación (millones €)	Espectadores (millones)	% part. Telefónica	ICAA (mill.)
<i>Mi gran noche</i>	2015	2,4	0,5	10%	1,4
<i>Extinción</i>	2014	2	0,35	17,50%	1,6
<i>Toro</i>	2016	1,7	0,3	5,45%	0,6
<i>Kamikaze</i>	2014	1,4	0,3	7,34%	1,4
<i>Oro</i>	2016	1,3	0,2	10,43%	0,7
<i>Embarazados</i>	2015	1,2	0,2	25%	0,36
<i>Altamira</i>	2015	1,2	0,2	1%	0,6

Fuente: Telefónica/ICAA/Elaboración propia

(1) En *Palmeras en la nieve* la inversión fue solamente en compra de derechos.

(2) BD Cine: 20%, Telefó y otros.

La profunda transformación de Telefónica, bajo la marca Movistar, con claras connotaciones cinematográficas, la convirtió en un formidable competidor en el mercado español, pero también en el latinoamericano. En realidad, lo que había sucedido en un mercado tan ‘maduro’ como la telefonía –que había devenido en una suerte de *commoditie*– es que tras los cambios operados entre los años 2013 y 2014, las empresas de telecomunicaciones –como Telefónica– acabaron por convertirse en *TV companies* y comenzaron a disputar la creación de contenidos a empresas productoras y grandes plataformas televisivas, a nivel global.

Parece, no obstante, que, hoy día, la deriva de la compañía puede tender más a la actividad clásica de videoclub *online*, con sus 110 millones de clientes móviles en Latinoamérica. En 2018 lanzó Movistar Series en esta región, a través de su plataforma Movistar TV y la aplicación móvil Movistar Play, presentes en una docena de países. Pero si la competencia en España es fuerte, en Latinoamérica no solo se encontrará con Netflix, sino también con la AT&T (Directv y HBO), Viacom/Paramount, y el próximo videoclub de Disney, entre otros. Su estrategia pasa por destinar

una cantidad de setenta millones de euros anuales para producir contenidos. Es decir, cuentan con un plan de producción –similar al de 2018– que les permitiría producir una docena de series anuales, pudiendo efectuar un estreno al mes.³⁰

En cualquier caso, Telefónica ha cambiado por completo su filosofía, justo al final de la era Alierta. Durante la etapa del anterior presidente, Villalonga, se sugería que una empresa de telecomunicaciones no tenía que preocuparse en demasía por la producción de contenidos propios, y mucho menos por no disponer de un Estudio; ya que con su poderío financiero podía asegurarse los servicios de cualquier productora en el mercado. No habían entendido, por consiguiente, que la televisión de pago, si quiere ser competitiva, necesita controlar su programación y disponer de un Estudio y de un plan de producción propios.

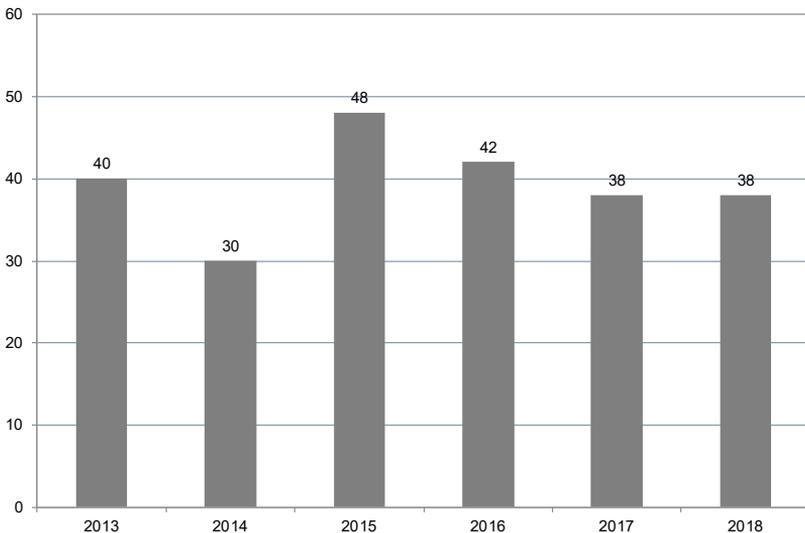
En cuanto a su estrategia en producción de series –al menos por lo visto en 2018 con *La Peste*, *Arde Madrid* y *Gigantes*– intenta liderar y marcar distancias con el resto de la ficción española, apostando por cineastas consolidados como Alberto Rodríguez, Enrique Urbizu o Paco León. En cuanto a la realización de películas –y salvo la etapa argentina de Telefé– apuesta por las alianzas estratégicas con otras plataformas televisivas (Atresmedia y Mediaset), con las que pone en marcha proyectos fílmicos, al igual que con TVE, o productoras latinoamericanas, con las que comparte capital intelectual y riesgos. Y tampoco duda en acogerse a producciones en las que intervienen las Agrupaciones de Interés Económico (AIE), caso de *Truman*, *El hombre de las mil caras*, *Un monstruo viene a verme*, *Anacleto, agente secreto*, o *Palmeras en la nieve*.

La antaño operadora no lidera la taquilla ni ninguna de sus películas, en las que tenga una producción mayoritaria, figuran entre las que más dinero han recaudado en la historia del cine español, caso de Telecinco Cinema; ni tampoco cuenta con una línea tan definida como la de Atresmedia Cine. Ahora bien, 16

30 Comparado con los 8.000 millones que tenía previsto invertir Netflix en producción de contenidos durante el año 2018, puede observarse la disparidad entre estrategias globales y estrategias locales /regionales.

de sus películas pasan de 1 millón de euros en recaudación y 7 de ellas de los 10 millones. Y en total, y según fuentes de la compañía, han intervenido hasta el momento en la producción o en la compra de derechos de 236 películas; un volumen considerable. No obstante, la sensación –salvo la etapa de Telefó– es de una cierta incomodidad en un medio en el que no cuentan con las poderosas alianzas estratégicas ni con el *expertise* de sus competidores. Tal vez sea para ellos una obligación legal o una simple estación de paso hacia el mundo más propio y característico de los videoclubes *online*: con supremacía del producto series, combinado con la producción de filmes y documentales; un camino muy en la línea de su actual *partner*, Netflix.

Participación de compra de derechos de Telefónica entre 2013 y 2018



Fuente: Telefónica

Mediapro

Por su parte, Mediapro que carece actualmente de obligación legal para invertir en cine, tras su desinversión en *La Sexta*, piensa

que la inversión en este sector está considerada como un “*contenido de primer nivel*”, y nunca han creído que sus películas fueran imposibles de amortizar. Aunque con un menor vuelo que sus otros tres grandes competidores, la productora catalana se distingue por haber intervenido hasta el momento en la producción de más de 50 películas y documentales, y llevar a cabo proyectos internacionales.

Cuenta con colaboraciones ya clásicas con Isabel Coixet, *La vida secreta de las palabras* (2005), *Mapa de los sonidos de Tokyo* (2009), *Nadie quiere la noche* (2014) o *Spain in a Day* (2016); de Fernando León de Aranoa, *Los lunes al sol* (2002), *Princesas* (2005), *Un día perfecto* (2015) o *Política, manual de instrucciones* (2016); de Manuel Hueriga, *Salvador* (2006), *Pepe & Rubianes* (2011) o *Barcelona, la rosa de foc* (2017); Oliver Stone, *Comandante* (2003); los filmes de Woody Allen: *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008), *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010) o *Medianoche en París* (2011), y la colaboración en *Un dios salvaje* (2011), de Roman Polanski, o con el cineasta chileno, Patricio Guzmán. Y entre las últimas producciones cabe destacar: *Messi* (2016), de Álex de la Iglesia; *Fe de etarras* (2017), de Borja Cobeaga; *Esteban* (2017), de J. Cosculluela; *Sergio & Serguéi* (2017), de Ernesto Daranas, o *Campeones* (2018), de Javier Fesser, la película que lidera la taquilla de 2018, con más de 19 millones de euros de recaudación y 3.288.420 espectadores.

En estos últimos dos años parece haber retomado su actividad productora en un intento de diversificación de sus negocios; muy maduro ya el modelo de explotación de derechos de retransmisiones deportivas y sujeto a una dura competencia de operadores como Telefónica. De hecho, a mediados de 2016 fichó a Ram Tellez, como nuevo director de contenidos Internacionales y anti-guio productor ejecutivo de la serie *Homeland* y produce con Sky Italia, HBO y Canal+ France, la serie *The Young Pope*, dirigida por Paolo Sorrentino.

La inversión de los canales

Cuando se trata de proporcionar cifras concretas de inversión por parte de los canales privados de televisión, e incluso de los canales públicos nacionales y autonómicos, no ayuda en demasía la carencia de unas estadísticas fiables de todos los intervinientes en el mercado. Y no es que su información parezca estar signada por una cultura de secretismo público, pero sí creemos que es susceptible de mejora y de que figure, con todos los detalles posibles y de forma clara, en sus respectivas webs.

De ahí también que, a veces, resulte una tarea complicada proporcionar cifras fidedignas sobre la inversión de las televisiones en producción audiovisual. Sabemos, por ejemplo, que los canales televisivos habían pasado de 474 millones a 328 millones de euros en el período 2008 a 2015.³¹ Esta reducción en la inversión sería atribuible, tal y como podemos observar en el gráfico que adjuntamos, a un claro descenso en la publicidad contratada. Desde el año 2007, la inversión publicitaria en televisión descendió drásticamente de 3.468 millones a su cota más baja en 2013, 1.703 millones; esto es, la mitad. Y aunque desde ese año ha ido recuperándose y lleve cuatro ejercicios consecutivos de crecimiento, no va a alcanzar las cotas anteriores a la crisis, puesto que su situación linda con el estancamiento. Teniendo en cuenta que los ingresos de las televisiones generalistas se nutren fundamentalmente de las aportaciones publicitarias, sería fácil deducir que la inversión obligatoria del 5% no conocerá repunte alguno; salvo que las propias plataformas televisivas lo hagan de manera voluntaria. Y, en ese caso concreto, deberán decidir si estratégicamente sus recursos estarán mejor empleados en retransmisiones deportivas, *realities* o contenidos audiovisuales, y dentro de estos últimos, si primarían o no la inversión en cine o en series.

31 Álvarez Monzoncillo, J. M^a y López Villanueva (2016): “La producción audiovisual: promesas a través de la crisis”, en Bustamante, E. (coord.): *Informe sobre el estado de la cultura en España. La cultura como motor del cambio*, Madrid: Fundación Alternativas.

Podemos decir que, en conjunto, los ingresos de las televisiones generalistas no han dejado de descender en los últimos quince años debido a la menor contratación publicitaria, mientras que los gastos de programación siguen siendo relevantes en la Unión Europea, dividiéndose en tres grandes capítulos: los derechos de retransmisiones deportivas, patrimonio casi exclusivo de las televisiones de pago y que mueven más de 10.000 millones de euros anuales; el cine y las importaciones de filmes, series y documentales, que ascienden a más de 15.000 millones anuales, y la producción propia, que ronda los 20.000 millones de euros.

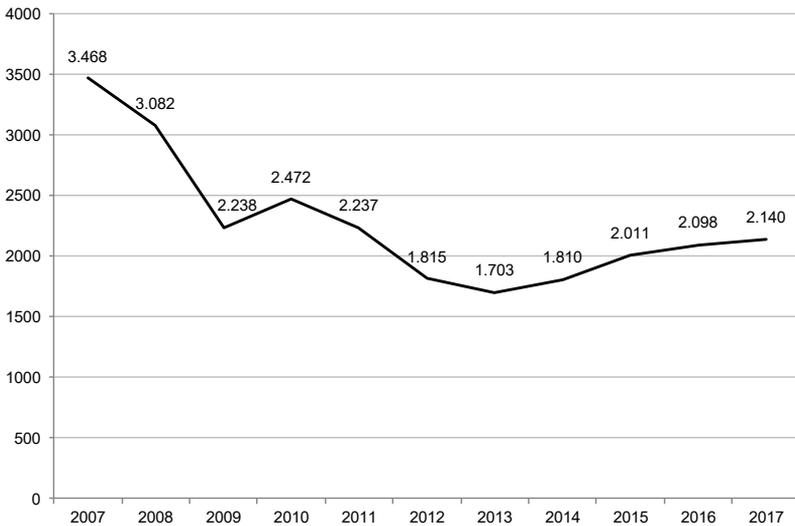
Por su parte, TVE y los canales autonómicos disponen de un marco más restrictivo. En el caso de la Corporación, la Ley 8/2009, de 28 de agosto, de financiación, marca unos límites muy claros de gasto que no pueden sobrepasarse. Según fuentes de la Corporación, TVE llevó a cabo una inversión de 222 millones de euros en producciones de cine hasta el año 2016.³² La disyuntiva para TVE, cuya labor en el fomento del cine y en la creación y mantenimiento de un tejido industrial es evidente, a pesar de ciertos claroscuros, es enfrentarse hoy día a la decisión estratégica de seguir o no manteniendo su política de derechos de antena, o bien, de optar por otras alternativas, como la tenencia y explotación de propiedades intelectuales, que, probablemente, pondrían a mejor recaudo el patrimonio cinematográfico español, en manos privadas.

Los canales autonómicos ingresaron 114 millones en publicidad en el año 2017, pero en el ejercicio 2010 esta cantidad ascendía a 273 millones de euros; más del doble que ahora. Lo que sin duda apunta a que el modelo de financiación mixta de subvención pública e ingresos publicitarios cuenta con problemas. Algo que incide también en la creación o, dicho de otra forma, en la carencia de ella, por la endeble constitución de un tejido de industria audiovisual en sus comunidades, debido a la falta de inversión y a la pérdida de canales. Por tanto, la situación es tan alarmante, que incluso los canales de pago obtienen más dinero por la publicidad que los autonómicos. De ahí también que sus aportaciones en la

32 En la comparecencia del entonces presidente de RTVE, José A. Sánchez, ante la Comisión de Control Parlamentario, a mediados del año 2017.

producción sean cada vez más minoritarias. Salvo casos aislados, las inversiones han menguado con la crisis y el número de proyectos en los que intervienen es cada vez menor, al igual que la cuantía de los mismos.

Inversión publicitaria en televisión (2007-2017)



[Cifras en millones de euros]

Fuente: Infoadex

El caso de TVE es singular. Como operador público debe destinar el 75% de su inversión en productos audiovisuales a proyectos cinematográficos. Los criterios para entrar en la producción de un film se dividen en distributivos, industriales, institucionales y complementarios. A la hora de valorar un proyecto se tiene en cuenta la posibilidad de entrar como parte de él, y no como mero comprador de los derechos de antena. Obviamente, los filmes propuestos deben tener también racionalidad económica. Pero, como viene siendo habitual, es el operador que asume más riesgos y ofrece más oportunidades a pequeños proyectos y directores más noveles y poco conocidos; si bien alterna estas producciones con directores consagrados o muy conocidos, caso

de Almodóvar (*Julieta*, 2016; *Los amantes pasajeros*, 2013); Álex de la Iglesia (*Las brujas de Zugarramurdi*, 2013); Carlos Saura (*La Jota*, 2016); Raúl Arévalo (*Tarde para la ira*, 2016); Fernando León de Aranoa (*Loving Pablo*, 2017) o Javier Fesser (*Campeones*, 2018).

La media de su inversión anual puede rondar los 30 millones de euros, aunque el gasto no aparece en sus cuentas anuales hasta que las películas no se pasan en antena. De tal forma que algunas críticas aluden a que la única posibilidad de convertir esta inversión en un producto rentable es su pase por televisión (*El Español*, 11/5/2015). Las cifras hablan de que, en total, TVE pasa por televisión entre siete y ocho millones de euros de su inversión obligatoria del 6% en cine.

No obstante, hay películas que nunca llegan a emitirse, debido a su bajo interés, y además cada año a TVE se le van acumulando más de 20 millones de euros en películas a las que no puede dar salida por su elevado coste en la parrilla. En una de las comparencias públicas, realizadas en el año 2012, por Leopoldo González Echenique, entonces presidente de la Corporación, reconocía la imposibilidad de emitir todas las producciones de cine que habían contribuido a financiar.

La novedad más interesante, sin embargo, y que puede afectar al actual modelo, sujeto a revisión, fue el anuncio del actual responsable de cine y ficción, Fernando López Puig, en el festival de San Sebastián de 2018 sobre un cambio sustancial en la política seguida hasta ahora por TVE. Además de adquirir derechos de antena, parece que la intención es convertirse en un nuevo *player* y comenzar a coproducir algunas de las películas en las que participa.

Recaudación en salas de las grandes plataformas televisivas (2009-2017)

Grupo	Recaudación (Mill./€)	% sobre el Total
Telecinco Cinema	321	44,3 %
Atresmedia Cine	232	31,0%
Otros	185	24,7%
Total	738	100%

Conclusiones

La principal amenaza a esta entente cine-televisión, que, de una forma u otra, lleva vigente más de cuarenta años en algunos países europeos amenaza con resquebrajarse en todos ellos por la irrupción de nuevos actores, consecuencia de los procesos de digitalización y de la llegada de nuevos *media*, que explotan sus contenidos en redes de gran capacidad como Internet y otras plataformas.

Ya René Bonnell en el año 2006 había advertido de que los filmes en televisión se habían transformado en una suerte de *commodity*;³³ esto es, en una mercancía fácilmente replicable por cualquier cadena, aunque las grandes televisiones de pago manejen todavía los derechos de emisión de los *blockbusters* y de otros contenidos *premium*.³⁴ Difícil es averiguar también, como indicaba Laurent Créton,³⁵ si “una menor acogida de los filmes en las salas de cine puede acabar pesando sobre su valoración simbólica, y de hecho, inducir a una reducción de la audiencia televisiva”. O bien, si lo que nos espera en el mundo digital no tendrá en cuenta estas valoraciones.

Seguramente, esta proliferación de producciones televisivas –no solo en España– puede haber contribuido a un cierto grado de saturación del mercado. Los precedentes de esta sobresaturación habría que rastrearlos en la experiencia de Canal+ Francia, creada en el año 1994. La cadena de pago que, tras su acuerdo con el *Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques* (BLIC), pudo acortar el tiempo necesario para estrenar un film en Canal+ hasta 12 meses después de su estreno en salas, destinó obligatoriamente el 9% de sus ingresos a la producción de cine francés por el 3% de

33 Bonnel, R. (2006): *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuelle*. Paris: Gallimard, 4ª edición.

34 Una aseveración que admite muchas matizaciones, por cuanto el número de *blockbusters* de gran éxito es cada vez más escaso. Y, por otra parte, porque videoclubes *online* y empresas de Internet llegarán a producir también sus propios éxitos (véase al respecto, el precedente del film *Roma*, 2018, de Alfonso Cuarón).

35 Créton, L. (2002): “Cinema et television: Concurrence, cooperation et convergence”. En Créton, L.: *Le cinema à l'épreuve du système télévisuel*. Paris: CNRS Éditions, págs. 9-41.

las cadenas generalistas. Pero ya desde el año 2000, y como relataba en sus memorias su exdirector cinematográfico, René Bonnell,³⁶ el cine se mostraba inquieto por la evidente degradación de las audiencias en las cadenas generalistas, puesto que cuando se producía un estreno ya había sido visto por un buen número de espectadores en DVD, VOD o en una cadena de pago.

Y aunque la televisión no sea más que una plataforma tecnológica, que crea un *output* o contenido, consumido de acuerdo con ciertas pautas,³⁷ las transformaciones que se están operando están siendo muy importantes al converger sobre la televisión tres grandes industrias: audiovisual, telecomunicaciones e informática, cada una de ellas con una historia y un peso económico muy diferentes.³⁸ Ahora bien, la digitalización amenaza con desestabilizar todo el entramado industrial existente en el mundo analógico, afectando a las economías de escala y a la fragmentación de los consumos (salvo para los *blockbusters*), o a las ventajas de coste, que, a la postre, y como estamos viendo, benefician solamente a aquellas empresas que para diferenciarse de la competencia los han incrementado significativamente.

Mientras tanto, y en el panorama de las industrias culturales, el peso del cine dentro de la industria audiovisual es más simbólico que real, y ya supone solamente una pequeña parte del total. Y en cuanto a la televisión (pendientes de redefinir al menos en Europa el papel de las televisiones públicas), las televisiones generalistas en abierto se resisten a convertirse en actores secundarios y ser sobrepasadas por la TV IP.³⁹ En cuanto a la televisión de pago, que se ve impelida a generar contenido original propio,

36 Bonnel, R. (2011): *Mon cinema. De Cannes à Canal+. Itinéraire d'un distributeur gâté*. Paris: Balland.

37 Katz, E. (2009): "The End of Television?", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 625:1.

38 López Villanueva, J. (2011): "La reconfiguración de la cadena de valor", en Álvarez Monzoncillo, J. M^a (coord.): *La televisión etiquetada: nuevas audiencias, nuevos negocios*. Madrid: Ariel/Fundación Telefónica, págs. 9-31.

39 Pese a algunos malos augurios, a la televisión generalista aún le queda vida, pero las cosas suceden muy deprisa en el entorno digital.

ya sea sola o con diferentes alianzas estratégicas, está conociendo el fenómeno *cord-cutting*: la deserción de abonados, que la lleva a perder cuotas de suscripción y frenar así su desarrollo. Y con una variante fundamental: el tamaño es una cuestión muy importante porque solo las grandes corporaciones globales, como la AT&T, tienen capacidad para adquirir grandes conglomerados mediáticos (Time Warner), y posicionarse como creadores globales de contenidos, mientras que las empresas de carácter regional, como Telefónica, pueden aspirar a ser uno de los líderes del mercado de habla hispana.⁴⁰

Al binomio inmutable cine-televisión, le han surgido, por tanto, nuevos competidores, provenientes fundamentalmente de empresas de comunicación tradicionales (Disney); fruto de las alianzas de redes y contenidos (Comcast y AT&T-Time Warner); de la creación de videoclubes *on line* (Netflix), o de los GAFA (Google, Apple, Facebook y Amazon). Cada uno de ellos con sus fortalezas propias y disputándose el negocio del entretenimiento, donde han cambiado de manera radical los hábitos de consumo de los espectadores y las herramientas tecnológicas que les dan soporte. El Observatorio Audiovisual Europeo (2015) y el British Film Institute (2018) han destacado el liderazgo del mercado *on line*, impulsado en Europa por Amazon, Apple, Netflix y YouTube, aunque haya también grupos tradicionales muy activos en este mercado.

Otros observatorios europeos, como la OFCOM británica (2017), han identificado en estos dos últimos años un uso continuado, y, por consiguiente, un incremento sustancial, en el uso de servicios de VOD en Reino Unido, a través de una distribución multiplataforma y de un buen número de usuarios avanzados, que, como ya indicaba la MPAA norteamericana,⁴¹ cuentan al menos con cuatro dispositivos tecnológicos para conectarse

40 Vemos cómo en España Vodafone y Orange no han podido seguir la estela de Telefónica para adquirir derechos deportivos y creación de filmes y series.

41 MPAA (2018): *Theatrical Market Statistics 2017*. Disponible en: <https://www.mpa.org/research-ans-reports>.

a Internet.⁴² *The Economist* escribía a comienzos de 2018 que los grandes *players* de Internet y Silicon Valley competirían para vender más TV IP, o bien, se dedicarían a producir contenidos para estar bien posicionados en 2019. Y, concretamente, citaban a Disney, Warner Bros, Fox y AMC como los más directamente implicados en el negocio de la TV IP. Y entre los grandes grupos de Internet, la atención –además de Amazon– se centraba en Apple, que disponía de 1.000 millones de dólares preparados para desarrollar contenidos.

Parece claro que los GAFAs, en su conjunto, acabarán por transformarse en actores decisivos en el nuevo ordenamiento de los contenidos. La amenaza no es solo para las televisiones generalistas (incluidas las públicas), sino también para las empresas de telecomunicaciones y los grupos de comunicación tradicionales y sus videoclubes *on line*.

Sus fortalezas, frente a todos ellos, pueden resumirse en cuatro ventajas:

- Tecnología global para todos los territorios en los que están presentes. Como es sabido, Amazon ya tiene en marcha desarrolladores de *software* para disponer de información relevante sobre los gustos de los consumidores.
- Grandes economías de escala, solamente al alcance de empresas poderosas y con una distribución mundial y/o con un elevado número de abonados, caso de Netflix.
- Consecución de alianzas con guionistas/productores locales, algunos de ellos desatendidos o minusvalorados por las empresas tradicionales.
- Liquidez y tesorería abundantes para abordar proyectos necesitados de grandes presupuestos, o bien, toma de participaciones de control en empresas de contenidos y tecnología.⁴³

42 Es precisamente este desafío en las conexiones y en la denominada “TV a la carta”, lo que intenta mejorar el LAB de TVE y las plataformas de las grandes compañías televisivas españolas.

43 Por ejemplo, la tesorería de Apple superaba en el año 2018 los 150.000 millones de dólares.

Para hacer frente a todas estas amenazas, al sector audiovisual español en su conjunto se le plantea, por tanto, un problema de no fácil resolución: carece de un plan estructurado para hacer frente al impacto de la digitalización y a este auge del *streaming*. Además, la encarnizada competencia por los contenidos entre telecos, empresas de Internet, televisiones tradicionales y productores tradicionales no facilita la vertebración de alternativas viables para el sector.

Ante este complejo panorama parecen quedar como una preocupación de tiempos pretéritos algunos de los males endémicos del cine español.⁴⁴ Entre ellos, por ejemplo, que la producción de cine por parte de las televisiones ponga de manifiesto que existe una amplia variedad de recursos, en forma de capital, créditos y subvenciones para realizar proyectos que, en muchos casos, no lograrán encontrar su público en las salas ni tampoco una distribución adecuada en los ámbitos *off* y *on line*; y eso es algo que puede suceder al margen de que sus aportaciones de capital sean meramente simbólicas o mayoritarias.

No es que sea una paradoja, pero la concentración de la producción en las grandes plataformas televisivas guarda igualmente algunos inconvenientes, no solo para la diversidad de filmes sino también para la existencia misma de los pequeños productores. Como ambos compiten en el mismo terreno, las posibilidades de generar *branding* por parte de estos últimos disminuyen, puesto que los canales televisivos concentran sus esfuerzos promocionales en sus propios productos y se han especializado en la creación de grandes eventos en los que ponen a trabajar a toda su parrilla y comunicadores-estrella.⁴⁵ No hay nada más que valorar el despliegue efectuado por Mediaset España en el estreno de *Un monstruo viene a verme*, de Juan A. Bayona, que no ha tenido nada que envidiar al gran marco de un *blockbuster* de Hollywood.

44 Tal vez buena parte de los problemas que acucian al cine español puedan resumirse en los abordajes analógicos con los que se está afrontando el desafío digital.

45 Esta carencia la sufren incluso directores tan consolidados como Pedro Almodóvar y su productora *El Deseo*, que se encuentran a años luz de equipararse a máquinas tan perfectamente engrasadas como Atresmedia y Mediaset España, a pesar de la reconocida pericia comunicativa del realizador manchego.

Es evidente también que se ha producido en el último quinquenio una mayor concentración en la producción, propiciada igualmente por la crisis económica, entre las grandes empresas del sector. En el año 2016, Telecinco Cinema y Atresmedia Cinema consiguieron el 75,3% de la recaudación total del cine español; un porcentaje que se ha mantenido en 2017 y 2018.⁴⁶ De ahí que productoras independientes, que antaño estaban presentes entre las más notorias del año, hayan perdido buena parte de su centralidad; al igual que se ha debilitado la figura del director-productor o del actor-productor, favorecidas por un mercado menos estructurado que el actual.⁴⁷

En resumen, frente a la ‘atomización’ de la producción, que siempre ha distinguido al cine español, y al surgimiento anual de más de cien empresas, que se crean para realizar un proyecto concreto, se levanta el muro de las producciones de canales y plataformas televisivas, públicas y privadas, casi la única estructura sólida de la industria cinematográfica española. Podría haber sucedido que, al aumentar el número de productoras en el año 2017, un total de 329 (más de cien desde el último año precrisis, 2007) se produjese una mayor profesionalización de las estructuras productivas. Sin embargo, lo único que se ha incrementado es el número de empresas que han participado en una sola película e, igualmente, ha descendido el número de ellas que han participado en más de cuatro filmes.⁴⁸ No es solo que la producción real se quede cada vez en menos manos, sino que también la diversidad se ha restringido aún más.

Por otra parte, desconocemos cómo se trazarán las alianzas estratégicas entre los diferentes actores a lo largo de los próximos años, algo que parece ya inherente al mercado digital; capaz de

46 Curiosamente, es un porcentaje similar al que detentan en cuota publicitaria Atresmedia y Mediaset.

47 Claro está, a las pequeñas y medianas productoras españolas siempre puede quedarles la opción de colaborar con las grandes productoras o con *players* foráneos; aunque en ambos casos, difícilmente podrán abanderar muchos proyectos propios.

48 De hecho, 282 productoras solo han participado en 1 largometraje; lo que viene demostrando que son creadas expreso para un proyecto, sin aspirar a crear industria o a beneficiarse de economías de escala.

aglutinar en torno a un proyecto a competidores muy dispares. Tampoco se sabe cuál será el impacto que tendrán las empresas de VOD sobre la producción. La nueva Directiva Europea de Servicios de Comunicación Audiovisual, que entrará en vigor en el año 2020 en España, al equiparar regulatoriamente a las plataformas de Internet más notorias como Netflix, HBO, Amazon o Wuaki, con las cadenas de televisión, se verán obligadas a contribuir a la promoción del cine europeo y a reservar al menos un 20% de sus catálogos a la producción europea. Por tanto, es de esperar una dura competencia con las grandes plataformas televisivas españolas, al margen de los acuerdos puntuales que puedan llegar entre ellas.

El futuro, por consiguiente, está lleno de interrogantes, sin apenas certezas, porque la digitalización ha trastocado el modelo de negocio de las industrias culturales, y el cine no iba a resultar una excepción. Todo un viejo orden puede venirse abajo, sin que existan hasta el momento previsiones de recambio; y, en ese nuevo escenario, una parte de la industria seguramente echará de menos el confort del que gozaban en el “*ancien régime*”.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

ACE (2014-2018): *Anuario del Cine Español*. Madrid: Barlovento Comunicación, Rentrak y MCR.

Álvarez Monzoncillo, J. M^a y López Villanueva, (2014): “El audiovisual español: evolución en curso”. En Bustamante, E. (Coord.): *Informe sobre el estado de la cultura en España: la salida digital*. Madrid: Fundación Alternativas.

Arónica, Daniela (2009): “El papel de la televisión en la industria cinematográfica: el caso Italia”. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F.J.: *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, págs. 481-494.

Augros, J. (2002): “Cinéma et television: une perspective internationale”. En Créton, L.: *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*. Paris: CNRS Éditions, págs. 85-103.

Benzal, M. A. (2010): “La financiación de la industria del cine”. En *Boletín Informativo EGEDA*, nº 53 (junio).

Bustamante, E. y Álvarez Monzoncillo, J. M^a (1998): *Rapport sur les Investissements des Chaines de Télévision dans la Production en Espagne*. Madrid/Estrasburgo: Centro de Estudios de la Comunicación/Observatorio del Eureka Audiovisual.

CNC (2018): *Bilan 2017 du CNC*. Disponible en: https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2017-du-cnc_559489

Créton, L. (2005): *Économie du cinéma*. Paris: Armand Colin.

Cuevas Puente, A. (1992): “Las relaciones cinema/Televisión”. En *VVAA: Audiovisual Español 93*. Madrid: Media Business School, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, págs. 123-138.

Dekoven, L. (2006): “Movies for televisión”. En Squire, Jason E.: *The Movie Business Book*. Glasgow: Open University Press / Mc Graw Hill, págs. 271-279.

Epstein, G. (2018): “A shakeout of streaming-video services is inevitable”. *The Economist*.

European Audiovisual Observatory (2017): *Yearbook 2016*. Disponible en: <http://www.obs.coe.int/en/home>.

García Santamaría, J.V. (2013): “El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró”. *Archivos de la Filmoteca*, 71, III-XVIII.

García Santamaría, J.V. (2015): “Las televisiones toman el control del cine español”. *Forbes*, nº 61, diciembre.

ICAA (2010-2018): *Boletín Informativo*. Madrid: Ministerio de Cultura y Educación.

Ofcom (2017): *International Communications Market Report*. Disponible en: <https://www.ofcom.org.uk/research-and-data/multi-sector-research/cmr/cmr-2017>

Sánchez Tabernero, A. y Zunzunegui Díez, S. (1994): “La política audiovisual europea”. *Revista Situación*. Servicio de Estudios del Banco Bilbao-Vizcaya.

Smith, M. Dy Telang, R. (2016): *Streaming, Sharing, Stealing: Big Data and the Future of Entertainment*. Londres: Massachusetts Institute of Technology.

Torreiro, Casimiro (1995): “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”. En: Gubern, R., Monterde, J.E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. y Torreiro, C.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, págs. 399-438.

Las ayudas a la producción

Una perspectiva europea

Susana de la Sierra¹

Introducción

El presente trabajo fue solicitado para la composición de una radiografía del estado de la cuestión sobre el cine y el audiovisual en España y, en particular, sobre las ayudas a la producción. En el espacio asignado para esta contribución se expondrá el contexto del actual sistema de ayudas en nuestro país, tanto desde el punto de vista europeo (con mención también al ámbito internacional) como desde el punto de vista estrictamente interno. No será una guía de uso de las ayudas, porque ya existen instrumentos dirigidos a tal fin² y porque entiendo que la utilidad de un estudio de estas características es otra. Así, en las líneas que siguen se persigue presentar el marco general, analizarlo y, en su caso, promover debates sobre los aspectos concernidos.

1 El presente trabajo se elaboró durante una estancia como profesora invitada en la Universidad de Kent en el Reino Unido, a través del Leverhulme Trust.

2 Entre otros documentos cabe remitir a los elaborados por el propio ICAA y que constan en su página web. Véase a título de ejemplo el documento concerniente a las ayudas selectivas a la producción de largometrajes sobre proyecto correspondiente al año 2016, donde figura una detallada explicación y un elenco de preguntas frecuentes: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/catalogo/general/cultura/051790/ficha/051790-2016/guia-ayudas-selectivas.pdf>. Un libro ya desactualizado, pero en su día de mucha utilidad y que puede servir como modelo a estos efectos es la *Guía legal de la financiación del cine en España*, Instituto de Derecho de Autor, 2011. Más recientemente puede verse el trabajo de José Manuel Lizanda Cuevas, *Guía contable y fiscal de la industria del cine y audiovisual*, Benecé Produccions SL/Productors Audiovisuals de Catalunya/EGEDA/FAPAE/Crea SGR, 2017.

Condicionantes europeos e internacionales de los sistemas de ayudas. En particular, la Comunicación Cine y la Convención de la UNESCO para la protección de la diversidad de las expresiones culturales

No cabe concebir los sistemas de ayudas al audiovisual en la Unión Europea sin tener en cuenta el marco jurídico general. Cualquier esquema de ayudas (nacional, regional, local) se encuentra condicionado por lo establecido en el Derecho de la Unión y, fundamentalmente, por lo dispuesto en la denominada *Comunicación Cine*. A continuación, se expone de forma sumamente sintética el origen, el significado y el alcance de esta Comunicación, así como los de otros documentos europeos, que resulta en la práctica de obligado cumplimiento para todas las Administraciones Públicas a todos los niveles y que determina que las ayudas concedidas sean o no legales.

Como es sabido, el Derecho de la Unión Europea cuenta con una regulación muy detallada de las denominadas ayudas de Estado, que no es sino el término europeo para designar las ayudas públicas. Ello es debido a que se parte de los principios originales de la hoy Unión Europea: garantizar el mercado interior y la libre competencia. Atendiendo a ello, una ayuda concedida a un sujeto o una empresa lo sitúa en una posición ventajosa frente al resto y, en consecuencia, altera los elementos fundamentales de los dos pilares mencionados.

En este marco, no obstante, la cultura siempre ha desempeñado un lugar singular en el Derecho de la Unión, siendo así que *“podrán considerarse compatibles con el mercado interior”*, entre otras, aquellas ayudas *“destinadas a promover la cultura y la conservación del patrimonio, cuando no alteren las condiciones de los intercambios y de la competencia en la Unión en contra del interés común”*. Entre dichas ayudas se encuentran las ayudas al audiovisual. Inicialmente, cada Administración competente había de notificar a la Comisión Europea el esquema de ayudas diseñado, antes de ponerlo en práctica, y la Comisión adoptaría la Decisión correspondiente,

autorizando en su caso dicho esquema.³ Sin embargo, transcurridos los años, y atendida la práctica, la Comisión decidió ‘codificar’ su experiencia y adoptó una Comunicación en 2001⁴ sobre las ayudas al cine y al audiovisual.⁵ En dicha Comunicación se establecían los criterios y los requisitos para determinar que un sistema de ayudas era compatible con el Derecho de la Unión y que, por lo tanto, podía ponerse en práctica. La vigencia del texto fue prorrogada en 2004 y en 2009, si bien ya desde 2001 la Comisión advirtió que estudiaría los efectos de los requisitos para obtener ayudas y, en particular, los correspondientes a la territorialización, esto es, aquellos que determinan la necesidad de invertir una cuantía en el territorio a fin de poder percibir la ayuda. Encargado un estudio a una entidad independiente, el mismo no alcanzó ninguna conclusión sobre las eventuales repercusiones económicas o culturales de los citados requisitos de territorialización.⁶ A partir de ese momento se abrió un extenso e intenso

3 Las Decisiones adoptadas por la Comisión Europea sobre las ayudas de Estado se encuentran en el siguiente vínculo: http://ec.europa.eu/competition/state_aid/register/.

4 Con carácter previo, el Consejo había adoptado una Resolución, con fecha 12 de febrero de 2001 sobre las ayudas nacionales al sector del cine y al sector audiovisual, donde concluye que “a) se justifica que los Estados miembros desarrollen políticas nacionales de apoyo que beneficien a la creación de productos cinematográficos y audiovisuales; b) las ayudas nacionales al sector del cine y al sector audiovisual pueden contribuir al surgimiento de un mercado audiovisual europeo; c) es necesario estudiar los medios que permitan incrementar la seguridad jurídica de estos dispositivos de preservación y fomento de la diversidad cultural”. En su virtud, “invita a la Comisión a presentar al Consejo sus reflexiones tan pronto como sea posible y en cualquier caso antes de terminar 2001”.

5 Comunicación de la Comisión al Consejo, al Parlamento Europeo, al Comité Económico y Social y al Comité de las Regiones sobre determinados aspectos jurídicos vinculados a las obras cinematográficas y a otras producciones del sector audiovisual, DO C 43 de 16.2.2002, pág. 6. Se ha de recordar que una Comunicación no es una norma jurídica en sentido estricto, sino que en este caso concreto se trata de la codificación de unos criterios de interpretación.

6 “Study on the Economic and Cultural Impact, notably on Co-productions, of Territorialisation Clauses of State Aid Schemes for Films and Audiovisual Productions” (2008), disponible actualmente en la página web de la Comisión Europea: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/study-economic-and-cultural-impact-notably-co-productions-territorialisation-clauses-state-ai-1>.

periodo de consultas y negociación, en el que tuvo una presencia destacada la red de Directores de Institutos de Cine (EFADs),⁷ y que concluyó con el texto actualmente vigente: la Comunicación de la Comisión sobre la ayuda estatal a las obras cinematográficas y otras producciones del sector audiovisual, publicado en el Diario Oficial de la Unión Europea el 15 de noviembre de 2013.

Del extenso y detallado texto publicado, destacaré los siguientes aspectos:

1. Para la Comisión, las obras audiovisuales, especialmente las películas, son bienes culturales que contribuyen a configurar las identidades europeas y reflejan la diversidad cultural. En relación con ello, la Comisión recuerda que la Unión Europea y los Estados miembros son Parte de la Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, firmada en París del 20 de octubre de 2005.
2. Por otra parte, se trata también de bienes económicos susceptibles de generar riqueza y empleo. La Comisión advierte del elevado coste de producción de las películas, señala que existe una fuerte competencia de fuera de Europa y considera que la circulación de las obras audiovisuales europeas fuera de sus países es escasa. Ello es así debido a la fragmentación del sector audiovisual europeo en mercados nacionales y regionales, donde la diversidad cultural y lingüística, siendo un valor, compromete las posibilidades de las películas para distribuirse fuera de sus fronteras.
3. Sobre la base de lo anterior, la Comisión no solo apoya, sino que entiende necesario contar con un sistema de ayudas públicas para fomentar la producción audiovisual europea. Con ello, afirma, *“la UE se ha convertido en uno de los principales productores de obras cinematográficas del mundo”*.
4. En la Comunicación se constata que existen distintos modelos de ayudas: por una parte, se distingue entre ayudas

7 Los European Film Agency Directors (EFADs) se constituyeron formalmente en Asociación al amparo de la normativa belga en el año 2014: <http://www.efads.eu/>

directas o subvenciones e incentivos fiscales. Todos ellos son ayudas a efectos del Derecho de la Unión Europea y de las correspondientes limitaciones. Por otro lado, la Comisión constata que los mecanismos que operan son asimismo variados: cuantías a tanto alzado, cuantías en función del presupuesto de la producción, cuantías en función de la inversión en un determinado territorio. Esta última es una fórmula creciente en esquemas de incentivos fiscales y, de hecho, a la Comisión le preocupa que los Estados hayan entrado en una competición para ofrecer incentivos fiscales más cuantiosos a fin de atraer producciones extranjeras. Afirma que este tipo de producciones, con no ser europeas, pueden comportar efectos beneficiosos para el sector en Europa, toda vez que –entre otras consideraciones– permiten mantener una infraestructura audiovisual de elevada calidad y ayudar a la transferencia de tecnología, conocimientos técnicos y experiencia.

5. Con carácter general, la suma de las ayudas (subvenciones e incentivos fiscales) que reciba una producción no podrá superar el 50% del presupuesto de la película, con la salvedad de las ‘películas difíciles’. Este concepto será definido por cada Estado, pero la Comunicación sugiere que pueden serlo los cortometrajes, las películas que sean primera o segunda obra del director, las obras de bajo presupuesto o aquellas que por otros motivos encontrarían dificultades para introducirse en el mercado. En estos casos no rige el límite del 50% y queda a discreción de cada Estado establecer no solo la definición de qué ha de considerarse ‘obra difícil’, sino también cuál ha de ser el límite correspondiente. Quedan exceptuadas del cómputo para determinar el 50% las ayudas que concede la propia Comisión Europea a través del Subprograma MEDIA dentro de Europa Creativa.
6. Son numerosas las especialidades y singularidades que establece la Comunicación respecto de actividades concretas, como la elaboración de guiones o el desarrollo de proyectos, así como a determinadas coproducciones. Sin embargo, en el marco reducido de este estudio no cabe

referir todas las particularidades, sino remitir al texto y apuntar que las mismas existen.⁸

7. El gran quebradero de cabeza de la Comisión Europea son los incentivos fiscales, dadas las cuantías económicas crecientes que los Estados miembros dedican a este fin. Los límites se establecen en el apartado correspondiente a los requisitos de territorialización de los gastos. Si en la Comunicación Cine de 2001 se autorizó que los Estados exigieran que hasta el 80% del presupuesto de la película se gastara en el territorio, el baremo se modifica ahora. Y ello para hacer depender los requisitos del volumen de ayuda, entendiéndose que resulta desproporcionado exigir que el 80% del presupuesto de una película se gaste en el territorio de la entidad que paga una ayuda, que en su caso puede ser muy reducida. La regla desde entonces queda como sigue: en el caso de ayudas concedidas en forma de subvención, los requisitos de territorialización de los gastos deben limitarse a un máximo del 160% del importe de las ayudas. Es decir, la cuantía a invertir obligatoriamente en el territorio para ser beneficiario de la ayuda puede ser superior a dicha ayuda hasta un 60% y ello para facilitar el efecto incentivador de la misma. Por otra parte, en el caso de las ayudas concedidas en porcentaje de la actividad de producción en el Estado correspondiente, vía por la que se canalizan muchos incentivos fiscales, el máximo de gastos que puede exigirse se realicen en el territorio equivale al 80% del presupuesto de producción. De cualquier forma, la Administración competente en cada caso podrá exigir que un mínimo de actividad se lleve a cabo en su territorio como requisito de elegibilidad para acceder a la ayuda, pero ese mínimo no puede superar el 50% del presupuesto de producción.

8 Los videojuegos no entran directamente en el ámbito de aplicación de la Comunicación, mientras que las obras transmedia sí lo hacen, pero solo de forma parcial, pues se encuentra circunscrito a su componente de producción cinematográfica.

8. No es obligatorio establecer requisitos de territorialización y, en consecuencia, los Estados y las autoridades regionales y locales pueden prescindir de ellos.
9. Pese a que las obras audiovisuales, y las películas en particular, se consideran bienes culturales, se requiere que en cada caso concreto se supere un test cultural para ser beneficiario de la ayuda. Dicho test será elaborado por cada Estado y avalado por la Comisión Europea.

Como indicaba, se trata de un resumen muy sucinto de las cuestiones principales que se deducen de la Comunicación, aunque no son las únicas. Es relevante, por cuanto resulta de obligado cumplimiento para todas las Administraciones que concedan ayudas⁹ –no solo la estatal– y han de tenerla en consideración en las normas reguladoras de dichas ayudas y de los incentivos fiscales, en su caso. Además, quienes resulten beneficiarios de las ayudas quedan afectados por dicho texto. En este sentido, y ya de cara a elaborar políticas públicas y sistemas de ayudas, este es el marco en el que ha de situarse cualquier propuesta.

En el marco internacional, por otra parte, ha de completarse el análisis con la mención de la Convención de la UNESCO sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, firmada en París el 20 de octubre de 2005. La apuesta por la diversidad cultural se concreta, desde el punto de vista jurídico, en un artículo relevante, el artículo 20b) de la Convención, donde se establece lo siguiente:

Artículo 20 - Relaciones con otros instrumentos: potenciación mutua, complementariedad y no subordinación

1. Las Partes reconocen que deben cumplir de buena fe con las obligaciones que les incumben en virtud de la presente Convención y de los demás tratados en los que son Parte. En consecuencia, sin subordinar esta Convención a los demás tratados:

9 En Francia, de hecho, se ha incluido en el Código de la Cinematografía.

a) Fomentarán la potenciación mutua entre la presente Convención y los demás tratados en los que son Parte;

b) Cuando interpreten y apliquen los demás tratados en los que son Parte o contraigan otras obligaciones internacionales, tendrán en cuenta las disposiciones pertinentes de la presente Convención.

2. Ninguna disposición de la presente Convención podrá interpretarse como una modificación de los derechos y obligaciones de las Partes que emanen de otros tratados internacionales en los que sean parte.

En consecuencia, y, por ejemplo, las negociaciones, la aprobación y la puesta en práctica de los tratados de libre comercio han de tener en consideración el contenido de la Convención y, con ello, la singularidad de los bienes y actividades culturales, desde la óptica de la diversidad. Se ha de recordar que tanto la *Comunicación Cine* como la Ley del Cine en España hacen referencia a la Convención.

La financiación a nivel estatal: obtención de recursos y concesión de ayudas

En el marco general que ha quedado expuesto, los Estados diseñan sus sistemas de apoyo al audiovisual. Aquí se han de distinguir fundamentalmente tres esferas, que se encuentran relacionadas, pero son independientes: 1) cómo se organiza internamente el Estado para emprender las políticas audiovisuales y, con ello, para gestionar recursos públicos dirigidos a este fin; 2) cómo se captan recursos para llevar a cabo esas políticas; y 3) cómo se distribuyen esos recursos, entendiéndose que, con independencia de la cuantía, incluso si esta es elevada, se trata por definición de unos recursos definidos y, con ello, limitados, de modo que se habrán de establecer criterios, reglas de juego, para proceder a esa redistribución de recursos, sabiendo que en cualquier sistema de asignación de

recursos limitados la decisión que se adopte conlleva efectos positivos para unos y negativos para otros.¹⁰

La organización

En general, cuando el sector o la opinión pública aluden a referentes extranjeros (especialmente el CNC francés)¹¹ como modelo para el sistema español, lo hace –consciente o inconscientemente– no tanto por el diseño del modelo de ayudas, que también, sino porque ello es consecuencia de un sistema particular de captación de fondos, que permite al organismo público disponer de un presupuesto elevado. Es decir, no se trata en general de una discusión técnica sobre la configuración de las líneas de ayudas, sino de la apuesta por un sistema con recursos económicos más cuantiosos que permita una mayor dotación de las líneas de ayudas, que a su vez serían más numerosas.¹² Organismos como el CNC obtienen fondos de los Presupuestos Generales del Estado, pero también y principalmente de otras fuentes y ello, entre otras razones, justifica su particular organización. Continúa siendo una Administración Pública, pero distinta a la ordinaria. La apuesta por el CNC en Francia se remonta al año 1946, a las negociaciones entre Francia y Estados Unidos en relación con el libre comercio, y a la necesidad avistada por Francia de contar con un sistema organizativo y económico fuerte para hacer frente a las producciones estadounidenses. Creado en 1946, el Centro Nacional de la Cinematografía se adscribe al Ministerio de Cultura desde la creación de este último en 1958 y añade a su denomina-

10 Cfr. Luis Arroyo/Dolores Utrilla (dirs.), *La adjudicación administrativa de recursos escasos. Ordenación sectorial y reconstrucción sistemática*, Tirant lo blanch, Valencia, 2017, donde yo misma me ocupé de las prestaciones culturales a petición de los directores de la obra.

11 El Centro Nacional del Cine y de la Imagen Animada dispone, como es sabido, de una completa página web: <https://www.cnc.fr/>

12 A esta reflexión subyace también la atractiva propuesta de creación de un Fondo Nacional Público de Apoyo al Audiovisual (FASA) realizada por la denominada Mesa de Productores.

ción la coletilla “*y de la Imagen Animada*” años más tarde, cuando el espectro de las políticas audiovisuales aumenta.

Del mismo modo que los incentivos fiscales se han desarrollado en los últimos años como una opción para apoyar especialmente las grandes producciones, otra de las notas que cabe destacar en el entorno comparado es la consolidación de organismos que, siendo organismos públicos, se encuentran dotados de una organización y de unos sistemas de captación de recursos distintos y más autónomos en comparación con modelos clásicos. Es el caso, por ejemplo, del actual British Film Institute (BFI), que se redefinió hace unos años y que hoy centraliza las políticas públicas cinematográficas y también las concernientes a otras pantallas. De hecho, articula su actuación en torno a las que denomina “*screen policies*”, es decir, políticas públicas sobre las pantallas, trascendiendo (aunque comprendiéndolo) lo cinematográfico e, incluso, lo audiovisual.

Antes de avanzar hacia la situación en España (estado de la cuestión y posibilidades) conviene recordar que cualquier propuesta normativa y organizativa siempre plantea argumentos a favor y en contra. Los beneficios de una organización de estas características son evidentes: mayor agilidad, mayor libertad para la asunción de personal especializado, mayor independencia desde el punto de vista presupuestario. Ahora bien, desde el momento en que se gestionan fondos públicos y se persiguen, por lo tanto, fines públicos (promoción de la cultura, desarrollo de una industria audiovisual fuerte, educación sobre los medios, igualdad entre mujeres y hombres en el cine, entre otros), desde ese momento operan las cautelas propias de cualquier Estado de Derecho. En este sentido, por un lado, otros sectores (incluidos, cómo no, educación o sanidad, por ejemplo) pueden reivindicar un tratamiento similar, un blindaje presupuestario y desde la perspectiva de la Hacienda Pública este es un criterio a tener en cuenta. Por otro lado, el sistema de selección del personal en las Administraciones Públicas en España es un sistema manifiestamente mejorable, pero en principio una de sus virtudes habría de ser la selección por estrictos criterios de mérito y capacidad (art. 103 CE) y la no remoción del puesto simplemente ante cambios de dirección política.

Dicho lo cual, y por mor de disponer de todos los argumentos –al menos en síntesis– a favor y en contra, lo cierto es que el cine tradicionalmente ha contado con una organización pública singular, también en España.¹³ La antigua Dirección General de Cine se convirtió en Organismo Autónomo en 1985 bajo los auspicios de Pilar Miró y comenzó entonces su andadura el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).¹⁴ La Ley del Cine de 2007, una ley ambiciosa y de extraordinaria confección técnica, que contó además con el apoyo de todos los grupos políticos del arco parlamentario, incorporó una Disposición Adicional Primera, que preveía la transformación del ICAA en Agencia. Las Agencias como categoría organizativa en sentido estricto se crearon por la Ley 28/2006, de Agencias Estatales para la mejora de los servicios públicos. Se trataba de la enésima reforma del régimen jurídico de la denominada Administración institucional y se perseguía incorporar en la Administración española un modelo organizativo más ágil, más transparente y con sistemas de rendición de cuentas por objetivos. Podría afirmarse

13 La particularidad del cine respecto de otros sectores culturales se pone de manifiesto, por ejemplo, en la existencia de una Ley propia para el sector, a diferencia –hasta la fecha– del resto de sectores: la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. Por otra parte, y también a diferencia de otros sectores culturales, la organización pública para gestionar las políticas cinematográficas tanto en Europa como en el espacio iberoamericano se articula –en general– en torno a institutos de cine dotados de cierta autonomía. Buena muestra de ello es la existencia de una red europea de directores de agencias de cine (los EFADs, ya citados) y la Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas (CACI), que gestiona el programa Ibermedia.

14 Fue en aquella época cuando la Filmoteca Española perdió su estatus de organismo dotado de autonomía y se integró en el ICAA como Subdirección General. He de señalar que, desde un punto de vista simbólico, simpatizo con las propuestas de dotar a Filmoteca Española de mayor autonomía organizativa. Sin embargo, entiendo que precisamente la vocación del ICAA no es solo industrial, sino también y prevalentemente cultural, de modo que considero que esa función cultural se puede desempeñar de mejor modo integrando en su seno todos los elementos y todas las estructuras que le permitan cumplir esas funciones. En este sentido, me parecen muy acertadas las reflexiones del Director de Filmoteca Española, Josexo Cerdán, en la entrevista realizada por *Caimán. Cuadernos de Cine*, núm. 75, octubre de 2018, págs. 42–46.

que con ello se pretendía incorporar un modelo de organización pública a la anglosajona frente al modelo burocrático francés tradicional en España. La Ley del Cine, al amparo de esa Ley de Agencias, incorporó la citada Disposición Adicional Primera, encomendando al Gobierno la transformación del ICAA en Agencia, circunstancia que nunca llegó a producirse. Este hecho, sin embargo, no es algo aislado, sino que responde a planteamientos de orden más general. En efecto, entre los efectos jurídicos de la crisis financiera y económica desatada en 2008, se encuentra la reforma de la Administración Pública emprendida fundamentalmente por la Comisión para la Reforma de la Administración Pública (CORA),¹⁵ cuyos trabajos culminaron con un extenso informe plagado de recomendaciones. A consecuencia de todo ello, se eliminaron diversos entes y organismos existentes y se derogó la Ley de Agencias. Por ello, y en principio, ya no cabe convertir el ICAA en Agencia conforme a lo dispuesto en la Ley de Agencias, pues dicha Ley ha sido derogada. No obstante, no puede dejar de subrayarse que el Derecho no es sino un instrumento para el desarrollo de las políticas públicas y, por lo tanto, de la política. Es el instrumento que controla al poder en un Estado de Derecho, pero también el que permite y facilita que las decisiones se plas-

15 https://administracion.gob.es/pag_Home/espanaAdmon/espanaAdmon/CORA.html. El Informe final de la CORA fue presentado al Consejo de Ministros el 21 de junio de 2013. Contiene un apartado específico referido a la Administración institucional y en el mismo se encuentra la única mención al ICAA, que se realiza como un ejemplo más en el elenco de organismos en cuyos presupuestos la parte principal se destina a financiar subvenciones corrientes y, según la CORA, ello *“pone de relieve su importancia como fuente de financiación de actuaciones ajenas”*. Según los datos manejados en el Informe, correspondientes a 2011, en el caso del ICAA el 87% del Presupuesto del Organismo se dedica a financiar actividades ajenas, siendo por tanto muy exiguo el presupuesto remanente para el desarrollo de actuaciones propias, como pudieran ser las políticas de educación audiovisual, así como las de restauración, conservación y exhibición del patrimonio cinematográfico. En el mismo epígrafe, sin referirse a ningún organismo específico, sino al conjunto de ellos, el Informe pone de manifiesto que es llamativa la cuantía destinada a trabajos y estudios técnicos realizados por otras empresas, circunstancia que pondría de relieve las carencias de personal especializado en dichos organismos, que los mismos han de suplir con las fórmulas permitidas en Derecho, tales como la contratación externa de dichos estudios e informes.

men en herramientas de trabajo. Por lo tanto, a pesar de haber sido derogada la Ley de Agencias, no hay impedimento constitucional alguno para que se adopte una nueva ley de similar tenor, bien con carácter general para todos los sectores, bien en concreto para los sectores en los que se requiera ese tipo de organización. Para ello, insisto, se han de ponderar de forma adecuada los argumentos a favor y en contra.

Desde el punto de vista organizativo, y dejando de lado de momento la cuestión concerniente a la financiación (tanto desde la perspectiva de obtención de fondos como de reparto), una estructura del tipo de las agencias –que podría recordar a la estructura del CNC¹⁶ permitiría la inclusión de personal de refuerzo especialista en las materias que se considerara oportuno y ofrecería la oportunidad de contar con unos órganos rectores donde estuvieran representados sujetos públicos y privados relacionados con el sector, que contribuirían a fijar el marco de actuación del organismo, respetando la independencia del equipo directivo. Así, dado que las políticas públicas y audiovisuales presentan diversas ramificaciones, sería oportuno que en reuniones periódicas se encontraran presentes representantes de diversos Ministerios o entidades públicas: Cultura (por razones obvias), el Ministerio en materia de otras pantallas (televisión e Internet, videojuegos), Turismo (en relación con la atracción de rodajes y la labor de las *Film Commissions*), ICEX y Ministerio de Asuntos Exteriores/AECID (para la promoción internacional de la cultura e industria audiovisuales).

16 El CNC es un establecimiento público creado en 1946 que ha tenido casi siempre al frente a altos funcionarios del Estado. Los dos últimos han procedido del cuerpo de Inspección de Finanzas. De los 15 dirigentes existentes hasta la fecha, 3 han sido mujeres. La estructura interna es numerosa y plural, coherente con las múltiples atribuciones del Centro, y alberga un Consejo de Administración donde tienen representación los miembros del Parlamento (uno del Congreso y otro del Senado), de diversos Ministerios, de diversos órganos jurisdiccionales (Consejo de Estado, Tribunal de Casación y Tribunal de Cuentas) y del personal al servicio del organismo. También están presentes en las reuniones del Consejo dos funcionarios relacionados con las finanzas.

Obtención de recursos

En general, puede deducirse de buena parte de las propuestas que se lanzan desde el sector a nivel individual o asociativo que las reformas promovidas y el reflejo del sistema francés guardan relación fundamentalmente con la capacidad de obtener fondos de manera autónoma, más allá de las cuantías correspondientes procedentes de los Presupuestos Generales del Estado. Esta aproximación es la que se deduce del interesante proyecto FASA, ya mencionado, y que conecta con otras propuestas lanzadas –algunas con mayor publicidad que otras, pero todas sin éxito– en esta dirección en años anteriores. Los referentes extranjeros más paradigmáticos son, como ya se ha indicado, el CNC y el BFI, de manera preferente el primero, pero en los últimos tiempos también el segundo.

Concesión de ayudas

Una vez obtenidos los fondos, se han de articular formas de asignación de recursos por definición limitados. Como se ha señalado al inicio, el presente estudio no pretende presentar un elenco exhaustivo de las ayudas, dando cuenta de los requisitos concretos para acceder a cada una de ellas. Para ello existen guías de usuario muy bien elaboradas y de gran utilidad. Aquí se pretende ofrecer un marco para la comprensión de la totalidad del sistema (no solo de las ayudas), comparándolo en ocasiones con otros referentes extranjeros, bien a efectos de conocer el alcance exacto de cada una de las regulaciones bien para sugerir, en su caso, vías de reforma, teniendo en cuenta debates actuales en el sector tanto en España como fuera del país.

En este apartado se abordarán las ayudas directas concedidas a nivel estatal, dejando para apartados subsiguientes los incentivos fiscales (aun cuando sean ayudas a efectos europeos) y otros tipos de ayuda. Si bien existen Ministerios y otras instancias públicas que conceden ayudas de las que puede beneficiarse el audiovisual, me centraré aquí en el sistema de ayudas que concede el ICAA, que es el previsto en la Ley del Cine y en la normativa de desarrollo.

El sistema de ayudas al cine en España tiene una larga historia, ha pasado por diversas etapas y, por ello, ha sido objeto de estudio en varias ocasiones.¹⁷ Todos los modelos responden a una necesidad detectada en un momento concreto, sin que, en realidad, las variaciones en su configuración ofrezcan demasiado margen para la imaginación en sus líneas generales, ni entre nosotros ni fuera. Los detalles, la letra pequeña, sí son más relevantes, como a continuación se expondrá.

El sistema actualmente vigente es el contenido en la Ley del Cine 2007, ya mencionada. A día de hoy no existe en sentido estricto una nueva ley del cine, sino que la misma fue reformada en unos pocos artículos en el año 2015, fundamentalmente los relacionados con las ayudas a la producción de largometrajes. Sobre la base de esta reforma a continuación se adoptaron un Reglamento y dos Órdenes Ministeriales, que completan el modelo. En la ley se contiene el armazón general y en las normas de desarrollo se desciende al detalle.

Pero la Ley del Cine, como sostenía, es mucho más amplia y fue en su día ambiciosa, regulando no solo todos los eslabones de la cadena de valor (ciertamente, con un peso específico en lo concerniente a la producción), sino apuntando también otras cuestiones relevantes de mayor alcance y de índole, en ocasiones, social. Así, se presta atención a la debida protección del patrimonio cinematográfico, a la particular situación de los trabajadores del sector, a las mujeres en la industria y a la educación audiovisual. No son cuestiones que quepa analizar en este momento, pero sí conviene tenerlas presentes, por cuanto no pueden constituir

17 Entre las abundantes referencias existentes, me remito a José María Otero, *¿Por qué se ayuda al cine? Protección, Arte y Humor*, EGEDA, Madrid, 2008. Véase también, entre otros, Txomin Ansola González, *Las ayudas sobre proyecto al cine español durante la década de los noventa*, *El documental, carcoma de la ficción*, vol. 2, 2004, págs. 1–7. En la bibliografía jurídica destacan las siguientes obras: Fernando José Alcantarilla Hidalgo, *Régimen jurídico de la cinematografía*, Comares, Granada, 2001; Carmen Camba Constenla, *La reforma de la legislación cinematográfica: la Ley 15/2001, de 9 de julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual*, RAP 157 (2002), págs. 367ss.; y Carlos Padrós Reig/ Marc Muñoz Fernández, *Efectos económicos de la normativa de protección y fomento de la cinematografía en España*, RAP 171 (2006), págs. 355ss.

políticas públicas aisladas, sino que presentan naturaleza transversal, de modo que también en el diseño y en la ejecución de los sistemas de ayudas han de ser tenidas en consideración.

La reforma de la Ley del Cine –insisto, de las ayudas a la producción– se produce por un Decreto–Ley de mayo de 2015,¹⁸ referido a varias cuestiones, pero que desde el inicio explica las razones que conducen a la reforma y la urgencia de la misma. De todas ellas personalmente me quedaría solo con la siguiente: *“La nueva línea de ayudas a la producción de largometrajes permitirá la financiación progresiva de las producciones cinematográficas durante su desarrollo, eliminando las debilidades del sistema de amortización vigente hasta ahora que, al estar configurado a través de ayudas posteriores al estreno de las películas y depender del número de espectadores y la recaudación obtenida, ha generado importantes incertidumbres en las posibilidades de financiación de la producción de largometrajes y una dependencia crítica de los productores respecto de los créditos anuales aprobados para las ayudas a la amortización en los Presupuestos Generales del Estado, que en la práctica han funcionado más como una garantía para la financiación de los costes de los largometrajes que como instrumentos de fomento. Además, frente al automatismo de las ayudas a la amortización, la concesión de estas nuevas ayudas anticipadas se realizará por aplicación de criterios objetivos en cuya determinación se atenderá, entre otros aspectos, a la solvencia técnica del beneficiario, a la viabilidad económica y financiera del proyecto, a su difusión, su relevancia cultural española y europea, su carácter innovador, así como al impacto socioeconómico de la inversión esperada en España.”*

Por otra parte, el Real-Decreto es importante, por cuanto proporciona el elemento necesario para proceder a la reforma: una dotación económica suficiente, que permita garantizar la coexistencia de ambos modelos –el derogado y el nuevo– durante el tiempo necesario para la extinción del primero. A mi juicio, una medida de esta índole era imprescindible y ninguna reforma podía ser aprobada sin esta garantía, por algo que el propio

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

Decreto-Ley asume y que es el principio de confianza legítima de quienes en su día solicitaron un crédito para la realización de una película entendiéndolo que, al amparo del marco normativo vigente, obtendrían la ayuda a la amortización que les permitiera cancelar dicho crédito, siempre y cuando, ello es evidente, se cumplieran los requisitos legalmente previstos.

Con esta reforma normativa, por lo tanto, se introduce un nuevo sistema de ayudas a la producción de largometrajes, que como el anterior también se divide en dos categorías. Si antes se distinguía entre ayudas a la amortización y ayudas sobre proyecto, ahora la distinción será entre ayudas generales y selectivas. Junto ellas coexisten otras líneas de ayudas a las que más adelante me referiré.

La razón fundamental del cambio, como se ha señalado más arriba, consistía en sustituir las denominadas ayudas *a posteriori* o de amortización de las cuantías invertidas en el largometraje por un sistema de ayudas *a priori*, es decir, para la producción futura de un largometraje.¹⁹ Y ello en consonancia con sistemas de ayudas en otros Estados, como los siempre referenciales Francia o Reino Unido. Un sistema de ayudas *a posteriori* tiene una razón de ser, especialmente si en un momento dado no se dispone de recursos económicos y de esta forma se difiere el pago. También tiene sentido un modelo como el que estuvo vigente tantos años, en la medida en que se conectaba con el número de espectadores, con el éxito, en definitiva, de la película, y aunque esto en principio pueda parecer extraño a un observador externo, tiene sentido en la medida en que se procure incentivar la realización de películas que conecten con el espectador y, en consecuencia, generen audiencias. Ese mismo observador externo se sorprendía al saber que en los hipotéticos casos en que la película tuviera tanto éxito y en que los ingresos superaran con creces la inversión, incluida la subvención, la misma no revirtiera al erario público, bien para otros fines pú-

19 Ello en consonancia con las conclusiones de la denominada Comisión Mixta, presentadas el 17 de diciembre de 2013, tal y como se indicaba en la nota de prensa del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, referida a las conclusiones del grupo de trabajo sobre ayudas, conclusiones basadas en numerosos documentos aportados por los distintos participantes como base para el debate.

blicos, bien –por qué no– para la realización de otra película, es decir, manteniendo un vínculo cultural/cinematográfico.

En cualquier caso, un sistema de estas características –dejando ahora de lado las eventuales patologías que surgieron en su aplicación– presenta esencialmente dos problemas. Uno de ellos se genera para el productor, pero también para quien concedió el crédito y lo avaló, si finalmente no se reúnen los requisitos para obtener la subvención. Otro de ellos guarda relación con la propia noción de políticas públicas cinematográficas y con la autonomía de quien ha de tomar decisiones para optar por una u otra línea de trabajo y, en definitiva, por una u otra línea de apoyo a la cinematografía. Es decir, un sistema de ayudas a la amortización opera como una hipoteca en un presupuesto como el del ICAA y como una hipoteca en el margen de maniobra de quien se encuentre al frente. Por el contrario, si todas las ayudas se conceden a futuro, cada director o directora del organismo podrá emprender su propia agenda, sin condicionantes legales. Cosa distinta es que, como es evidente, la configuración de las políticas públicas correspondientes se desarrolle, como ha quedado ya indicado, en diálogo no solo con otras instituciones públicas sino también con las entidades representativas del sector, habiendo de garantizar la diversidad y la protección de aquellos colectivos que requieran un impulso particular desde las instancias públicas, como pudieran ser los jóvenes realizadores o las mujeres.

Esta falta de hipotecas y esta posibilidad de legislar, modificar y actuar a futuro permite precisamente confeccionar el sistema que en cada caso se estime oportuno, partiendo de la base del marco general, que es la entrega de la subvención por anticipado. La confección concreta viene dada por un sistema de puntos que no recoge la Ley, sino las normas reglamentarias, dado que precisamente son los reglamentos (Reales Decretos y Órdenes Ministeriales) el instrumento adecuado para detallar los pormenores de las líneas generales previstas en las leyes, en este y en cualquier otro sector. Inicialmente, el desarrollo de la Ley en este aspecto se produjo por el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. En el mismo, como en el anterior del año 2008, se descende un

peldaño y se profundiza en la regulación de las medidas de fomento, esto es, de las ayudas previstas en la ley. En el Real Decreto vigente, el de 2015, se incluye una referencia a la intensidad de las ayudas a la producción (artículo 21), en consonancia con el contenido de la *Comunicación Cine* a la que me referí más arriba. Asimismo, también se eleva a nivel reglamentario la denominada excepción cultural procedente de la *Comunicación Cine* y del Derecho europeo en general: solo las películas que presenten un carácter cultural serán susceptibles de recibir ayudas. Aquellas concedidas tras la evaluación de su carácter artístico por un comité se entenderá que disponen de ese carácter, mientras que las películas que opten a las denominadas ayudas generales habrán de superar el test cultural.²⁰ En el reglamento se regula por vez primera la posibilidad de que las películas que no soliciten ayudas a la producción, pero quieran acogerse a las deducciones previstas en la normativa tributaria, puedan solicitar asimismo el certificado cultural ante el ICAA. Cabe subrayar que la normativa tributaria, a la que más adelante se hará mención, ha de leerse siempre en comunicación con la normativa general de las ayudas, dado que en todos los casos se trata de articular un sistema armonioso, coherente y compatible con la *Comunicación Cine*. Por ello, no está de más recordar que la participación de los órganos sectoriales competentes por razón de la materia en la elaboración de la normativa tributaria que les pueda concernir (en este caso, el ICAA) resulta imprescindible, a fin de evitar disfunciones. En fin, en el reglamento de 2015, y a diferencia del reglamento de 2008, se introduce una mención específica a las Agrupaciones de Interés Económico, que han pasado a desempeñar un papel creciente en la producción cinematográfica por su vinculación a los incentivos fiscales. Así, el artículo 24, que contiene los requisitos para acceder a la condición de beneficiario, recoge de forma expresa que las Agrupaciones de Interés Económico cuyo objeto social, según su inscripción en el Registro Mercantil,

20 No es frecuente que no se conceda el certificado cultural a una película. En respuesta a un recurso contra la denegación de dicho certificado, confirmando el criterio del ICAA, puede verse la sentencia de 27 de septiembre de 2018, rec. núm. 16/2018.

sea la realización de actividades de producción, distribución, exhibición cinematográfica o industrias técnicas conexas podrán optar a las ayudas que puedan corresponderles en función de la actividad que desarrollen en igualdad de condiciones que el resto de empresas que lleven a cabo dicha actividad.

Como señalaba más arriba, dentro del marco general, el modelo concreto de ayudas, esto es, el perfil de cine que se procura potenciar en cada momento, viene definido en la Orden Ministerial correspondiente. Así, desde la reforma operada en el año 2015, como se adelantó, el sistema de concesión de ayudas a la producción se divide en las ayudas generales y las ayudas selectivas, presentando las primeras un carácter automático del que carecen las segundas. La automaticidad viene dada por la suma de puntos, los previstos en la Orden, de modo que la elección de los motivos por los que hayan de concederse los puntos es, en definitiva, una elección sobre el modelo. Y todo ello, como la práctica totalidad de los sistemas de ayudas y subvenciones –con alguna excepción– en régimen de concurrencia competitiva, por cuanto el presupuesto no es ilimitado, y articulado aquí, como en otros sectores, a modo de *numerus clausus* con nota de corte.

La puntuación concreta que pueda obtenerse a efectos de conseguir la subvención se recoge en el Anexo I (para las ayudas generales) y en el Anexo II (para las selectivas) de la Orden ECD/2796/2015, de 18 de diciembre, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales. En particular, para las ayudas generales, la Orden prevé la concesión de puntos atendiendo a los siguientes parámetros: 1) Carácter cultural de la película; 2) Trayectoria del director; 3) Solvencia de la empresa solicitante o de la que ostenta la condición de productor-gestor; 4) Viabilidad económica y financiera del proyecto; y 5) Impacto socioeconómico y de la inversión e innovación. Cabe detenerse brevemente en cada uno de estos grupos, apuntando además a las diferencias de la Orden de 2018 en relación con la primera regulación de estas ayudas prevista en la Orden de 2015.

Respecto del carácter cultural de la película, en cierta manera pudiera pensarse que se trata de una redundancia, por cuanto las ayudas, como se ha visto, requieren para su concesión de la obtención de un certificado cultural. Sin embargo, a través de esta categoría, se persigue fomentar determinados aspectos de naturaleza cultural, en el marco de esta función de dirección o definición de un modelo que supone la norma. Así, en la versión inicial se otorgaba puntuación por el rodaje en castellano u otra lengua cooficial de España (3 puntos) y algo menos (2 puntos) si la lengua era cualquiera de las oficiales en un Estado miembro de la Unión Europea, incluyendo, como es natural, los rodajes en inglés. Además, en dicha versión original de 2015 se otorgaban 3 puntos por el carácter cultural reforzado, puesto de manifiesto en el cumplimiento de 5 de los requisitos para la obtención del certificado cultural (siendo así que la regla general para dicha obtención era la acumulación de únicamente dos requisitos). En la reforma de 2018 este último apartado desaparece, de forma que desaparece asimismo la protección reforzada de la naturaleza cultural de la película. El apartado correspondiente persigue fomentar la realización de películas en castellano o cualquier lengua cooficial en España (3 puntos) frente al resto de lenguas de la Unión Europea (1 punto). Una distinción de estas características ya es conocida en el Derecho español, por cuanto desde los inicios la obligación de inversión de las televisiones (ahora de los prestadores del servicio de comunicación audiovisual) recogía una discriminación equivalente entre producciones realizadas en castellano u otras lenguas cooficiales en España frente a producciones realizadas en otras lenguas. El Tribunal de Justicia de la Unión Europea aceptó dicha discriminación, por entenderla justificada y afirmó, por primera vez en su jurisprudencia, que dicha justificación procedía por la prevalencia de la cultura como interés general.²¹

En la reforma de 2018 se incluye con acierto un apartado concerniente a la trayectoria del director o directora, inexistente en la versión de 2015. Entiendo que su lectura completa el aparta-

21 Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea de 5 de marzo de 2009 (C-222/07), asunto *UTECA*.

do anterior, dado que viene a reforzar la naturaleza cultural de la película. Ello es así por cuanto la puntuación se obtiene, en esencia, por la obtención de premios prestigiosos en determinados festivales, secciones y otras ceremonias equivalentes. Se fomenta además la realización de películas que conecten con el público mediante la concesión de 1 punto si dos largometrajes de dicho director o directora han alcanzado más de 1,5 millones de espectadores en salas de exhibición cinematográfica en España. Y se introduce una medida para equilibrar la posición de quien se adentra en el sistema por vez primera y no se encuentra por tanto en condiciones de acreditar los aspectos que, en principio, permiten obtener puntuación en este apartado. De ahí que la dirección novel tenga adjudicada 1 punto. Siendo loable esta medida de reequilibrio, lo cierto es que esta línea de ayudas, y en particular este apartado concerniente a la trayectoria del director, favorece a quienes ya forman parte del sistema.

Respecto a la solvencia de la empresa solicitante o de la que ostenta la condición de productor-gestor, pocos cambios se aprecian entre las versiones de 2015 y 2018. Sí existen modificaciones en los detalles, pero no en el esqueleto general, esto es, por qué motivos se conceden los puntos correspondientes. Y ello tiene lugar atendiendo al número de espectadores, al volumen de ventas internacionales y a la obtención de premios, siempre respecto de largometrajes para los que se solicita la subvención.

En cuarto lugar, en relación con la viabilidad económica y financiera del proyecto, como en el apartado anterior, el esqueleto general apenas varía entre 2015 y 2018. Este criterio, que se incluye tanto para las ayudas generales como para las selectivas, persigue maximizar el uso del dinero público en cada convocatoria. Así, existe la experiencia de subvenciones concedidas a proyectos interesantes pero poco armados desde el punto de vista financiero, circunstancia que puede tener como consecuencia justamente que a pesar de la ayuda del ICAA el proyecto no llegue a buen puerto y la subvención haya de ser objeto de reintegro, siendo así que esa cantidad no se destina a ningún otro proyecto cinematográfico, por cuanto es una cantidad detráida del presupuesto del año correspondiente que, tras el reintegro, y en aplicación de la

normativa general, se reingresa en la Hacienda Pública y no en el presupuesto del ICAA para futuras convocatorias.

En fin, la Orden 2018 recoge un apartado quinto (anterior apartado cuarto en la Orden de 2015) sobre impacto socioeconómico y de la inversión e innovación, si bien se modifican y aclaran algunas expresiones (se precisa que el concepto de referencia es el gasto realizado en España) y se introducen cantidades absolutas junto a las relativas. Así, por ejemplo, se atribuyen 22 puntos si el 90% del gasto se ha realizado o repercutido en España o bien si dicho gasto supera los 4,5 millones de euros. Cabe remitir aquí a las consideraciones generales sobre las cláusulas de territorialización a las que me he referido más arriba al aludir a la *Comunicación Cine* y al encaje de las mismas en el texto europeo.

En este quinto apartado sobre impacto socioeconómico y de la inversión e innovación la Orden recoge otras posibilidades para obtener puntuación: medidas dirigidas al fomento de la igualdad de género (habiéndose mejorado el sistema desde esta óptica en la Orden de 2018), medidas dirigidas a la contratación de personas pertenecientes a diversos colectivos y, en fin, puntuación adicional en tres supuestos (si se trata de una película documental, 1 punto; si dispone del distintivo “Especialmente recomendada para la infancia”, 1 punto; y 3 puntos si se trata de una película de animación, sin que en ningún caso pueda superarse el umbral de los 100 puntos).

Las ayudas generales, que acaban de ser expuestas, representan el grueso de las ayudas a la producción en términos cuantitativos, pero las ayudas selectivas en principio constituyen el apoyo singular a un cine más arriesgado desde el punto de vista estético o cultural. Es cierto que el legislador ha diferenciado ambas categorías atendiendo al presupuesto de la película. Así, podrán concurrir a las convocatorias de las ayudas selectivas aquellas películas cuyo coste reconocido por el ICAA no sea superior a 1.800.000 euros, o a 2.500.000 euros en el caso de largometrajes de animación. Siendo este un criterio legítimo, personalmente me inclino por un sistema dirigido a fomentar la realización de películas más independientes o arriesgadas, no necesariamente vinculadas con los gustos mayoritarios del público, y sin que de forma automática

se incorporen en la categoría de películas de bajo presupuesto. De lo contrario, un espectro importante de producciones tendrá altas dificultades para optar siquiera a una ayuda pública. Y ello porque, conforme ya dispone el artículo 25 de la Ley del Cine, esta línea de ayudas va dirigida a los proyectos que posean un especial valor cinematográfico, cultural o social, sean de carácter documental o experimental, o incorporen nuevos realizadores. Respecto de los proyectos de naturaleza experimental, en la Orden de 2018 se incluye por primera vez un artículo 30 referido a los mismos, donde se establece que se podrá reservar hasta un 10% del crédito anual destinado a la línea de ayudas selectivas para proyectos de largometraje de carácter experimental, cuyo presupuesto máximo sea de 300.000 euros y mínimo de 80.000 euros.

De nuevo, como ocurría con las ayudas generales, el diseño específico de las ayudas selectivas se recoge en la Orden Ministerial correspondiente, que en este caso es la Orden CUD/769/2018, de 17 de julio, ya citada, en sus artículos 22 a 30. La regulación ha de ser completada con los preceptos comunes a todas las ayudas y con aquellos aplicables al órgano encargado de evaluar las solicitudes y realizar la propuesta de ayudas: la Comisión de ayudas a la producción de largometrajes y cortometrajes. Entre los requisitos para optar a esta línea de ayudas, además del presupuesto máximo, se encuentra la necesidad de acreditar en el momento de presentar la solicitud de la ayuda que el proyecto tiene garantizada una financiación de, al menos, el 15% del presupuesto previsto para la producción del largometraje, y ello mediante los mecanismos y documentos recogidos en el artículo 22 de la Orden citada.

La valoración de los proyectos se realiza en tres fases, siendo la primera de carácter más automático y encontrándose por ello gestionada directamente por el órgano gestor del ICAA. Las dos restantes son asumidas por la Comisión de ayudas, que valorará cada proyecto, si bien al tratarse de un procedimiento administrativo la decisión corresponde en última instancia al ICAA. Siendo así que la primera fase corresponde al ICAA atendiendo a criterios automáticos, la Orden contiene un Anexo II, muy similar al Anexo I para las ayudas generales, donde se atribuye una puntuación a cada uno de los elementos ahí indicados. Con

posterioridad, la Comisión valorará la calidad y el valor artístico del guion, atendiendo específicamente, entre otros criterios, a la madurez del mismo, así como al equipo autoral del proyecto. En el caso de los documentales, se tendrá en cuenta, entre otros aspectos, la madurez del proceso narrativo y la relevancia de la temática. En la tercera fase, los mismos miembros de la Comisión valorarán la adecuación del presupuesto presentado al proyecto.

Además de las ayudas a la producción de largometrajes, la Ley del Cine y la normativa de desarrollo contienen otras líneas, como son las ayudas a cortos realizados y a cortos sobre proyecto, que son asimismo ayudas de naturaleza discrecional que dependen de la valoración de la Comisión mencionada.

Una mención específica a los incentivos fiscales

Los incentivos fiscales son un instrumento de fomento del audiovisual que ha crecido de manera exponencial en los últimos años en el entorno comparado.²² Tan es así que, como ha sido puesto de manifiesto más arriba, la Comisión Europea se ha preocupado por la competencia entre Estados (*subsidy race*) para establecer los incentivos fiscales más ambiciosos, a fin de atraer rodajes al territorio. Y ello en competencia también con otros territorios externos a la Unión Europea, como Australia, Nueva Zelanda, Canadá o Estados Unidos.

Los sistemas varían y al amparo de la expresión genérica ‘incentivos fiscales’ se encuentran esquemas que responden a la estructura general del sistema fiscal de cada Estado y que, por ello, no siempre resultan extrapolables a otros países. De hecho, una de las dificultades en el establecimiento de incentivos a la produc-

22 A ello me referí en el marco del análisis del modelo británico, bajo el epígrafe “Una aproximación a la fiscalidad del cine”, en *Derecho del Cine: Administración Cultural y Mercado*, Iustel, Madrid, 2010, págs. 216 -223, donde indicaba que en aquel momento la fiscalidad del cine apenas había recibido atención doctrinal en España, si bien en el Senado sí se había planteado alguna iniciativa que apuntaba en esta dirección. Por otra parte, y en el estudio del modelo británico, daba cuenta de las críticas de algún autor respecto de su sistema, singularmente farragoso.

ción audiovisual es la circunstancia de que dichos incentivos se aplican en ocasiones respecto de impuestos que solo han de satisfacer los residentes en un determinado Estado. De este modo, no siendo obligados tributarios, resulta complejo articular variantes para que terceros no residentes se beneficien de incentivos en un sistema en el que no tributan. España, en principio, pertenecería a esta categoría.

La Ley del Cine de 2007 incorporó un artículo 21 justamente sobre los incentivos fiscales, remitiendo su regulación a la normativa tributaria. Sin embargo, consciente de los problemas para la aplicación del incentivo en nuestro sistema, invitaba a su vehiculización a través de dos instrumentos: las agrupaciones de interés económico (AIEs) y las entidades de capital-riesgo. Más adelante, en el año 2015, y en línea con las exigencias del Derecho europeo, se incorporó un apartado tres, en el que se recordó que la suma de ayudas directas e incentivos fiscales no puede superar el porcentaje de intensidad máxima previsto para cada línea de ayudas y se indica cuáles son los mecanismos de control al efecto.

En España existen desde hace años los incentivos fiscales al cine, articulados como deducciones en el Impuesto sobre Sociedades, si bien hasta hace relativamente poco tiempo no se ha extendido su uso.²³ Se ha de señalar, no obstante, que los incentivos

23 Con carácter general cabe remitir a Juan David de la Torre Sotoca, *Tributación de la Cultura. Beneficios fiscales al sector cultural*, Editorial Comares, Granada, 2013. Si bien la parte que ahora interesa se encuentra ya desactualizada, por cuanto no recoge –como es lógico– la reforma fiscal del año 2014, presenta interés para comprender el marco general y, desde luego, los conceptos fundamentales de la aplicación del incentivo. Un trabajo inicial y pionero, con un análisis amplio de estos incentivos, puede verse en Saturnina Moreno González, *La deducción por inversiones en producciones cinematográficas. Reflexiones a la luz del Derecho Comparado y de la Unión Europea*, trabajo publicado en dos artículos en *Quincena Fiscal*, 2010, números 13 y 14, respectivamente (págs. 31- 54 y 37 – 60). Este trabajo es fruto de un seminario organizado el 16 de abril de 2010 en el Instituto Universitario Europeo de Florencia por Bruno de Witte y por mí misma sobre tendencias actuales en el Derecho del cine en una perspectiva europea y comparada. Fruto del seminario, además de los artículos ya citados, es el trabajo de Evangelia Psychogiopoulou sobre el criterio cultural en el análisis que realiza la Comisión Europea de las ayudas de Estado al audiovisual: *The “Cultural” Criterion in the European Commission’s Assessment of State Aids to the Audio-Visual Sector*, *Legal Issues of Economic Integration* 37, no. 4 (2010), págs. 273–291.

fiscales son una opción más dentro de las fórmulas de apoyo o fomento del audiovisual. Sin embargo, no son la única fórmula y, en mi opinión, resulta un instrumento adecuado para producciones de una determinada dimensión que, además, tengan suficiente capacidad de atracción de capital privado. Para pequeñas producciones o producciones de riesgo creativo, donde la captación de fondos resulte complicada, como es también el cine de no ficción, incluido el experimental, el sistema tradicional de ayudas continúa siendo la vía más adecuada de apoyo desde el sector público.

La reforma del Impuesto de Sociedades del año 2014 eliminó casi la totalidad de los incentivos fiscales existentes en todos los sectores, pero salvó alguno y creó nuevas modalidades. El actual artículo 36 de la Ley 27/2014, de 27 de noviembre, del Impuesto sobre Sociedades, recoge una deducción por inversiones en producciones cinematográficas, series audiovisuales y espectáculos en vivo de artes escénicas y musicales. Se introduce por vez primera un incentivo para espectáculos en vivo, a semejanza del anteriormente existente para producciones cinematográficas, si bien no es ahora objeto del presente trabajo. De la regulación del año 2014 –y sus posteriores reformas– cabe centrarse en particular en los siguientes aspectos:²⁴ 1) la previsión de un incentivo ‘ordinario’ para producciones españolas y un incentivo específico para producciones extranjeras (con matizaciones derivadas del Derecho de la Unión Europea); 2) tipos de producciones incluidas; 3) base de la deducción; 4) porcentaje de la deducción; 5) máximos a deducir.

Así, y en primer lugar, el legislador de 2014 introduce por vez primera, junto al incentivo previsto para las producciones españolas,²⁵ otro dirigido a atraer rodajes en nuestro territorio, en lí-

24 Se ha de señalar que la exposición aquí realizada presenta carácter general, pues se inserta en un contexto más amplio en el que no cabe profundizar en los detalles del régimen fiscal. Sin embargo, no cabe entender este régimen sin atender a las consultas tributarias resueltas por la Dirección General de Tributos y que en esta materia se han pronunciado ya en abundantes ocasiones (en cuestiones como el cálculo de la base o el ámbito temporal afectado). Cfr. <https://petete.minhafa.gob.es/consultas/>

25 Para ello, la película deberá obtener del ICAA el correspondiente certificado de nacionalidad conforme a lo dispuesto en el artículo 5 del Real Decreto 1084/2015, que

nea con medidas equivalentes adoptadas en otros Estados y fruto aquí del diálogo con las oficinas de atracción de rodajes o *Film Commissions*, singularmente la *Spain Film Commission*, que aglutina a la gran mayoría de ellas en nuestro país. El apartado 1 del artículo 36 regula el incentivo ordinario, mientras que el apartado 2 se ocupa del incentivo especial.

Los sujetos beneficiarios difieren en uno y otro incentivo. Así, en el incentivo ordinario es el productor quien tiene derecho a la deducción, siendo así que el concepto de productor ha de ser integrado con las respuestas de la Dirección General de Tributos a las consultas tributarias, en especial en lo referente a las Agrupaciones de Interés Económico, que, tal y como indica el artículo 21 de la Ley del Cine, habrían de servir para incentivar la aplicación de este instrumento fiscal. En el caso del incentivo especial, señala la Ley del Impuesto de Sociedades que resultará de aplicación a los productores registrados en el Registro de Empresas Cinematográficas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (actual Ministerio de Cultura y Deporte) que se encarguen de la ejecución de una producción extranjera de largometrajes cinematográficos o de obras audiovisuales. Por las particulares características del sistema tributario español –a diferencia de otros sistemas y con carácter general– no cabe que una productora extranjera se aplique directamente el incentivo, por cuanto en principio no tributa en España. Por ello, se ha articulado una fórmula válida para el contexto normativo español. Se ha de señalar, no obstante, una curiosidad, y es que el legislador estatal recogió el requisito de inscripción en el Registro de Empresas Cinematográficas justamente en el momento en el que la inscripción dejó de ser obligatoria con carácter previo y general, a raíz de los cambios normativos que siguieron la estela de la Ley 20/2013, de 9 de diciembre, de garantía de la unidad de mercado. Así, con la reforma operada por el Real Decreto-Ley 8/2014, de 4 de julio, de aprobación de medidas urgentes para el crecimiento, la competitividad y la efi-

desarrolla la Ley del Cine, además del certificado cultural exigido por el Derecho de la Unión Europea. Así, la Disposición Adicional Única de la Orden CUD/769/2018 regula con detalle este requisito para la aplicación de los incentivos fiscales.

ciencia (es decir, pocos días antes de la presentación de la reforma fiscal), se optó por mantener el Registro –frente a otros registros en otros sectores que fueron eliminados–, pero se eliminó con carácter general la necesidad de inscripción previa. Desde entonces, la inscripción se practica en general de oficio por el ICAA en los supuestos mencionados en el artículo 7 de la Ley del Cine, con la salvedad prevista para las salas de exhibición. Con carácter potestativo se prevé la inscripción de las personas físicas o jurídicas titulares de las empresas establecidas en España que realicen actividades relacionadas con la actividad cinematográfica y audiovisual que, sin haber solicitado ninguna de las medidas contempladas en esta Ley, necesiten acreditar en algún procedimiento ante cualquier Administración Pública su inscripción, y dicha Administración no cuente con registro de empresas cinematográficas y audiovisuales propio. Este supuesto constituiría la base jurídica para la aplicación del incentivo fiscal.

En segundo lugar, las producciones abarcadas por uno y otro incentivo difieren. Así, en el incentivo ordinario se fomenta la inversión en producciones españolas de largometrajes cinematográficos y de series audiovisuales de ficción, animación o documental, que permitan la confección de un soporte físico previo a su producción industrial seriada. Por su parte, en el incentivo especial el tenor de la regulación es más amplio, aun cuando es posible que el legislador tuviera en ambos casos la misma realidad en mente. Así, se refiere a largometrajes cinematográficos u obras audiovisuales que permitan la confección de un soporte físico. Si acudimos a las definiciones previstas en el artículo 4 de la Ley del Cine, la letra b), concerniente a “*otras obras audiovisuales*”, las define como “*aquellas que, cumpliendo los requisitos de la letra a) [película cinematográfica], no estén destinadas a ser exhibidas en salas cinematográficas, sino que llegan al público a través de otros medios de comunicación*”.²⁶ En este sentido, y en hipótesis, el ámbito de aplicación del segundo incentivo es más amplio que el primero. Los cortometrajes, sin embargo, parece que no se recogen ni uno ni en otro supuesto, si nos atuviéramos a una interpretación estricta, si

26 Por su parte, el artículo 2 de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Co-

bien en mi opinión sí cabe entender una aplicación extensiva del supuesto si se diera el caso.

En tercer lugar, el cálculo de la base de la deducción difiere y es más reducida en el incentivo especial que en el ordinario. Así, en el incentivo ordinario la base viene determinada por el coste total de producción (minorando la cuantía en función de subvenciones percibidas para financiar las inversiones que generan derecho a deducción), así como por los gastos para la obtención de copias y los gastos de publicidad y promoción a cargo del productor hasta el límite para ambos del 40 por ciento del coste de producción. En ambos casos, como se indicaba más arriba, la normativa ha de ser completada con las consultas tributarias realizadas al efecto. Más allá de esta circunstancia, cabe señalar dos cuestiones. Por un lado, el concepto ‘coste total de la producción’ es un concepto jurídico indeterminado, a diferencia del coste de la producción a efectos de ayudas concedidas por el ICAA, dado que este es objeto de una regulación detallada, contenida hoy en la Orden ECD/2784/2015, de 18 de diciembre, por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la inversión del productor. Dado que el Derecho de la Unión Europea establece límites, como se señaló más arriba, para la percepción de ayudas públicas por cada producción, el hecho de que el coste de producción en uno y otro caso se calcule de diferente forma puede plantear dificultades para el cálculo de dicho límite. Por otro lado, la inclusión de los gastos por copias y publicidad fue en su momento una apuesta por fomentar no solo la producción en sentido estricto, sino la relevante labor de la promoción para el éxito comercial de las películas. Y con ello se pretendía asimismo apoyar el sector de la distribución. Como es lógico, los gastos de promoción que hayan sido objeto de deducción no podrán computarse a efectos de obtener una subvención del ICAA y viceversa.²⁷

municación Audiovisual [LGCA], que podría resultar de aplicación en este aspecto en ausencia de una respuesta satisfactoria por parte de otras normas, no recoge una definición de “obra audiovisual” entre su elenco.

27 En el régimen jurídico de las subvenciones del ICAA cabe referir el apartado d) del artículo 2 –referido al coste de una película– de la Orden ECD/2784/2015, de 18 de diciembre, por la que se regula el reconocimiento del coste de una película y la

La base de la deducción en el incentivo especial es más reducida. Así, solo computan los gastos realizados en territorio español, que además se encuentren relacionados con la producción. En el incentivo ordinario se ha de precisar ahora que la base de deducción es, como se ha señalado, los costes de producción y se establece como requisito que el 50% de los mismos hubiera tenido lugar en España. En ambos casos, el hecho de vincular el gasto al territorio y, con ello, de establecer una condición para aplicar la ayuda pública conduce a la cuestión de la territorialización que ha sido discutida más arriba al aludir al marco europeo. La cuestión, sin embargo, ha sido completada recientemente por el Real Decreto-Ley 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía. En esta norma, además de recogerse la concreción tributaria y laboral del denominado Estatuto del Artista, se modifica el apartado segundo del artículo 36 de la Ley sobre el Impuesto de Sociedades. En particular, se remite al desarrollo reglamentario el eventual establecimiento de requisitos y obligaciones para tener derecho a la práctica de esta deducción. Por otro lado, y esto se encontraba ya previsto antes de la reforma de 2018, en el incentivo especial no se incluyen todos los gastos realizados, sino únicamente los siguientes: 1) gastos de personal creativo,²⁸ siempre que tenga residencia fiscal en España o en algún Estado miembro del Espacio Económico Europeo, con el límite de 100.000 euros

inversión del productor. En el mismo se establece que se reconocerán –a efectos de la percepción de subvenciones– los gastos de publicidad y promoción de la película, facturados a la empresa productora, hasta el límite del 40% del coste de realización de la película y siempre que los mismos no hayan sido objeto de subvención para la empresa distribuidora de la película. En el caso de que dichos gastos hayan sido solo parcialmente subvencionados, podrán reconocerse como coste aquellos otros que no hayan sido objeto de ayuda.

28 El personal creativo viene definido en el artículo 4.j) de la Ley del Cine del siguiente modo: “se considerará personal creativo de una película u obra audiovisual a: [a)] Los autores, que a los efectos del artículo 5 de esta Ley son el director, el guionista, el director de fotografía y el compositor de la música; [b)] Los actores y otros artistas que participen en la obra; [y c)] El personal creativo de carácter técnico: el montador jefe, el director artístico, el jefe de sonido, el figurinista y el jefe de caracterización”.

por persona;²⁹ y 2) gastos derivados de la utilización de industrias técnicas y de otros proveedores.

Por último, como se anticipaba más arriba bajo los números 4) y 5) de las características esenciales del sistema, existen dos límites fundamentales: el porcentaje de deducción y los límites absolutos máximos en uno y otro incentivo. En el incentivo ordinario el porcentaje de deducción es (hoy) 25% aplicable al primer millón y 20% aplicable al exceso, con un tope máximo de 3 millones de deducción. Por su parte, respecto del incentivo especial el porcentaje de deducción es un 20%, siempre que los gastos realizados en territorio español asciendan, al menos, a un millón de euros. El tope de deducción aplicable es (hoy) 3 millones, es decir, idéntico al incentivo ordinario.

En el año 2018 se reformó ligeramente el régimen jurídico de los incentivos fiscales y se introdujo una mención a las *Film Commissions*, a las que ya me he referido. Así, y entre otras obligaciones comunes a todos los beneficiarios de ayudas públicas en el sector (como el depósito, en su caso, de la película en la Filmoteca), se añade la siguiente: *“Incorporar en los títulos de crédito y en la publicidad de la producción una referencia específica a haberse acogido al incentivo fiscal e indicar de forma expresa los lugares específicos de rodaje en España y la colaboración del Gobierno de España, las Comunidades Autónomas, de la Spain Film Commission y de las Film Commissions/Film Offices que hayan intervenido.”* Y ello supone un hito más en el proceso de institucionalización creciente de unas entidades singularmente útiles para la atracción de rodajes en un determinado territorio. Del mismo modo, se señala más adelante que *“las empresas beneficiarias se comprometen a ceder los derechos de reproducción parcial de las obras audiovisuales y materiales gráficos entregados para la realización de actividades y elaboración de materiales de promoción en España y en el extranjero con fines culturales o turísticos, que podrán realizarse por las Entidades Estatales, Regionales, Provinciales o Locales con competencias en Cultura, Turismo y/o Economía, así como por la Spain Film Commission y por las Film Commissions/Film Offices que hayan intervenido.”*

29 La regulación inicialmente hacía referencia a 50.000 y esta cantidad se aumentó en el año 2017.

Financiación autonómica y local

En los últimos años se ha producido un despegue en el apoyo autonómico y local a la producción audiovisual y ello desde diversos frentes. Desde el punto de vista normativo, algunas Comunidades Autónomas –las menos– han aprobado su propia Ley del Cine. Es el caso de la pionera ley catalana 20/2010, de 20 de julio, del cine, o de la reciente ley andaluza 6/2018, de 9 de julio, del Cine de Andalucía. La existencia de una ley para el sector es positiva, por cuanto permite concentrar en una única norma todo el régimen jurídico: evita, por un lado, discordancias y, por otro, se ofrece una visión más amplia no solo de toda la cadena de valor desde el punto de vista industrial, sino también de los aspectos que conectan industria y cultura en un área de actividad que requiere inversiones económicas de peso. Además de lo anterior, no debe menospreciarse el peso simbólico de la ley, esto es, que un sector reciba tratamiento individualizado y se le dote de visibilidad desde el punto de vista político, cuya traducción es un instrumento, la ley.

Más allá de las leyes autonómicas, existen esquemas de ayudas –de una u otra forma– en todas las Comunidades Autónomas, si bien en ocasiones se trata de apoyo muy reducido, mientras que en otros casos se han articulado esquemas más sofisticados. Comunidades como País Vasco,³⁰ Aragón,³¹ Cataluña,³² o, recientemente, Madrid,³³ conceden ayudas a la producción de largometrajes,

30 https://www.euskadi.eus/ayuda_subvencion/2018/ikusentzunezkoak/y22-izapide/es/

31 <https://www.aragon.es/portal/site/GobiernoAragon/menuitem.bc-635f27d1b850777f4dbc1754a051ca?vgnextoid=b0390eb4bb58b210VgnVC-M100000450a15acRCRD&idTramite=1391>

32 <http://icec.gencat.cat/ca/sectors/audiovisual/>

33 http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=CM_ConvocaPrestac_FA&cid=1354609310383&noMostrarML=true&pageid=1331802501637&pagename=PortalCiudadano%2FCM_ConvocaPrestac_FA%2FPCIU_fichaConvocaPrestac&vest=1331802501621

mientras la gran mayoría de Comunidades conceden ayudas a la producción de cortometrajes.

Asimismo, en las Comunidades Autónomas con régimen fiscal propio o bien con peculiaridades, como es el hecho insular canario, han cobrado auge los incentivos fiscales. Caso destacado es el de Navarra³⁴ o el de las Islas Canarias, por el aumento automático de la deducción general prevista en la Ley del Impuesto de Sociedades, consecuencia en definitiva de una singularidad constitucional.³⁵

Otras fuentes de financiación del cine

Pese a que no se trate de ayudas en sentido estricto, se ha de completar este trabajo con una mención a la inversión obligatoria de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual en producciones audiovisuales, incluyendo producciones cinematográficas. Esta obligación, de ya larga existencia, se plasma hoy en el artículo 5 de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de Comunicación Audiovisual [LGCA], referida al derecho a la diversidad cultural y lingüística.³⁶ Su extenso contenido –donde se concreta la obligación atendiendo a porcentajes, a lenguas y a obras producidas– se completa con la regulación reglamentaria, que a día de hoy se desarrolla en el Real Decreto 988/2015, de 30 de octubre, por el que se regula el régimen jurídico de la obligación de financiación anticipada de determinadas obras audiovisuales europeas.

34 <http://investinnavarra.com/es/noticias/incentivos-fiscales-para-producciones-cinematograficas-y-audiovisuales-en-navarra/>

35 Así, la Disposición Adicional Tercera de la Constitución Española establece que “[l]a modificación del régimen económico y fiscal del archipiélago canario requerirá informe previo de la Comunidad Autónoma o, en su caso, del órgano provisional autonómico”.

36 Para un desarrollo más exhaustivo del contenido de este artículo me remito a mi trabajo “El derecho a la diversidad cultural y lingüística y el derecho a una comunicación transparente”, en Carmen Chinchilla/Miguel Azpitarte (coords.), *Estudios sobre la Ley General de la Comunicación Audiovisual*, Chinchilla, Aranzadi-Thomson Reuters, Cizur Menor, 2011, págs. 157-188

Esta cuestión se encuentra directamente conectada con el Derecho de la Unión Europea y, en particular, con la sucesión de Directivas conocidas antes como ‘Televisión sin fronteras’ y hoy como ‘Medios audiovisuales sin fronteras’. La obligación de inversión no viene requerida directamente por las Directivas aprobadas hasta la fecha, pero ha sido considerada compatible con el Derecho de la Unión por el Tribunal de Justicia de la Unión Europea en la citada sentencia *UTECA* de 5 de marzo de 2009.³⁷ Ello no obstante, y pese a no tratarse –insisto, hasta la fecha– de una obligación con fuente europea, habrá de estarse a futuros desarrollos normativos europeos, que pueden afectar a esta materia.

37 También se planteó si la obligación de inversión era o no conforme con la Constitución española, en especial desde la óptica de la libertad de empresa, y el Tribunal Constitucional entendió que la medida no presentaba tacha de inconstitucionalidad en la sentencia 35/2016, de 3 de marzo.

Distribución y agencias de ventas

Por tierra, agua y aire

Fernando Lara

Con motivo de la nominación de su película *Entre dos aguas* para los Premios Goya, Isaki Lacuesta declaraba a Gregorio Belinchón en *El País*: “No entiendo por qué medimos el éxito de las películas por criterios como los premios grandes o la taquilla, marcados por las majors. Es como si echáramos en cara a Michael Phelps que tardara un minuto en hacer 100 metros en comparación con los atletas: por favor, ¡lo hace por el agua! Nuestras películas no son exitosas por su recorrido en salas, sino por otros criterios, pero no vamos a renunciar a las salas”... Por supuesto, el éxito de una película no se mide exclusivamente, ni siquiera principalmente por sus resultados de taquilla, aunque a un informe como este se le pide que observe y describa la situación industrial de un sector, la distribución, y en concreto cuanto se refiere a la del cine español dentro de nuestro país.

Pero las palabras del autor de *La leyenda del tiempo* denotan una situación real y palpable dentro del cine español de nuestros días: la existencia de dos modelos muy diferentes y opuestos en la comercialización de las películas nacionales, según sean distribuidas por las compañías multinacionales norteamericanas o por empresas independientes. Con la peculiar característica de que son las primeras las que se llevan ‘la parte del león’ en términos comerciales, las que distribuyen los títulos que poseen un mayor atractivo comercial para el gran público, mientras que las segundas tienen que lidiar con filmes de menor ‘gancho’ taquillero. Un fenómeno típicamente español, que no se da en otras latitudes de nuestro entorno.

Conviene precisar antes que nada lo que entendemos por distribuidoras independientes o dependientes. Lo establece muy claramente la vigente Ley del Cine de 2007, cuando –en su artículo cuatro– determina que *“distribuidor independiente es 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”*. Es decir, distribución independiente se refiere a empresas con capital español o del resto de Europa, aunque, aun así, también se establece que para ser independiente no debe estar *“participada mayoritariamente por un operador televisivo, por una red de comunicaciones o por capital público, tengan o no carácter comunitario, ni dependan de ellos”*.

Por tanto, las distribuidoras ‘dependientes’ son aquellas que no cumplen los mencionados requisitos de independencia, y que se concretan en las seis *majors* de raíz y capital norteamericano: Hispano Foxfilm, Paramount Spain, Sony Pictures Releasing de España, The Walt Disney Company Iberia, Universal Pictures International Spain y Warner Bros. Entertainment España, que simplemente unen a sus nombres de origen una alusión geográfica a su ubicación entre nosotros y cuyos centros neurálgicos se hallan en Los Ángeles y Londres. Puede que, no tardando demasiado, esas seis poderosas firmas citadas pasen a cinco, si se llega a concretar la adquisición de Fox por parte de Disney. Citemos asimismo que otras empresas no estadounidenses ven actualmente cuestionada su independencia, como es el caso de E-One por depender de capital canadiense, no comunitario, o DeAPlaneta, al estar integrada en un importante grupo de comunicación que participa incluso en una cadena privada de televisión, Antena 3.

Dentro de este panorama, que se reproduce en muchos países europeos y de otros lugares del mundo, el cine español está viviendo, sin embargo, una circunstancia excepcional que antes apuntábamos: las seis distribuidoras multinacionales son las que comercializan básicamente las películas nacionales con mayores posibilidades económicas en el mercado interior, mientras que las numerosas compañías independientes han de trabajar con mate-

riales habitualmente menos atractivos cara a la taquilla. Cabría pensar que ello se debe simplemente al muy diverso volumen de las empresas, de que ‘el tamaño sí importa’ dentro de las relaciones con el sector de la producción y, sobre todo, de la exhibición.

Pero la realidad es bastante más compleja que tal principio, y tiene mucho que ver con el modelo económico que se ha impuesto en el cine español a lo largo de los últimos años: película financiada en buena parte por una de las dos televisiones privadas en abierto mediante su productora asociada, que es distribuida por una compañía multinacional y que accede mediante el poder y la influencia de esta a uno de los fundamentales circuitos de exhibición, todos ellos actualmente de capital mayoritario extranjero. Salirse de ese círculo cada vez resulta más complicado entre nosotros y solo muy concretos títulos lo consiguen, cuando –por citar tan solo un caso muy notorio– el apoyo televisivo proviene de TVE, de carácter público y no de las cadenas privadas (*Campeones*; Javier Fesser, 2018), pese a lo cual el film es distribuido por Universal; o cuando una distribuidora independiente logra la comercialización de una película respaldada por una televisión privada gracias a participar desde el inicio en su financiación (Vértigo Films con *Kiki, el amor se hace*; Paco León, 2016; Tripictures con *Thi Mai, rumbo a Vietnam*; Patricia Ferreira, 2017, o A Contracorriente con *El mejor verano de mi vida*; Dani de la Orden, 2018).

Lo habitual, sin duda, es que predomine el esquema dominante y que Telecinco Cinema o Atresmedia Cine exijan que los filmes en los que participan sean llevados por una multinacional, habitualmente Warner en el primer caso. No suele haber un contrato escrito que lo predetermine, pero acaba siendo así en la mayoría de las ocasiones. La enorme capacidad de promoción y difusión de estas cadenas, que multiplican los GRPs (Gross Rating Points) de sus películas con unos índices de presión publicitaria inalcanzables para quienes no están con ellas, acaba por marcar en buena parte el destino de los filmes en su asalto a las taquillas.

Una situación peculiar

¿Por qué hemos llegado a esta peculiar situación en la que son las distribuidoras multinacionales las que se ocupan de nuestro cine con más potencial económico? Según ya hemos señalado, no sucede así en otros países de nuestro entorno, como puede comprobarse en los tres cuadros siguientes: mientras de las diez películas españolas más taquilleras en 2017, solo una estaba distribuida por una compañía no multinacional, en Francia o en Italia es totalmente al revés, con distribuidoras nacionales que se han encargado de los grandes éxitos del año, salvo en dos casos en Italia. ¿Por qué aquí es diferente? ¿Quizá porque no ha existido ni existe en España una empresa independiente tan poderosa como Pathé o Gaumont en Francia, en un empeño ideal mil veces citado en el pasado pero nunca llevado a la práctica y probablemente ya imposible de ser realizado?

Top 10 cine español en España 2017

	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	ESPECTADORES	RECAUDACIÓN (€)
1	<i>Tadeo Jones 2: El secreto del Rey Midas</i>	Paramount	3.227.410	17.917.439
2	<i>Perfectos desconocidos</i>	Universal	2.256.917	14.373.417
3	<i>Es por tu bien</i>	Disney	1.552.197	9.536.256
4	<i>El secreto de Marrowbone</i>	Universal	1.182.440	7.332.325
5	<i>Señor, dame paciencia</i>	Warner	1.087.268	6.636.689
6	<i>Toc Toc</i>	Warner	1.047.243	6.050.635
7	<i>Verónica</i>	Sony	611.401	3.525.648
8	<i>El guardián invisible</i>	DeAPlaneta	583.603	3.603.891
9	<i>Contratiempo</i>	Warner	555.476	3.661.397
10	<i>El bar</i>	Sony	475.302	2.879.787

Fuente: *comScore*.

NOTA: Al observar las cifras de espectadores y recaudación de determinadas películas, podrán percibirse algunas ligeras diferencias entre distintos cuadros, debido a la diversa procedencia de sus datos y al periodo temporal que abarcan.

Top 10 películas francesas con mayor nº espectadores en Francia 2017

	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	ESPECTADORES
1	<i>Raid dingue</i>	Pathé	4.569.713
2	<i>Valérian</i>	Europa Corp.	4.060.163
3	<i>Alibi</i>	Studio Canal	3.581.687
4	<i>Le sens de la fête (C'est la vie!)</i>	Gaumont	2.985.000
5	<i>Épouse-moi mon pote</i>	Studio Canal	2.467.399
6	<i>Au revoir là haut</i>	Gaumont	1.945.295
7	<i>L'École buissonnière</i>	Studio Canal	1.865.904
8	<i>Il y a déjà tes yeux</i>	UGC Distribution	1.389.265
9	<i>Rock 'n roll</i>	Pathé	1.299.252
10	<i>Un sac de billes</i>	Gaumont	1.282.614

Fuente: *com.Score*.

Top 10 películas italianas con mayor recaudación en Italia 2017

	TÍTULO	DISTRIBUIDORA	RECAUDACIÓN (€)
1	<i>L'ora legale</i>	Medusa	9.511.809
2	<i>Comme un gato in Tangenziale</i>	Vision	9.490.512
3	<i>Poveri ma ricchissimi</i>	Warner	6.410.498
4	<i>Napoli velata</i>	Warner	5.974.452
5	<i>Mamma o papà</i>	Medusa	3.925.490
6	<i>La ragazza nella nebbia</i>	Medusa	3.814.061
7	<i>Beata ignoranza</i>	01 Distrib.	3.589.356
8	<i>Smetto quando voglio: Masterclass</i>	01 Distrib.	3.027.565
9	<i>Natale da chef</i>	Medusa	2.875.701
10	<i>Smetto quando voglio: Ad honorem</i>	01 Distrib.	2.617.266

Fuente: *Box Office Mojo*.

Y si atendemos al balance de 2018 vemos que, sobre un cómputo global de 97,7 millones de espectadores en las salas de cine españolas, con una recaudación de 585,7 millones de euros, el cine nacional obtuvo 17.625.480 espectadores y una taquilla de 103.808.053 euros, cifras muy similares a las del año anterior.

Como también la de la cuota de mercado: un 17,4% en 2017 y un 17,5% en 2018, mientras el cine norteamericano obtenía más del 67% de cuota. En cuanto a la distribución, se confirma igualmente este año la tendencia de los años anteriores, ya que de las diez películas españolas más taquilleras, todas menos dos están distribuidas por compañías multinacionales.

Películas españolas de mayor éxito comercial en 2018

TÍTULO	DISTRIBUIDORA	ESTRENO	ESPECTADORES	RECAUDACIÓN (€)
1 <i>Campeones</i>	Universal	6/4/18	3.288.420	19.092.222
2 <i>Superlópez</i>	Disney	23/11/18	1.798.799	10.615.541
3 <i>El mejor verano de mi vida</i>	A Contracorriente	12/7/18	1.381.003	7.935.774
4 <i>Perfectos desconocidos</i>	Universal	1/12/17	1.295.596	8.007.212
5 <i>La tribu</i>	Fox	16/3/18	1.009.802	6.146.641
6 <i>Yucatán</i>	Fox	31/8/18	916.333	5.141.044
7 <i>El cuaderno de Sara</i>	Disney	2/2/18	844.513	5.197.167
8 <i>Sin rodeos</i>	A Contracorriente	2/3/18	720.212	4.495.600
9 <i>Los futbolísimos</i>	Paramount	24/8/18	638.060	3.437.934
10 <i>Todos lo saben</i>	Universal	14/9/18	570.326	3.137.938
11 <i>Ola de crímenes</i>	Universal	5/10/18	503.994	3.040.874
12 <i>El fotógrafo de Mauthausen</i>	Filmax	26/10/18	400.326	2.404.453
13 <i>Thi Mai, rumbo a Vietnam</i>	Tripictures	12/1/18	309.313	1.834.212
14 <i>El pacto</i>	Sony	17/8/18	281.623	1.602.280
15 <i>Loving Pablo</i>	Filmax	9/3/18	275.872	1.765.881
16 <i>El reino</i>	Warner	28/9/18	273.634	1.437.877
17 <i>Que baje Dios y lo vea</i>	DeAPlaneta	5/1/18	270.051	1.635.106
18 <i>La sombra de la ley</i>	Fox	11/10/18	242.732	1.446.383
19 <i>El mundo es suyo</i>	Warner	22/6/18	234.525	1.339.061
20 <i>Miamor perdido</i>	Sony	14/12/18	199.405	1.184.045

Fuente: *comScore*.

En su libro *La exhibición cinematográfica en España* (Ediciones Cátedra; Madrid, 2015) y basándose en un informe de Fundesco, José Vicente García Santamaría plantea el origen de la situación cuando *“tuvo lugar una considerable transnacionalización del capital, que llevó a que el sector de la distribución española pasase de ser controlado por empresas nacionales a depender de las multinacionales. Esta rápida transnacionalización vino propiciada por el fin del aislamiento español tras la llegada de la democracia y tuvo su culminación con la entrada de España en la CEE. Otras razones responden a la progresiva concentración vertical que se ha producido en el ámbito internacional entre los tres subsectores de la industria audiovisual. Por consiguiente, la dinámica sectorial de la industria cinematográfica de los últimos años provocó una situación de oligopolio en la distribución, que controlaba en buena medida la producción nacional por la necesidad de hacerse con licencias de doblaje y con las principales redes de exhibición”*. Desaparecidas hace décadas las licencias de doblaje (que relacionaban la importación de películas extranjeras con la distribución de filmes españoles), se diría que aquella imposición histórica ‘acostumbró’ a las empresas multinacionales a comercializar producto local, lo que fue revelándose como algo sustancialmente positivo para sus cuentas de resultados.

En la actualidad y aunque, lógicamente, su principal objetivo sigan siendo las producciones norteamericanas para extraer de ellas el máximo rendimiento entre nosotros, las *majors* están dedicando una atención especial a determinadas películas españolas dentro de España. Cuentan con pequeños departamentos o personas concretas especializadas en la producción local, ‘acompañan’ a proyectos desde sus inicios, se encargan en muchas ocasiones del “P&A” (copias y publicidad), presionan sobre los circuitos de exhibición para colocar en ellos el mayor número de copias posible, accediendo a una amplia cantidad de complejos de salas... Dentro de una distribución intensiva, de muchas copias al tiempo con el máximo de pases, mientras la televisión que respalda la película ha bombardeado antes con publicidad de ella a los espectadores de numerosos programas y los bombardea también

incesantemente durante el periodo de exhibición del film. No parece difícil deducir que las cifras de taquilla que se consigan serán muy superiores a las que logre una película sin apoyo televisivo y distribuida por una compañía independiente que no cuenta con esos poderosos recursos para promoción ni con el mismo trato de los exhibidores hacia ella.

El cine español de las distribuidoras multinacionales en el periodo 2015/2018

DISTRIBUIDORA	Estrenadas	Estrenadas	Estrenadas	Estrenadas	Total
	2015	2016	2017	2018	
Warner	7	6	5	3	21
Sony	4	5	4	3	16
Universal	4	3	2	3	12
Disney	-	4	1	2	7
Fox	-	3	-	3	6
Paramount	1	-	1	1	3
Total					65

PROMEDIO ANUAL de estrenos de películas españolas por distribuidoras multinacionales: 16,25

TOTAL PELÍCULAS ESPAÑOLAS ESTRENADAS	ESTRENADAS POR MULTINACIONALES	%
579	65	11.22 %
Total espectadores	Espectadores multinacionales	Porcentaje
71.079.468	54.147.043	76.17 %
Total recaudación	Recaudación multinacionales	Porcentaje
422.014.857	324.301.634	76.84 %

Fuente: Elaboración propia sobre datos facilitados por las propias distribuidoras (a través de FEDICINE) hasta el 20 de noviembre de 2018, y cifras extraídas de la base de datos del ICAA.

Tres cuartas partes de los espectadores

No hay más que recurrir a los datos estadísticos para corroborar lo dicho. El cuadro que acabamos de incluir nos permite comprobar que, durante el periodo estudiado de 2015 a 2018, las seis *majors* estrenaron 65 películas españolas, lo que tan solo significa el 11,22% del total de filmes nacionales estrenados (579 según las cifras de cuantos se presentaron a los Goya), pero obtuvieron un porcentaje global del 76,17% de los espectadores que acudieron a ver nuestro cine y un 76,84% de las recaudaciones conseguidas por él... Es decir, que con muy pocas películas (una media de 16,25 al año) conquistaron más de tres cuartas partes de la taquilla anual del cine español. Lo que confirma cuanto veníamos señalando repetidamente: que las distribuidoras multinacionales copan los títulos españoles más relevantes comercialmente, manejando una serie de películas muy seleccionadas en función de su potencial económico y, casi siempre, amparadas por las cadenas privadas de televisión.

Distribuidoras no multinacionales (2015/2018)

DISTRIBUIDORA	PELÍCULAS ESP. DISTRIB.	PELÍCULA ESP. DE MAYOR ÉXITO	ESPECTA- DORES	RECAUDA- CIÓN (€)
A CONTRACORRIENTE	15	<i>El mejor verano de mi vida</i> Estreno: 23/5/18	1.406.342	7.998.894
ÁVALON	14	<i>Estiu 1993</i> Estreno: 30/6/17	197.417	1.198.557
BTEAM	10	<i>La novia</i> Estreno: 11/12/15	193.320	1.068.754
CARAMEL	4	<i>Muchos hijos, un mono y un castillo</i> Estreno: 15/12/17	88.663	535.628
DEAPLANETA	8	<i>El guardián invisible</i> Estreno: 3/3/17	580.458	3.590.928

DISTRIBUIDORA	PELÍCULAS ESP. DISTRIB.	PELÍCULA ESP. DE MAYOR ÉXITO	ESPECTA- DORES	RECAUDA- CIÓN (€)
E-ONE	14	<i>El olivo</i> Estreno: 6/5/16	325.608	1.652.151
FESTIVAL	6	<i>La noche que mi madre mató a mi padre</i> Estreno: 29/4/16	115.772	603.460
FILMAX	26	<i>Truman</i> Estreno:30/10/15	634.641	3.589.119
GOLEM	5	<i>Amama</i> Estreno:15/10/15	59.478	305.338
SHERLOCK (conjuntamente con A Contracorriente)	7	<i>Les distàncies</i> Estreno: 7/9/18	38.729	224.235
SYLDAVIA	18	<i>A praia dos afogados</i> Estreno: 9/10/15	82.673	476.667
TRIPICTURES	3	<i>Thi Mai, rumbo a Vietnam</i> Estreno: 12/1/18	310.458	1.823.460
VÉRTIGO	2	<i>Kiki, el amor se hace</i> Estreno: 1/4/16	1.090.256	6.279.214
WANDA	9	<i>Cantábrico</i> Estreno: 31/3/17	106.266	653.690

Fuente: Elaboración propia sobre datos facilitados por las distribuidoras (a través de ADICINE y FEDICINE) hasta el 20 de noviembre de 2018, y cifras extraídas de la base de datos del ICAA.

La cuarta parte restante del mercado del cine español queda para los distribuidores independientes, cuyo número de películas comercializadas (134 en cuatro años, con un promedio anual de 33,5 títulos y un 23% del total producido) queda reflejado en el cuadro superior, junto a los máximos éxitos de cada distribuidora en esta etapa. Sus cifras de recaudación distan notablemente de las logradas por las *majors*, como no podía ser de otra manera. E incluso de volumen más reducido que las catorce empresas ci-

tadas queda una pléyade de pequeñas firmas que comercializan tres, dos o un título español al año, cuando no es la propia productora la que desarrolla por sí misma las tareas de distribución. Una atomización nada positiva para las perspectivas de nuestro cine, buena parte del cual tiene problemas para hacerse ver 'con ojos y cara' al espectador y, en demasiadas ocasiones, no llega a estrenarse o lo hace de manera testimonial.

Si sobre una producción anual que ronda las 150 películas, descontamos las 16 distribuidas por las multinacionales, veremos que el campo que queda para las independientes es enormemente vasto y no pueden asumirlo en su globalidad (entre todas las empresas más relevantes, recuérdese que solo llegan a un promedio de unos 34 títulos al año), teniendo en cuenta la costosa inversión que supone un mínimo estreno comercial y su mantenimiento en un parque de salas al que no es raro que acceda cada semana una quincena o veintena de títulos, nacionales y extranjeros, que compiten entre sí denodadamente.

Películas españolas de mayor éxito en el período 2015/2018

	TÍTULO	ESTRENO	DISTRIBUID.	ESPECTADORES	RECAUDACIÓN (€)
1	<i>Ocho apellidos catalanes</i>	16/11/15	Universal	5.769.641	36.172.357
2	<i>Un monstruo viene a verme</i>	7/10/16	Universal	4.677.455	26.775.686
3	<i>Perfectos desconocidos</i>	1/12/17	Universal	3.317.061	21.029.047
4	<i>Campeones</i>	6/4/18	Universal	3.308.129	19.193.257
5	<i>Tadeo Jones 2: El secreto del Rey Midas</i>	25/8/17	Paramount	3.230.235	17.935.165
6	<i>Palmeras en la nieve</i>	25/12/15	Warner	2.706.623	17.098.112
7	<i>Atrapa la bandera</i>	28/8/15	Paramount	1.948.197	11.107.096
8	<i>Perdiendo el Norte</i>	6/3/15	Warner	1.658.095	10.455.281
9	<i>Es por tu bien</i>	24/2/17	Disney	1.599.813	9.759.271
10	<i>Villaviciosa de al lado</i>	2/12/16	Warner	1.591.692	10.176.254

	TÍTULO	ESTRENO	DISTRIBUID.	ESPECTA- DORES	RECAUDA- CIÓN (€)
11	<i>Ahora o nunca</i>	19/6/15	Sony	1.420.289	8.444.219
12	<i>El mejor verano de mi vida</i>	23/5/18	A Contracorriente	1.406.342	7.998.894
13	<i>El secreto de Marrowbone</i>	27/10/17	Universal	1.185.925	7.351.890
14	<i>Señor, dame paciencia</i>	16/6/17	Warner	1.109.644	6.689.260
15	<i>Cuerpo de élite</i>	26/8/16	Fox	1.102.794	6.540.551
16	<i>Kiki, el amor se hace</i>	1/4/16	Vértigo	1.090.256	6.279.214
17	<i>Cien años de perdón</i>	4/3/16	Fox	1.073.569	6.670.835
18	<i>Toc Toc</i>	6/10/17	Warner	1.067.346	6.115.288
19	<i>La tribu</i>	16/3/18	Fox	1.013.241	6.167.074
20	<i>Yucatán</i>	31/8/18	Fox	916.317	5.140.930
21	<i>El cuaderno de Sara</i>	2/2/18	Disney	891.326	5.411.422
22	<i>Sin rodeos</i>	20/2/18	A Contracorriente	754.891	4.570.777
23	<i>Los futbolísimos</i>	24/8/18	Paramount	642.823	3.451.040
24	<i>Truman</i>	30/10/15	Filmox	634.641	3.589.119
25	<i>Verónica</i>	25/8/17	Sony	611.403	3.528.673
26	<i>Todos lo saben</i>	14/9/18	Universal	581.262	3.182.000
27	<i>El guardián invisible</i>	3/3/17	DeAPlaneta	580.458	3.590.928
28	<i>Contratiempo</i>	6/1/17	Warner	558.749	3.681.423
29	<i>Ola de crímenes</i>	5/10/18	Universal	505.842	3.047.263
30	<i>La librería</i>	24/10/17	A Contracorriente	500.688	3.037.382
31	<i>Mi gran noche</i>	23/10/15	Universal	491.496	2.545.854
32	<i>El desconocido</i>	25/9/15	Warner	488.555	3.001.266
33	<i>Zipi y Zape y la isla del Capitán</i>	29/7/16	Disney	484.672	2.593.036
34	<i>La llamada</i>	29/9/17	DeAPlaneta	481.160	2.695.961
35	<i>El bar</i>	24/3/17	Sony	475.302	2.893.781

Fuente: Elaboración propia sobre datos facilitados por las propias distribuidoras (a través de FEDICINE y ADICINE) hasta el 20 de noviembre de 2018.

Llegados a este punto, analicemos ahora el presente cuadro, que considero de particular relevancia. Obsérvese cómo de las 35

películas con mayor número de espectadores, a partir de casi medio millón, y unas recaudaciones que rondan un mínimo de tres millones de euros en el periodo 2015-2018, la inmensa mayoría se hallan distribuidas por las *majors*. Mientras que las comercializadas por empresas no multinacionales son solo 7, ocupando los lugares 12 (*El mejor verano de mi vida*), 16 (*Kiki, el amor se hace*), 22 (*Sin rodeos*; Santiago Segura, 2018), 24 (*Truman*; Cesc Gay, 2015), 27 (*El guardián invisible*; Fernando González Molina, 2017), 30 (*La librería*; Isabel Coixet, 2017) y 34 (*La llamada*; Javier Ambrosi, Javier Calvo, 2017). Aparte de dominar claramente la comedia doméstica, con incursiones del género fantástico o la animación, cabe constatar que la mayoría de los filmes destacados comercialmente se integran en el esquema de producción/distribución/exhibición que antes hemos citado y que les resulta casi imposible a los independientes competir con él de forma no ya igualitaria, sino mínimamente competitiva. Es justo lo que Isaki Lacuesta planteaba sobre algo tan distinto como recorrer cien metros en tierra o en el agua, y lo que debemos exigir a quienes emprenden una y otra tarea.

Preocupación por el futuro

No corresponde a este informe (que posee un carácter sobre todo informativo) valorar subjetivamente la situación actual. Pero sí reflejar la preocupación de que el cine español sufra un 'gap', un profundo agujero en su estreno en salas, dadas las características de lo que estamos viviendo. Aparte de ese 11,22% que cubren las multinacionales (con películas cuyos presupuestos suelen superar los tres millones de euros) y del espacio que manejan las principales independientes, ¿quién va a estrenar esos alrededor de 150 títulos españoles que pugnan cada año por llegar a nuestras pantallas? Muchos, cada vez más, son largometrajes documentales que, salvo excepciones, tienen siempre difícil acceso, pero de los 88 de ficción (84 de imagen real y 4 de animación) realizados en 2018 y que se han presentado a los Goya, ¿cuántos lograrán su estreno y qué distribuidoras les conducirán hasta él? Lo que pre-

ocupa de manera especial en los casos del llamado “Otro Cine Español”, cada vez más confinado al ‘gueto’ cultural de cinematecas, museos y centros especializados, sin acceso natural al público en general. Por fortuna, la valiosa labor de determinadas distribuidoras independientes está tratando de paliar este déficit de vías de salida, pero aun así la situación es susceptible de llegar a convertirse en un auténtico cuello de botella.

Sin duda, la desaparición de Alta Classics en 2013 supuso un rotundo contratiempo para la distribución independiente del cine español. Entre 1982 y el citado 2013, dos centenares de títulos producidos en nuestro país y dirigidos por cineastas españoles llevaron el logotipo de Alta Films o Alta Classics en su recorrido por las salas de exhibición. Cubría esta firma una parcela amplia y decisiva de la industria nacional, que nunca ha podido llenar el hueco que dejó el cierre de su actividad. Alta llegó a estar varias veces en el *ranking* de las diez distribuidoras con mayor recaudación en España, solo por detrás de las *majors*, lo que también venía propiciado por disponer de un circuito propio de salas. La labor de Enrique González Macho al frente de Alta (por la que le fue concedido el Premio Nacional de Cinematografía en 1997) resultó fundamental en la comercialización de nuestro cine, y lo fue con una intensidad que no ha sido igualada hasta ahora.

Para resumir esta situación, cedamos ahora la palabra a Eduardo Escudero, de A Contracorriente Films y representante de nuestro país en el directorio de Europa Distribution, que en las Jornadas sobre la Distribución Independiente, celebradas en octubre de 2017 dentro del marco de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, manifestaría: *“Tenemos que tener claro que en España se produce una anomalía que no se registra en otros países de nuestro entorno europeo: los Estudios se llevan las películas españolas más taquilleras, y eso al final repercute en el otro cine español. Es decir, ¿las bonitas bailan con los Estudios y las feas con los independientes? Al final esto es un ecosistema, donde interesa que todos los actores (cines, distribuidores, agentes internacionales de ventas...) sean financieramente solventes. Cuanto más lo sean los exhibidores, podrán adoptar ciertas medidas y promocionar mejor las películas, cuanto más lo seamos los distribuidores... Si al final el cine español más comercial queda en manos de los*

Estudios, a la larga eso no es bueno para los exhibidores, que aumentan su dependencia en cuota de mercado con los Estudios, ni para las empresas españolas". Tras definir la situación como *"a medio plazo, un cáncer para nuestra cinematografía"*, Escudero completaba su diagnóstico en este párrafo: *"Cualquier política no encaminada a fortalecer la posición del distribuidor independiente es contraproducente para la cinematografía nacional, pues deja la mayoría de las producciones nacionales en manos de distribuidoras debilitadas por no poder acceder también a las producciones nacionales más comerciales, que en España, paradójicamente, quedan reservadas a las multinacionales norteamericanas"*.

Pero la realidad es, hoy por hoy, que ningún productor español que ponga en pie una película con un presupuesto elevado y una clara ambición de éxito comercial deja de dirigirse en primer término a las *majors* para que la distribuyan, recurriendo solo a las independientes si aquellas no se sienten interesadas por el proyecto. Puede haber excepciones, por una cierta fidelidad –cada vez más rara– de un o una cineasta hacia la empresa que le ha acompañado desde un principio; por razones de índole amistosa o afectiva, o incluso cuando, como vimos anteriormente en tres casos, la distribuidora independiente participa desde el inicio en la financiación de la película. Pero la norma que rige mayoritariamente es la preferencia por las multinacionales, a las que desde la producción se considera que están dotadas de un ‘músculo financiero e industrial’ mucho mayor a la hora de comercializar sus filmes.

Y no parece que ello vaya a cambiar en un futuro inmediato. Se intentó incentivar desde el propio ICAA al aprobarse en diciembre de 2015 la Orden Ministerial que modificaba el sistema de Ayudas a la Producción establecido por la Ley del Cine de 2007. Dentro de las Ayudas generales sobre proyecto (pensadas para las películas de mayor empeño industrial), se estableció que dos puntos del nuevo sistema se obtendrían al optar por una distribuidora independiente para la comercialización del film objeto de dicha ayuda. Un importante criterio para corregir la situación que hemos venido mencionando, pero que quedó sin validez a los dos años y medio al eliminarse desde una nueva Orden Ministerial, de 17 de julio de 2018, sin que de nada sirvieran los esfuerzos

efectuados por los distribuidores independientes para que esos dos puntos se mantuviesen.

Significaban un cierto apoyo desde las instancias oficiales para su desigual labor. Sin ellos como incentivo, y dado que las *majors* vienen funcionando eficazmente con el cine español, dedicándole recursos y trabajos que en principio no están obligadas a darle (ya que su objetivo central es que los productos originales de su empresa matriz rindan lo más posible), pero logrando muy buenas cifras que amplían sus balances finales, no creemos que, en este aspecto concreto, la realidad de la distribución del cine español en España vaya a cambiar los próximos años de manera sustancial.

La distribución independiente

Evidentemente, la problemática de la distribución independiente española no termina con sus dificultades para comercializar la producción nacional de mayor potencial de éxito. Otros muchos son sus obstáculos actuales, que le hacen sufrir una especie de ‘tormenta perfecta’ donde se conjugan todo tipo de factores negativos: el descenso de público en las salas que suelen exhibir sus películas, el declive absoluto en las ventas de DVD y Blu-ray, así como en los alquileres de los hoy casi desaparecidos videoclubs, la falta de interés de las cadenas televisivas en adquirir los títulos cuyos derechos detentan, no ya solo en el caso de las privadas sino también en el de las públicas (aunque la situación en TVE ha variado positivamente en los últimos meses de 2018), la subida de precios en el mercado internacional, que no se corresponde con los ingresos que se obtienen, lo que motiva que cada vez resulte más difícil amortizar las películas...

Como me han señalado varios distribuidores independientes a la hora de redactar el presente informe, *“el que este año una película como ‘Cold War’ haya significado un gran éxito, del que todos nos congratulamos, con más de 200.000 espectadores, es algo que ahora sucede una vez cada tres o cuatro años, cuando antes sucedía tres o cuatro veces cada temporada”*. Para este tipo de cine internacional, a menudo en versión original subtitulada donde existen salas dedicadas a ella

o compartido con copias dobladas, se ha perdido el público de un par de generaciones y el que existe en la actualidad se halla notablemente envejecido, sin que los espectadores más jóvenes lo suplementen o reemplacen. Hechos como la piratería audiovisual, la moda de las series televisivas o el auge de las plataformas digitales han incidido de manera fundamental en esta carencia de público joven para el 'cine de autor', el 'cine independiente', en definitiva el cine no sujeto a los parámetros de Hollywood y su dosis semanal de *blockbusters* para las multisalas de los centros comerciales.

De hecho, la distribución independiente española difícilmente subsistiría sin las ayudas públicas, concretamente del ICAA y del Programa MEDIA europeo dentro de Europa Creativa. 2.500.000 euros es la cantidad que el Instituto de Cinematografía español dedica en los últimos años (llegó a ser el doble en la primera década de este siglo) a apoyar la distribución de películas europeas, incluidas las españolas, e iberoamericanas. 72 títulos se han beneficiado de este respaldo en 2018, con cantidades que van de 100.700 a 1.171 euros, en función de la inversión efectuada para su distribución (que puede subvencionarse hasta en un 50%) y la puntuación concreta que otorga un comité profesional. Ha de tenerse en cuenta que, en el caso de las películas españolas, los gastos de publicidad, copias y promoción figuran en muchas ocasiones entre los declarados al ICAA como costes del film por las productoras correspondientes, por lo que no pueden ser imputados a las distribuidoras porque se incurriría en una doble subvención sobre el mismo objeto de ella. De hecho, el actual sistema de Ayudas generales sobre proyecto para la Producción determina que al menos un 10% del presupuesto de la película debe estar destinado a estos fines de comercialización.

Por lo que respecta a Europa, las Ayudas MEDIA tienen dos variantes para la distribución de películas fuera de su país de origen: la Ayuda Automática, dotada con 19 millones de euros en 2019, y la Ayuda Selectiva, que dispone de 9,85 millones de euros este mismo año. A ambas, que han experimentado modificaciones en su última convocatoria, concurren habitualmente las empresas independientes españolas, con importantes resultados. Según Peter Andermatt, director de la Oficina MEDIA/España,

en cuanto a nuestro cine títulos como *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016), *El olivo* (Icíar Bollain, 2016), *Un día perfecto* (Fernando León de Aranoa, 2015), *Truman* (Cesc Gay, 2015), *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014), *El desconocido* (Dani de la Torre, 2015), *Ozzy* (Alberto Rodríguez, Nacho La Casa, 2016), *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016), *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016) y *ma ma* (Julio Medem, 2015) recibieron entre todas más de 1.208.000 euros dentro de las Ayudas Automáticas para su distribución en otros países por parte de empresas europeas no españolas. Mientras que en las Selectivas, que apoyan la distribución de treinta a cuarenta películas al año, destacaron las citadas *Un día perfecto* y *ma ma*, que generaron más de 880.000 euros entre las dos.

La distribución independiente se ha enfrentado, asimismo, a la digitalización de las salas a lo largo de la última década. Desde fuera, podría imaginarse que le ha beneficiado enormemente, dado el ahorro que supone en tiraje de copias, transporte de las mismas o al evitar el progresivo deterioro de su soporte de celuloide. Parece evidente que si el coste de una copia era de 700/800 euros y cada DCP (Digital Cinema Package, el archivo digital que contiene la película) vale entre 55 y 65 euros, su transporte resulta económico y no se estropea según va teniendo proyecciones, todo son ventajas. Pero existe la figura del VPF o Virtual Print Fee, cantidad que los distribuidores abonan para compartir con los exhibidores los gastos que a estos les ha supuesto el proceso de digitalización de sus salas y que recaudan unos 'intermediarios' llamados integradores. Un VPF que supone para el distribuidor un coste de entre 450 y 625 euros por proyección, por lo que, sumado todo, no significa tanto beneficio para el distribuidor como muchas veces se argumenta.

De ahí que Miguel Morales, presidente de ADICINE (Asociación de Distribuidores Independientes Cinematográficos),¹ haya escrito en el libro *El espíritu de Valladolid*, que recoge las Jornadas

1 Además de ADICINE, otra Asociación reúne al sector de la Distribución en España: FEDICINE (Federación de Distribuidores Cinematográficos), que agrupa a todas las *majors* y algunas que no lo son, como A Contracorriente, Tripictures, E-One o DeAPlaneta. Su Presidenta y Directora General es Estela Artacho García-Moreno.

celebradas en 2017 durante el Festival de esa ciudad y a las que ya hemos hecho alusión anteriormente: *“El actual panorama de digitalización nos afecta a los independientes de manera distinta en la exhibición y en la televisión. En la exhibición, donde la digitalización ha dado paso a un mayor control del mercado por las majors norteamericanas, motivado por la mayor facilidad para programar las películas en pases sueltos en cada sala, lo que facilita los estrenos masivos y deja menos espacio para el cine independiente y su mantenimiento en las pantallas. Y en la televisión, la digitalización y la piratería han contribuido a la práctica desaparición del DVD, que era una parte importante de la financiación de las películas, y por otro lado se han creado nuevas plataformas, no de televisión directamente, aunque en muchos casos puedan verse en la televisión: el VOD (Video On Demand), que hace que se consuman muchas más películas y ha fragmentado la audiencia de las televisiones generalistas”*.

Nuevas plataformas (Netflix, Amazon, HBO, Movistar+, Filmin...) capaces de variar de forma radical el sistema de comercialización de las películas, especialmente en el caso de Netflix. Distribuidora mundial de títulos importantes, que no permite que se vean en salas salvo en su país de origen, mayor incidencia poseen aun los filmes que ella misma financia, caso de *Roma*, de Alfonso Cuarón (2018), o que se están finalizando como *The Irishman*, de Martin Scorsese. En el caso del primero, tras obtener el León de Oro de la Mostra de Venecia (después de que el Festival de Cannes lo rechazara por su negativa a incluir en la Sección Oficial títulos que no fueran a distribuirse en salas), ha generado un conflicto con el sector de la exhibición en diversos países.

Concretamente en España, los grandes circuitos se negaron a programar *Roma* si no se cumplía el plazo que rige en el mercado (no por imperativo legal alguno), según el cual tienen que transcurrir 112 días desde que una película se estrene en cines y pase a otras ‘ventanas’, algo que Netflix no estaba dispuesta a respetar. Así que únicamente un circuito más pequeño, vinculado a las distribuidoras A Contracorriente y Sherlock Films, se decidió a programar la obra maestra de Cuarón solo unos días antes de que estuviera disponible para los usuarios de la plataforma, manteniéndose todavía en sus salas un tiempo después. De esta manera,

exclusivamente cinco cines en toda España (dos en Madrid y dos en Barcelona de dicho circuito, además de uno de propiedad municipal en Málaga: el Albéniz) exhibieron *Roma*, con una espectacular respuesta del público ante el potente reclamo del film.

Podría pensarse que esta situación corresponde ser analizada con mayor propiedad en el capítulo que se dedica a la Exhibición que en el presente, cuyo objetivo es la Distribución. Pero no es así en realidad, porque este sector se verá sin duda modificado con la extensión del número de abonados de las diversas plataformas digitales, donde probablemente llegarán a contemplarse en *streaming*, con simultaneidad o poco tiempo después, las mismas películas que programan los cines. Tratan estos de mantener la ‘cadena de valor’ que hoy se halla vigente, pero –por más que intenten preservarla, porque en ello reside la supervivencia de la propia actividad económica– tarde o temprano tendrán que dotarla de flexibilidad y llegar a entendimientos y pactos con los sistemas generados por las actuales tecnologías. Hasta ahora, los exhibidores mantienen con firmeza su postura, pero habrá que ver hasta cuándo son capaces de hacerlo, ya que muchos piensan en la industria que su actitud es ‘poner puertas al mar’.

Y de ahí también se derivará el papel que el futuro reserva a la Distribución, si los ingresos por proyección en salas son menores al pago que ofrezcan las plataformas o, todavía más decisivo, si son estas quienes negocian directamente con los productores y no precisan de ninguna intermediación. Lo que, en mucha mayor medida que a las *majors*, con otros recursos de práctica financiera, acabaría afectando a unas distribuidoras independientes necesitadas de diversos canales de exhibición que, sumados, puedan amortizar sus siempre arriesgadas inversiones. Que existen soluciones resulta patente en el caso de Filmin, una plataforma española de cine de calidad creada precisamente por los mismos distribuidores cinematográficos independientes y que –después de diez años de existencia– logró por primera vez en 2017 evitar en su balance los ‘números rojos’.

Como colofón de este punto, considero que la problemática actual de esa Distribución independiente quedó adecuadamente resumida en las amplias Conclusiones de las Jornadas vallisoleta-

nas a las que ya hemos hecho referencia con anterioridad. Por ello, creo pertinente reproducir sus puntos esenciales:

- El objetivo fundamental de la distribución independiente es, desde siempre, la satisfacción y el enriquecimiento cultural del espectador, brindándole una oferta de las obras cinematográficas lo más diversa y variada posible. De hecho, la distribución independiente constituye en España entre un 20% y un 25% de la recaudación obtenida por el cine en salas anualmente.
- El panorama que se ofrece a la distribución independiente se ve abocado a una situación paradójica: mientras a la tradicional exhibición en salas se han sumado nuevos canales de comunicación con el espectador, como las televisiones de pago y las plataformas digitales, cada vez resulta más dificultosa la amortización de los títulos adquiridos en los mercados internacionales, que demandan progresivamente precios más elevados.
- Se reconoce la decisiva aportación para la existencia de la distribución independiente que supone el apoyo de los poderes públicos a través del programa Media y de las ayudas del ICAA. Asimismo, se considera que el estreno en salas cinematográficas continúa siendo el primer paso decisivo para que los filmes lleguen al espectador y continúen posteriormente su camino por los diversos canales de difusión existentes.
- Precisamente por ello, se recomienda la flexibilización de las actuales ‘ventanas’ que la industria mantiene a partir de su estreno en salas. De esa forma, se lograría además combatir el fenómeno de la piratería audiovisual. (Este punto fue ‘contestado’ posteriormente por varios de los exhibidores presentes en las Jornadas, que mostraron su disconformidad con tal flexibilización).
- Resultan también fundamentales las plataformas digitales para disfrutar de películas y series en el ámbito doméstico mediante una propuesta lo más diversificada posible. Se estima necesario que –al igual que se está planteando ac-

tualmente en Francia— las plataformas digitales de raíz extranjera que se han implantado recientemente en España contribuyan al Fondo de Protección a la Cinematografía de nuestro país.

- Una labor relevante de la distribución independiente es la comercialización de las películas españolas, dado que las que son adquiridas por las *majors* (alrededor de quince al año) solo suponen un pequeño porcentaje de la producción global.
- Se constata, con preocupación, cómo las películas de cine independiente atraen hoy en España a un público de mayor edad que el de décadas anteriores, y se confirma la necesidad de trabajar de forma conjunta para despertar el interés de generaciones cuya presencia es cada vez menor en las salas.
- De ahí que todos los convocados manifiesten su convicción de que la educación audiovisual se convierta ya en un compromiso de los poderes públicos, estatales y autonómicos, en aras a formar desde la infancia y la adolescencia a quienes serán los espectadores del futuro.
- Un camino fundamental para la distribución independiente es la adquisición de los derechos de sus películas por parte de las televisiones públicas y privadas. Especialmente en el caso de las primeras, se considera que la programación de sus obras constituye tarea básica de una televisión que no tendría que atender únicamente a sus resultados de audiencia.
- No deben identificarse en ningún caso las películas independientes con filmes raros, difíciles, minoritarios o pertenecientes a un determinado gueto cultural. Dado que todas las televisiones, sean públicas o privadas, buscan legítimamente satisfacer las preferencias de su público, se aprecia que pueden existir nichos suficientes para programar las películas incluidas en los amplios catálogos de los distribuidores independientes. Esta apuesta podría implicar un menor desembolso económico por parte de las televisiones, que serían así capaces de atraer a un sector de

sus espectadores con una oferta distinta de la actualmente existente.

- Se estima que, en el caso de contar con la promoción adecuada, las películas de las distribuidoras independientes podrían llegar a atraer a un público televisivo más amplio. Si, como queda dicho, la distribución independiente en salas supone cerca de una cuarta parte de la recaudación anual, un hecho similar podría producirse en su repercusión en las audiencias televisivas.
- Las televisiones asistentes a las Jornadas advierten de que su programación de cine es susceptible de sufrir alteraciones en el curso de los próximos años, derivadas del flujo de espectadores hacia los canales de pago. Ello irá unido al propio fenómeno televisivo en su conjunto, fruto de la multiplicidad de canales y de las variaciones que se están experimentando dentro de los hábitos de ocio.
- También por parte de los operadores televisivos se sugiere a los distribuidores independientes la conveniencia de que cuenten con ellos a la hora de realizar sus adquisiciones en los mercados internacionales, porque consideran que así resultaría más sencillo su encaje dentro de las rejillas de programación.
- En este sentido, sugieren a los distribuidores independientes la posibilidad de aunar esfuerzos entre ellos para proponer ofertas conjuntas de películas con las que negociar de forma más directa con los operadores televisivos.
- Por otra parte, se valora de manera especial el gran esfuerzo realizado por la exhibición y la distribución en la digitalización de las salas, producto de una evolución tecnológica que han debido asumir de manera privada, sin las ayudas públicas que se han concedido en otros países de nuestro entorno.
- Los distribuidores independientes plantean al sector de la exhibición (al que consideran un colaborador imprescindible para dar visibilidad a sus películas) la conveniencia de que no existan desigualdades acusadas entre los porcentajes obtenidos por ellos y las *majors* sobre el precio de la en-

trada. Esas diferencias se perciben asimismo en el número y emplazamiento de sesiones dedicadas a las películas independientes, así como en la difusión y emplazamientos de materiales promocionales como *trailers* y *displays*. Y también por las variaciones en la relación con los integradores, destinados inicialmente a amortizar los gastos de la digitalización de las salas.

La difusión exterior del cine español

Los casi veinticinco millones de euros recaudados en China por *Contratiempo* (Oriol Paulo, 2017) han supuesto, además de una muy grata sorpresa, todo un hito en las taquillas logradas en el exterior por el cine español. Históricamente, habían sido *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), el film de animación *Planet 51* (Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez, 2009) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), con cifras entre los 200 y los 85 millones de dólares de recaudación global, los títulos que mayor interés habían despertado fuera de nuestras fronteras. Lista preferente a la que se suma *Contratiempo* como ejemplo del ‘tirón’ que poseen los ‘filmes de género’ españoles dentro del mercado internacional.

Un mercado al que la mayoría de las opiniones ven fortalecerse: “*El crecimiento de la exhibición de cine español fuera de nuestras fronteras ha aumentado en más de un 50% en los diez últimos años, al mismo tiempo de producirse la consolidación de exportadores regulares dentro del sector*”, escribía Julián Izquierdo, exdirector de Industrias Culturales del Instituto de Comercio Exterior, en la revista *Academia* nº 228 (noviembre-diciembre, 2017). Páginas después, Antonio Saura (director general de la agencia de ventas Latido Films) lo corroboraba: “*Nunca se ha vendido tanto cine español en el mundo como ahora. El excelente trabajo de agencias de venta españolas como la nuestra, Filmax o Film Factory, desde luego ha contribuido a la buena percepción global de nuestro cine. Y eso también ha despertado la curiosidad de otros países por vender películas españolas, y así no es raro ver cómo empresas francesas o alemanas representan algunas películas*

españolas, apoyadas, sobre todo, en el reclamo de sus festivales”. Y Carlos Fernández, CEO de Filmax, aludía al atractivo, antes citado, del ‘cine de género’ hispano: “En Filmax creemos firmemente en las posibilidades de exportación del cine español. En muchos lugares del mundo siguen existiendo espectadores que buscan cine de calidad europeo, y es ahí donde el producto nacional tiene que pelear por hacerse un hueco. España está consolidada como una gran productora de películas de género y dispone de talentos que saben emocionar a públicos muy diversos. Es muy importante que se mantenga esta línea en los próximos años”.

Películas españolas de las últimas temporadas más vistas en el extranjero

	TÍTULO	RECAUDACIÓN ACUMULADA	TOTAL PAÍSES ESTRENADOS	RECAUDACIÓN 2017 (€)
1	<i>Contratiempo</i>	22.541.831	9	22.519.263
2	<i>Julieta</i>	16.398.976	51	1.471.096
3	<i>Un monstruo viene a verme</i>	15.745.583	69	14.270.398
4	<i>Ozzy</i>	11.152.547	35	9.440.181
5	<i>La promesa</i>	10.801.716	25	10.446.313
6	<i>Meñique y el espejo mágico</i>	6.681.389	11	4.008.852
7	<i>Neruda</i>	5.676.750	31	3.977.585
8	<i>Truman</i>	5.416.381	31	208.982
9	<i>Lo que de verdad importa</i>	5.087.178	7	5.087.178
10	<i>Deep</i>	4.913.774	21	4.852.423
11	<i>Colossal</i>	4.686.031	34	4.668.940
12	<i>Nieve negra</i>	4.377.059	7	4.336.673
13	<i>La cordillera</i>	3.286.375	4	3.286.375
14	<i>Tierra de María</i>	1.873.296	21	361.440
15	<i>Que Dios nos perdone</i>	1.585.502	5	1.578.451

Fuente: Revista *Academia* nº 228, con datos de *comScore* hasta septiembre de 2017.

Europa (con algo más del 50%) y Latinoamérica (con un 40%) son, con gran diferencia, las zonas donde el cine español obtiene una comercialización más positiva, aunque vaya creciendo notablemente en China (superando el 5%) y no llegue al 4% en Estados Unidos, un mercado muy cerrado para los productos extranjeros,

como es bien sabido, y donde –en todo caso– resulta más fácil vender derechos *non theatrical* (no para exhibición en salas).

Por tratarse de datos confidenciales entre vendedores y compradores, las agencias de ventas españolas no facilitan las cifras por las que se haya adquirido una película en concreto, ni siquiera la suma de lo pagado por todas ellas. Al menos, para este informe se ha logrado saber si el valor económico de las ventas de nuestro cine en el extranjero se ha incrementado o ha decrecido en el periodo 2015/2018, y la respuesta parece favorable en su conjunto. La aproximación facilitada por Latido Films así lo corrobora, cuando expone que en 2015 vendió por valor de entre 1.500.000 y 2.000.000 de euros; en 2016, entre 2.000.000 y 2.500.000 euros, y en 2017, entre 2.500.000 y 3.000.000 de euros, con una expectativa final muy superior para 2018. Lo que significa un considerable incremento anual de la cifra de ventas en torno a medio millón de euros, como resultado del mayor atractivo de las películas, sin duda, pero también de lo que Latido Films considera “una percepción cada vez más positiva de nuestra empresa en el mercado, basada en una apuesta más agresiva por encontrar los títulos adecuados, una estrecha colaboración con el distribuidor nacional y una buena estrategia de marketing”. Y paralelamente al aumento de negocio sobre filmes de inmediata producción, se cita como único elemento negativo el considerable descenso en la venta de catálogo de títulos más antiguos.

Aparte del valor siempre seguro de Almodóvar en todo el mundo, de los filmes hablados en inglés y de las ‘películas de género’, como hemos señalado, una buena acogida encuentran en otros países las coproducciones españolas con Latinoamérica (caso de *Nieve negra*, *Neruda* o *La cordillera*), los productos de animación (los dos *Tadeo Jones*, *Ozzy*) y algunas comedias o *thrillers* de señalado éxito entre nosotros, ya sea comercial o crítico, como *Campeones* y *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016). O títulos que hayan logrado resonancia en festivales, caso de *Carmen* y *Lola* (Arantxa Echevarría, 2018), seleccionada por la Quincena de Realizadores de Cannes antes de su estreno francés en 51 salas, 11 de ellas de París y su periferia, con un volumen notable de exhibición para un film de estas características. Mención aparte

merecen documentales ‘de nicho’ como *El Bosco: El jardín de los sueños* (José Luis López Linares, 2016) o *Jota* (Carlos Saura, 2016), por los que se interesan especialmente las televisiones.

Como confirmación del incremento de la penetración del cine español en el extranjero, señalemos que –según datos de *comScore*– se ha pasado de una recaudación total de 80.951.788 euros en 2016 a 96.709.468 euros en 2017, con un aumento de cerca de 16 millones de euros, un 19,46% más percibido fuera de nuestras fronteras. En un año donde los cinco primeros puestos han sido para *Contratiempo*, *Un monstruo viene a verme*, *La promesa* (Terry George, 2016), *Ozzy* y *Lo que de verdad importa* (Paco Arango, 2017).

También en este sector de las agencias de venta o distribuidoras internacionales se va a asistir en el futuro a cambios radicales, según los profesionales que trabajan en él. “*La transformación de las plataformas digitales de compradores a productores –nos dice Antonio Saura– va a reducir el número de títulos que adquieran. Y a pesar de la proliferación de nuevos ‘jugadores’, cada uno de ellos tendrá una línea muy clara de producto y se convergerá hacia un tipo de obra cada vez más alejada de la exploración cinematográfica. Justo en la dirección contraria por la que se encaminan los criterios de selección de los festivales cinematográficos más importantes, por lo que tendremos que medir cada vez con más cautela el efecto promocional de los festivales cara a los mercados*”. Paralelamente a ello, “*también estamos asistiendo a un cambio en los gustos y hábitos del público mundial, con la irrupción de las miniseries de alta gama, por lo que se atisba que mucha de la explotación cinematográfica va a dedicarse sobre todo a la explotación de nichos de audiencia. Pocos serán entonces los productos capaces de competir con los gigantes norteamericanos y las pocas producciones de cada país que tengan una cierta voluntad de evento*”.

En definitiva, un efecto más de la globalización que domina todo el espectro de las industrias culturales, especialmente dentro de la era digital.

Cinco conclusiones

1. Con 65 películas españolas en cuatro años (16 películas anuales), cifra que tan solo significa el 11,22% del total de estrenos en el periodo 2015/2018, las seis distribuidoras multinacionales obtuvieron un 76,17% del total de espectadores y un 76,84% del conjunto de recaudaciones. Lo que indica que, salvo contadas excepciones, han distribuido la producción española de mayor potencia comercial y casi siempre apoyada por las televisiones privadas.
2. Por tanto, las distribuidoras independientes ocuparon únicamente una cuarta parte del mercado existente para el cine español. En ese mismo periodo, las catorce empresas independientes que más distribuyen cine español comercializaron unos 34 títulos al año, el 23% del total estrenado. Mientras, proliferan las firmas que solo distribuyen una, dos o tres películas anuales, cuando no es la propia productora la que efectúa esa labor, con una atomización muy perjudicial para el sector.
3. Si se considera que la producción de cine español es de unos 150 largometrajes al año (de los que en 2018 –por ejemplo– 88 han sido de ficción), y se suman en paralelo los filmes distribuidos anualmente por las compañías multinacionales y las independientes, se comprobará que muchas películas nacionales quedan sin estrenarse o lo hacen en unas condiciones mínimas e inadecuadas para poder llegar al público. Una situación que puede agravarse en el futuro, creando un auténtico y muy perjudicial ‘gap’ para nuestro cine.
4. La migración digital ha afectado de forma decisiva a toda la industria cinematográfica, y concretamente a la Distribución. Aunque lo que en principio parecían solo beneficios para ella al evitarse el coste de las copias, su transporte y su deterioro, se ha convertido en algo mucho menos positivo. Sobre todo para las compañías independientes, por los gastos suplementarios que el nuevo sistema genera y el trato que se recibe en aspectos como el número de pases

en las multisalas. Otro factor fundamental en este terreno es la llegada y consolidación de las plataformas digitales, que implican un nuevo tipo de relación contractual en la distribución de las películas.

5. La difusión comercial del cine español en el extranjero ha aumentado significativamente en los últimos años, con un incremento de recaudación que, entre 2016 y 2017, se acercó al 20%. El 'cine de género', las coproducciones con Latinoamérica, las películas de animación, las habladas en inglés o valores seguros como Almodóvar, han sido los principales factores de tal incremento, al que también ha favorecido la mejoría en la labor de las agencias de ventas españolas.

La exhibición

¿Una industria en recesión?

José Vicente García Santamaría

Introducción

Hasta mediados de los noventa, la exhibición española fue durante largos años el sector más atrasado de la industria cinematográfica: un sector depauperado, con pobres desarrollos tecnológicos y un buen número de locales obsoletos, resultado de una alarmante falta de inversión y de la incapacidad de atraer capitales nacionales y foráneos, que no encontraban razones convincentes para invertir en un sector tan fragmentado y dominado por clanes familiares. Y, sin embargo, desde mediados de los noventa, hasta poco antes de la irrupción de la crisis económica, se convirtió en una de las industrias más pujantes de la Unión Europea, con el mayor número de grandes y modernos complejos de cine y una fuerte inversión en ellos, dotados de un gran confort y con una proyección y sonido impensables hasta esas fechas.

El cine abandonó entonces el centro de las ciudades para instalarse en las conurbaciones de las mayores capitales y enclavarse en los centros comerciales que formaban parte de su paisaje. El *boom* inmobiliario, la llegada de nuevos *partners* extranjeros, la fortaleza de los grupos de exhibición regional y la oleada de nuevos capitales nacionales e internacionales (capital riesgo) propiciaron sin duda un prodigioso desarrollo en apenas diez años.

Ahora bien, tras un período muy fructífero llegó la crisis económica. En sus años más duros, la asistencia a las salas de cine se desplomó y la actividad perdió (2002-2013) más de 40 millones de asistentes y 550 pantallas de cine. Actualmente, la situación resulta

preocupante, porque más del 40% del territorio no dispone de salas comerciales en las que puedan verse películas, y puede parecer que, en este apartado, estamos retornando a los años ochenta del pasado siglo, cuando algunas capitales de provincias y poblaciones con menos de 50.000-70.000 habitantes carecían de locales para exhibir filmes y potenciar así el consumo cinematográfico.

No obstante, y a pesar de estas correcciones, el sector de la exhibición se ha situado como el quinto de la Unión Europea (UE) en asistencia al cine y en número de pantallas, justo por detrás de Francia, Reino Unido, Alemania, e igualado con Italia. España, con 74 pantallas por millón de habitantes, dispone de una media superior a la europea, que es de 52 pantallas por cada millón. Y también, como podemos apreciar en el Cuadro 1, con datos de la Motion Picture norteamericana (2018), España figura en el *top 20* de los países que obtienen mayor recaudación en salas, y solamente tiene por delante a un conjunto de naciones con mucha mayor población –a excepción de Corea del Sur, que cuenta con unos cinco millones más que España– e, incluso, se sitúa ligeramente por delante de Italia.

CUADRO 1
Top 20 internacional de países
con mayor recaudación en salas de cine

1	CHINA	7.900	11	BRASIL	900
2	JAPÓN	2.000	12	ESPAÑA	700
3	REINO UNIDO	1.600	13	ITALIA	700
4	INDIA	1.600	14	TAIWAN	400
5	COREA DEL SUR	1.600	15	HOLANDA	300
6	FRANCIA	1.500	16	INDONESIA	300
7	ALEMANIA	1.200	17	ARGENTINA	300
8	RUSIA	1.100	18	POLONIA	300
9	AUSTRALIA	900	19	TURQUÍA	200
10	MEXICO	900	20	HONG KONG	200

Cifras expresadas en millones de dólares.

Fuente: MPAA (2018), con datos de IHS MARKIT

Como iremos desgranando a lo largo de este informe, el problema no estriba, sin embargo, en este lento declive del sector (a pesar de la tímida recuperación del año 2016), consecuencia de la ‘madurez’ de esta industria, sino más bien en una profunda modificación de los hábitos culturales de los públicos audiovisuales, así como de las amenazas que se ciernen sobre la exhibición, consecuencia de la desestabilización que conllevan los procesos de digitalización y de los nuevos consumos alternativos, que, seguramente, pueden explicar descensos en la asistencia al cine por parte de algunos colectivos, como los jóvenes.¹

Este informe valorará, por tanto, el desarrollo de la industria de la exhibición en España desde la década de los años ochenta hasta hoy día, las amenazas que se ciernen sobre el sector, las oportunidades que aún pueda tener un mercado maduro y la necesidad de disponer de una industria exhibidora fuerte para mantener las señas de identidad de nuestro cine.

La llegada del *multiscreening*

El sector de la exhibición pasó de contar con 7.761 pantallas (monosalas, en realidad) en el año 1968 a 1.773 pantallas en el año 1994, la cifra más baja de la historia de nuestro cine;² año en el que el sector toca fondo y da comienzo su recuperación con la llegada del fenómeno mundial de las multipantallas (*multiscreening*). De ahí que será en el año 1995 cuando tenga lugar el gran desarrollo de esta industria: el número de pantallas volvió a alcanzar la cota de las dos mil (2.108), y en diez años duplicaría su número hasta las 4.417, a pesar de la desaparición de un número apreciable de cines: más de 200 entre los años 1990 y 1999. Desde entonces, los locales con más de seis pantallas concentrarán el mayor número de espectadores y el grueso de la recaudación. El *multiscreening*

1 UNIC (2018): *Annual Report 2018*. Disponible en https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2018_online.pdf

2 ICAA (1995-2018): *Boletín informativo, películas, recaudaciones y espectadores*. Madrid: ICAA.

trajo así consigo una profunda transformación de la infraestructura de la exhibición española, propiciando la ‘tercera revolución’ de este sector cinematográfico.

La primera, había comenzado a finales de los años sesenta, cuando una fuerte reconversión industrial azotó a un atomizado y desvencijado parque de salas que se extendía mayoritariamente por los municipios rurales de toda España. La segunda, ocurrió a partir de mediados de los años setenta cuando irrumpieron las multisalas, en un alarde de imaginación de algunos empresarios como Ricardo Évole, Javier Garcillán, Alfredo Matas o las familias Hermida y Edeline. La tercera revolución corresponde a la época de los multiplexes y megaplexes, cuando ya la fórmula de las multisalas se había agotado y los consumidores de cine demandaban nuevas y mejores condiciones de proyección, con unos recintos dotados de mayores comodidades. Y quedaría aún una cuarta, como consecuencia de los cambios en los hábitos de los espectadores y la irrupción de los procesos de digitalización, que amenazan con desestabilizar todo el entramado cinematográfico, al igual que ya han trastocado otras industrias culturales como las de la prensa y la televisión.

La exhibición en el centro comercial, o la exhibición a la salvaguarda del centro comercial, consecuencia de un imperativo económico (pero también de una apuesta cultural que expulsó de las nuevas salas a los viejos cinéfilos, refractarios a este circuito de periferia y palomitas),³ ha propiciado también que, con el cambio de ciclo económico, haya sido una víctima colateral de la *burbuja* inmobiliaria. Es decir, el interés que demostraban conocidas firmas de capital riesgo y operadores mundiales por invertir en este sector, o más bien, por formar parte del desarrollo de los grandes centros comerciales en España, se evaporó incluso antes de la llegada de la crisis. Los rendimientos del capital no fueron los esperados y la exposición a un sector inmobiliario sobrevalorado generó un riesgo difícil de asumir. En ese momento, las más im-

3 La característica que definiría al cine en el centro comercial sería un *melting pot*, capaz de atraer a muy diversas culturas y estamentos, y en el que el paisaje interior de los cines, pero también sus olores, le otorgan especiales señas de identidad.

portantes firmas decidieron desinvertir en España, abandonando el país en busca de otros territorios con mayor recorrido, como fue el caso de AMC Entertainment y Terra Firma (Cinesa), que se desprendieron de todos sus activos; o bien, el caso de Yelmo, que acabó vendiendo su circuito a la mejicana Cinépolis, acuciado por la deuda contraída con la banca.

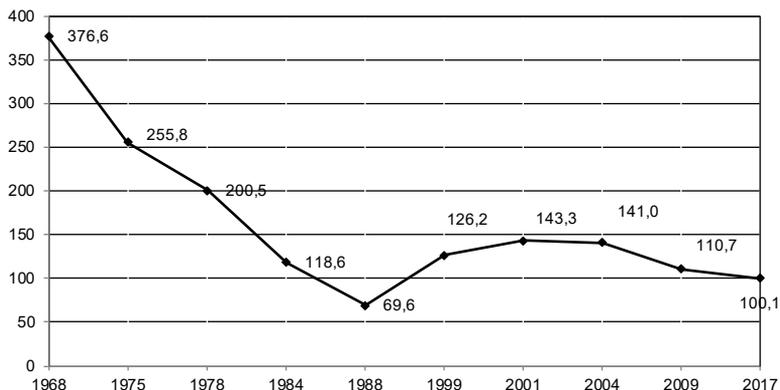
Pero si tuviéramos que datar esa aseveración de que España se había convertido ya en un ‘mercado maduro’ para la exhibición, podríamos partir del año 2004; una fecha en la que todavía no era evidente que la recesión económica estuviese a la vuelta de la esquina.⁴ A partir de ese momento, se produjo una contracción de los beneficios empresariales por el descenso en la recaudación de las salas y la imposibilidad de continuar creciendo por vía orgánica. Unos años después, otras variables –como iremos viendo– reflejarían la profunda crisis de esta industria:

- Número de espectadores: desde que el sector tocó fondo en el año 1988, con apenas 70 millones de espectadores (véase gráfico 1), se alcanzó a mediados de los años noventa la cota de los 100 millones, pero era evidente que desde 2004, con 141 millones, las salas eran incapaces de atraer a un mayor número de asistentes, a pesar de la construcción de más complejos de cine.
- El año con menor número de pantallas en la historia del sector fue 1994, con un total de 1.773 monosalas. No obstante, a lo largo del siglo XXI el peor año fue justo el año 2000 con 3.477 pantallas. Ahora bien, 2016 finalizó con un número casi similar de pantallas (3.554); con lo cual puede afirmarse que las correcciones operadas en estos últimos años han devuelto el crecimiento de pantallas a niveles de comienzos del siglo XX.
- El descenso en la frecuencia de asistencia al cine por habitante/año llegó a su nivel más bajo en el año 1988, con tan

4 Si bien, lo correcto sería partir incluso del año 2000-2002, cuando los síntomas de decrecimiento de algunas variables ya comenzaban a ser evidentes. El Banco de España data los comienzos de la crisis en el verano de 2007, aunque sus efectos no se percibiesen claramente hasta 2008.

solo 1,79; una cifra solo superada por la del año 2013 con 1,63, en uno de los momentos más duros de la crisis.

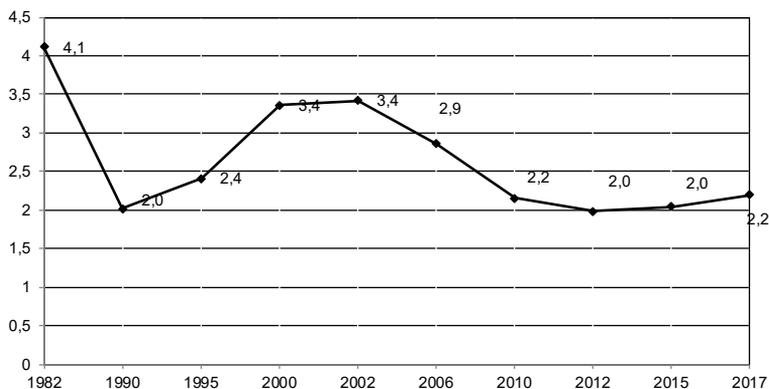
GRÁFICO 1
Evolución espectadores cine en España (1968-2017)



Cifras en millones de espectadores

Fuente: ICAA/SGAE/Elaboración Propia

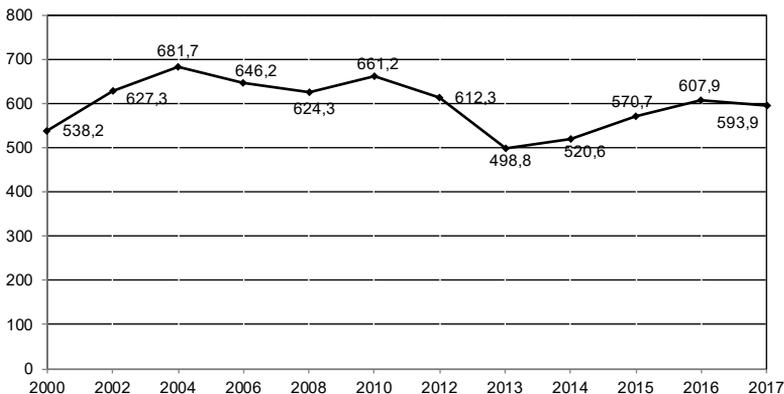
GRÁFICO 2
Frecuencia de asistencia per cápita (1982-2017)



Fuente: SGAE 2018

- La recaudación en taquilla alcanzó su mayor esplendor en el año 2004, con más de 681 millones de euros. A partir de ese momento los ingresos descendieron sustancialmente, y el año 2013, con 498 millones, supuso la menor recaudación del siglo XXI, aun en euros no constantes (véase gráfico 3).
- Los datos que acompañaron a estos síntomas de recesión (evidentes antes de la llegada de la crisis),⁵ seguramente tenían relación con el incremento de salas por cada 100.000 habitantes, un total de 10,2 en el año 2005; la constante edificación de centros comerciales con complejos de cine, que amenazaba con saturar la oferta; el final del crecimiento en pantallas en el año 2005; el número de espectadores, que, como ya hemos señalado, llega a su nivel más alto en el año 2002; el desplome de la asistencia media por hab./año, que tiene en 2002 su mejor año con 3,42 (véase gráfico 2); unido a un coste medio de las entradas que suben hasta el año 2012, aún a costa de perder más espectadores.

GRÁFICO 3
Recaudación de cine en las taquillas españolas (Mill.)
(2000-2017)



Fuente: SGAE 2018

⁵ Tanto es así, que las empresas de capital riesgo tomaron sus decisiones de desinversión en España antes de que existiese el menor atisbo de crisis económica.

La evolución de la exhibición española

La cinematografía española partía a comienzos de la década de los ochenta con menos de 30 operadores, y los cinco primeros disponían de un total de 244 pantallas (14% de cuota), pero controlaban un tercio de los ingresos de taquilla.⁶ El capital de la exhibición era completamente nacional (salvo la familia Edeline de los multicines La Vaguada madrileña y de Cinesa), compuesto por una mayoría de empresas de carácter familiar y una dimensión empresarial muy local-regional, o, en todo caso, con un ligero tinte 'nacional', puesto que llegaban a muy pocas comunidades autónomas. La única excepción fue seguramente Cinesa, filial entonces de UCI,⁷ y líder del mercado, con un total de 73 pantallas (10% de cuota).

Sería a partir del año 1994 cuando comenzarían a cambiar las cosas. España disponía en aquel momento de 1.773 monosalas; cerca de 90 millones de espectadores; una asistencia media por habitante de 2,3 y una recaudación de 190 millones de euros, según datos de Mediasalles. Tanto los parámetros de los ochenta como de la primera parte de los años noventa situaban a la exhibición española como una industria marginal en el contexto de la Unión Europea. Sin embargo, pocos años más tarde, en el año 2001, España alcanzó la cifra de 143 millones de espectadores; una recaudación en las salas de 616,4 millones de euros y una asistencia por habitante/año de 3,3, una de las más elevadas de la UE. Es más, España aportaba el 16% de los espectadores de la Unión Europea y llegó a contar con la mayor concentración de grandes recintos de Europa (35%); un total de 163 multiplexes y megaplexes, que disponían de más de ocho pantallas de cine.

6 García Santamaría, José Vicente (2015): *La exhibición cinematográfica en España*. Madrid: Cátedra.

7 Cinesa pertenecía al grupo Odeon (UCI Cinemas), propiedad del fondo de inversión británico Terra Firma, que contaba con cines en España, Portugal, Gran Bretaña, Alemania, Italia, Irlanda y Austria.

CUADRO 2
Evolución exhibición en los años sesenta y setenta

Año	Cines	Espectadores (en millones)	Recaudación (millones €)	Asistencia media hab/ año	Precio medio entrada €
1966	7.322	403	34,6	12	6 cts.
1967	7.500	393	36,9	11	6,8 cts.
1968	7.761	376	37,5	11	9,9 cts.
1969	7.234	364	38,5	11	9,9 cts.
1970	6.911	331	39,6	10	12 cts.
1971	6.475	295	44,2	9	15 cts.
1972	6.006	295	49,8	9	17 cts.
1973	5.632	278	53,9	8	19 cts.
1974	5.178	263	61,4	7	23 cts.
1975	5.076	256	77,9	7	30 cts.
1976	4.874	249	85,7	7	34 cts.
1977	4.615	211	95,8	6	40 cts.
1978	4.430	220	121,9	6	57 cts.
1979	4.288	200	134,7	5,5	67 cts.

Fuente: ICAA/Elaboración propia

¿Qué había ocurrido en aquellos años para que esta depauperada industria se convirtiese en una industria pujante a la cabeza de Europa, dejando atrás un obsoleto parque de salas?

CUADRO 3
Evolución sector Exhibición década de los ochenta

Año	Cines	Espectadores (en millones)	Recaudación (mill. €)	Asistencia media hab/año	Coste medio entrada €
1980	4.096	176,0	135,6	4,9	0,77
1981	3.970	166,2	150,0	4,4	0,90
1982	3.939	157,7	165,3	4,1	1,00
1983	3.820	142,8	173,7	3,7	1,22
1984	3.510	121,5	162,9	3,1	1,34
1985	3.109	103,5	155,3	2,6	1,50

Año	Cines	Espectadores (en millones)	Recaudación (mill. €)	Asistencia media hab/año	Coste medio entrada €
1986	2.640	92,8	154,3	2,4	1,66
1987	2.234	89,9	160,0	2,3	1,78
1988	1.882	87,5	170,6	2,2	1,95
1989	1.802	85,3	180,0	2,1	2,10

Fuente: ICAA/Elaboración propia

Fue, en realidad, una conjunción de hechos relevantes:

- Entrada de capitales foráneos y mayor inversión de capitales españoles.
- Necesidad de renovar un depauperado parque de salas.
- Relanzamiento de la economía española, que tras concluir la breve pero intensa crisis económica de comienzos de los años noventa, dio comienzo a una etapa fecunda de crecimiento a mediados de esa década.
- Incremento, por tanto, del consumo de las familias, sobre todo en el ámbito del ocio familiar.
- La llegada a España de casi cuatro millones de inmigrantes, que aumentaron también la base de consumidores.
- Los grandes desarrollos inmobiliarios, con la construcción de centros comerciales, situados en poblaciones con más de cien mil habitantes, que alojaron en su seno –sobre todo en aquellos primeros años– multiplexes y megaplexes.

CUADRO 4
Evolución sector exhibición década de los noventa

Año	Cines	Pantallas	Espectadores (en millones)	Recaudación (mill. €)	Asistencia media hab/ año	Coste medio entrada €
1990	1773	-	89,6	190,9	2,3	2,13
1991	1806	-	84,9	199,3	2,1	2,35
1992	1807	-	87,1	227,4	2,2	2,61
1993	1791	-	92,4	255,8	2,3	2,77

Año	Cines	Pantallas	Espectadores (en millones)	Recaudación (mill. €)	Asistencia media hab/ año	Coste medio entrada €
1994	1243	1930	94,0	275,0	2,4	2,92
1995	1259	2090	95,9	293,1	2,4	3,05
1996	1217	2354	104,2	332,2	2,6	3,19
1997	1226	2530	101,0	341,6	2,6	3,38
1998	1329	2968	108,4	387,4	2,7	3,57
1999	1312	3343	131,5	495,8	3,2	3,77

Fuente: ICAA/SGAE/Elaboración propia

En consecuencia, el cambio fue tan radical, que obligó a una onerosa aportación económica, según la FECE, de unos 1.500 millones de euros para modernizar locales y poner en marcha los grandes complejos de cine. Lo cierto es que el negocio de multiplexes y megaplexes guarda unas complejidades que no responden a las lógicas mercantiles de las antiguas monosalas. La ubicación de grandes complejos de cine es consustancial a la edificación de centros comerciales en las conurbaciones de las grandes poblaciones europeas. Y desde la segunda mitad de los años noventa se habían producido inversiones masivas en países como Alemania, Francia, Irlanda o Bélgica, además de España, mientras que otros, caso de Italia, iban rezagados, por no hablar de los países del Este de Europa. Lógicamente, la rentabilidad de los grandes centros no estaba asegurada y el retorno del capital invertido tenía en sus comienzos unos pobres márgenes. Como ya indicaba Claude Forest,⁸ la explotación cinematográfica no había sido nunca uniforme, aunque el desarrollo de la competencia intersectorial que había tenido lugar a lo largo de la segunda mitad de los años noventa hubiese exacerbado la heterogeneidad de este sector de actividad.

Abundando en este sentido, H. L. Vogel también había destacado que el lugar de primacía que ocupa hoy día la industria cinematográfica no podría entenderse sin la apelación a la financiación proveniente de los mercados de capitales y a la inversión

8 Forest, C. (2002): *L'argent du cinéma*. Paris: Belin.

de grandes cantidades de dinero en los tres subsectores clásicos del cine: producción, distribución y exhibición.⁹

El capital riesgo tomó entonces parte activa en la construcción en los numerosos recintos que comenzaban a poblar los alrededores de las mayores capitales españolas, sobresaliendo Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Málaga y Sevilla. Así, el presidente de la Asociación de Capital de Riesgo de España aseguraba, en su informe del año 2006,¹⁰ que España ocupaba el tercer lugar de la UE por volumen de inversión, después de Reino Unido y Francia.

Los nuevos 'bárbaros', como se denominaba a estas empresas, ocuparon por consiguiente una posición destacada en la exhibición española de comienzos del siglo XXI, con sus inversiones en cuatro operadoras: 1) Cinesa, propiedad del fondo británico Terra Firma Capital Partners, 2) Yelmo Cineplex, en la que la mitad del capital pertenecía a Ricardo Évole, y el otro 50%, era propiedad de los fondos Carlyle, Bain y Spectrum, 3) AMC Entertainment, participada por el holding financiero Marquee, y que a su vez estaba controlado por filiales de JP Morgan Partners y Apolo Management, y 4) Ábaco, adquirida por la sociedad española de capital riesgo Mercapital, a comienzos del año 2005. A ellos podría sumarse la española Cinebox y también la francesa UGG, cuya inversión en complejos de cine era esencialmente patrimonialista.

Cinebox, el modelo emblemático de operadora española que respondía al desarrollo de centros comerciales, decidió liquidar en temprana fecha su posición en España, al no entrever sus propietarios un gran desarrollo empresarial. Todos sus activos fueron vendidos en el año 2006 a la firma de capital riesgo Mercapital, propietaria de Ábaco.¹¹ Pero conviene recordar que este último grupo, fundado en Valencia en 1991, y que contaba con 17

9 Vogel, H.L. (2010): *Entertainment Industry Economics: A guide for financial analysis*. 8th. ed. New York: Cambridge University Press.

10 *Informe 2006 ASCRI*, pág. 7

11 Cinebox llegó a tener 20 complejos de cine en España, con 293 salas y 54.183 butacas.

complejos y 185 pantallas (quinto grupo exhibidor), y participado mayoritariamente por la familia Ramírez, pasó a convertirse –al fusionarse con Ábaco– en el primer operador español por número de pantallas (465), por delante de Cinesa (416 pantallas).

Al poco tiempo, en septiembre de 2007, Ábaco acabaría presentando suspensión de pagos, mientras que el resto de sociedades de capital riesgo abandonaron España para invertir en mercados de mayor recorrido. Pero al margen de estas sociedades, hay que destacar también la marcha de España de otras importantes operadoras, como la francesa UGC Cinécité, que, después de catorce años nos dejó en mayo de 2011.¹² O el caso de Warner, aliado con Lusomundo, que se retiró muy tempranamente.¹³

El fenómeno *multiscreening* llevó aparejado también la creciente desaparición de monosalas y de minicines (con menos de cinco pantallas). Es decir, la existencia del cine fuera de multiplexes/megaplexes y, por ende, de los centros comerciales, se vio abocada a una presencia meramente testimonial. Como podemos apreciar en el cuadro 5, y de acuerdo con la SGAE,¹⁴ en los complejos con más de 10 pantallas es donde han tenido lugar casi la mitad de las sesiones. Pero, en realidad, los cines con seis o más pantallas son los que concentran, con datos de 2017, casi el 90% del total de sesiones, el 90% de los espectadores y el 80% de las pantallas. Y el reparto por localidades corresponde a Madrid y Barcelona, con un 15,4% y un 13,6%, respectivamente, que además recaudan el 21,6% y el 19,9%; esto es, un 41,5% de la recaudación total. Y si le uniésemos a Andalucía, con un 14%, podríamos decir que entre todos ellos supondrían algo más del 55%.

12 La peculiaridad de UGC es que no solamente actuó como operadora de cine, sino que se convirtió también en ‘promotora’ de centros comerciales, buscando oportunidades de inversión en diferentes lugares de España, adquiriendo terrenos y promoviendo la edificación de centros comerciales. Lógicamente, en una situación de deterioro del sector inmobiliario, su presencia en España carecía de sentido.

13 La exhibición como una gran ‘bicoca’, no deja de estar presente en la historia del cine. Solamente hay que consultar al respecto algunos números de la revista de cine *Pantallas y Escenarios* de su segunda época, que da comienzo en el año 1961.

14 SGAE (1999-2018): *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. Madrid: Fundación Autor.

Como es lógico también, los complejos con un mayor número de salas son los que consiguen más recaudación: aquellos que disponen de diez o más salas supusieron el 53,1% de todo lo recaudado, así como el 51,7% del total de espectadores y la mayor media de espectadores por pantallas (34.619).

Por el contrario, el número de monosalas asciende a un total de 327 cines, y pueden representar en su conjunto una garantía de mantenimiento de la exhibición en localidades o barriadas donde es complicado disfrutar de la asistencia al cine. Suponen únicamente el 9,1% del total de pantallas y el 3,5% de los espectadores (cuadro 5).

CUADRO 5
Espectadores según nº de pantallas (2017)

Nº Pantallas	Cines	Pantallas		% Espectadores	Media espectadores por pantalla
		Total	%		
Una	327	327	9,1%	3,5%	10.851
Dos	28	56	1,6%	0,7%	12.393
Tres-cinco	88	332	9,3%	6,7%	20.117
Seis-ocho	120	829	23,1%	21,4%	25.852
Nueve-diez	58	545	15,2%	16,0	29.414
Diez	113	1.496	41,7%	51,7%	34.619
Total	734	3.585	100%	100%	27.942

Fuente: SGAE (2018)

Por lo que respecta a la recaudación de las salas de cine, hay que destacar que se mantiene por encima de los 600 millones de euros entre los años 2001 y 2012, aunque solo la constante subida del precio de las entradas permite explicar este hecho. Así, y mientras que en el año 2000 el coste medio de una entrada era de 3,97 euros, en el año 2012 ascendía ya a 6,5 euros, un 40% más.

El grueso de la recaudación recae, no obstante, en un escaso número de complejos cinematográficos de toda España, y, en se-

gunda instancia, fuera de estos grandes complejos, ubicados en centros comerciales, los resultados económicos son muy precarios. Así, en multiplexes y megaplexes la rentabilidad por pantalla en estos últimos años ha sido cuatro veces superior a la de las monosalas y casi dos veces superior a los minicines de tres a cinco salas (Anuarios SGAE, 2014-2018).

En cuanto a recaudaciones anuales por sala, un dato no tan fácil de obtener, los datos son también pobres. Los diferentes Anuarios de la SGAE, entre 2000 y 2016, indicaban que existen únicamente menos de veinte salas extraordinariamente rentables, con recaudaciones anuales que pueden llegar a 1 millón de euros. Un segundo grupo de unas seiscientas salas (alrededor de un 15%) podrían calificarse de productivas, alcanzando cifras superiores a los 300.000 euros anuales. Un tercer grupo, compuesto por algo más del 25% de las salas, con ingresos entre los 60.000 y los 120.000 euros, llegan a cubrir costes. Y, el resto, un 60% de las salas, no son muy rentables, a no ser que siga produciéndose una recuperación mayor de la actividad; de lo contrario, podrían ser objeto de cierre, venta o reconversión.¹⁵

Barreras al consumo de cine en España

Como se sabe, la mitad de la población española no acude nunca al cine y solamente un pequeño porcentaje (alrededor de un 15%) lo hace de manera esporádica. Pero entre las muchas razones que dificultan la asistencia a las salas; es decir, las barreras que impiden un mayor consumo de cine, sobresalen –en la mayoría de las economías más desarrolladas– las razones meramente económicas. Si hasta hace muy poco tiempo, uno de los mayores impedimentos era el elevado coste de las entradas de cine, cuyo precio solía crecer de manera continuada año tras año, hoy día el *boom* del cine a la carta, o *video on demand* (VOD), y el éxito de algunos

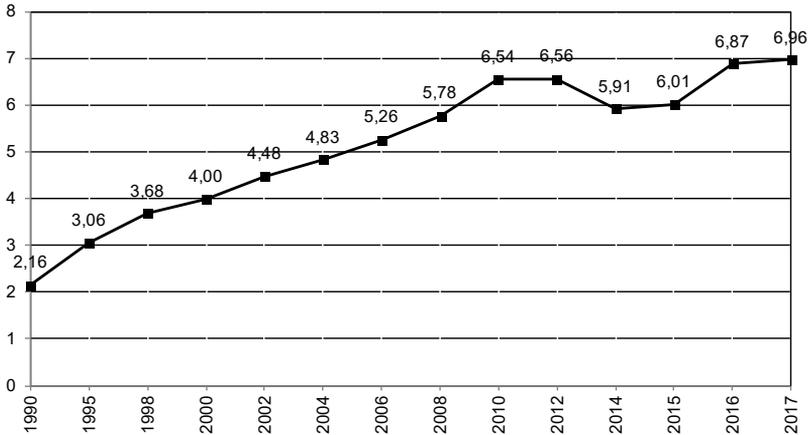
15 No deja de ser extraño, a la par que meritorio, este mantenimiento del parque de salas en España, aunque en el camino hayan quedado Ábaco, Cinebox, Lauren, Cinesur y Alta Films; es decir, casi la mitad de los grandes circuitos de exhibición españoles.

videoclubes *online*, hace presumir que ese apartado –que siempre utilizó la *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales* del M^o de Cultura sobre “Ofertas audiovisuales sustitutivas”, (refiriéndose al VOD + Televisión en abierto o de pago)– está cobrando en estos momentos una importancia inusitada. Y aunque no dispongamos de estadísticas fiables, pero sí de consumos y de tendencias en el ámbito de la Unión Europea y de Estados Unidos/Canadá, parece que el segmento más afectado está siendo el de los jóvenes.

Parecía claro, incluso en momentos de bonanza económica, y para más de un tercio de los espectadores, que el precio de las entradas constituía el principal elemento disuasorio para asistir al cine; y si le sumábamos además otras variables económicas, como los gastos de aparcamiento y el consumo de comida y bebida, más de la mitad de los asistentes a las salas indicaban que el principal obstáculo para asistir a una sala de cine era el esfuerzo económico que tenían que realizar. Por el contrario, ponderaban mucho menos otras cuestiones, como la accesibilidad a los complejos, la escasa publicidad o una inadecuada oferta de pantallas en algunas zonas de España.

Pero al precio de las entradas ha venido a sumarse ahora una dura competencia: el consumo en el hogar, que, aunque siempre tuvo importancia, se ha acelerado con el gran desarrollo de los videojuegos y la competitiva oferta de los videoclubes *online*. Cabe recordar que, a comienzos del siglo XXI, la oferta sustitutiva de video + TV + Internet representaba una barrera solamente para un 8% de los encuestados. En ese período, solo la televisión de pago era la mayor competencia del cine; si bien en España, los abonados en todas sus modalidades se cifraban en unos 3 millones; una escasa masa crítica. Hoy día, no podemos todavía evaluar, con cierta solvencia, qué supondrán finalmente estos consumos, pero es evidente la preocupación en diversos organismos como la NATO, la MPAA o la UNIC. Desde la irrupción de la televisión, al consumo cinematográfico en sala le ha surgido constantemente una fuerte competencia de los consumos alternativos, que se ha acelerado con la digitalización y la creación de redes de gran capacidad que pueden transportar contenidos a cualquier lugar.

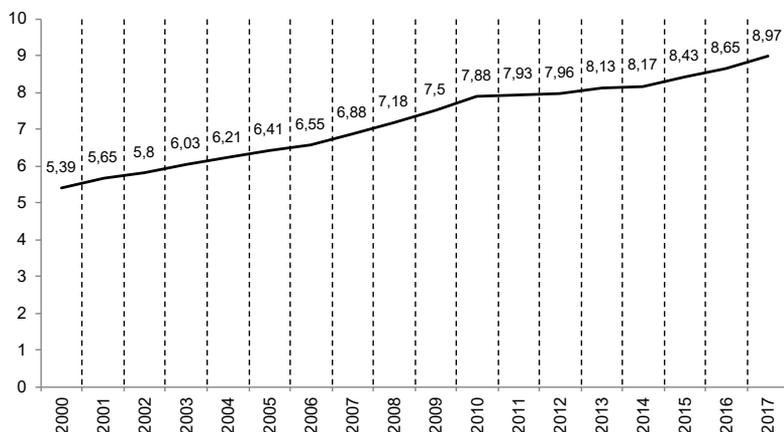
GRÁFICO 4
Evolución coste medio entradas de cine en España
(años 1990-2017)



Fuente:ICAA/FACUA

Conviene señalar igualmente que la evolución del coste medio de las entradas en España (gráfico 4) no ha gozado del mismo comportamiento que el de los grandes mercados mundiales. Para comprobarlo, hemos establecido una comparación con el mercado francés y con el mercado norteamericano. En el caso de Estados Unidos (como podemos apreciar en el gráfico 5), las subidas anuales del precio de las entradas han sido constantes desde el año 1995 hasta 2017, pero han estado más o menos contenidas, y con precios que no suponían un esfuerzo excesivo para los consumidores.

GRÁFICO 5
Evolución del precio de las entradas en EEUU
(2000-2017) en \$



Fuente: elaboración propia con datos NATO

Por ejemplo, y como indica la patronal NATO,¹⁶ el precio en el año 1977 fue de 2,23 dólares, que, ajustado a la inflación, costaría en el año 2017, un total de 9,40 dólares. El coste medio de una entrada en el año 2017 fue de 8,97 dólares, alrededor de unos 8 euros. Pero si tenemos en cuenta que el precio medio de la entrada en España ese mismo año fue de 6 euros, podemos colegir que el esfuerzo económico que tenemos que hacer los españoles para asistir al cine es superior al de los norteamericanos, puesto que como cualquier economista sabe, la comparativa de precios entre ambos países solo es válida si tenemos en cuenta los ajustes por inflación, así como el poder adquisitivo y PIB por habitante en USA y España.¹⁷

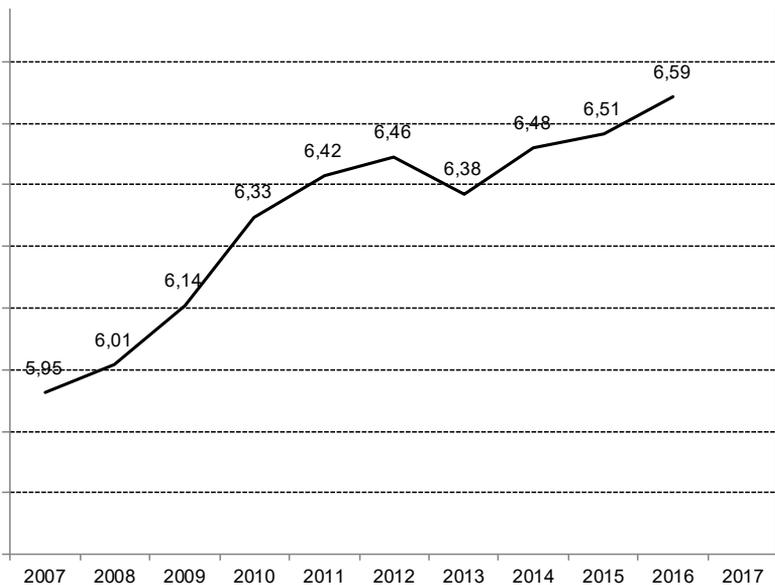
En cuanto a Francia, e igual sucede en otros mercados euro-

16 NATO (National Association of Theatre Owners) (2000-2018): *Statistics/US Cinemasites*. Disponible en https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2018/04/MPAA-THEME-Report-2017_Final.pdf

17 Baste recordar que en el año 2017, el PIB por habitante en Estados Unidos era de 59.531 dólares, mientras que en España ascendía a poco menos de la mitad que

peos, el precio de las entradas también ha estado contenido. En el gráfico 6 podemos observar cómo en el período 2007-2017 experimenta continuos incrementos anuales, pero siempre por debajo de la inflación; de tal manera que en una década la subida es de apenas el 10%. En cualquier caso, el precio medio de las entradas se sitúa por debajo de España,¹⁸ y eso sin tener en cuenta la inflación y el PIB por habitante, que en el caso de Francia es de 38.477 dólares, un 27% más que en España.

GRÁFICO 6
Evolución del precio medio de las entradas de cine en Francia (2007-2017)



Fuente: CNC (2018)

En España, por el contrario, y en el período 2008-2013, la inflación fue baja, oscilando entre el 0,25% del año 2013 y el 2,87%

en EEUU: 28.156 dólares.

18 Obviamente, hablamos de 'medias', y no de regiones o provincias concretas, donde las disparidades de precios pueden ser muy amplias.

del año 2012. Sin embargo, el sector, y haciendo buena una vieja estrategia de Hollywood,¹⁹ intentó compensar la menor afluencia de público durante los largos años de la crisis con un incremento constante en el precio de las entradas. Sin duda, una estrategia arriesgada, puesto que el esfuerzo económico por parte del colectivo que más suele acudir a una sala de cine (20-35 años) se había resentido mucho con las pérdidas de empleo durante la crisis. Según Eurostat (2018), la renta salarial en España se redujo desde el año 2008 en casi 10.000 millones de euros; dato que contrasta con el crecimiento de los salarios en el conjunto de la UE de más de 1 billón de euros. Es más, España ha tardado una década en recuperar el nivel del PIB que tenía antes de la llegada de la crisis.

En conclusión, y como ya habíamos demostrado,²⁰ entre los años 2000 y 2012, y en los grandes mercados europeos, Francia e Italia subieron ligeramente los precios, casi siempre por debajo de la inflación anual, mientras que España fue uno de los países que experimentaron una mayor subida, alrededor del 30%.²¹ Con lo cual, el gasto medio por espectador en España logra mantenerse hasta el año 2013, y decae a partir de ese año.

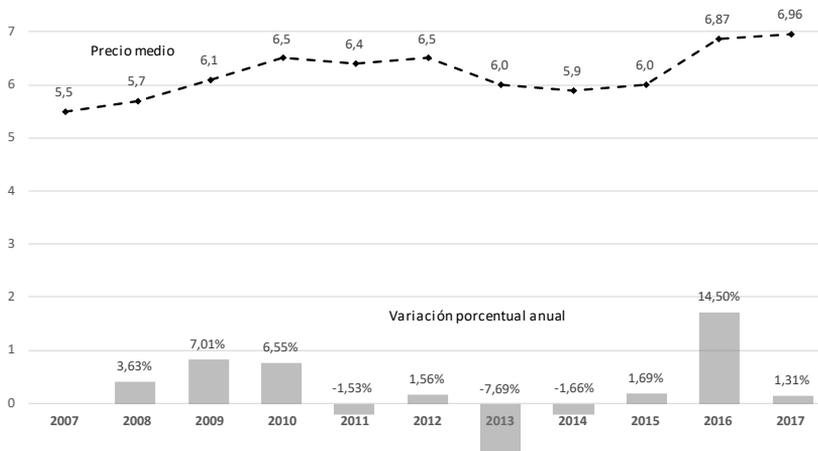
Y lo mismo sucede con el precio de las entradas (Gráfico 7), que experimenta un alza hasta el año 2012, y aún sigue subiendo más todavía en 2016 y 2017. Y aunque la subida del IVA del 8% al 21%, decretada por el gobierno del PP, el 1 de septiembre de 2012, supuso claramente una distorsión del mercado, creemos que no fue un elemento decisivo para la recuperación de un sector que había entrado en crisis hacía ya algún tiempo. Podemos decir que esta subida acabó por darle la ‘puntilla’ a una industria, que entre los años 2007 y 2013 ya había perdido 23 millones de espectadores y una recaudación de casi 130 millones de euros.

19 Augros, J. y Kitsopanidou, K. (2009): *L'économie du cinéma américain: histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. Paris: Armand Collin.

20 García Santamaría, José Vicente (2015). *Op. cit.*

21 Al igual que sucede con otro tipo de estadísticas debemos señalar la disparidad de datos que, en estas y otras cuestiones, ofrecen diferentes instituciones (ICAA, FACUA, SGAE, Media Salles, etc), sin que desde instancias oficiales se normalicen estas cifras. De ahí que, en el caso del precio de las entradas, unas entidades ofrezcan precios medios semanales, otros de fin de semana, medias por provincias, etc.

GRÁFICO 7
Evolución del precio medio de las entradas de cine en España e incrementos anuales (en %) entre 2007 y 2017



Fuente: ICAA/FACUA/ Elaboración propia

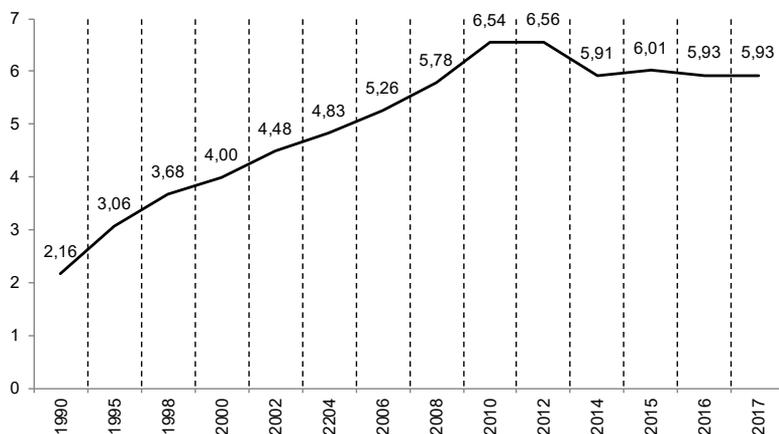
En realidad, y durante este período de tiempo, los empresarios españoles no solo quisieron maximizar sus beneficios, sino también amortizar las costosas inversiones que habían realizado en la compra y/o alquiler de los grandes complejos de cine y en la adquisición de avanzados equipos de imagen y sonido, además del acondicionamiento de las salas. Así, y entre el año 1990 y el año 2013, el precio medio de las entradas pasó de un coste de 2,13 euros en el año 1990 a 6,5 euros en 2012; es decir, triplicaron su precio. Fue tal vez el precio a pagar por pasar de anticuados locales, en cuanto a tecnología y confort, a complejos homologables con cualquier sala de la UE.

Un último apunte sobre estos extremos debe aludir igualmente a la escasa flexibilidad de muchos empresarios de cine en momentos de crisis tan delicados. Por ejemplo, mientras que en Francia muchos de los locales ponían en marcha ‘tarificaciones dinámicas’, que tenían en cuenta los horarios y días de la semana,

o bien, disponían de tarifas planas, en España algunos operadores se negaron a bajar el precio de sus entradas en los años más duros de la crisis, a pesar de haber perdido –caso, por ejemplo, de Kinépolis– más de medio millón de espectadores; sin entender que esta política tarifaria era poco ventajosa para unas empresas cada vez más dependientes de la venta de *snacks* y bebidas y de otros ‘ingresos alternativos’.

En resumen, el argumentario que trató de mantenerse durante algún tiempo por la patronal de la exhibición insistía en que el precio medio de las entradas en España era uno de los más baratos de Europa; argumentación que no se sostenía después de deflactar los precios y de calcular el coste medio de la entrada, según el PIB por habitante de cada país.

GRÁFICO 8
Gasto medio por espectador en España 1990-2017 (€)



Fuente: Anuario SGAE 2018

Como demuestra el gráfico 8, justo a partir del año 1995 aumentó el gasto medio por espectador en España y pasó a ser de 3 euros (+29,4% respecto a 1990), y cinco años más tarde ya se encontraba en 4 euros, un 25% más con respecto al comienzo de

la década. Otros cinco años después, justo a comienzos del siglo XXI, este gasto ascendía ya a 5 euros, y un quinquenio más tarde a 6,54 euros. Es decir, en los diez primeros años del siglo XXI, el gasto medio en cine de los españoles pasó de 4 euros a 6,56 euros, casi un 40% más; lo cual indicaba no solamente la fortaleza de la exhibición española en este período de tiempo, sino también la elevación en el precio de las entradas de cine, y, por tanto, que el esfuerzo que debían hacer los españoles para acudir a una sala de cine no era un asunto baladí. Por otra parte, solo a partir del año 2012, y con una fuerte retracción del consumo de cine, los principales operadores españoles decidieron llevar a cabo tibias políticas de congelación de precios. El precio medio de la entrada rondaba los siete euros en el período 2013-2014, aunque en grandes capitales como Madrid era superior a los ocho euros durante los fines de semana.

En cuanto a la asistencia, el comportamiento de España es todo lo contrario, por ejemplo, que Francia y Estados Unidos, y se encuentra más en consonancia con Alemania e Italia y, en menor medida, que Gran Bretaña. La pregunta que deberíamos hacernos es, por tanto, ¿cuáles son las causas objetivas por las que los españoles asistían al cine desde mediados de los años noventa con una frecuencia superior a la de los alemanes, italianos y ciudadanos de Gran Bretaña, e incluso en algunos años superior a la de los franceses? Y, por la misma razón, ¿por qué se desplomó esta asistencia, y dejaron los españoles de acudir al cine a partir del año 2005, cuando aún no existían síntomas evidentes de la llegada de una fuerte recesión económica?

En conclusión:

- El precio es una barrera decisiva –incluso, infranqueable– para la asistencia al cine; sobre todo para los colectivos más desfavorecidos y con menores recursos, caso de muchos jóvenes.
- La hipótesis de que la recuperación en el consumo de cine va acompañada de una desaceleración en la subida de precios suele confirmarse casi siempre.

- La aplicación moderada de subidas de las entradas de cine suele arrojar mejores resultados que las subidas indiscriminadas.
- Entre las diversas funciones que cumple el precio de las entradas, la estimulación de la demanda es sin duda uno de los más importantes, aunque esta contenga muy variadas fórmulas (día del espectador, día del cine, bonos descuento, tarjetas de fidelización, etc.) de desigual fortuna.
- Recordar que para una familia la decisión de acudir o no al cine no es una decisión de consumo individual, puesto que no solo es una actividad intensiva en tiempo, sino que compete claramente con otros consumos alternativos (TV o VOD) en los que sí se pueden aplicar economías de escala.

Los públicos de cine del siglo XXI

La dificultad de trazar un perfil sobre el público que puebla los complejos de cine en España ha sido siempre la gran asignatura pendiente de la exhibición española y de las autoridades culturales. La única fuente aceptable, *Encuesta sobre Hábitos y Prácticas Culturales*²² de los españoles no recoge las complejidades de los nuevos públicos ni dispone de una metodología uniforme que permita establecer comparaciones anuales.

Sabemos que el deber de identificar el perfil de los espectadores habituales de cine constituye la base de cualquier análisis de la demanda. Y conocemos poco sobre el público cinematográfico español y su evolución en el tiempo. El Informe de la SGAE del año 2000 ya señalaba que el perfil de los espectadores era un perfil urbano, de clase media y alta, y en el que el porcentaje de personas con estudios superiores y estudios universitarios medios era similar.²³ Como subrayaba Manuel Palacio, “*la asistencia al cine ha*

22 Los Informes de la SGAE sobre hábitos de consumo cultural, que no han tenido continuidad, y la Encuesta del Ministerio de Cultura son los estudios más fiables sobre la materia.

23 En Francia, los titulados de FP acuden con algo más de asiduidad al cine que los

pasado de ser una forma de espectáculo interclasista o de obreros inmigrantes a ser una actividad cultural de las clases medias urbanas y con estudios para quienes la asistencia al cine es, como experiencia social, sumamente respetable".²⁴ Pero habría que investigar si los públicos del siglo XXI, al igual que sucede en otros países de la UE, son ahora públicos con un elevado porcentaje de ciudadanos con más de 45-50 años; si el público joven es más interclasista, y si la pertenencia a la clase alta sigue siendo o no un rasgo distintivo.²⁵

Lo que sin duda parece muy claro desde hace al menos dos décadas es que la asistencia al cine es patrimonio de las clases medias urbanas: los habitantes de aquellas poblaciones con más de 300.000 habitantes son los que mayor número de espectadores aportan: alrededor de un 60% de sus habitantes acuden alguna vez al año al cine.

Los jóvenes menores de 25 años representan entre el 25%-35% de las entradas, según los países, pero en los mercados occidentales, el número de entradas adquiridas por los jóvenes ha disminuido en la última década.²⁶ En el otro extremo, los mayores de cincuenta años suponen un colectivo muy importante. Por ejemplo, en Francia suman más del 40% de la asistencia total y constituyen el grupo más numeroso.²⁷

Si tuviéramos que hacer caso a alguna estadística, véase el gráfico 9, en España el grupo que más acude al cine es el de 25-34 años, un público que, probablemente, ya ha acabado sus estudios y que suele ser un voraz consumidor de ocio si dispone de empleo remunerado. Pero, a continuación, los dos grupos más numerosos no son los más jóvenes, sino los comprendidos entre 35 y 54 años, que, son los que, teóricamente, cuentan con ingresos más

titulados superiores, mientras que en España casi un 20% de las personas que han cursado estudios universitarios no van nunca o casi nunca al cine.

24 Palacio, M. (2005): "El público en las salas". En Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (dirs.): *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.

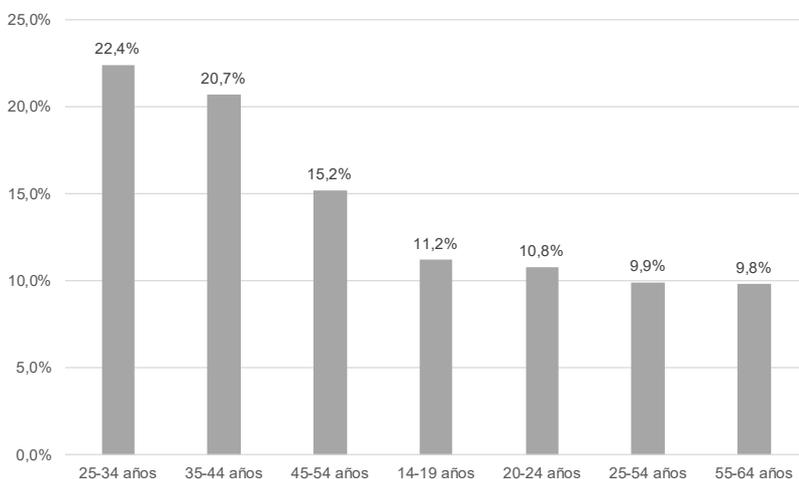
25 ¿Qué es hoy día la clase alta? ¿Qué y a quién representa?

26 UNIC (2018): *Annual Report 2018*. Op. cit.

27 CNC (2018): *Bilan 2017 du CNC*. París: CNC. Disponible en: https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2017-du-cnc_559489

estables. En concreto, y al igual que en la mayor parte de los países desarrollados, un segmento muy interesante es el grupo de personas mayores de 45-50 años; un colectivo que supone en España un 25% del total, pero que en otros países europeos supone cerca o más de la mitad de la asistencia total al cine, y sin el que la recaudación de la taquilla no podría sostenerse.

GRÁFICO 9
Distribución porcentual de individuos asistentes al cine en España por edad en 2017



Fuente: Statista (2018)/Elaboración propia

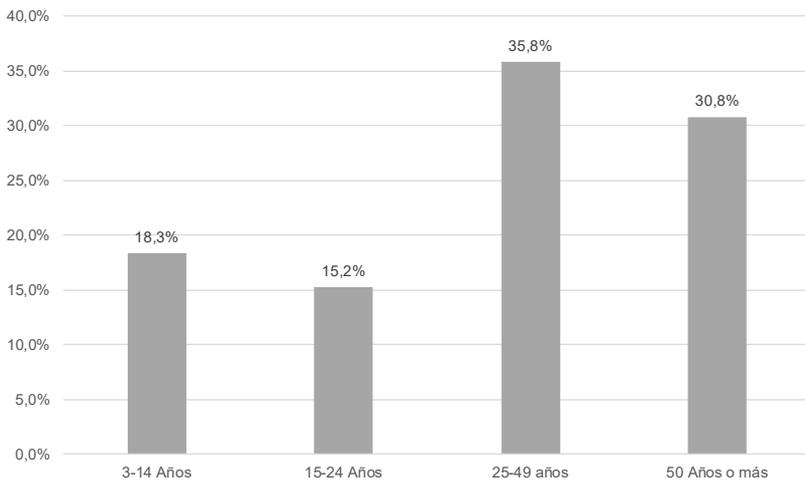
En Estados Unidos,²⁸ el segmento que más acude al cine es el comprendido entre los 25 y los 39 años; si bien el grupo más numeroso de espectadores frecuentes (*movigoers*) es el de 18-24 años (24%), seguido de los mayores de 60 años (17%).

En España, por tanto, el problema reside en la escasa asistencia del público joven y en las barreras o hábitos de consumo que tiene este colectivo para no asistir al cine en la misma proporción que sí lo hacen los jóvenes de Francia, Reino Unido, Holanda o Estados

28 MPAA (2000-2018): *US Economic review; Theatrical market statistics; Worldwide market research and analysis*. Disponible en <http://www.mpaa.org>

Unidos. Ese porcentaje del 11,2% que suponen los públicos de 14 a 19 años y el 10,8% de los de 20 a 24 años son un público escaso que debería aumentar. Por ejemplo, en Francia, el público de cine desde los 3 a los 24 años asciende a más de un tercio del total (33,5%), once puntos más que en España (véase gráfico 10).

GRÁFICO 10
Los públicos de cine en Francia en 2017



Fuente: CNC (2018)

El otro problema guarda relación con la escasa asistencia al cine de los españoles, comparados con mercados en los que la exhibición ha tenido siempre una gran tradición. Así, por ejemplo, en el caso de Estados Unidos/Canadá, más de tres cuartas partes de su población, unos 263 millones de personas, fueron al menos una vez al año al cine durante 2017. Y por grupos de edades, destaca el de jóvenes entre 12 y 17 años, que fueron casi cinco veces al año al cine, mucho más que cualquier otro grupo de edad.

Los retos de la digitalización

Podemos subrayar que hasta el año 2007 no puede hablarse seriamente de digitalización de pantallas de cine en España, a pesar de que en ese período éramos una potencia europea en este sector. Así, y a partir del año 2009, tanto los procesos de digitalización como de equipamientos 3D resultaron muy rápidos en países como Francia o Reino Unido, pero en España este recorrido fue muy lento hasta el año 2010, y no parece que fuese una prioridad urgente para la Administración. Es más, en 2014, Francia, Reino Unido o los países nórdicos tenían todas sus pantallas digitalizadas, pero en España el porcentaje ascendía solo al 80%.

A la escasez de ayudas oficiales se le unió también la carencia de recursos disponibles por parte de los grupos de exhibición, después del esfuerzo económico realizado desde finales del siglo XX para modernizar sus complejos de cine. Podría afirmarse, por tanto, que la administración española nunca entendió la conveniencia de llevar a cabo una rápida digitalización de las salas de cine e hizo caso omiso también de las recomendaciones de la Comisión Europea para emprender un proyecto que sustentase la diversidad cultural europea y crease un circuito de apoyo para los cinemas nacionales.

Actualmente, y según la AIMC (2018),²⁹ casi el 100% de las pantallas españolas se encuentran ya digitalizadas; un proceso que se ha completado en más de veinte provincias españolas, además de Ceuta y Melilla. Y la gran mayoría de cines que no disponen de esta tecnología son monosalas, con problema económicos para hacer frente a esta inversión. El porcentaje de pantallas digitales sobre el total de la UE es del 8,8% sobre un total de 37.932 pantallas (Anuario SGAE, 2017); una ratio inferior al 10% que nos corresponde en número de pantallas.

En Europa, Francia es el país que dispone de mayor número de pantallas digitalizadas, con unas seis mil (5.950), seguida de Alemania con 4.761; Rusia con 4.507; Reino Unido con 4.250, e

29 AIMC (2018): *Censo de salas de cine*. Madrid: AIMC.

Italia con 3.671. España se sitúa a continuación, en el sexto lugar, con 3.440 pantallas; mientras que el resto de países se encuentran a considerable distancia. Por lo que respecta a las pantallas 3D, el primer país es Rusia, una potencia pujante, que tiene casi un 80% de sus pantallas proyectando en 3D (3.540). A continuación figuran Francia (3.020) y Alemania (2.200). España se sitúa de nuevo en sexto lugar, pero con una particularidad: solo un tercio de sus pantallas cuentan con 3D; un porcentaje que es del 50% en Francia; de algo menos del 50% en Alemania y Reino Unido, y superior al 50% en otros países europeos como Polonia, Suecia, Noruega, Dinamarca o Holanda (cuadro 6).

CUADRO 6
Pantallas digitales y 3D
en los principales países europeos (2017)

	Nº pantallas digitales	Nº pantallas 3D
Francia	5.950	3.020
Alemania	4.761	2.200
Rusia	4.507	3.540
Reino Unido	4.250	2.050
Italia	3.671	1.395
España	3.440	1.120
Polonia	1.230	710
Holanda	946	514
Suecia	806	552
Austria	555	332
Suiza	550	297
Bélgica	521	180
Portugal	508	249
Irlanda	502	263
Noruega	442	290
Dinamarca	441	260

Fuente: Media Salles 2018

Pero además de los problemas derivados de una insuficiente digitalización, ha disminuido sustancialmente la población sin cine en España. Solo en la comunidad madrileña (Ceuta y Melilla, aparte) más de un 80% de su población dispone de acceso a un cine cercano a su lugar de residencia, mientras que en País Vasco, Murcia y Asturias este porcentaje baja hasta los dos tercios de su población. Existe también un amplio grupo de comunidades (Cataluña, Baleares, Comunidad Valenciana o Andalucía) en donde solo la mitad de sus habitantes puede acercarse a una sala de cine que no se encuentre muy alejada de su domicilio. Y un último grupo, compuesto por Navarra, Castilla La Mancha, Extremadura y Galicia, en el que entre el 50 y el 60% de su población no puede acudir al cine, dada la lejanía de las salas cinematográficas. En conjunto, podría afirmarse que las capitales de provincia con menor número de habitantes y los núcleos de poblaciones entre treinta mil y sesenta mil habitantes tienen hoy día grandes dificultades para vivir la experiencia del cine.

Comparativa internacional

Como hemos visto, en la clasificación de los 20 países con mayor recaudación en salas de cine en el año 2017,³⁰ y al margen del mercado USA/Canadá, España figura en el puesto nº 12, prácticamente igualada con Italia. Según estas estadísticas, España se situaría como el cuarto mercado de la UE y el quinto de toda Europa, y a la par que Italia, con una recaudación de unos 700 millones de dólares, alrededor de 600 millones de euros. No obstante, la distancia que nos separa de países como Reino Unido o Francia es considerable. El mercado británico es casi tres veces el español, y el de Francia dos veces y media, mientras que el alemán es el doble que el nuestro.

Por lo que respecta a la evolución del número de pantallas en los principales países de la Unión Europea desde finales de los años noventa hasta hoy día, España es junto a Reino Unido y Ho-

30 MPAA (2000-2018). *Op. cit.*

landa uno de los países donde más crecen las pantallas, con casi un 55%, tres veces más que la media de la UE, aunque estos incrementos tengan mucho que ver a veces con una precaria situación de partida.

Sin embargo, el crecimiento de pantallas en la Unión Europea se ha estancado prácticamente desde el año 2004, como podemos apreciar en el cuadro 7. Así, y entre 2004 y 2016, las pantallas dentro del territorio de la UE solo han aumentado en apenas mil (939), un 3,5%; una cantidad poco relevante en un período de doce años.

CUADRO 7
Evolución de pantallas en los principales países de la UE
(1998-2016)

	1998	2000	2004	2008	2012	2016	Variación (1998-2016)
España	2.297	3.556	4.479	4.209	4.003	3.554	54,7%
Francia	4.793	5.142	5.293	5.424	5.508	5.842	18,3%
Reino Unido	2.589	3.039	3.402	3.610	3.817	4.150	60,3%
Alemania	4.435	4.783	4.870	4.810	4.617	4.739	6,8%
Italia	2.619	2.948	3.610	3.847	3.808	3.793	44,8%
Holanda	582	562	623	649	808	946	61,5%
Bélgica	497	491	515	510	495	521	4,8%
Suiza	459	486	539	564	536	560	22,0%
Suecia	1.167	937	986	848	816	804	-31,1%
Portugal	449	495	470	572	551	557	24,0%
Total UE	22.736	23.906	26.295	26.746	26.656	27.234	18,8%

Fuente: Media Salles (2018)

CUADRO 8
Explotación cinematográfica en los cinco grandes
mercados europeos (año 2017)

	Pantallas	Pantallas por 100.000 habitantes
Francia	5.913	9,1
Alemania	4.803	5,8
Reino Unido	4.150	6,3
Italia	3.808	6,3
España	3.625	7,8

Fuente: CNC (2018)

Por otra parte, y por número de pantallas, España se sitúa en el décimo puesto mundial. USA/Canadá lidera este mercado con cerca de 40.000 pantallas, seguido de China (que crece a ritmos anuales del 30%), con más de 13.000, e India con algo más de 11.000, mientras que España dispone de más de 3.600 pantallas.³¹ Y si nos referimos al número de pantallas por cada cien mil habitantes (véase cuadro nº 8), España sale muy bien parada al figurar en el segundo lugar de la Unión Europea entre los grandes mercados de la zona, por detrás de Francia, y por delante de Reino Unido (6,3), Italia (6,3) y Alemania (5,8).

Por lo que se refiere a la asistencia media al cine por habitante/año durante el período 2013-2017 en los principales mercados de la Unión Europea (Media Salles, 2018), se aprecia también un avance sustancial de España, puesto que en el año 2013 era el peor situado junto con Alemania. Sin embargo, cuatro años más tarde, solo es superada por Francia y Reino Unido; de ahí que la recuperación haya sido notable. Y su media de 2,17 es superior a la de la Unión Europea, que se sitúa en el 2,10 (véase cuadro 9).

³¹ Como viene siendo habitual, y dependiendo de la fuente, que muchas veces no se especifica claramente, el número de pantallas sufre variaciones, según sea la CNC, Media Salles, ICAA, SGAE u otros.

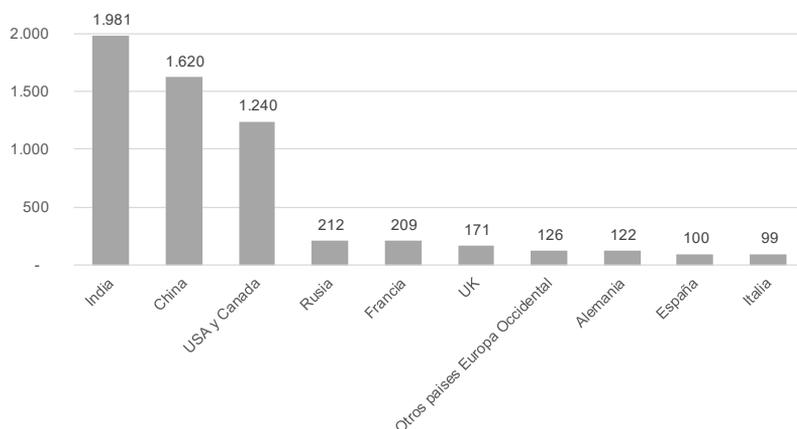
CUADRO 9
Asistencia media (hab./año) en los principales países UE
(2013-2017)

	2013	2014	2015	2016	2017
España	1,68	1,89	2,07	2,19	2,17
Francia	2,96	3,18	3,09	3,19	3,12
Reino Unido	2,59	2,45	2,65	2,57	2,59
Alemania	1,61	1,51	1,71	1,47	1,49
Italia	1,74	1,59	1,73	1,80	1,63
Holanda	1,84	1,83	1,95	2,01	2,11
Media UE	2,03	2,02	2,15	2,14	2,10

Fuente: Media Salles (2018)

Y si hablamos de número de entradas vendidas o de personas que acuden anualmente a las salas, y como podemos apreciar en el gráfico 11, atendiendo a las cifras proporcionadas por el British Film Institute (2017), sobresale la pujanza de Asia. India es el mayor mercado mundial en cuanto a número de entradas vendidas con casi 2.000 millones anuales, y China figura a continuación con 1.620 millones; ambas por delante del mercado USA/Canadá con 1.240 millones. El resto de países y territorios seleccionados acapara mucho menor número de entradas. Rusia lidera el mercado europeo con 212 millones, seguida a corta distancia por Francia con 209 millones; Reino Unido cuenta con 171 millones, mientras que España se sitúa casi a la par que Italia con 100 millones.

GRÁFICO 11
Venta de entradas de cine (en millones) en el año 2017 en
países y territorios seleccionados



Fuente: BFI (2017) con datos de MPAA, EAO, e IHS

En todos los grandes mercados europeos se produce además una clara concentración del sector de la exhibición entre un pequeño número de operadores. En España esta concentración nunca fue muy llamativa, debido al significativo peso de las empresas regionales, que han servido históricamente de contrapeso. No obstante, Cinesa y Yelmo disponen de casi mil pantallas, un 26% del mercado, y si le sumásemos también a MK2-Cinesur, alcanzarían entre los tres casi un tercio del total.

CUADRO 10
Tendencias recaudación de taquilla en Reino Unido
(2008- 2017)

Año	Importe	Variaciones % desde 2007
2008	850	-
2009	944	11,1%
2010	988	16,2%

Año	Importe (mill. £)	Variaciones % desde 2007
2011	1.040	22,4%
2012	1.099	29,3%
2013	1.083	27,4%
2014	1.058	24,5%
2015	1.242	46,1%
2016	1.228	44,4%
2017	1.280	50,5%

Fuente: BFI (2018)

En cuanto a Reino Unido, cuenta con una concentración mucho mayor, puesto que sus tres primeros operadores (Cineworld, Odeon y Vue) disponen del 69% de la taquilla y el 63% de la recaudación.³² Y en Francia, Gaumont-Pathé, UGC y CGR poseen el 28% de las pantallas, pero venden el 43% de las entradas.³³

Es importante también mostrar las tendencias de recaudación en taquilla de países como Reino Unido para poner de relieve las diferencias con la exhibición española. Aunque con algún altibajo (años 2013, 2014 y 2016), y pese a que le cueste aumentar anualmente la recaudación de sus salas, Reino Unido ha logrado crecer en estos últimos diez años un 5%, por encima de la inflación del período (cuadro nº 10). No obstante, en cuanto a asistencia, el año 2009 fue el mejor de los últimos diez años, con 173,5 millones de espectadores, mientras que en 2017 asistieron 170,6 millones;³⁴ un comportamiento similar al de Estados Unidos; mercados que mantienen también su recaudación con subidas graduales, aunque sea de manera muy leve, del precio de las entradas para compensar la caída de espectadores.

32 British Film Institute (2010-2018): *Statistical Yearbook*. Disponible en <http://www.bfi.org.uk> <https://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-distribution-and-exhibition-2018-10-03.pdf>

33 CNC (2009-2018): *Cinema Journal*. Disponible en <http://www.cnc.fr>

34 Históricamente, el año de mayor asistencia en Reino Unido después de 1935

En el total de pantallas mundial, el año 2017 ha cerrado con 40.600 pantallas frente a las 35.900 del año 2013, pero la cantidad total ha logrado incrementarse debido a los ascensos producidos en mercados emergentes como China, India y Rusia,³⁵ puesto que USA/Canadá solo creció un 2% entre 2013 y 2017. De hecho, la región del mundo que ha experimentado un mayor crecimiento en estos cinco últimos años es Asia-Pacífico (+44%), seguida de Latinoamérica (+17%), mientras que Europa ha perdido un 8% de sus pantallas, a pesar del espectacular incremento de Rusia.

Es igualmente evidente el estancamiento del mercado USA/Canadá (39.757 en 2013 frente a 43.216 en 2017), y en el resto del mundo han pasado de 71.572 a 126.059 pantallas, un 57% más. La región Asia-Pacífico, como hemos comentado, se ha convertido en el adalid de este crecimiento, y ya dispone de más de 58.000 pantallas digitales, destacando el enorme incremento del 3D, que ha subido en los últimos años un 51%.

Frente a este fenómeno, y analizando los datos de la MPAA (2018), destaca la enorme subida del consumo digital en el hogar, nada menos que un 161% entre 2013-2017, así como el declive de las ventas de vídeo y DVD. Por su parte, las suscripciones a videoclubs *online* aumentaron un 33% entre 2016 y 2017, y los abonados a los servicios de la TV de cable han vuelto a bajar en el año 2017 por segundo año consecutivo.

Conclusiones. La exhibición: ¿un sector maduro?

El último informe de la Motion Picture Association (MPAA, 2018) recogía una afirmación muy pertinente, aunque sin precisar demasiados detalles. Aludía en su informe a la ‘madurez’ del sector de la exhibición de USA/Canadá. Pero parece claro que la madurez significa dejar de crecer; es decir, conlleva una situación de estancamiento o de descenso. Las variables a tener en cuenta para sostener esta afirmación tienen que ver con el número total de pan-

fue 1946, con 1.635 millones de entradas vendidas.

35 MPAA (2000-2018). *Op. cit.*

tallas, el número de entradas vendidas, la frecuencia de asistencia, el gasto medio por espectador, los ingresos en taquilla y también la persistencia o no de determinados hábitos de los consumidores, sobre todo con la capacidad de captar más público joven.³⁶

En general, puede afirmarse que podemos datar este período de madurez, al menos en España, entre los años 2001 y 2004; es decir, mucho antes de la llegada de la crisis económica, que solo vino a acentuar o exacerbar el declive ya existente. Es precisamente en 2001 cuando se logra la cifra más elevada de entradas vendidas (espectadores) con 143,3 millones, una cifra espléndida que doblaba por ejemplo la del año 1988. Pero a partir del año 2004, la tendencia a un descenso pronunciado es evidente, a pesar del ligero repunte al alza de los años 2009 y 2016. La conclusión es que a España le costará un gran esfuerzo situarse por encima de los cien millones anuales de espectadores, sin duda la cifra clave para colocarse como una de las industrias más poderosas del continente. Mientras tanto, y entre el año 2001 y 2017 hemos perdido 43 millones de entradas, nada menos que un descenso del 30%, que llegó a ser en el peor momento de la crisis de casi el 50% en el año 2013, cuando esta cantidad ascendió a 67 millones de espectadores.

Del mismo modo, la frecuencia de asistencia por habitante/año alcanzó su máximo apogeo en el año 2001 con 3,48, solo superada en los años 1982 y 1983, y, por supuesto, en períodos anteriores a los años ochenta. Y a partir del año 2005, antes de que se perfilase la crisis económica,³⁷ descendió por debajo de 3, e, incluso, entre 2012 y 2014, bajó a menos de 2. La cifra actual de frecuencia de asistencia, que, sin equivocarnos mucho, sería un relevante indicador de afección/desafección de asistencia al cine, se sitúa en 2,2, similar por ejemplo a la de Dinamarca, y muy por debajo de países como Francia (3,3) o Irlanda (3,4).

36 Puede verse al respecto la página 8 del *Informe del Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales SGAE 2018*, en su apartado de Cine, y comprobar la madurez del sector, atendiendo a los períodos en que cada una de estas variables ha alcanzado su mayor apogeo, y que recogemos en este Informe.

37 Según el Banco de España la crisis principia en el verano del año 2007, si bien sus efectos no comienzan a ser patentes hasta el año 2008.

El número de pantallas llegó a su mayor apogeo en el año 2014 con 4.417, pero esta ratio se perdió en el año 2012 cuando bajó a 3.990 hasta acabar en las 3.585 actuales, un 10% menos. Sin duda, es un ajuste significativo pero no traumático, e incluso, ha habido un repunte de 40 pantallas en el año 2017; pero la tendencia nos hace predecir que el ajuste continuará, y que los complejos menos rentables o más redundantes podrían desaparecer.

Y, finalmente, en cuanto a la recaudación o ingresos por taquilla, el año de mayor recaudación, a euros constantes, es el año 2004, en el que se ingresan casi 682 millones. El año 2017 ha cerrado con una cifra de 593 millones, ligeramente por debajo del año anterior. Y aquí dejamos constancia también de las dificultades que tendrá la exhibición española para mantenerse en recaudaciones anuales superiores a los 600 millones; de nuevo otro indicador muy preciso para situarse como una gran industria en el continente.

Tras los peores años de la crisis, la explotación de las salas de cine españolas parece haber acabado por el momento su fase de reestructuración más delicada, con un parque que no proporcionará servicio a las provincias con menor población. Pero la exhibición no deja de ser un sector en permanente reconversión desde los años sesenta del siglo XX; solo que esta reconversión se ha agudizado por la digitalización, que ha acortado los plazos de forma drástica, y lo único que puede variar son los plazos de ejecución entre países.

En cualquier caso, el hecho de que solamente un 20% de los complejos españoles sean rentables y que ya un 40% de la población española carezca de acceso cercano a una sala de cine suponen signos poco halagüeños. Una sola y aislada acción de *marketing* como la “Fiesta del Cine” no creemos que modifique sustancialmente esta apreciación. A falta de estudios cualitativos que nos confirmen su relevancia, nos atrevemos a señalar que es un digno acto de relaciones públicas pero que no consigue fidelizar a medio y largo plazo a los potenciales públicos de cine. A las cifras de espectadores y recaudación anuales nos remitimos.

Como ya hemos comentado, la pobre rentabilidad de muchas salas propiciará una reconversión más profunda del sector, con

nuevas operaciones de absorción o desaparición de competidores. Hasta el momento, y a lo largo del siglo XXI, ya se han producido algunas operaciones importantes: la venta de Yelmo a Cinépolis; el abandono de España de aquellos operadores que representaban a empresas de capital riesgo (AMC Entertainment, Loew's); operadores foráneos que consideraban el sector de la exhibición española como demasiado 'maduro': UGC Cinécité, Warner, Lusomundo; operadores españoles cuyas estrategias erróneas o simplemente una mala situación del mercado les han hecho desaparecer o acabar ocupando una posición marginal: Ábaco, Cinebox, Sánchez-Ramade, Lauren, Alta Films o Filmax.

Por tanto, las convulsiones que seguirá viviendo el sector no se han acabado. En nuestra opinión, los grandes complejos de cine tenderán a una estrategia de diversificación que los convierta en 'máquinas de atracciones cruzadas', conviviendo en sus recintos diferentes propuestas de ocio y negocio (retransmisiones de espectáculos en directo, expresiones teatrales, centro de reuniones y foros...), y donde la tecnología ocupará un lugar muy relevante.

Ahora bien, tal vez la variable más preocupante sigue siendo el nivel tan bajo de asistencia por persona/año y la carencia de un plan coordinado entre la distribución y la exhibición para fomentar la asistencia a las salas, con precios adecuados a la situación económica española. Del mismo modo, parece difícil pensar que la exhibición española conozca en el corto-medio plazo una revitalización/mantenimiento similar a la que está disfrutando en países europeos como Francia, Italia o Reino Unido.

Por otra parte, y desde el año 2014, y como ya habíamos apuntado en el Informe de la Fundación Alternativas 2018 sobre el estado de la cultura en España, el contexto en el que está operando el sector audiovisual en España está sufriendo intensas modificaciones, que afectan profundamente a todos los sectores de la industria, especialmente a la producción y a la distribución audiovisual, pero también a la exhibición. Nos encontramos en un momento de decisivos cambios en los hábitos culturales de los consumidores y en transformaciones casi impensables hace

una década.³⁸ Nuestra predicción para el futuro cercano tiene en cuenta dos variables que, muy probablemente, afectarán a los consumos de cine en sala:

1. El consumo televisivo y de VOD (auge del *streaming* y declive de las actividades *off line*): mientras que la televisión generalista ha llegado a una 'madurez', que ya era evidente en otros países, en España comienza a dar claros síntomas de estancamiento en cuanto a ingresos y un envejecimiento progresivo de sus audiencias. Por su parte, la televisión de pago, aunque cuente ya con algo más de 6 millones de hogares,³⁹ se enfrenta a un doble problema: la elevación de las cuotas a sus abonados para sufragar los derechos deportivos y, sobre todo, el fenómeno *cord-cutting* (deserción de abonados), que está llevando en muchos países a una cancelación mayor de las cuotas de suscripción.

En cuanto al auge del vídeo en *streaming* es ya una realidad en España. Alrededor de un tercio de la población española entre 14 y 70 años, más de diez millones de personas, ven vídeo en *streaming*, y las plataformas han adquirido en poco más de tres años una significativa masa crítica (más de cuatro millones de clientes),⁴⁰ que ya comienza a amenazar a la televisión de pago pero también a otras modalidades de ocio. Es más, analizando el auge de los consumos en mercados como Francia, Reino Unido o USA/Canadá observamos un incremento importante en la facturación anual y también, como es natural, en la

38 Como, por ejemplo, la transformación de Telefónica en una *TV company* y en su objetivo de convertirse en la mayor productora de contenidos audiovisuales en idioma español.

39 CNMC (2017): *Panel de Hogares CNMC: El video on streaming coge vuelo, 1 de cada 4 hogares con Internet ya lo utilizan* (Disponible en <https://blog.cnmc.es/2017/11/17/panel-de-hogares-cnmc-el-video-en-streaming-coge-el-vuelo-1-de-cada-4-hogares-con-internet-ya-lo-utilizan/>)

40 No queremos referirnos a 'abonados', puesto que la cifra sería sin duda inexacta, dado que hay plataformas como Netflix que admiten varios usuarios, aunque uno solo de ellos satisfaga la cuota mensual.

modalidad de ‘abonados’. De ahí la preocupación de patronales como UNIC o NATO; que ya tienen muy en cuenta a los videoclubes *online* como uno de los mayores competidores que tendrá la asistencia al cine, porque con poco más del precio de una entrada a una sala de cine, cualquier consumidor puede abonarse a algunas de las plataformas más populares. Y como indica la MPAA norteamericana (2017), en Estados Unidos casi el 80% de los asistentes habituales a las salas de cine (*frequent movigoers*) disponen de cuatro o más tipos diferentes de productos tecnológicos para conectarse a la red.

2. Los cambios operados en los públicos de cine son muy relevantes. En los mercados ‘maduros’, la composición de la población cinematográfica envejece más rápido que el conjunto de cada país, mientras que desciende la frecuentación de los menores de 25 años, arrastrada por otras formas de consumo. Y, por otra parte, la EBU advierte que en el año 2020 habrá más de 150 millones de ciudadanos senior en la Unión Europea, de los que más de dos tercios residirán en áreas urbanas.

Como está ocurriendo con otras industrias culturales, resulta difícil predecir los derroteros que tomará en los próximos años la industria de la exhibición, pero puede que se encuentre ante su última ‘reinención’, al igual que otras industrias del ocio y la cultura. Desconocemos cómo el sector afrontará los retos pendientes, pero el gap es evidente entre los países más industrializados, que sufren ya un cierto estancamiento, y los emergentes, como China, India o la Federación Rusa, que crecen a ritmos propios de finales de los años noventa, si bien no conviene olvidar que la competencia disruptiva afectará a todos por igual.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Acland, Ch. R. (2003): *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*. Duke: Duke University Press.

Allison, D. (2006): "Multiplex programming in the UK: the economics of homogeneity". *Screen*, Vol. 47, núm.1, págs. 81-90.

Créton, L. (2005): *Économie du cinéma*. Paris: Armand Collin.

Epstein, EJ. (2010): *The Hollywood Economist: The Hidden Financial Reality Behind the Movies*. Brooklyn, NY: Melville House.

European Audiovisual Observatory (2017): *Yearbook 2016*. Disponible en: <http://www.obs.coe.int/en/home>.

García Santamaría, José Vicente (2009): "El futuro de la exhibición: la transformación de los complejos de cine en complejos de ocio", *Telos*, núm. 78, enero-marzo, págs. 150-158.

García Santamaría, José Vicente (2018): "El cine español en la era digital: transformaciones profundas, actuaciones escasas". En Bustamante, E. (Coord.): *Informe sobre el estado de la cultura en España 2018*. Madrid: Fundación Alternativas, págs. 109-119.

Litman, B.R. (1998): *The Motion Picture Mega-Industry*. Boston: Allyn and Bacon.

Maltby, R. (2003): *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.

Media Salles (2000-2018): *European Cinema Yearbook*. Milan: Media Salles.

Mingant, N. (2010): *Hollywood à la conquête du monde: marchés, stratégies, influences*. Paris: CNRS.

Pardo, A. (2013): "Digital Hollywood: How Internet and Social media are changing the movie business". En Friedrich, Mike y Mülle-Bernninghans (eds.): *Media Management and Social Media Business: Value Chain and Business Models in Changing Media Markets*. Berlin: Springer-Verlag, págs. 329-348.

Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (2017): *Statistik und Marktforschung*. Disponible en: <http://www.spio-fsk.de/statistik>

El cine español en las plataformas VOD

Nuevos horizontes

Elena Neira

Introducción

Las transformaciones y avances tecnológicos del sector audiovisual, la implantación y generalización de Internet de banda ancha y el cambio en los hábitos de consumo del espectador ha forzado a nuestra industria a reconfigurar la forma en la que suministra los contenidos. La lógica de las ventanas audiovisuales, un sistema basado en períodos de exclusividad en la explotación para asegurar el máximo rendimiento económico de un título, se ha visto particularmente afectada en la ventana del *home entertainment*, a consecuencia de la digitalización y la irrupción de nuevos sistemas de vídeo bajo demanda (VOD). El negocio del alquiler y/o la compra de versiones digitales de películas y programas de televisión fue una de las piedras angulares en el negocio de las televisiones de pago (como Canal +), *stores* digitales globales (como *iTunes* o *Apple*) y otros operadores pioneros en nuestro territorio (como Filmin o Wuaki.tv, actual Rakuten). Ya desde sus inicios se evidenció que el modelo transaccional no era capaz de generar suficiente volumen como para mantener el peso económico de la segunda ventana en formato físico, que tantísimo dinero dio a las distribuidoras cinematográficas y televisiones hace una década.

Frente a esta propuesta comercial del VOD en sus orígenes, basada en una transacción por producto (el cliente paga por la adquisición temporal o permanente de un contenido), el modelo que se ha terminado popularizando es el de la suscripción (acceso total por un pago mensual único).

Este modelo plantea importantes retos para un sector de la industria que sigue aferrado a los períodos de exclusividad de las ventanas, por considerarlos fuente de mayores márgenes. La realidad ha demostrado ser bien distinta. Ello es consecuencia de dos cambios fundamentales impulsados por el negocio del *streaming*:

De un lado, al apostar por el consumo instantáneo y sin esperas, la fidelización del espectador se basa más en facilitar el visionado activo que en la anticipación de un estreno o la expectativa de un lanzamiento, que ha dejado de tener el gancho de antaño. Tiene más peso una utilización continuada del servicio que una puntual. La constancia en el uso es la base del *engagement* que hace que no nos cuestionemos un pago mensual.

De otro, el hecho de que el *streaming* se base en el acceso, no en la propiedad. Ya no es necesario poseer el bien físico o descargar el archivo digital para poder disfrutarlo. Por tanto, la ausencia de soporte o su carácter de primicia ya no justifican una mayor imputación de precio. El lanzamiento en bloque de todos los capítulos de una serie o los estrenos *day&date* en plataformas de *streaming*, accesibles a través de un pago único mensual, han hecho realidad el temor de muchos: que el usuario se haya vuelto cada vez más intolerante a sobrepagos y esperas.¹

Las cifras hablan por sí solas. Según el Observatorio Nacional de las Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información (2017), en 2016 los ingresos del VOD a nivel mundial superaron por primera vez a los ingresos por ventas en soporte físico (19.300 vs. 17.700 millones de euros). Los ingresos por venta, alquiler y suscripciones en formato digital han crecido paulatinamente, aunque es la suscripción de VOD la que se ha consolidado como principal modelo de consumo de vídeo, muy por encima de los generados por la venta o alquiler.²

1 Neira, Elena. Impacto del modelo Netflix en el consumo cultural en pantallas: *big data*, suscripción y *longtail*. *Anuario AC/E 2018 de cultura digital*.

2 Clares-Gavilán, Judith; Medina-Cambrón, Alfons (2018). "Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda en España: el caso Filmin." *El profesional de la información*. <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2018/jul/19.pdf>

En España el crecimiento se está produciendo de forma muy acelerada. Los principales agentes del *streaming* mundial (Netflix, Amazon y HBO) han logrado colarse en uno de cada tres hogares españoles en los apenas tres años que llevan operando en nuestro territorio, según datos de la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia.³⁴

		Usuarios	Cuota
Plataformas de <i>streaming</i>	Netflix	2,05 millones	12,5%
	Amazon Prime	645.000	4%
	HBO	475.000	2,9%
TV de pago ⁴	Movistar	2,2 millones	13,4%
	Vodafone	951.000	5,8%
	Orange TV	741.000	4,5%
TV a la carta por Internet	YouTube	-	50,5%
	Atresplayer	-	35%
	RTVE.es	-	30%

Fuente: CNMC⁵

La implantación de este tipo de servicios en los hogares españoles se ha traducido en una aceleración del consumo audiovisual a demanda y la consiguiente urgencia por tener catálogos capaces de satisfacerla. El *home entertainment* digital ya no es exclusi-

3 Datos 2º trimestre 2018 sobre panel de hogares con acceso a Internet: 4.759 hogares y 8.880 individuos.

4 Vodafone y Orange TV agregan las *apps* de Netflix y HBO en sus paquetes de series (Vodafone One también incluye Filmin). Desde diciembre de 2018, los contenidos de Netflix se pueden ver dentro de la *app* bajo demanda de Movistar.

5 Nota de prensa de la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (mayo 2018). https://www.cnmc.es/sites/default/files/editor_contenidos/Notas%20de%20prensa/2018/20180525%20NdP%20Panel%20de%20Hogares_IV2017uso-sInternet_audiovisual_def.pdf

vamente ‘del hogar’ ni gira exclusivamente en torno al televisor. El consumo individual en otros dispositivos, al no requerir el consenso de las pantallas de mayor tamaño, ha multiplicado las horas de visionado. Y el contenido necesita ir de la mano de esta fragmentación de la audiencia. Además, al estar en gran medida personalizado, ofrece más margen para el descubrimiento y a la experimentación. El contenido español, como veremos más adelante, está destinado a ser uno de los grandes beneficiarios de este fenómeno.

Situación del contenido español en los distintos servicios bajo demanda

Evaluar la presencia de los contenidos españoles en los servicios a demanda más populares en nuestro país no es tarea sencilla. Es importante tener en cuenta unas cuestiones básicas sobre el contexto que tratamos de describir.

En primer lugar, la distinta naturaleza de los servicios a través de los cuales se puede acceder al contenido. Se trata de iniciativas muy distintas entre sí atendiendo a aspectos como el tipo de empresa que lo proporciona; su nacionalidad y estrategia de internacionalización; la calidad y volumen de sus respectivos catálogos; la orientación a distintos nichos o segmentos de mercado; la modalidad de negocio o su política de precios.⁶ En la actualidad, el usuario tiene a su alcance servicios tan dispares como televisión a la carta de las cadenas de televisión (como Atresplayer, Mitele, RTVE.es), plataformas de vídeo gratuito (como Youtube), televisiones de pago (como Movistar + o Vodafone), servicios de *streaming* basados en el modelo de la suscripción (como Netflix, Amazon o HBO) o plataformas que todavía explotan el alquiler o compra digital (como Filmin, Wuaki TV, iTunes o Google Play). Y esto citando únicamente las más populares. La aclaración es relevante porque la naturaleza de la plataforma y su experiencia de usuario afecta de manera significativa tanto a la variedad y tama-

6 Clares-Gavilán, Judith; Medina-Cambrón, Alfons. *Op. cit.*

ño del contenido disponible como a la percepción que el usuario tiene del mismo. Factores como que el servicio obligue a pagar por contenidos u ofrezca una tarifa plana, que proporcione un buen motor de recomendación o que fuerce al usuario a realizar búsquedas activas o el hecho de incluir (o no) publicidad, condicionan de manera sustancial los visionados activos del contenido y, por extensión, su continuidad en la plataforma. De hecho, en el negocio del *streaming* la vida de los contenidos en la plataforma está directamente vinculada a su capacidad para generar un uso de la misma. Por eso el nuevo VOD ya no aspira a poseer videotecas con infinitas referencias: busca contenido abundante (para transmitir sensación de producto nuevo) pero eficiente, esto es, el que se traduce en horas activas de uso.

En segundo lugar, si algo se desprende de los datos de la CNMC es que la audiencia de estos servicios está cada vez más fragmentada. Sabemos cuál es el modelo predilecto (la suscripción) y el tipo de contenido más demandado (series y películas). La primera ventana digital (alquiler o compra) ha perdido peso como principal reclamo a la hora de contratar uno u otro servicio. La popularidad de los servicios de suscripción que eliminan las operaciones económicas individuales ha provocado un cambio en la percepción del valor que tiene el cliente: se ha trasladado del producto individual (estoy pagando por un contenido, y solo ese, cuya decisión de ver he formalizado antes de su alquiler o compra) hacia una oferta colectiva (pago por acceder a una selección de referencias entre las que, a posteriori, puedo elegir). De hecho, la eliminación del coste económico de una mala elección es lo que ha fomentado una mayor accesibilidad y una actitud más receptiva hacia el descubrimiento de contenido español, hacia el que gran parte de la población (especialmente las audiencias más jóvenes) han tenido tradicionalmente cierto prejuicio.

La negativa de las plataformas de *streaming* a la hora de publicar datos de audiencia es bien conocida. La gran mayoría de estos servicios viven de las suscripciones y, por tanto, no necesitan publicar estos datos para la captación de publicidad. Muchos de ellos, además, pagan los derechos por un período de licencia y no liquidan *royalties* por visionado individual. Esto ha envuelto al ne-

gocio de VOD en un aura de misterio muy criticado, y que dificulta muchísimo poder establecer un baremo de éxito o fracaso. No obstante conviene aclarar que, tratándose de consumos tan dispares, resulta difícil equiparar sus resultados a la de la audimetría o la recaudación tradicional

Por último, conviene tener presente la elevada rotación del catálogo disponible en estos servicios. La vida de los títulos en las plataformas de suscripción es cada vez más breve. Según datos de Ampere Analytics sobre los catálogos de Netflix y Amazon en USA,⁷ el tiempo por el que se contratan las licencias oscila entre los tres y los treinta meses, con dos tendencias muy claras: las licencias por cuatro meses o por un año. En la primera categoría entrarían los 'títulos locomotora', que buscan generar consumo explotando eventos, como el estreno de la nueva entrega de una franquicia o la nueva temporada de una serie, que puede llevar a un servicio a contratar los títulos anteriores para su catálogo. Las licencias de un año están más en la línea de un proceso de licencia tradicional. Son contrataciones que ofrecen suficiente margen para probar su acogida en la base de clientes.

El período de licencia que adquiere Movistar+, por ejemplo, es de quince meses. Los derechos adquiridos son en exclusiva a excepción de la difusión de la Obra en PPV, Nvod y/o TVOD, por cualquier Sistema de Explotación, durante los doce primeros meses a contar desde la primera emisión en España de la Obra en cualquier soporte (esto es, estreno en salas cinematográficas).

Según el informe Plataformas Digitales de Cine y Series 2017,⁸ en nuestro país existen 400 plataformas y servicios de vídeo bajo demanda (VOD), contando videoclubs *online*, televisiones a la carta y otros servicios audiovisuales bajo demanda, frente a los 338 del año anterior. De entre ellas, 134 son españolas o poseen sede en España.⁹ Según el mismo informe, el cine y las series son los

7 USVOD Ampere Analytics 2018. <https://www.ampereanalysis.com/blog/7f-cf0466-d044-446b-bc57-177fe99629b3>

8 Puede consultarse el informe completo aquí: <https://www.audiovisual451.com/wp-content/uploads/PlataformasdigitalesdecineyseriesenEspana2017.pdf>

9 La BBDD se puede consultar aquí: <https://www.lapantalladigital.com>

contenidos estrellas, con más de 90.000 títulos únicos y más de 8.000 series.

Lo primero que se evidencia cuando se lleva a cabo un análisis comparativo de los distintos catálogos bajo demanda en España es la ausencia de exclusividad en lo que concierne a catálogo de terceros dentro del modelo de suscripción, lo que se traduce en una gran similitud en la oferta, sobre todo en los títulos recientes. Esto explica por qué para diferenciarse en un mercado cada vez más saturado se ha vuelto muy necesario ser algo más que un simple repositorio de contenido de terceros. Las producciones exclusivas de calidad y en sintonía con las preferencias del público se han convertido en un elemento clave, muy valorado a la hora de decidir contratar uno u otro servicio. De hecho, una buena cartera de contenido original está ganando terreno en la estrategia de captación y retención de estos nuevos agentes del audiovisual.

El peso específico del cine español en las plataformas de VOD está condicionado por tres elementos:

- Su recorrido en otras ventanas. Los títulos españoles con mayor recaudación en taquilla, arropados por grandes campañas de *marketing*, tienen más visibilidad en estos servicios, que buscan capitalizar el recuerdo que el éxito del título ha generado en el usuario para impulsar su visonado.¹⁰ Baste un dato: según los datos facilitados por Movistar+, en 2017 cuatro películas españolas se colaron en el top 20 (sobre un análisis de 383 películas, solo 31 de ellas eran españolas). En 2018, además, la película más vista ha sido una española: *Campeones* (Javier Fesser).
- Su popularidad dentro de la propia plataforma. Dado que estos servicios trabajan en la personalización máxima de la oferta, unos elevados índices de consumo de determinado contenido se traducirán en una mayor presencia de contenidos similares dentro de su catálogo.

10 La misma lógica se aplica a aquellas producciones originales de los servicios de *streaming*, que también ocupan un lugar destacado en sus recomendaciones.

- Su entidad en relación con el resto de oferta de la plataforma. Como norma general, aquellos servicios que cuentan con una oferta más amplia y diversa tienden a destacarla y categorizarla más que aquellos en los que su presencia es más testimonial.

MOVISTAR TV

En 2015 se presentaba al público Movistar+, el proyecto audiovisual de Telefónica tras la compra de Canal+. Su oferta de contenidos forma parte del paquete convergente de Telefónica Fusión. Es decir, los abonados de los paquetes que contratan telefonía fija, datos e Internet, obtienen de forma gratuita el acceso a Movistar+. El paquete familiar es el paquete de entrada, que une también los canales temáticos con publicidad equivalentes al cable básico en EEUU (como AXN, Calle 13 o AMC). El usuario tiene la posibilidad de aumentar sus contenidos mediante la contratación de canales *premium*, entre los que se encuentran canales como Movistar Estrenos, Movistar Acción, Movistar Comedia, Movistar DCine, Movistar Xtra, Movistar DCine Español, Movistar Series y Movistar Series Xtra, además de los canales de deportes. Los derechos de explotación digital que ostenta son para *catch up* (a demanda digital durante unos días tras la emisión en lineal), SVOD (suscripción) y transaccional (cine en alquiler), lo que le permite explotar los títulos desde la primera ventana digital hasta su paso por los canales del paquete básico y su servicio bajo demanda.

Su catálogo de contenido español, indexado bajo una categoría propia, dispone de casi 500 referencias, con un arco que va desde clásicos de catálogo hasta éxitos recientes, reservados a la ventana de alquiler digital, aunque en función de lo que se tenga contratado el número de títulos puede variar. El cine español se encuentra especialmente destacado en los módulos de entrada de sus respectivas *apps* de acceso.

Para Movistar+ el cine de estreno en exclusiva es uno de los pilares de su programación. Desde sus inicios ha impulsado la industria cinematográfica española, apoyando el talento nacional a través de la adquisición de los derechos de emisión de las películas

más destacadas. Ese apoyo se hace a través de la inversión del 5%, aunque todos los años se supera con creces la cifra de obligado cumplimiento.

Además de la coproducción de películas, Movistar participa en alrededor de 40 películas al año, convirtiéndose así en un soporte importante a la hora de financiar un proyecto de cine español.

En respuesta a la presión ejercida por las nuevas plataformas de la competencia, Movistar+ también se ha lanzado a la producción de ficción seriada original (con proyectos como *La Peste*, *La zona*, *Gigantes*, *Vergüenza* o *Arde Madrid*), para reforzar sus señas de identidad como plataforma líder en su sector.

NETFLIX

Netflix opera exclusivamente bajo el modelo de suscripción. El usuario, mediante el pago de una tarifa mensual (que puede variar en función de la calidad de la imagen y las reproducciones simultáneas permitidas) accede a todo el contenido disponible en la plataforma. Netflix cuenta con una categoría específica para el cine español. Aunque no llega al centenar de referencias, ofrece algunas de las películas más populares de nuestra historia reciente (como *El Orfanato*, *Ocho apellidos vascos*, *La isla mínima* o la filmografía de Pedro Almodóvar). La compañía también ha hecho sus pinitos produciendo directamente en nuestro país. Desde su llegada al mercado nacional ha estrenado tres películas españolas de producción propia: *7 años*, protagonizada por Paco León (Cactus Flower Producciones y Metronome Música de Películas en coproducción con Fast Producciones y en asociación con Dynamo), *Fe de etarras* (Mediapro), una cinta de humor negro que se estrenó envuelta en la polémica que generó su campaña de *marketing*, y *Pielés*, el debut como director de Eduardo Casanovas. Para 2019 se esperan más proyectos cinematográficos, capitaneados por directores de la talla de Daniel Sánchez-Arévalo o Isabel Coixet, entre otros.

En el ámbito de las series, los buenos resultados cosechados con la ficción original (*Las chicas del cable*), de terceros (*Vis a Vis*) o de terceros reconvertidas en originales (como *Paquita Salas* o *La*

casa de papel), ha incrementado el nivel de apuesta de la plataforma en estos contenidos. Para 2019 se esperan, entre otras, la tercera temporada de *La casa de papel*, la serie documental sobre el crimen de Alcàsser y el nuevo *thriller* de Àlex Pina, *Red Sky*.

FILMIN

Filmin es una empresa nacida en 2007 por impulso de la empresa española de distribución en *home video* Cameo. Con un catálogo orientado hacia el cine independiente, de autor y clásico (si bien incorpora también cine comercial, series de televisión y *anime*), su modelo de negocio está centrado en la suscripción y el alquiler. Tiene también la opción de venta como línea de negocio de futuro, necesaria para los usuarios que quieran visionar contenido en modo desconectado.

El de Filmin es uno de los catálogos más abundantes de cine español, con más de 1.500 referencias disponibles, organizadas en torno a categorías específicas que permiten una mejor organización y visibilidad del catálogo: películas españolas de culto, cine español clásico, guerra civil española, comedia romántica española y comedias españolas.

AMAZON PRIME VIDEO

Amazon Prime Video iniciaba sus actividades a finales de 2016, como servicio integrado dentro de su tarifa anual que permite disfrutar de envíos gratuitos para determinados productos adquiridos en su plataforma. Su apuesta cinematográfica por los *blockbusters* es evidente y la presencia de contenido español es testimonial y sin criterio editorial aparente. Los títulos de la saga *Torrente* y *Ocho apellidos vascos* comparten espacio con *La reina de España*, *Los crímenes de Oxford* o *Grupo 7*. En el ámbito seriéfilo, el contenido español posee algo más de peso. El servicio dispone de temporadas completas de series de éxito de Atresmedia Studios y RTVE, como *El caso*, *El tiempo entre costuras*, *Isabel*, *La que se avecina*, *Citas*, *Allí abajo*, *Anclados*, *Los misterios de Laura*, *Sé quién eres*, *Noche y día*, *La verdad*, *El barco* y *Perdóname Señor*. Amazon también ha

abierto la puerta al talento local. Atresmedia Studios está produciendo para la compañía la que será su primera serie de producción propia española: *Pequeñas coincidencias*, una comedia romántica para todos los públicos creada por Javier Veiga.

HBO ESPAÑA

HBO España es otra de las plataformas de *streaming* de ámbito global basada en un modelo de suscripción que inició sus actividades en nuestro territorio a finales de 2016. Además de *Juego de Tronos*, su producto de mayor éxito, HBO puso en marcha su servicio con algunas de sus series más populares (*Los Soprano*, *The Wire* o *Sexo en Nueva York*, entre otras) y con acuerdos para la distribución de contenido de terceros de gran éxito internacional (como *The Handmaid's Tale*). Al igual que en el caso de Amazon, no parece que exista una estrategia clara de poner en valor el contenido en español. La presencia de cine y series es testimonial, con apenas una decena de referencias en cine (*Celda 211*, *Ismael*, *La isla mínima*, *Los 33*, *Zipi Zape*...) y series de TV (*Allí abajo*, *Isabel*, *La verdad*, *Perdóname Señor*, *Velvet*, *Vis a Vis*). No obstante, HBO España tiene entre manos un importante proyecto de ficción con marca española: *Patria*, una ficción seriada basada en el *bestseller* de Fernando Aramburu. La serie comienza a rodarse en 2019 y su estreno está previsto para 2020.

RAKUTEN TV

Esta plataforma inició su actividad en 2010 bajo la marca Wuaki. En 2012 fue adquirida por Rakuten, el gigante japonés del comercio electrónico, y relanzada bajo la marca Rakuten.tv. Al igual que Filmin, ofrece la posibilidad de contratar una tarifa plana, con acceso a determinados títulos y el alquiler/compra de ciertas referencias.

Dentro de su catálogo de más de 1.200 títulos, con los mayores éxitos del cine comercial, casi 300 son de cine español, en donde es posible encontrar tanto películas de catálogo como títulos recientes.

FILMOTECH y FLIXOLÉ

Existen dos proyectos que merecen mención especial dada su relevancia para el sector que estamos analizando: Filmotech y FlixOlé. Aunque no se dispone de datos pues su oferta de nicho, centrada en cine español, las hace particularmente interesantes.

Filmotech nació como iniciativa impulsada por EGEDA en 2007. En origen el portal ofrecía 250 títulos de cine español de catálogo, sin estrenos. En 2012 selló un acuerdo con El corte inglés, para impulsar una nueva plataforma que aspiraba a reunir unas 20.000 referencias de cine en español. La alianza, sin embargo, no terminó por dar los frutos esperados. En la actualidad, según indica su página web, su servicio ofrece más de 2.000 títulos, bajo la modalidad de suscripción mensual o alquiler digital de 48 horas, limitado a las últimas novedades.

El proyecto de FlixOlé, auspiciado por Enrique Cerezo, se presentó en 2018 como la mayor plataforma *online* de cine español y series existente en el mundo (si bien también incluye referencias extranjeras), con películas actuales y de todos los tiempos restauradas en formato HD y 4k. La plataforma dispone actualmente de más de 3.000 títulos, el más amplio de contenido español bajo demanda.

La edad de oro del contenido español

Actualmente el éxito de una plataforma de *streaming*, en especial las que operan globalmente, ya no depende exclusivamente de poseer un buen catálogo y ser tecnológicamente solventes. En un escenario claramente dominado por el modelo de suscripción, el contenido original comienza a dar más estatus que el material reciclado sobre el que la mayoría de las televisiones y los primeros servicios bajo demanda desarrollaron su actividad.¹¹ El notable

11 Lloyd, Robert. "It's a mad, mad, mad, mad TV world: 2018 and the globalization of television". *LA Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-ca-st-year-in-review-2018-lloyd-globalization-tv-20181223-story.html>

aumento de producción de contenido original es la cara más visible de la creciente necesidad de poseer programas capaces de satisfacer los gustos y preferencias de los consumidores en distintos países. España se ha convertido, casi por sorpresa, en una importante cantera de talento.

La culpa la tiene, en gran medida, *La casa de papel*. A principios de 2018 esta producción de Atresmedia para Antena 3, protagonizaba un rotundo éxito a escala internacional tras su incorporación al catálogo de Netflix. A las pocas semanas se convertía en la serie más 'maratoneada' según la *app* TV Time. Netflix no tardaría en confirmar que *La casa de papel* era el programa en castellano más visto en la historia de la compañía y en hacer pública la adquisición de los derechos para la producción de dos temporadas más. Su inesperado éxito supuso, asimismo, un espaldarazo definitivo para la ficción española dentro de los planes de la compañía. Además del fichaje de Alex Pina, creador de la serie, se anunciaba que Madrid acogería su primer centro de producción en Europa. La creciente popularidad del contenido español, especialmente entre las audiencias más jóvenes, está adquiriendo unos índices nunca vistos, tanto en el cine como en la televisión, dos sectores profundamente conectados. La pequeña pantalla digital está contribuyendo a popularizar una nueva generación de actores y directores que han demostrado poseer una gran fuerza a la hora de convocar al público, ya sea ante un estreno bajo demanda o en las salas de cine.

Este nuevo circuito de producción y distribución digital está llamado a provocar un gran impacto en la economía del audiovisual. Las cifras para costear estas producciones siguen siendo las mismas, pero los márgenes del contenido se reducen, ya que no se explota siguiendo las tradicionales ventanas ni la venta por países. Territorialmente la cuota de usuarios está cada vez más fragmentada porque cada vez hay más competencia. La única salida parece ser la de crecer y seducir a audiencias cada vez más globales. De ahí que se apueste por contenido con capacidad para ser consumido en distintos países y por públicos con distintas tradiciones culturales.

Perspectivas de futuro. La cuota del 30%

A tenor de la nueva norma comunitaria de servicios audiovisuales, aprobada en octubre de 2018, todo operador que desee operar en este ámbito deberá contar con una cuota mínima del 30% de contenido europeo dentro de su catálogo. Además, los estados de la Unión Europea tendrán la posibilidad de añadir una cuota adicional de contenido nacional e, incluso, un suplemento en las tarifas por la contratación del servicio, que se destinaría a la producción de películas y series nacionales.¹²

Según la nota de prensa difundida por la Comisión europea, en la base de esta decisión se encontraba la constatación de una realidad: el cambio drástico experimentado en el escenario audiovisual en menos de una década. La presión que ejercen los agentes globales exigía, según el órgano regulador europeo, una revisión de la directiva de 2016 que adoptó la estrategia del mercado digital único, para la promoción de obras europeas en los catálogos a la carta.

La normativa no entrará en vigor hasta finales de 2020, pero impone importantes exigencias para dos de los pesos pesados del VOD: Netflix y Amazon. La situación de partida de ambos operadores es bien distinta en diferentes territorios de la Unión. Según datos de la consultora británica Ampere Analysis, Netflix necesitará unas 3000 horas de contenido europeo adicional en Francia y Amazon unas 1800 horas en Reino Unido.¹³

La nueva cuota europea plantea importantes incógnitas y desafíos para el audiovisual. De entrada, la planificación será compleja, dado que la directiva no aclara cómo se medirá esta cuota, si en número de horas, o número de unidades episódicas. En el caso de favorecer las horas de programación, es lógico pensar que

12 Esto último ya se le exige a Netflix en Alemania.

13 Clarke, Stewart; Keslassy, Elsa. "Netflix, Amazon face new parameters and challenges in Europe". *Variety*, 2018. <https://variety.com/remotelogin.php?login=f8466da192428e2bfa6c115d38a5e4e8&id=43439658&u=b83730bb30e53fd-5f604e6d7fbb82362&h=>

la consecución de la cuota acabaría priorizando la ficción seriada a las películas.

Otra cuestión muy interesante es el tipo de contenido europeo en el que repercutirá. Lo que a la postre determinará la condición de europeo no será tanto el aspecto narrativo o ciertos atributos artísticos como criterios estándar de nacionalidad del equipo técnico y artístico, el idioma del proyecto, el lugar de rodaje y/o los trabajos de producción/posproducción (algo que se cubriría sobradamente mediante acuerdos con productoras locales).

Pensemos, por ejemplo, en el caso de Netflix. Desde 2016, año de su internacionalización, la transformación en su catálogo ha sido muy evidente. El cine ha perdido el peso específico que tenía antaño (en la actualidad representa tan solo un tercio del contenido que se reproduce en su plataforma) y se ha creado una nueva oferta, que evidencia la voluntad de ofrecer contenido local y apostar por contenidos periféricos, especialmente series. La propia estructura de la compañía está alineada con esta hoja de ruta, hasta el punto de que existe, dentro de la empresa, un equipo encargado de supervisar el alcance global de sus productos. A día de hoy, el éxito de los contenidos originales de Netflix se basa en una doble estrategia: la de los productos globales a los que dota de envoltorio local (más generalistas y de éxito, como *Stranger Things*) y productos locales de vocación global (menos promocionados a nivel de *marketing*, pero fuertemente posicionados dentro de la plataforma, dado su potencial a la hora de seducir a una audiencia global, como la producción brasileña *3%* o la alemana *Dark*).

Por último, la cuota se traducirá en una competencia todavía más dura para los agentes locales y en la reducción de los acuerdos de coproducción. Muchas cadenas de televisión ya no pueden seguir el ritmo de producción que demandan los nuevos agentes. De hecho, los expertos aseguran que el modelo de coproducción comienza a resquebrajarse porque el tipo de explotación que persiguen las plataformas de *streaming* “les exige poseer toda la propiedad intelectual, para ganarlo todo, no una integración al final ni una coproducción”.¹⁴

14 Clarke, Stewart; Keslassy, Elsa. *Op.cit.*

Entrevista con Jaume Ripoll¹⁵

Vosotros ya tenéis una larga trayectoria operando en España, pero ¿crees que el desembarco de las plataformas globales ha impulsado la popularización definitiva de los contenidos en español?

Sin duda, en los últimos tiempos hemos sido testigos de un crecimiento exponencial de espectadores en plataformas de VOD de la que sin duda se ha beneficiado el cine español. En Filmin las películas más alquiladas de los dos últimos años han sido *Verano 1993*, *Tarde para la ira* o *Campeones*. Asimismo los documentales nacionales como *Eugenio*, *I Hate NY*, *Ciutat morta* o *Mi querida España* también han tenido un rendimiento excepcional.

Realizáis una curaduría muy activa de vuestro catálogo de cine en español ¿funciona este tipo de recomendación dentro de la app de Filmin?

El dispositivo define el tipo de navegación y, por tanto, de exploración del catálogo. El espectador se conforma y busca de forma diferente a través del ordenador (texto), la tablet o el móvil (imagen estática), o la televisión (imagen en movimiento); en Filmin tenemos muy en cuenta estas características cuando diseñamos las respectivas *apps* para el dispositivo. Siempre pensamos en los diferentes caminos que pueden llevar a un espectador a descubrir o interesarse por una película y/o serie que quizás de otra forma le habrían pasado desapercibida. Las colecciones, por ejemplo, son un mecanismo de recomendación que se han revelado muy útiles.

¿En qué umbral de visionados se mueve una película española dentro de vuestra plataforma? ¿Las más vistas responden a criterios básicos (popularidad, lo reciente de su estreno, caras conocidas...) o el usuario tiende al descubrimiento?

15 Cofundador y Director Editorial de Filmin

Las películas con nominaciones o premios Goya suelen copar el top de lo más visto del año en Filmin. En cuanto a los documentales, aquí sí hay terreno para las sorpresas y para fenómenos tan particulares como los que hemos vivido este año con tres títulos excepcionales, *Eugenio*, *Samantha Hudson, una historia de fe, sexo y electroqueer* y *I Hate New York*, que han sido exitazos incuestionables. El espectador tiene hambre de descubrir cosas nuevas y diferentes.

¿El modelo de suscripción está reduciendo los márgenes de explotación digital de películas?

No hay duda que el modelo de TVOD reporta teóricamente más ingresos al proveedor de derechos, pero con la llegada de los operadores globales el público cada vez es más reacio a pagar un alquiler por los títulos, prefieren esperar a su salida en SVOD.

El escaparate de los festivales

Cuestión de visibilidad

Carlos F. Heredero

Los festivales de cine son una plataforma decisiva para la visibilidad, el prestigio, la difusión y en ocasiones también el mercado del cine español. Es evidente que no todas las películas ‘necesitan’ pasar por la encrucijada –muchas veces provechosa, aunque también llena de riesgos– de un festival, pero lo cierto es que no solo las películas más arriesgadas, más personales o más estrictamente autorales buscan la repercusión mediática y la proyección comercial que los diferentes certámenes les pueden proporcionar. De hecho, y por poner solo un ejemplo suficientemente representativo, si chequeamos la lista de las películas españolas que, según el ICAA, pasaron por los más importantes festivales nacionales e internacionales a lo largo de 2017,¹ puede verse un amplísimo abanico de títulos procedentes de la primera línea industrial y comercial de nuestro cine (dejamos fuera aquí, deliberadamente, las producciones más humildes, más radicales o más minoritarias que también encontraron hueco en distintas muestras). Son películas de tan clara y legítima vocación comercial como *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona), *El secreto de Marrowbone* (Sergio G. Sánchez), *Tadeo Jones 2. El secreto del Rey Midas* (David Alonso y Enrique Gato), *La llamada* (Javier Ambrossi y Javier Calvo), *Julieta* (Pedro Almodóvar), *Kiki, el amor se hace* (Paco León), *La reina de España* (Fernando Trueba), *El bar* (Álex de la Iglesia), *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen), *Zipi y Zape y la*

1 Los listados pueden consultarse en la pág. web del ICAA: <http://www.culturay-deporte.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/promocion/festivales-cinematograficos/peliculas-espanolas-festivales.html>

isla del capitán (Oskar Santos), *Proyecto Lázaro* (Mateo Gil), *Atrapa la bandera* (Enrique Gato), *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez), *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo), *1998. Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo), *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro), *Incierta gloria* (Agustí Villaronga), *La librería* (Isabel Coixet), *El olivo* (Icíar Bollain), *Loving Pablo* (Fernando León de Aranoa), *Verónica* (Paco Plaza), *Fe de etarras* (Borja Cobeaga) o *Abracadabra* (Pablo Berger), entre muchísimas más.

Los festivales proporcionan al cine con mayor vocación artística y con más exigente ambición estética un lugar de encuentro privilegiado –y estrictamente necesario para ese modelo de producción y para sus autores– con la prensa, con la crítica, con los programadores de otros festivales, con programas internacionales de desarrollo de proyectos y con distribuidoras de otros países. Pero también ofrecen un trampolín de visibilidad, de promoción mediática y de mercado internacional para las producciones de más nítida vocación comercial. Los festivales permanecen además, en su mayoría, como encuentros que conservan –y algunos de ellos cultivan de manera programática– las señas de identidad propias de un encuentro cultural, por lo que ya el solo hecho de que una película sea seleccionada para formar parte de su programación ofrece a ese film una ‘vitola’ de prestigio que, de inmediato, es utilizada por sus autores, sus productores y distribuidores para presentar el film como un producto ‘de calidad’ al que merece la pena prestar atención ya que aparece respaldado por un festival.

Nada hay de extraño en ello. La inmensa mayoría de los festivales están programados por críticos de cine, por historiadores o por expertos en diferentes áreas –temáticas, geográficas o estéticas– del cine (una sinergia de la crítica cinematográfica que forma parte esencial del papel que esta juega en la circulación cultural del cine). En consecuencia, autores y productores ‘buscan’ a los festivales y hacen todo lo posible –lo confesable y lo inconfesable– por encontrar hueco en sus catálogos. El corolario más natural de todo ello es que la presencia de sus películas en los festivales (mayor o menor, más significativa o menos, mejor o peor situada, con resultado favorable o contradictorio) ofrece un termómetro

importante para tomarle el pulso industrial y cultural al cine de un país, de cualquier país.

Para valorar los índices que ofrece ese termómetro en lo que respecta al cine español vamos a tomar aquí como referencia la presencia de la producción nacional en los festivales más importantes. Sería una tarea titánica –completamente fuera del alcance de la presente publicación– trazar una radiografía que incluyera a ‘todos’ los festivales que se celebran en el mundo (España incluida)² y que se propusiera inventariar ‘todas’ las películas españolas que han pasado por ellos entre los años 2010 y 2018 (ambos inclusive): el arco temporal que vamos a tomar como objeto de estudio. Parece más productivo, en consecuencia, intentar proponer una radiografía que solo tenga en cuenta, más humildemente, los certámenes internacionales y generalistas (de España y de otros países) más importantes, más prestigiosos y de mayor repercusión, buscando así no una valoración construida con criterios cuantitativos de exhaustividad, sino con criterios cualitativos de representatividad.

En consecuencia, vamos a dejar fuera de nuestro estudio a los festivales especializados (por género, por temática o por nacionalidad), pues se entiende que dentro de un festival generalista la amplitud de la convocatoria –abierta a todas las películas de todos los países y de todos los géneros– hace más meritoria, y también más representativa respecto al conjunto de la producción nacional, la selección de una película y su inclusión en cualquiera de sus secciones más relevantes, por lo que la presencia en ellos del cine español implica ya un nivel de reconocimiento destacable, con independencia de la valoración crítica o estética que merezcan –desde diferentes perspectivas– las películas seleccionadas en cada certamen.

Sí lo será, en cambio, la ubicación de las películas en las secciones oficiales de estos festivales (su visibilidad en el escaparate principal del certamen) o en sus diferentes secciones paralelas,

2 Solo en España, la página web del ICAA ofrece un recuento de 134 festivales, distribuidos mes a mes (véase: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/promocion/festivales-cinematograficos/nacionales.html>).

así como la presencia de los títulos españoles en el palmarés final (por la valoración y el respaldo que implica la obtención de un galardón), y también la participación de expertos o cineastas de nuestro país en los jurados encargados de dirimirlos, por lo que esa presencia tiene de estimación y de reconocimiento internacional a los profesionales y a los creadores españoles.

Festivales extranjeros

En busca de una radiografía lo más representativa posible de la presencia del cine español en los más importantes festivales que se celebran fuera de nuestro país hemos seleccionado cinco grandes citas: Berlín, Cannes, Venecia, Rotterdam y Locarno. Es decir, los grandes festivales internacionales de categoría A (los tres más importantes del mundo) y dos encuentros de exigente línea editorial y consolidado prestigio cultural ganado a pulso por el rigor de una programación siempre atenta a lo más vivo, radical y experimental del cine que se hace en el mundo en cada momento.

Es evidente que Berlín, Cannes y Venecia no agotan la totalidad del cine de autor con más ‘nombre’, ese que genera mayor expectación mediática en las secciones culturales de los medios de comunicación, pero es seguro que por sus pantallas pasa, año tras año, una amplia y muy selecta muestra de la más distinguida creatividad fílmica mundial, a la vez que su celebración convoca a una gigantesca y heterogénea nómina de la prensa y de la crítica internacional, tanto de medios generalistas como especializados. Adicionalmente, Berlín y Cannes alojan dos de los más importantes ‘mercados del film’, por lo que –en términos estrictamente industriales y comerciales– son encuentros de trascendental importancia para trabajar la salida del cine español hacia otros países. De ahí que la presencia en ellos de las películas españolas elegidas por sus programadores ofrezca un baremo cualitativo y representativo que no se puede obviar de ninguna de las maneras. Y lo mismo sucede, en otras parcelas de la creación estética y de la difusión de las películas en otros circuitos comerciales y culturales, con la programación de Rotterdam y Locarno, que desde lue-

go no son los únicos festivales internacionales de su perfil, pero sí dos foros inexcusables para el cine más arriesgado, novedoso y valiente de cada momento, dos encuentros en los que también pugnan por estar presentes importantes creadores españoles. Así que vayamos por partes.

Cannes

El certamen que se celebra anualmente en torno a la Croisette, durante el mes de mayo, es la piedra angular del cine mundial, el ágora en el que sueñan con estar presentes todos los cineastas de todos los países. Sin embargo es también la piedra en el zapato del cine español, pues casi ningún otro festival importante del mundo se muestra tan escurridizo, tan impermeable y tan difícil para las producciones de nuestro país. Y como muestra inicial, valga este primer doble botón: en las nueve ediciones celebradas entre 2010 y 2018, solo una (¡exclusivamente una!) película española dirigida por un realizador español ha logrado ser seleccionada para competir con todos los honores en la prestigiosa sección oficial: *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011, ganadora del Premio de la Comisión Técnica para la fotografía de José Luis Alcaine), y solo otra más fue considerada digna de entrar también en la sección oficial, pero fuera de concurso: *La muerte de Luis XIV* (Albert Serra, 2016). Un dato demoledor, sin paliativos.

Para matizar algo las cosas, cabe añadir que sí hubo otras películas administrativamente consideradas españolas en la sección oficial de largometrajes a competición, pero todas ellas eran coproducciones con otros países (con participación española minoritaria), y estaban firmadas por directores de diferente nacionalidad: *Biutiful* (Alejandro G. Iñárritu, 2010; con la que Javier Bardem ganó, ex-aequo, el Premio al Mejor Actor), *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (Apitchapong Weerasethakul, 2010; producción tailandesa con una pequeña participación del productor español Lluís Miñarro: ganadora de la Palma de Oro), *La vida de Adela* (Abdellatif Kechiche, 2013; otra Palma de Oro, esta vez con producción mayoritaria francesa), *Relatos salvajes* (Damian Szifron, 2014), *Still the Water* (Naomi Kawase, 2014) y *Todos lo saben*

(Asghar Farhadi, 2018). Y también en la sección oficial, pero fuera de concurso, han comparecido dos coproducciones minoritarias españolas dirigidas por Woody Allen: *Conocerás al hombre de tus sueños* (2010) y *Medianoche en París* (2011). Incluso una pequeña producción íntegramente española y dirigida por un español (el cortometraje *Timecode*, de Juanjo Jiménez), lograba sorprendentemente en 2016 la Palma de Oro al mejor corto.

La valoración no cambia absolutamente nada si tomamos como termómetro la sección *Un Certain regard* (la segunda en importancia del certamen), donde a lo largo de estas nueve ediciones igualmente solo ha sido seleccionada una (y exclusivamente una!) producción española realizada por un cineasta español: *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). Y aquí vuelve a suceder lo mismo, puesto que sí estuvieron presentes algunas (no muchas) coproducciones españolas dirigidas por cineastas de otros países, películas –todas ellas– culturalmente ajenas a España: *El extraño caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010), *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012), *Siete días en La Habana* (varios directores,³ 2012), *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013) y *La cordillera* (Santiago Mitre, 2017).

La contabilidad final de ¡tres únicas películas! (dos largos y un corto) presentes en las secciones más importantes del festival (las que verdaderamente constituyen su escaparate principal y las que le confieren todo su prestigio) a lo largo de nueve años es un dato que trasciende la mera anécdota y que debería proporcionar materia de reflexión para nuestros creadores, para nuestra industria y también para las autoridades cinematográficas. Cabe preguntarse, de hecho, si desde el ICAA se han hecho realmente los deberes a lo largo de estos años; es decir, si se ha llevado a cabo un trabajo proactivo y multidireccional para facilitar información, infraestructura y visionados a los programadores de Cannes, si se han desplegado políticas activas de relaciones públicas –a lo largo de todo el año– con las instituciones francesas para dar a conocer el cine español en Francia; en definitiva, si desde el departamento de promoción del cine español del ICAA se ha impulsado de

3 Benicio del Toro, Pablo Trapero, Elia Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Ta-bío, Laurent Cantet y Julio Medem.

manera eficiente la difusión exterior de la producción nacional de cara a un escaparate tan decisivo como es el festival francés en todos los sentidos.

Pero esta es una reflexión que probablemente también deba hacerse desde el ámbito de la creación y de la industria, pues ambos deberían sentirse interpelados por esta grave ausencia y preguntarse, de forma autocrítica, por qué sus películas no son consideradas dignas de comparecer en la primera fila del festival más importante del mundo. Parece cierto, por un lado, que los responsables de Cannes siguen considerando al cine español con cierto desdén, como si este siguiera sumido en los oscuros y lejanos tiempos de la dictadura y no fuera merecedor de una mirada más profunda, más documentada, más amplia y no circunscrita –de manera tópica y perezosa– a los autores de siempre (antes Buñuel y Saura; ahora Almodóvar y poco más), lo que demuestra, a fin de cuentas, una cómoda instalación en los clichés de uso común sin preocupación por ir más allá en busca de nuevos autores y de nuevas propuestas.

Pero también sería provechoso que los creadores y productores españoles echaran una mirada al cine que se programa en Cannes y se preguntaran, con sinceridad, si realmente sus trabajos están en consonancia con las corrientes más vivas y más originales de la producción mundial contemporánea, si sus películas pueden trascender el marco local de los festivales y foros españoles (siempre más paternalistas con la producción propia) y si están en condiciones de medirse –o no– con las creaciones más atrevidas y más modernas del presente. En cualquiera de los casos, la anomalía de Cannes respecto al cine español es lo suficientemente inquietante como para interpelar a todos los actores concernidos, empezando por el propio certamen francés, claro está.

Fuera de la sección oficial y de *Un Certain regard* sí podemos encontrar algunos otros títulos, aunque esta cosecha paralela resulte igualmente exigua: la restauración de *Tristana* (Luis Buñuel) en el Cannes Classics de 2010, un modesto documental de Diego Galán (*Con la pata quebrada*) en la sección documental de Cannes Classics en 2013, el episodio dirigido por Marc Recha (*El viatge de Zan*) dentro de la película colectiva *Les Ponts de Sarajevo* en una

proyección especial de 2014, y la restauración de *El sol del membrillo* en el Cannes Classics de 2017.

Al mismo tiempo que el festival grande, en Cannes se celebran también dos festivales paralelos que tienen dirección y programación propia: la Quincena de los Realizadores y la Semana de la Crítica, dos foros (sobre todo, el primero) donde la presencia del cine español ha sido algo más frecuente. En la Quincena se estrenaron, de hecho, *Todos vos sodés capitáns* (Oliver Laxe, 2010; ganador del premio FIPRESCI), *Sueño y silencio* (Jaime Rosales, 2012), *Un día perfecto* (Fernando León de Aranoa, 2015), *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018) y *Petra* (Jaime Rosales, 2018), así como los cortometrajes *Pueblo* (Elena López Riera, 2015) y *Decorado* (Alberto Vázquez, 2016).

El marco de la Quincena acogió igualmente varias coproducciones españolas firmadas por cineastas de países latinoamericanos: *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), *Porfirio* (Alejandro Landes, 2011), *La infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *Neruda* (Pablo Larraín, 2016). En la pequeña Semana de la Crítica, por su parte, han comparecido únicamente dos largometrajes, pero ambos ganaron en sus respectivas ediciones el Gran Premio de la Semana: *Aquí y allá* (Antonio Méndez Esparza, 2012) y *Mimosas* (Oliver Laxe, 2016), y también dos cortos: *Safari* (Gerardo Herrero, 2014) y *Los desheredados* (Laura Ferrés, 2017). Y acaso hay que contabilizar igualmente una coproducción con Argentina que en 2011 recibió la prestigiosa Cámara de Oro a la mejor ópera prima de todo Cannes: *Las acacias*, de Pablo Giorgelli.

La presencia de cineastas y profesionales españoles en el Jurado oficial del festival tampoco ha sido frecuente, pues tal honor solo se ha dispensado a Víctor Erice (en la edición de 2010), la actriz Rossy de Palma (en 2015) y Pedro Almodóvar (presidente del jurado en 2017). En los otros jurados debe reseñarse igualmente el reclutamiento de Marc Recha (jurado de la Cinefondation, 2010), Enrique González Macho (*Un certain regard*, 2013), Isabel Coixet (Jurado de la Cámara de Oro, 2013), más Álex Vicente (2013) y Fernando Ganzo (2014) en el jurado de la Semana de la Crítica.

Berlín

La cita en febrero del Festival de Berlín (el primero de los grandes que se celebra anualmente) ha sido tradicionalmente mucho más favorable para el cine español. Desde los inicios históricos del certamen, en la capital alemana han ganado los premios más importantes las siguientes películas y profesionales:

- *Marcelino, pan y vino*, de Ladislao Vajda (Oso de Plata en 1955).
- *Amanecer en puerta oscura*, de José María Forqué (Oso de Plata Especial del Jurado en 1957).
- *El lazarrillo de Tormes*, de César Fernández Ardavín (Oso de Oro en 1960).
- *La caza*, de Carlos Saura (Oso de Plata al mejor director en 1966).
- *Peppermint Frappé*, de Carlos Saura (Oso de Plata al mejor director en 1968).
- *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón (Oso de Plata al mejor director en 1977).
- Fernando Fernán-Gómez en *El anacoreta*, de Juan Estelrich (Oso de Plata al mejor actor en 1977).
- *Las palabras de Max* (Emilio Martínez-Lázaro) y *Las truchas* (José Luis García Sánchez), Oso de Oro compartido en 1978.
- *Deprisa, deprisa*, de Carlos Saura (Oso de Oro en 1981).
- *La colmena*, de Mario Camus (Oso de oro ex-aequo en 1983).
- Fernando Fernán-Gómez en *Stico*, de Jaime de Armiñán (Oso de Plata al mejor actor en 1985).
- *El año de las luces*, de Fernando Trueba (Oso de Plata a la contribución artística destacada en 1987).
- Victoria Abril en *Amantes*, de Vicente Aranda (Oso de Plata a la mejor actriz en 1991).
- *Beltenebros*, de Pilar Miró (Oso de Plata a la contribución artística destacada en 1992).
- Victoria Abril (Premio de Honor del Festival en 1993).

- *Secretos del corazón*, de Montxo Armendáriz (Premio Ángel Azul en 1997).
- Carmelo Romero (Premio de Honor del Festival en 1998).
- El operador Raúl Pérez Cubero por su fotografía en *You're the One (Una historia de entonces)*, de José Luis Garci (Oso de Plata a la destacada contribución artística en 2001).
- Fernando Fernán-Gómez (Oso de Oro honorífico en 2005).

Sin embargo, y en abierto contraste con esta trayectoria, entre los años 2010 y 2018 la cosecha española de galardones se reduce, nuevamente, a una única y exclusiva película: *Verano 1993*, de Carla Simón, que ganó el Premio a la Mejor Ópera Prima de todo el festival en 2017, y eso a pesar de comparecer en una sección paralela muy pequeña (Generation) y muy alejada de la sección oficial y competitiva del encuentro. Por lo demás, los restantes y escasos premios obtenidos por producciones oficialmente españolas fueron destinados a coproducciones con otros países, como es el caso del Oso de Plata a la mejor actriz para la chilena Paulina García por su interpretación en *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013) y el Premio al mejor guion para el también chileno Patricio Guzmán por *El botón de nácar* (2015). Y ahí se acaba toda la presencia española en el palmarés de estas nueve ediciones, en las que, por otra parte, solo el distribuidor José María Morales, en 2010, y el director de la Filmoteca Española, Chema Prado, en 2018, fueron convocados para formar parte del jurado internacional, a los que cabe añadir la participación del director Javier Fesser en el jurado de cortometrajes en 2013.

A su vez, la presencia de películas españolas en la sección oficial y competitiva del certamen resulta igualmente exigua, pues se reduce a dos únicos títulos: *Dictado* (Jaime Chavarrías, 2012) y *El bar* (Álex de la Iglesia, 2017), a los que se une –ya en la edición 2019– la nueva película de Isabel Coixet: *Elisa y Marcela* (una producción de Netflix). Una participación muy reducida, por tanto, apenas compensada por la selección de cinco películas adicionales que son coproducciones con otros países dirigidas por cineastas extranjeros: *Les Adieux à la reine* (Benoît Jacquot, 2012), *Gloria* (Sebastián Lelio, 2013), *Aloft* (Claudia Llosa, 2014), *El botón de nácar*

(Patricio Guzmán, 2015) y *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017).

Con todo, el cine español ha encontrado durante todos estos años un mejor acomodo en las secciones paralelas de la Berlinale: Panorama (P), Forum (F), Berlinale Special (BS) y Generation (G). En ellas fueron seleccionadas las siguientes películas:

	Película	Director	Sec.
2010	<i>El mal ajeno</i>	Oskar Santos	P
	<i>Nacidas para sufrir</i>	Miguel Albaladejo	P
	<i>Mi otra mitad</i>	Beatriz M. Sanchís	G
2011	<i>Escuchando al Juez Garzón</i>	Isabel Coixet	BS
	<i>Amador</i>	Fernando León de Aranoa	P
	<i>También la lluvia</i>	Icíar Bollain	P
	<i>NO, Global Tour</i>	Santiago Sierra	F
2012	<i>Hijos de las nubes, la última colonia</i>	Álvaro Longoria	BE
	<i>La chispa de la vida</i>	Álex de la Iglesia	BE
	<i>Wilaya</i>	Pedro Pérez Rosado	P
2013	<i>Ayer no termina nunca</i>	Isabel Coixet	P
	<i>La plaga</i>	Neus Ballús	F
2014	<i>Ártico</i>	Gabriel Velázquez	G
2015	<i>El complejo de dinero</i>	Juan Rodríguez	F
2016	<i>Tras el cristal</i>	Agustí Villaronga	P
	<i>En la azotea</i>	Damià Serra Cauchetiez	G
2017	<i>La reina de España</i>	Fernando Trueba	BS
	<i>Últimos días en la Habana</i>	Fernando Pérez	BS
	<i>Pieles</i>	Eduardo Casanova	P
	<i>Política, manual de instrucciones</i>	Fernando León de Aranoa	P
	<i>El mar nos mira de lejos</i>	Manuel Muñoz Rivas	F
	<i>Verano 1993</i>	Carla Simón	G
	<i>Morning Cowboy</i>	Fernando Pomares	G
2018	<i>La librería</i>	Isabel Coixet	BS
	<i>La enfermedad del domingo</i>	Ramón Salazar	P
	<i>El silencio de otros</i>	Almudena Carracedo, Robert Bahar	P
	<i>Trinta Lumes</i>	Diana Toucedo	P
2019	<i>Staff Only</i>	Neus Ballús	P

El listado de la producción española presente en estas y otras secciones paralelas de la Berlinale se completa con algunas aisladas coproducciones dirigidas por realizadores de otros países, entre las que destacan títulos como *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2015), *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2015), *The Night Manager* (Susanne Bier, 2016) y *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018), más la presencia de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza) y *El despertar de las hormigas* (Antonella Sudasassi) en 2019. Y también, aunque esto tiene una significación menos relevante, con los títulos programados en la sección Culinary Cinema (de escaso relieve cinematográfico), en la que se han podido ver las siguientes producciones y coproducciones españolas:

Año	Película	Director
2012	<i>Lepokoa</i>	Safy Nebbou
2012	<i>Mugaritz</i>	Felipe Ugarte, Juantxo Sardon
2013	<i>Kitchen Dreams</i>	Felipe Ugarte
	<i>Perú sabe: La cocina, arma social</i>	Jesús M. Santos
2014	<i>El Somni</i>	Franc Aleu
	<i>The Food Guide to Love</i>	Dominic Harari, Teresa de Pelegri
2015	<i>Cooking Up a Tribute</i>	Luis González, Andrea Gómez
	<i>Jerez & El misterio del Palo Cortado</i>	José Luis López Linares
2016	<i>Campo a través. Mugaritz, intuyendo un camino</i>	Pep Gatell
	<i>Noma - My Perfect Storm</i>	Pierre Deschamps
2017	<i>Soul</i>	Ángel Parra, José Antonio Blanco
2019	<i>Y en cada lenteja un Dios</i>	Miguel Ángel Jiménez

En conjunto, la Berlinale ha seguido apostando con cierta regularidad por cineastas surgidos en los años noventa del siglo pasado, como Isabel Coixet (4 títulos), Álex de la Iglesia (2), Fernando León de Aranoa (2) e Icíar Bollain (1), mientras que –de manera aislada y puntual– ha venido incorporando algunos nombres de las generaciones más recientes: Oskar Santos, Neus Ballús, Gabriel Velázquez, Eduardo Casanova, Carla Simón, Ramón Salazar o Diana Toucedo. Pero la radiografía global pone en evidencia el palmario

retroceso que el cine español ha sufrido también en el certamen alemán durante estos últimos años, del que hablan con nitidez tanto la dificultad que encuentran las películas para alcanzar la sección oficial del festival como la prácticamente total desaparición de los cineastas españoles de su palmarés. Otro motivo más de preocupación, por tanto.

Venecia

El festival más antiguo y con más solera de todos (creado en 1932) ha sido también el que se mostrado tradicionalmente más esquivo con el cine español. De hecho, en estas últimas nueve ediciones, Venecia es –de los tres grandes– el que menos películas españolas ha seleccionado. A su vez, ninguna personalidad española ha llegado a formar parte tampoco, durante estos años, del jurado oficial, y solo la actriz Paz Vega, en 2015, y Chema Prado, en 2016, fueron invitados a integrarse en el jurado de la sección Orizzonti (la segunda en importancia), mientras que Rosa Bosch y Pilar López de Ayala formaron parte, también en 2016, del jurado de óperas primas.

Por lo demás, el prestigioso catálogo veneciano de la sección oficial competitiva solo ha dado cabida, entre 2010 y 2018, a una única película! española firmada por un cineasta español (*Balada triste de trompeta*, de Álex de la Iglesia, 2010), ganadora del León de Plata al mejor director y de la Osella al mejor guion, pese a lo cual ningún otro director de nuestro país ha llegado a competir después en el escaparate principal de la Mostra italiana. Sí lo han hecho, en cambio, algunas coproducciones españolas dirigidas por cineastas de otros países, como son *Carnage* (Roman Polanski, 2011), *El clan* (Pablo Trapero; León de Plata en 2015), *El ciudadano ilustre* (Mariano Cohn y Gastín Duprat, 2016) y *The Sisters Brothers* (Jacques Audiard; León de Plata en 2018).

En la sección oficial, pero fuera de concurso, sí han comparecido la ópera prima de Kike Maillo (*Eva*, 2001), el film colectivo *Words with God* (en el que se integra una pieza firmada por Álex de la Iglesia: *The Confession*, 2014) y un nuevo largometraje de Fernando León de Aranoa (*Loving Pablo*, 2017), así como algunas copro-

ducciones dirigidas por cineastas no españoles: *Lope* (Andrucha Waddington, 2010), *La calle de la amargura* (Arturo Ripstein, 2015), la serie televisiva *El joven papa* (Paolo Sorrentino, 2016), *Zama* (Lucrecia Martel, 2017) y *Mi obra maestra* (Gastón Duprat, 2018).

La sección Orizzonti, por su parte, albergó en 2010 dos títulos españoles: *Caracremada*, de Lluís Galter, y *Guest*, de José Luis Guerin, que ese mismo año presentaba en la Bienal de Arte veneciana la instalación titulada *Las mujeres que no conocemos*. Y también en Orizzonti encontraron un hueco *La gallina* (Manel Raga, 2013) y *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016), por la que Ruth Díaz ganaba el Premio a la Mejor Actriz dentro de una sección en la que la presencia española se completa, finalmente, con dos coproducciones dirigidas, respectivamente, por los brasileños Helvécio Marins y Clarissa Campolina (*Girimunho*, 2011) y por el uruguayo Álvaro Brechner (*La noche de 12 años*, 2018).

La cita de septiembre junto al Lido reservó igualmente un espacio dentro de su sección 'Gionatte degli autori' a Javier Ruiz Caldera (*Tres bodas de más*, 2013), Álex de la Iglesia (*Messi*, 2014) y Dani de la Torre (*El desconocido*, 2015): tres producciones de nítido perfil comercial, pero encomendadas a cineastas con una reconocible vocación autoral. Y no hay más: ninguna otra producción española ha sido seleccionada por el festival veneciano, lo que viene a cerrar un triángulo inquietante (Berlín-Cannes-Venecia) que pone de relieve, año tras año, las notables dificultades del cine español para ser reconocido y recibido en la primera línea de los grandes festivales internacionales, tal y como muestra el presente estudio, lo que debería preocupar por igual a los creadores, a la industria y a las autoridades cinematográficas de nuestro país. Una urgente asignatura pendiente, en definitiva.

Rotterdam

La línea editorial de Rotterdam, claramente orientada hacia un cine de búsqueda, de investigación formal y de renovación estética, se ha mostrado bastante sensible a la efervescencia creativa

que el llamado ‘Otro Cine Español’⁴ viene protagonizando desde los comienzos de la segunda década del siglo XXI. Y esto a pesar de que dentro de su sección oficial (la Tiger Award Competition) solo hayan sido seleccionadas dos únicas películas españolas durante las nueve ediciones objeto de escrutinio (2010-2018): *Finisterrae*, de Sergio Caballero (ganadora de uno de los Tiger Award en 2011) y *Stella cadente*, de Lluís Miñarro (2014). Cabe añadir que en la edición 2019 ha estado presente también *Los días que vendrán*, de Carlos Marques-Marcet.

Es sin embargo en las secciones Bright Future, Spectrum, Signals y Voices donde un total de 39 producciones españolas dirigidas por cineastas españoles han desplegado un plural abanico de propuestas estéticas y narrativas altamente estimulante, tal y como se puede ver en el siguiente listado:⁵

2010

Bright Future

La mujer sin piano. Javier Rebollo

Yo también. Álvaro Pastor y Antonio Naharro (Premio del Público)

Spectrum

Los condenados. Isaki Lacuesta

2011

Bright Future

Aitá. José María de Orbe

Color perro que huye. Andrés Duque

La vida útil. Federico Veiroj

2012

Bright Future

Ensayo final para utopía. Andrés Duque

Spectrum

El cuaderno de barro. Isaki Lacuesta

Iceberg. Gabriel Velázquez

4 El concepto lo puso en circulación la revista *Caimán Cuadernos de Cine* en su portada del nº 19 (70); septiembre de 2013.

5 Aquí debe tenerse en cuenta que el Festival de Rotterdam puede programar en algunas de estas secciones películas que han pasado ya antes por otros festivales.

Mercado de futuros. Mercedes Álvarez

Los nombres de Cristo. Albert Serra

Los pasos dobles. Isaki Lacuesta

2013

Bright Future

Blancanieves. Pablo Berger

O quinto evanxeo de Gaspar Hauser. Alberto Gracia (Premio FIPRESCI)

Spectrum

El muerto y ser feliz. Javier Rebollo

2014

Bright Future

Costa da morte. Lois Patiño

Sobre la marcha. Jordi Morató

La distancia. Sergio Caballero

Hotel Nueva Isla. Irene Gutiérrez y Javier Labrador (Cuba-España)

Spectrum

Canibal. Manuel Martín Cuenca

Signals Grand Tour

El futuro. Luis López Carrasco

Historia de mi muerte. Albert Serra

Signals EU-29

El rayo. Fran Araujo y Ernesto de Nova

2015

Bright Future

Crumbs. Miguel Llansó (Etiopía-Finlandia-España)

Magical Girl. Carlos Vermut

2016

Bright Future

Esas sensación. Juan Cavestany, Pablo Hernando y Julián Génisson

Voices

El apóstata. Federico Veiroj (Francia-Uruguay-España)

Oleg y las raras artes. Andrés Duque

IFFR Live

La novia. Paula Ortiz

Signatures

La academia de las musas. José Luis Guerin

Regained

Ghost Ship. Koldo Almandoz

2017

Bright Future

Demonios tus ojos. Pedro Aguilera

Mimosas. Oliver Laxe (Francia-Qatar-España)

DeepFocus

La muerte de Luis XIV. Albert Serra (Portugal-Francia-España)

Belle dormant. Adolfo Arrieta (Francia-España)

Voices

La reconquista. Jonás Trueba

2018

Bright Future

La estrella errante. Alberto Gracia

La vida y nada más. Antonio Méndez Esparza (Estados Unidos - España)

Voices

Tierra firme. Carlos Marques-Marcet

2019

Voices

Belmonte. Federico Veiroj

Carelia: Internacional con monumento. Andrés Duque

Entre dos aguas. Isaki Lacuesta

Deep Focus

Love Me Not. Lluís Miñarro

Estas secciones han acogido también algunas coproducciones realizadas por directores de otros países, como es el caso de *Agua fría de mar* (Paz Fábrega, 2010), *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2010) o *Biutiful* (Alejandro G. Iñárritu, 2011).

El interés de Rotterdam por la creatividad fílmica española más inquieta se pone de manifiesto, igualmente, en las tres amplias retrospectivas que han programado dedicadas a diferentes tendencias y autores de nuestro país: una dedicada a las creaciones auspiciadas por el máster de cine documental de la Universidad Pompeu Fabra en 2010, una segunda sobre la obra de Agustí Villaronga (con 16 películas programadas en 2011) y la tercera centrada en Pere Portabella y en la Escuela de Barcelona (25 películas exhibidas en 2016). Tres opciones que, tomadas en conjunto, desvelan un coherente interés por tres momentos históricos diferentes del cine de autor nacido en Cataluña: la seminal Escuela de Barcelona de los años sesenta, la obra de un cineasta personalísimo surgido a finales de los años ochenta y el determinante foco creativo impulsado por la Pompeu Fabra desde comienzos del siglo XXI.

Resulta pues igualmente coherente que las dos únicas personalidades españolas convocadas para formar parte del jurado internacional del festival hayan sido, en 2013 y 2015 respectivamente, José Luis Cienfuegos (director del Festival de Sevilla: una muestra de personalidad muy cercana a la de Rotterdam) y Chema Prado (director en aquel tiempo de la Filmoteca Española).

Locarno

Con una línea de programación similar a la Rotterdam, la cita suiza de Locarno ha buscado también entre los predios del 'Otro Cine español' las películas españolas que más han interesado a sus programadores, y la radiografía que podemos trazar de esa selección es estrictamente equivalente a la que emerge del certamen holandés, aunque algo más restrictiva y, por tanto, con menos títulos incluidos en su catálogo.

La similitud se extiende, incluso, al hecho de que únicamente dos películas españolas dirigidas por cineastas españoles hayan logrado hacerse un hueco en el Concurso Internacional, que es el escaparate principal y de mayor prestigio del certamen: *Historia de mi muerte*, de Albert Serra (ganadora del Leopardo de Oro en 2013) y *O Fútbol* (2015), del director brasileño afincado en nuestro país Sergio Oksman. Y a ellas habría que añadir una copro-

ducción múltiple dirigida por el estadounidense-mexicano Julio Hernández Córdón (*Polvo*, 2012).

El resto de las producciones españolas seleccionadas en Locarno (otras 21 adicionales; bastantes menos que Rotterdam, por tanto) se distribuyen por las diferentes secciones del certamen; esencialmente, Cineastas del presente, Pardi di domani, Signs of Life y Fuera de concurso, y pueden verse en el siguiente listado, donde –conforme a los criterios del festival– se incluyen tanto largometrajes como cortometrajes, puesto que Locarno, igual que Rotterdam, no discrimina a los cortos, ya que no coloca a las películas en diferentes secciones en función de su duración:

Año	Sección	Película		Director
2010	Cineastas del presente	<i>La vida sublime</i>		Daniel Villamediana
	Pardi di domani	<i>¿Te vas?</i>	6 min.	Cristina Molino (Mención especial del jurado junior)
2011	Fuera de concurso	<i>El señor ha hecho en mí maravillas</i>		Albert Serra
2012	Cineastas del presente	<i>Arraianos</i>		Eloy Enciso
2013	Cineastas del presente	<i>Costa da Morte</i>		Lois Patiño (Mejor nuevo director)
	Signs of Life. Fuera de concurso	<i>El futuro</i>		Luis López Carrasco
2014	Signs of Life	<i>Antigona despierta</i>		Lupe Pérez García
	Pardi di domani	<i>Ser e voltar</i>	13 min.	Xacio Baño
	Pardi di domani	<i>Sertres</i>	30 min.	Ainara Vera
2015	Cineastas del presente	<i>Dead Slow Ahead</i>		Mauro Herce (Premio Especial del Jurado)
	Signs of Life	<i>La academia de las musas</i>		José Luis Guerin
2016	Pardi di domani	<i>A liña política</i>	22 min.	Santos Díaz
	Pardi di domani	<i>Las vísceras</i>	15 min.	Elena López Riera (Francia-España)
	Pardi di domani	<i>Nuestra amiga la luna</i>	15 min.	Velasco Broca
2017	Signs of Life	<i>Aliens</i>	23 min.	Luis López Carrasco
	Pardi di domani	<i>Plus Ultra</i>	13 min.	Helena Girón y Samuel M. Delgado

Año	Sección	Película		Director
2018	Cineastas del presente	<i>Trote</i>		Xacio Baño
	Signs of Life	<i>La casa de Julio Iglesias</i>	13min.	Natalia Marín
	Pardi di domani	<i>Violeta + Guillermo</i>	6 min.	Óscar Vincentelli (Venezuela-España)
	Pardi di domani	<i>Words, Planets</i>	11 min.	Laida Lertxundi (Estados Unidos-España)
	Fuera de concurso	<i>Mudar la piel</i>		Ana Schulz y Cristóbal Fernández

Ningún español ha formado parte durante estos años del jurado del Concurso Internacional, pero sí del jurado de la sección Pardi di domani, en el que fueron invitados a integrarse la productora Marta Andreu (2013), el director Lois Patiño (2014), la actriz Marian Álvarez (2016) y la actriz Verónica Echegui (2017), mientras que la comisaria de exposiciones y conservadora jefe del MACBA, Chus Martínez, se integró en el jurado de las óperas prima de la edición 2016. También Victoria Abril fue galardonada con un Premio especial en 2013, Víctor Erice recibió un Leopardo Especial en reconocimiento a su filmografía en 2014 y el operador José Luis Alcaine recibía un Vision Award en 2017.

Se completa así la participación española en el certamen que se celebra a orillas del Lago Maggiore y, con ella, esta breve radiografía de la presencia del cine nacional en cinco de los más relevantes festivales del mundo. Un análisis que desvela, simultáneamente, el interés que despierta (sobre todo en Rotterdam y Locarno, pero también en algunas secciones de Cannes, Berlín y Venecia, lo que equivale a decir entre la prensa y la crítica internacional) el cine español más joven, más inquieto y más comprometido con nuevas búsquedas estéticas y narrativas, mientras que el cine procedente de la industria más consolidada y de los cineastas más consagrados encuentra enormes dificultades para hacerse oír y para interesar a estos imprescindibles foros culturales.

Festivales españoles

Para estudiar la presencia del cine español en los festivales españoles hemos seleccionado otros cinco encuentros. Los cuatro primeros son de ámbito internacional: San Sebastián (el único certamen hispano de categoría A, que juega en la misma liga que las grandes muestras europeas y mundiales) y los tres festivales nacionales generalistas de mayor envergadura (Valladolid, Sevilla y Gijón), que son otros tantos ‘festivales de festivales’ (en la medida en que pueden programar en sus respectivas secciones oficiales películas que han pasado ya antes por otras muestras internacionales). Y el quinto (Málaga) es el festival de cine español más importante que se celebra en el país y ofrece, por tanto, una acusada singularidad.

Valladolid, Sevilla y Gijón colocan en sus pantallas –en conjunto y por separado– una selección de lo más interesante del cine mundial de cada ejercicio, por lo que la siempre meritoria programación en ellos de películas españolas se produce también tras haber superado una convocatoria a la que concurren producciones de todos los países. La presencia del Festival de Sevilla en este estudio (un certamen de cine europeo y, por tanto, especializado) ofrece una excepción que hemos estimado necesaria en atención a dos factores: 1) la vinculación del cine español con los diferentes ámbitos de la industria y de la creación audiovisual europea, que es su marco económico, político y cultural de referencia; y 2) la exigente radicalidad de la línea editorial del encuentro hispalense, emparentable con los perfiles de Rotterdam y Locarno, lo que permite introducir en el estudio una mirada española alineada con estos otros modelos europeos y, por tanto, sensible a una parcela de la creación fílmica nacional que no suele tener fácil acomodo –o que tiene incluso muchas dificultades para encontrar un hueco– en festivales de más amplio espectro, como pueden ser San Sebastián o Valladolid.

La consideración del Festival de Málaga supone, por último, una segunda excepción, pues se trata de un certamen especializado precisamente en cine español (y ahora también latinoamericano). Su inclusión en este estudio busca sacar a la luz otro tipo de

parámetros, por lo que, al entrar en su apartado correspondiente, atenderemos sobre todo a los premios obtenidos por las películas y a las cifras de producción española que comparece en sus pantallas.

San Sebastián

El certamen donostiarra es el buque insignia de los festivales españoles y, desde hace ya bastante años, aspira a jugar un papel central en todo lo relacionado con la industria y con los creadores cinematográficos de nuestro país. La capital vasca concentra durante unos días de septiembre a toda la prensa especializada y a todos los medios de comunicación españoles, por lo que la presencia en sus pantallas de una película proporciona a sus artífices una resonancia mediática cuya amplitud es muy superior a la que puede ofrecer el resto de los festivales nacionales. Es incluso probable –y comprensible también– que, a la hora de elegir a qué festival llevar una producción, si esta tiene posibilidades de acceder a una sección paralela de Cannes, Berlín o Venecia, sus responsables tengan que dilucidar si esa película necesita más el acceso a un mercado poderoso (de cara a su comercialización fuera de España), lo que les puede inclinar a elegir alguno de aquellos foros, o una proyección pública nacional que pueda impulsar su comercialización interior, lo que inclinaría la balanza en favor de San Sebastián.

Alrededor de la Concha donostiarra se citan pues muchos de los más destacados creadores y profesionales españoles, así como todas las cadenas de televisión y muchos productores y técnicos de la industria local. Por todo ello, pero también por el exigente criterio seleccionador de sus responsables, la presencia de una película española en las secciones principales del certamen envía una señal casi siempre interpretada como un índice de calidad, de tal manera que –por lo general– muchos de los títulos más destacados del año son los que comparecen en su sección oficial, algo que en bastantes ocasiones se ha visto refrendado –al menos en términos institucionales– con la frecuente presencia de esas películas en las nominaciones y en los premios Goya de la Academia.

La decidida apuesta de San Sebastián por el cine español tiene un primer reflejo en el número de películas nacionales seleccio-

nadas en cada edición. Encontramos así un total de 341 producciones (el 19,6% de las 1.735 programadas), excluyendo de ambos cómputos los títulos incluidos en las secciones Zinemira (dedicada al cine vasco) y Made in Spain (una mera selección de películas españolas ya estrenadas con anterioridad); es decir, dos secciones en las que el cine de producción nacional no tiene que competir con el de otros países. Las cifras anuales se han movido entre los 23 títulos del año 2010 y los 49 de la edición de 2013 (se contabilizan aquí tanto las producciones íntegramente nacionales como las coproducciones con otros países, que tienen también la consideración de películas españolas a efectos oficiales de la administración), conforme a la siguiente distribución:

Años	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	TOTAL
Pel. totales	170	205	207	175	203	213	205	195	162	1.735
Pel. españolas	23	28	43	49	36	44	44	38	36	341
Porcent (en %)	13,5	13,6	20,7	28,0	17,7	20,6	21,4	19,4	22,2	19,6

Como puede verse en el cuadro anterior, estos números implican que el porcentaje de cine español presente en San Sebastián, sobre el total de las películas programadas en el conjunto de sus secciones internacionales⁶ (excluidos, como ya se ha dicho, los títulos incluidos en Zinemira y Made in Spain), experimenta un claro aumento desde 2012 en adelante, fecha a partir de la cual ya no bajará del 17,7%, y que alcanza incluso el pico del 28% en la edición de 2013. Son porcentajes muy considerables, que si bien hablan de la importancia que se le da en Donosti a la producción nacional, también desvelan una cierta pulsión localista que puede ser contradictoria en dos sentidos diferentes, pero complementarios: A) Una percepción que no beneficie a la proyección internacional de un festival en el que, casi sistemáticamente, un quinto al menos de la programación –e incluso más de un cuarto en 2013– parece reservado a la producción del país anfitrión, y B) una percepción de que la amplitud cuantitativa de la selección española

6 Sección Oficial, Zabaltegi, Nuevos Directores, Perlas, Horizontes Latinos, proyecciones especiales, Culinay Zinema, Velódromo, Foro de Coproducción y otros ciclos.

actúe en detrimento del nivel de exigencia y, en consecuencia, del nivel artístico del conjunto de los títulos españoles programados.

Y el primero de estos riegos puede verse reforzado, además, por la ratificación que esa suposición recibe si se contempla el histórico de un palmarés oficial en el que, a lo largo de estas nueve ediciones, el cine español ha ganado:

Tres veces la Concha de Oro:

- 2011: *Los pasos dobles*, de Isaki Lacuesta
- 2014: *Magical Girl*, de Carlos Vermut
- 2018: *Entre dos aguas*, de Isaki Lacuesta

Cuatro veces⁷ el Premio Especial del Jurado:

- 2010: *Elisa K*, de Jordi Cadena y Judith Colell
- 2012: *Blancanieves*, de Pablo Berger
- 2013: *La herida*, de Fernando Franco
- 2017: *Handia*, de Aitor Arregi y Jon Garaño

Dos veces la Concha de Plata al mejor director:

- 2012: Pablo Berger por *Blancanieves*
- 2014: Carlos Vermut por *Magical Girl*

Cinco veces el Premio a la Mejor Actriz:

- 2010: Nora Navas por *Pa negre*, de Agustí Villaronga
- 2011: María León por *La voz dormida*, de Benito Zambrano
- 2012: Macarena García por *Blancanieves*, de Pablo Berger
- 2013: Marian Álvarez por *La herida*, de Fernando Franco
- 2015: Yordanka Ariosa por *El rey de La Habana*, de Agustí Villaronga

⁷ Habría que incluir una quinta: el Premio Especial del Jurado concedido en 2015 a *Evolution*, una coproducción entre Francia, Bélgica y España dirigida por Lucile Hadzihalilovic.

Cuatro veces el Premio al Mejor Actor:

- 2012: José Sacristán por *El muerto y ser feliz*, de Javier Rebollo
- 2014: Javier Gutiérrez por *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez
- 2015: Javier Cámara y Ricardo Darín por *Truman*, de Cesc Gay
- 2016: Eduard Fernández por *El hombre de las mil caras*, de Alberto Rodríguez

Tres veces⁸ el Premio a la Mejor Fotografía:

- 2010: Jimmy Gimferrer por *Aita*, de José María de Orbe
- 2013: Pau Esteve Birba por *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca
- 2014: Álex Catalán por *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez

Dos veces el premio al mejor guion:

- 2016: *Que Dios nos perdone*, de Rodrigo Sorogoyen
- 2018: *Yuli*, de Icíar Bollain

Una Mención Especial del Jurado:

- 2015: *El apóstata*, de Federico Veiroj

Y tres veces el premio de la FIPRESCI:

2012: *El muerto y ser feliz*, de Javier Rebollo

2015: *El apóstata*, de Federico Veiroj

2017: *La vida y nada más*, de Antonio Méndez Esparza

8 Habría que añadir una cuarta: el Premio a la Mejor fotografía para Manu Dacosse por la coproducción entre Francia, Bélgica y España titulada *Evolution*, de Lucile Hadzihalilovic.

De hecho, y con la única excepción de 2017 (donde el cine español solo recibió uno de los premios importantes del palmarés), en todas las demás ediciones las películas nacionales siempre recibieron dos, o más, galardones principales. Se trata, obviamente, de un palmarés inigualado en San Sebastián por el cine de ningún otro país: una realidad que, ya de entrada, no parece corresponderse ni con la presencia ni con la valoración que se hace del cine español en los grandes festivales internacionales que se celebran fuera de España, como hemos visto en la primera parte de este estudio.

Con todo, la radiografía de la presencia española en San Sebastián debe matizarse teniendo en cuenta el número de películas nacionales seleccionadas para comparecer en sus secciones más importantes y representativas. El cuadro siguiente nos ayuda a ver más gráficamente esa distribución:

AÑOS	Oficial	Zabaltegi	Nuevos directores	Perlas	TOTAL
2010	5	2	3	2	12
2011	6	7	3	0	16
2012	6	7	3	0	16
2013	6	8	3	1	18
2014	6	7	2	3	18
2015	11	7	2	1	21
2016	7	4	1	1	13
2017	7	5	2	1	15
2018	7	5	4	4	20
Totales	61	52	23	13	149

Un total de 149 producciones españolas (nada menos que un 43,6% de las 341 incluidas en el catálogo –dentro de las secciones internacionales– entre 2010 y 2018) han estado presentes, por tanto, en las cuatro secciones más relevantes del certamen, lo que supone una media superior a las 16 películas por año (con picos de 20 y 21 títulos en 2018 y 2015): otro indicador que habla con nitidez no solo de la abultada presencia de la industria española en el festival donostiarra, sino también de la alta consideración que se tiene del cine español por parte de sus responsables, al colocar-

lo de forma cuantitativa y porcentualmente tan destacada en las secciones más relevantes de la muestra. Debe precisarse, sin embargo, que estas cifras incluyen tanto producciones íntegramente españolas como coproducciones con otros países. Y también que las cifras de la Sección Oficial (61 películas) comprenden tanto los títulos en competición como los situados fuera de concurso, por lo que necesitamos ahondar un poco más para encontrar exactamente cuántas películas españolas dirigidas por cineastas españoles estuvieron en la Sección Oficial a competición (es decir, en el escaparate principal del certamen) a lo largo de estos nueve años. Así encontramos los siguientes títulos:

2010	<i>El gran Vázquez</i>	Oscar Aibar
	<i>Aita</i>	José María de Orbe
	<i>Pa negre</i>	Agustí Villaronga
	<i>Elisa K</i>	Jordi Cadena y Judith Colell
2011	<i>No habrá paz para los malvados</i>	Enrique Urbizu
	<i>Los pasos dobles</i>	Isaki Lacuesta
	<i>La voz dormida</i>	Benito Zambrano
2012	<i>El muerto y ser feliz</i>	Javier Rebollo
	<i>Blancanieves</i>	Pablo Berger
	<i>El artista y la modelo</i>	Fernando Trueba
2013	<i>Caníbal</i>	Manuel Martín Cuenca
	<i>La herida</i>	Fernando Franco
	<i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i>	David Trueba
2014	<i>Loreak</i>	Jon Garaño y Aitor Arregi
	<i>Magical Girl</i>	Carlos Vermut
	<i>La isla mínima</i>	Alberto Rodríguez
	<i>Autómata</i>	Gabe Ibáñez
2015	<i>Truman</i>	Cesc Gay
	<i>El rey de La Habana</i>	Agustí Villaronga
	<i>Amama</i>	Asier Altuna
	<i>Un día perfecto para volar</i>	Marc Recha
2016	<i>El hombre de las mil caras</i>	Alberto Rodríguez
	<i>Que Dios nos perdone</i>	Rodrigo Sorogoyen
	<i>La reconquista</i>	Jonás Trueba

2017	<i>Handía</i>	Jon Garaño y Aitor Arregi
	<i>El autor</i>	Manuel Martín Cuenca
	<i>La vida y nada más</i>	Antonio Méndez Esparza
2018	<i>Entre dos aguas</i>	Isaki Lacuesta
	<i>Yuli</i>	Icíar Bollain
	<i>Quién te cantará</i>	Carlos Vermut
	<i>El reino</i>	Rodrigo Sorogoyen

Hay por tanto una constante de 3 o 4 películas en competición oficial todos los años, lo que igualmente ofrece un índice más que notable, pues implica que –con un porcentaje del 22,5% sobre el total de las obras a concurso en cada edición (cuya cifra se mueve entre los 13 y los 17 títulos, con una media de 15,5 en los nueve años analizados)– casi un cuarto de la competición se reserva, en exclusiva, para el cine de producción española dirigido por realizadores españoles.

A todas estas cifras debe sumarse, pero ya con otro significado muy distinto, el volumen de producciones españolas que se programan en las secciones locales de Zinemira y Made in Spain respectivamente, conforme al siguiente cómputo:

Años	Zinemira	Made in Spain	Total
2010	17	20	37
2011	19	15	34
2012	7	15	22
2013	17	11	28
2014	13	11	24
2015	14	11	25
2016	24	9	33
2017	11	11	22
2018	18	11	29
Totales	140	114	254

Así, entre los años 2010 y 2018, 254 producciones españolas más se suman a las 341 que consiguieron su selección en competencia con el cine de otros países, lo cual termina por dar una cifra global de 595 producciones españolas entre el total de los

1.989 títulos (españoles y de otros países) incluidos en los catálogos de estos años; es decir, un 29,9% del total de las películas programadas.

El recuento de la creatividad cinematográfica española convocada en San Sebastián quedaría incompleto si nos olvidáramos de los Premios Donostia: el galardón creado en 1985 (año en el que se le concedió a Gregory Peck) para homenajear a personalidades destacadas del cine mundial: un criterio que, significativamente, parece haber pesado a la hora de escoger nombres españoles, pues Carmen Maura (en 2013) ha sido la única profesional de nuestro país distinguida con este honor entre los 20 creadores galardonados a lo largo de estos nueve últimos años. La actriz se convirtió así en la cuarta personalidad española en recibirlo tras Fernando Fernán-Gómez (1999), Francisco Rabal (2001) y Antonio Banderas (2008).

Es decir, solo cuatro españoles (entre un total de 64 galardonados entre 1986 y 2018) han sido merecedores de este premio (un 6,2%), por lo que, en este apartado, los responsables del certamen parecen mostrarse mucho menos generosos –o más exigentes– que a la hora de incorporar películas españolas en su catálogo.

En el jurado oficial del certamen, a su vez, la representación española se ha mantenido estable con la única excepción de los años 2012, 2013 y 2017, en los que fueron dos plazas, en lugar de una, las que ocuparon diferentes personalidades del cine y de la industria de nuestro país:

2010	José Coronado
2011	Álex de la Iglesia
2012	Agustí Villaronga y Michel Gaztambide
2013	Cesc Gay y Mariela Besuievsky
2014	Fernando Bovaira
2015	Daniel Monzón
2016	Esther García
2017	Emma Suárez y Jorge Guerricaechevarría
2018	Rosy de Palma

Como se puede apreciar por el conjunto de este recorrido, la presencia, la visibilidad y la valoración que el cine español obtiene en San Sebastián son muy altas, por lo que el certamen vasco es una ventana imprescindible para la industria fílmica nacional, aun a riesgo de bordear una consideración que, desde una perspectiva internacional, puede verlo como excesivamente localista. Y de aquí también (entre otras importantes razones; especialmente las presupuestarias) su tradicional dificultad para competir de igual a igual con los grandes gigantes de Cannes, Berlín y Venecia, y esto a pesar de los grandes avances conseguidos –en este aspecto– durante los últimos años.

Valladolid

La SEMINCI vallisoletana es, tras San Sebastián, el segundo festival más antiguo de España y, tradicionalmente, el segundo por presupuesto y por resonancia en los medios de comunicación. Un primer dato cuantitativo sobre la presencia del cine español en sus pantallas viene dado por el número de películas (tanto íntegramente nacionales como coproducciones españolas con otros países) programadas en las diferentes secciones del certamen a lo largo de estos años (excluyendo de estos datos a los títulos incluidos en alguna retrospectiva monográfica de cine español y en las secciones Spanish Cinema y DOC España, en las que la producción nacional no tiene que competir con la de otros países para ser seleccionada), conforme a los siguientes datos:

Años	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	TOTAL
Pel. españolas	21	14	10	10	7	14	9	4	12	101

Son cifras irregulares (de los 4 únicos títulos programados en 2017 a los 21 del año 2010, pero pueden considerarse proporcionales al tamaño del festival, mucho más pequeño que el de San Sebastián. En consecuencia, y de manera equivalente, también es más reducida la presencia de películas españolas realizadas por cineastas españoles en la Sección Oficial a concurso (un total de

21: un 20,7% de las producciones españolas seleccionadas), como deja ver el siguiente listado, en el que se incluyen de nuevo tanto las películas íntegramente nacionales como las coproducciones con otros países:

2010	<i>También la lluvia</i>	Iciar Bollain	España, Francia, México
	<i>La mosquitera</i>	Agustí Vila	
	<i>Vidas pequeñas</i>	Enrique Gabriel	
2011	<i>El perfecto desconocido</i>	Toni Bestard	
	<i>De tu ventana a la mía</i>	Paula Ortiz	
2012	<i>Todo es silencio</i>	José Luis Cuerda	España, Francia
	<i>La lapidación de Saint Étienne</i>	Pere Vilá	
2013	<i>Todos queremos lo mejor para ella</i>	Mar Coll	
	<i>Presentimientos</i>	Santiago Tabernero	
	<i>La por</i>	Jordi Cadena	
2014	<i>El arca de Noé</i>	Adán Aliaga	
	<i>Rastros de sándalo</i>	María Ripoll	
2015	<i>Incidencias</i>	José Corbacho y Juan Cruz	
	<i>La adopción</i>	Daniela Fejerman	
	<i>La arteria invisible</i>	Pere Vilá	
2016	<i>Nadie quiere la noche</i>	Isabel Coixet	
	<i>Las furias</i>	Miguel del Arco	España, Rumanía, Francia
	<i>La madre</i>	Alberto Morais	
2017	<i>La librería</i>	Isabel Coixet	España, Reino Unido
2018	<i>Jaulas</i>	Nicolás Pacheco	
	<i>Tu hijo</i>	Miguel Ángel Vivas	

Llama mucho más la atención, por otro lado, la escasísima presencia del cine español en el palmarés de la SEMINCI, pues a lo largo de estos nueve años nunca ha conseguido alzarse con la Espiga de Oro y solo ha cosechado tres premios: los ganados como mejor actriz por Emma Suarez en 2010 (*La mosquitera*) y por Nora

Navas en 2013 (*Todos queremos lo mejor para ella*), más el Premio al Mejor Nuevo Director atribuido a Paula Ortiz en 2011 por su ópera prima: *De tu ventana a la mía*.

De la lista de películas y del exiguo palmarés conquistado se deduce la dificultad del certamen castellano para acceder a la producción española de primera línea, así como la escasa repercusión posterior que alcanzaron las películas seleccionadas, puesto que únicamente dos títulos (*También la lluvia*, de Icíar Bollain; y *La librería*, de Isabel Coixet), consiguieron convocar a más de 450.000 espectadores en la taquilla de las salas cuando se estrenaron, mientras que todos los demás se quedaron bastante por debajo de los 100.000 espectadores.

En el resto de las secciones la presencia del cine español ha sido siempre más amplia, sobre todo en Tiempo de Historia, en cuyo apartado consiguieron un hueco 60 producciones nacionales (un 59,4% de las producciones españolas seleccionadas), con la siguiente distribución:

Años	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	TOTAL
Tiempo de Historia	15	5	8	7	3	6	6	3	7	60

Adicionalmente, una película situada en la Sección Oficial pero fuera de concurso (*Zonda. Folclore argentino*, de Carlos Saura, 2015), las coproducciones dirigidas por cineastas no españoles programadas en la Sección Oficial, la sección 'Punto de Encuentro' y las llamadas Sesiones Especiales concentran 20 películas más, que unidas a las 60 de Tiempo de Historia y a las 21 de la Sección Oficial a competición completan las 101 que suman las producciones españolas incluidas durante estos nueve años en las diferentes secciones internacionales del festival.

La SEMINCI tiene dos secciones más en las que el cine español no tiene que competir con el de otros países para ser seleccionado (DOC España⁹ y Spanish Cinema), en las que han tenido cabida las siguientes producciones nacionales:

9 Esta sección se crea en el año 2014.

Años	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	TOTAL
Spanish Cinema	13	17	14	14	16	13	13	13	15	128
Doc España	-	-	-	-	7	12	11	12	14	56

Así pues, un total de 184 películas españolas adicionales han pasado también por las pantallas de Valladolid durante su tradicional cita en octubre, a las que deben añadirse las integradas en dos importantes retrospectivas monográficas: la primera celebrada en 2011 ('Realismos contra la realidad. El cine español y la generación literaria del medio siglo', compuesta por 13 películas y acompañada de un libro diseñado y coordinado por la revista *Caimán Cuadernos de Cine*) y la segunda en 2017, dedicada a la muy relevante Escuela de Barcelona de los años sesenta, con un total de 15 títulos. Todas ellas terminan por sumar las 313 producciones españolas que han pasado por las pantallas de Valladolid entre 2010 y 2018.

Con la voluntad de convertirse en un lugar de encuentro relevante para la industria fílmica española, la SEMINCI ha convocado igualmente varios foros y debates sectoriales: tres jornadas conjuntas de la ECAM madrileña y la ESCAC catalana (2014, 2015 y 2016; con proyección de una selección de trabajos fin de carrera de cada una de estas escuelas), el encuentro *Mujeres en el cine español* (2017, con participación de mujeres representantes de todas las especialidades profesionales), las *Jornadas sobre la distribución independiente* en España (2017; origen del libro que se publica al año siguiente con los debates y las conclusiones de esas jornadas, titulado *Jornadas sobre la distribución independiente. El espíritu de Valladolid*) y un encuentro de *Mujeres productoras* (2018), con la clara vocación de contribuir a impulsar la presencia y la visibilidad de las mujeres en todos los ámbitos de la industria y de la creatividad.

Por otra parte, la presencia de profesionales españoles en el Jurado Internacional ha registrado la participación de los siguientes nombres:

2010	María Botto, Jaime Rosales y Mar Targarona
2011	Luisa Matienzo
2012	Judith Colell, Jaume Figueras, Imanol Uribe y Rosa María Sardá
2013	Nuria Vidal y Ana Torrent
2014	Ivonne Blake
2015	Lola García y Fernando Lara
2016	Silvia Munt
2017	Ray Loriga, Emma Lustres y Santiago Tabernero
2018	Bárbara Goenaga y Manuel Pérez Estremera

En su conjunto puede decirse que el cine español permanece como faro y como reto ineludible para la SEMINCI, pues tiene una clara necesidad de buscar su propio espacio entre las producciones más relevantes de la industria (presentes mayoritariamente en San Sebastián) y las creaciones más radicales y minoritarias del llamado ‘Otro Cine Español’, más proclives –como veremos en los siguientes epígrafes– a las convocatorias respectivas de Gijón y Sevilla.

Sevilla

El Festival de Sevilla (Seville European Film Festival; SEFF), un certamen especializado dedicado exclusivamente al cine europeo y afianzado de manera espectacular –desde 2012 en adelante– como una cita irrenunciable para el cine más avanzado que se hace en el viejo continente, ofrece una primera pista sobre la presencia del cine español en sus pantallas si echamos un vistazo al número de películas (tanto íntegramente nacionales como coproducciones españolas con otros países) programadas en las diferentes secciones del certamen a lo largo de los nueve años que estudiamos aquí (excluyendo de estos datos a los títulos incluidos en las secciones ‘Resistencias’ y ‘Panorama Andaluz’, dedicadas monográficamente al cine español, por lo que en ellas la producción nacional no tiene que competir con la de otros países para ser seleccionada), y así descubrimos estas cifras iniciales:

Años	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	TOTAL
Pel. españolas	6	9	8	10	9	7	7	13	16	85

Con el llamativo salto hacia arriba que ha supuesto la edición de 2018, la cantidad de producciones españolas se ha mantenido casi constante –en cifras modestas– a lo largo de estos años, pero incluye un importante volumen de películas españolas dirigidas por realizadores españoles incluidas en la Sección Oficial y competitiva del certamen, pues estas totalizaron 25; es decir, un nada despreciable 30,8% del total, según se puede comprobar en este listado:

2010	<i>El regreso</i>	Nonio Parejo
	<i>Naufragio</i>	Pedro Aguilera
	<i>Flamenco, flamenco</i>	Carlos Saura
2011	<i>Mercado de futuros</i>	Mercedes Álvarez
	<i>Las olas</i>	Alberto Morais
	<i>Los muertos no se tocan, nene</i>	José Luis García Sánchez
	<i>Kénu</i>	Arantza Álvarez Pastor
2012	<i>Recoletos arriba y abajo</i>	Pablo Llorca
	<i>Fin</i>	Jorge Torregrosa
2013	<i>Tres bodas de más</i>	Javier Ruiz Caldera
	<i>10.000 noches en ninguna parte</i>	Ramón Salazar
2014	<i>El camino más largo para volver a casa</i>	Sergi Pérez
	<i>La ignorancia de la sangre</i>	Manuel Gómez Pereira
2015	<i>La academia de las musas</i>	José Luis Guerin
	<i>O futbol</i>	Sergio Oksman
	<i>El tiempo de los monstruos</i>	Félix Sabroso
2016	<i>Mimosas</i>	Oliver Laxe
	<i>La muerte de Luis XIV</i>	Albert Serra
2017	<i>Tierra firme</i>	Carlos Marques-Marcet
	<i>Penélope</i>	Eva Vila
	<i>El mar nos mira de lejos</i>	Manuel Muñoz Rivas
	<i>Bajo la piel de lobo</i>	Samu Fuentes

2018	<i>Idrissa, crónica de una muerte cualquiera</i>	Xavier Artigas y Xapo Ortega
	<i>La ciudad oculta</i>	Víctor Moreno
	<i>El desentierro</i>	Nacho Ruipérez (fuera de competición)

El perfil bien definido de las películas seleccionadas para competir en el escaparate principal del festival es plenamente coherente con la línea editorial que preside también la otra sección que más contribuye a dibujar las señas de identidad del certamen sevillano de noviembre (Las Nuevas Olas), igualmente emparentada con el espíritu de festivales europeos como Rotterdam y Locarno. En este apartado –inaugurado en 2012, con la nueva etapa que emprende entonces el SEFF– se han podido ver adicionalmente (entre ficción y no-ficción), otras 28 películas en tan solo siete años (un 34,5% del total programado):

2012	<i>Arraianos</i>	Eloy Enciso
	<i>Mapa</i>	León Siminiani (no-ficción)
2013	<i>Costa da Morte</i>	Lois Patiño
	<i>El futuro</i>	Luis López Carrasco
	<i>La jungla interior</i>	Juan Barrero
	<i>Los chicos del puerto</i>	Alberto Morais
	<i>O quinto evanxeo de Gaspar Hauser</i>	Alberto Gracia
	<i>De occulta philosophia</i>	Daniel V. Villamediana (no ficción)
2014	<i>La fosa</i>	Pere Vilà i Barceló
	<i>Las altas presiones</i>	Ángel Santos
	<i>Equí y n'otru tiempu</i>	Ramón Lluís Bande (no ficción)
	<i>País de todo a 100</i>	Pablo Llorca (no ficción)
	<i>Remine, el último movimiento obrero</i>	Marcos Martínez Merino (no ficción)
2015	<i>Berserker</i>	Pablo Hernando
	<i>Dead Slow Ahead</i>	Mauro Herce
	<i>Pozoamargo</i>	Enrique Rivero

2016	<i>Días color naranja</i>	Pablo Llorca
	<i>La mano invisible</i>	David Macián
	<i>La película de nuestra vida</i>	Enrique Baró
	<i>Nacido en Siria</i>	Hernán Zin (no ficción)
	<i>Vida vaquera</i>	Ramón Lluís Bande (no ficción)
2017	<i>Algo muy gordo</i>	Carlo Padial
	<i>Niñato</i>	Adrián Orr
	<i>Sotobosque</i>	David Gutiérrez Camps
	<i>Ayudar al ojo humano</i>	Velasco Broca y Canódromo Abandonado
2018	<i>Letters to Paul Morrissey</i>	Armand Rovira
	<i>In memoriam (La derrota conviene olvidarla)</i>	Marcos M. Merino
	<i>La estrella errante</i>	Alberto Gracia (no ficción)

Tomadas en conjunto, estas 55¹⁰ películas programadas en la Sección Oficial y en Nuevas Olas (un 64,7% del total de los títulos españoles incluidos en los catálogos de estos nueve años, casi todas ellas proyectadas en Sevilla como estreno mundial) componen una amplia y bien representativa radiografía de la producción más independiente y radical surgida en España desde comienzos de la década, una muestra plural y diversa de ese ‘Otro Cine Español’ que la revista *Caimán Cuadernos de Cine* acotaba conceptualmente en septiembre de 2013 (nº 19 [70]).

Solo una de esas películas, sin embargo, consiguió ganar el máximo premio de la Sección Oficial (el Giraldillo de Oro): *La academia de las musas* (José Luis Guerin, 2015), mientras que *Mimosas*, de Oliver Laxe, recibía el Premio Especial del Jurado en 2016, *La ciudad oculta* (Víctor Moreno) lograba el Premio a la Mejor Fotografía en 2018, y *Naufragio*, de Pedro Aguilera, era distinguida con una Mención Especial (ex-aequo) en 2010; siendo estos cuatro los únicos galardones oficiales cosechados por el cine español en el escaparate principal del certamen durante estos nueve años,¹¹ lo

10 La cifra de 55 es la resultante de sumar las 25 de la Sección Oficial, las 28 de Nuevas Olas y dos más dirigidas por realizadores de otros países: *Zama* (Lucrecia Martel, 2017) y *Otelo* (Hammudi Al-Rahmoun Font, 2012).

11 Debe añadirse la Mención Especial del Jurado concedida en 2017 a *Zama* (co-

que supone un palmarés llamativamente escaso que quizás pueda explicarse por la valoración –más medida y con más perspectiva internacional– que los jurados hayan hecho de la representación española en relación con el alto nivel de la selección internacional programada.

Mejor ha sido la valoración del jurado de la sección Nuevas Olas, donde nada menos que ocho títulos españoles se alzaron, en sus respectivas ediciones, con el Premio a la Mejor Película de este apartado, tanto en ficción como en no-ficción: *La roca*, de Raúl Santos (2011),¹² *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *Mapa* (León Siminiani, 2012), *La jungla interior* (Juan Barrero, 2013), *Remine, el último movimiento obrero* (Marcos Martínez Merino, 2014), *Las altas presiones* (Ángel Santos, 2014), *Pozoamargo* (Enrique Rivero,¹³ 2015) y *Niñato* (Adrian Orr, 2017). Galardones a los que deben añadirse la Mención de Honor concedida a *Dead Slow Ahead* (Mauro Herce, 2015) y las Menciones Especiales atribuidas a *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013) y *Naufragio* (Pedro Aguilera, 2010).

Debe añadirse que en otras secciones variopintas del festival (Un Joven Continente, Special Screenings, Europa Junior, Eurodoc) se han programado adicionalmente un total de 24 producciones españolas con perfiles muy heterogéneos. Pero la presencia nacional encuentra un albergue de especial importancia y con una significación mucho más definida en la sección Resistencias, dedicada en exclusiva a recoger las expresiones más radicales y novedosas del cine español que no encuentran espacio en las secciones ‘mayores’. En ella se han proyectado, entre 2013 y 2017, un total de 43 películas (con una media superior a 8,5 títulos por año): una cosecha muy amplia en la que aparecen incluidos cineastas tan interesantes como Pablo Llorca, Kikol Grau, Gabriel Velázquez, Lluís Galter, Gabriel Azorín, Ramón Lluís Bande,

producción España-Argentina-Brasil-Francia-México-Estados Unidos), dirigida por la argentina Lucrecia Martel.

12 Esta película se presentó en la sección Eurodoc (de no-ficción), cuando todavía no existía la sección Nuevas Olas.

13 Enrique Rivero nació en España de padres mexicanos y ha vivido a caballo entre los dos países. Su película es una coproducción hispano-mexicana.

Norberto Ramos del Val, Eloy Domínguez Serén, Luis R. Aller, Daniel V. Villamediana, Ion de Sosa y los colectivos Los Hijos y ‘lacasinegra’, entre otros muchos.

La sección se ha transformado en 2018 para convertirse en ‘Revoluciones permanentes’, un nuevo concepto que da cabida también a producciones de otros países y que, por lo tanto, coloca ya al cine español en abierta competición con el resto de las cinematografías europeas. En esta edición se proyectaron 11 películas, 6 de la cuales eran españolas, y entre ellas nuevos trabajos de Pablo Llorca y Albert Serra.

Más estrictamente territorial es la sección Panorama Andaluz, el apartado que permite incluir la producción local seleccionada por los responsables del certamen, en el que se han programado a lo largo de estos nueve años un total de 63 películas, que vienen a completar –junto con los parciales de las secciones anteriormente analizadas– el total de 191 producciones españolas proyectadas en Sevilla a lo largo de este período.

El SEFF ha mantenido siempre inalterable la norma de que dos personalidades españolas se integren cada año en su jurado oficial, como puede verse en este listado:¹⁴

2010	Juan Cobos Wilkins y Manuel Hidalgo
2011	Mane Cisneros Manrique y Menene Gras Balaguer
2012	José Antonio Álvarez Reyes y Laia Marull
2013	Mar Coll y Manuel Martín Cuenca
2014	Nora Navas y Carlos Vermut
2015	Ingrid García-Jonsson y Lois Patiño
2016	Pilar López de Ayala y Luis E. Parés
2017	Fernando Franco y Valérie Delpierre ¹⁴
2018	Nerea Barros y Jonás Trueba

De forma complementaria a la programación de las secciones regulares, el certamen ha programado también un ciclo dedicado a la obra singular de la cineasta María Cañas (2013; con proyec-

¹⁴ Nacida en Mónaco, Valérie Delpierre ha desarrollado en España toda su trayectoria profesional como productora.

ción de trece piezas cortas) y una retrospectiva, comisariada por Lourdes Palacios, dedicada a la ‘Generación Cinexin’, gracias a la que se rescataron un total de 28 cortos, filmados entre 1997 y 1998, y dirigidos por algunos intrépidos y jóvenes cineastas sevillanos que después se fueron incorporando ya como profesionales de prestigio a la industria cinematográfica andaluza y española.

En otras áreas de actividad, y de forma coherente con la filosofía de programación de la sección Resistencias, el SEFF ha organizado igualmente cuatro cursos y seminarios para reflexionar sobre el ‘Otro Cine Español’, celebrados sucesivamente en 2015 (*Otras narrativas de resistencia. Acercamiento al nuevo cine español*), 2016 (*La imagen resistente: Historias y estéticas del “otro” cine español*) y 2017 (*Historias e inercias del cine español*), a la vez que publicaba en 2016 el libro *Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español*, de Samuel Neftalí Fernández Pichel, Sergio Cobo-Durán y Alberto Hermida. Y en el año 2013 se organizó la exposición *Viaje al cine español: 27 años de los premios Goya*, para recordar la historia de los premios de la Academia española de cine.

Gijón

El Festival Internacional de Cine de Gijón (FICXixón) se consolidó desde 1995 en adelante como una posición de avanzadilla dentro del modelo de ‘festival de festivales’ que comparte en España con las muestras de Valladolid y Sevilla, y ha recorrido los nueve años de los que se ocupa este estudio (2010-2018) bajo el impulso de tres directores diferentes: José Luis Cienfuegos (2010-2011), Nacho Carballo (2012-2016) y Alejandro Díaz Castaño (2017-2018), por lo que tanto su programación general como la selección del cine español presente en su catálogo ha sufrido de forma notable los cambios de orientación implícitos en las distintas líneas editoriales propuestas.

Una primera aproximación a la presencia del cine español en sus pantallas nos la puede proporcionar el siguiente cuadro, donde se recoge el número de producciones hispanas (tanto íntegramente nacionales como coproducciones españolas con otros países) programadas en las diferentes secciones del certamen a

lo largo de este período, excluyendo de estos datos a los títulos incluidos en las secciones estrictamente locales (Gran Angular Asturiano, Esbilla asturiana, Día d'Asturies, etc.), puesto que en ellas la producción nacional no tiene que competir con la de otros países para ser seleccionada.

Años	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	TOTAL
Pel. españolas	16	11	7	12	6	13	10	18	24	117

Con el muy llamativo incremento que muestran los años 2017 y 2018, en los que se recupera y se supera, incluso, la cifra de 16 producciones españolas de 2010, esta evolución muestra una media –un tanto engañosa– de 13 películas españolas por año, consecuencia de un total de 117 títulos, una cota claramente superior a la que registran, con estos mismos parámetros, los certámenes de Valladolid y Sevilla. Se hace necesario por tanto afinar un poco más y atender al volumen –más concreto– de películas españolas dirigidas por realizadores españoles incluidas en la Sección Oficial y competitiva del certamen, conforme al siguiente listado:

2010	<i>La mitad de Óscar</i>	Manuel Martín Cuenca
	<i>Todas las canciones hablan de mí</i>	Jonás Trueba
	<i>Todos vos sodés capitáns</i>	Oliver Laxe
	<i>No controles</i>	Borja Cobeaga
2011	<i>Iceberg</i>	Gabriel Velázquez
2012	<i>La venta del paraíso</i>	Emilio Barrachina
	<i>Viaje a Surtsey</i>	Javier Asenjo y Miguel Ángel Pérez Boronat
	<i>88</i>	Jordi Mollá
2013	<i>Blockbuster</i>	Tirso Calero
2014	<i>Fuego</i>	Luis Marías
2015	-	-
2016	<i>Migas de pan</i>	Manane Rodríguez
	<i>Sicixia</i>	Ignacio Vilar
	<i>Muna</i>	Santiago Zannou

2017	<i>La vida lliure</i>	Marc Recha
2018	<i>Cantares de una revolución</i>	Ramón Lluís Bande
	<i>Zaniki</i>	Gabriel Velázquez

Hay por tanto una exigua cifra de 16 títulos (un 13,6% del total de producciones españolas programadas) incluidas en la Sección Oficial, con el llamativo caso del año 2015, en el que ni una sola película realizada por directores españoles fue merecedora de figurar en la primera línea del certamen.¹⁵ Y tampoco ninguna película española ha conseguido ganar en estos años el Premio Principado de Asturias al Mejor Largometraje, pues los únicos galardones oficiales cosechados por el cine nacional se reducen al Premio Especial del Jurado atribuido a *Cantares de una revolución* (Ramón Lluís Bande, 2018) y a la Mención Especial que recibió *Iceberg* (Gabriel Velázquez, 2011).

Tan escueto palmarés hispano es, de hecho, el más reducido de todos los festivales aquí analizados, lo que –unido a la escasa presencia del cine español en la sección oficial de la muestra– ofrece un síntoma claro de las dificultades que encuentra el FICXixón para atraer a un cine nacional de mayor entidad, a la vez que pone en cuestión los criterios para su selección: dos factores cuya combinación ha podido influir en ambos resultados. Debe matizarse, en cualquier caso, que la cosecha de premios apenas se ve incrementada por dos galardones paralelos: el Premio de ALMA al mejor guion de una película española, concedido en 2017 a *La vida lliure*, de Marc Recha, y el Premio del Público que ganó en 2014 *Fuego*, de Luis Marías.

En consecuencia, la mayor cantidad de películas españolas programadas en Gijón podemos encontrarla en las secciones paralelas (Rellumes, Llendes, Esbilla, Pases Especiales, o en diferentes apartados dedicados al cine documental: Gran Angular Documental, DocuFIX), según se deduce del siguiente cuadro:¹⁶

15 Si figuró en cambio *La calle de la amargura*, una coproducción minoritaria española con México dirigida por el mexicano Arturo Ripstein.

16 Esta cifra incluye la película *Hamada*, que en realidad es una coproducción entre Suecia, Noruega y Alemania, pero que está dirigida por el español Eloy Domín-

SECCIONES	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	Total
Rellumes	1	1	2	1	--	--	1	2	8 ¹⁶	16
Llendes	1	2	--	--	--	1	--	4	3	11
Esbilla	10	4	--	--	--	--	--	6	5	25
Gran Angular	--	--	--	3	--	--	--	--	--	3
Documental										
DocuFIX	--	--	--	--	2	2	--	--	--	4
Pases especiales	--	--	--	2	1	4	2	2	3	14
TOTALES	12	7	2	6	3	7	3	14	19	73

De esta radiografía se desprenden al menos dos consideraciones. La primera, leída en vertical, es que se pueden distinguir con nitidez tres etapas muy diferentes: el periodo 2010-2011, en el que estas secciones agrupan una media de 9,5 películas españolas por edición; la etapa 2012-2016, en la que la media desciende alarmantemente hasta 4,2 títulos por año; y finalmente las ediciones de 2017-2018, en las que esa media asciende nada menos que a 16,5 títulos por año.

La segunda, leída en horizontal, es que la secciones Rellumes, Llendes y Esbilla (creadas en la etapa de José Luis Cienfuegos como director del certamen) agrupan un total de 52 producciones españolas, lo que supone el 71,2% de las producciones españolas programadas en estos seis apartados: un dato que expresa el fuerte arraigo que estas secciones han logrado mantener en el certamen y, sobre todo, su funcionalidad para acoger en su seno un número apreciable de películas españolas.

En cualquier caso, las 73 realizaciones que se programaron en estas cinco secciones aportan el 62,5% de todas las producciones españolas incluidas durante estos años en los catálogos del festival. De esta manera, las 28 producciones restantes (hasta llegar a las 117 antes mencionadas) se dividen entre otras secciones de menor entidad, o más esporádicas y coyunturales: Enfants Terribles, Géneros mutantes, retrospectivas y focos personales, Límites, FICSLAB, AnimaFIX, Crossroads Zinemaldia etc.

guez Serén. Nos tomamos por ello la licencia de incluirla en este cómputo.

Finalmente, las secciones locales (Gran Angular Asturiano, Esbilla asturiana, etc.) aportaron durante estos años un plus de 42 producciones autonómicas, lo que eleva a un total de 159 producciones españolas las programadas entre 2010 y 2018.

En otro aspecto, el festival ha sido mucho más pródigo que otros certámenes nacionales a la hora de contar con nombres españoles en su Jurado Internacional, en el que ningún año ha habido menos de dos profesionales de nuestro país:

2010	Ana Torrent y Juan Cavestany
2011	Eduardo Chaperó-Jackson, Fernando Lara y Lola Mayo
2012	Ernesto Alterio, Lola Salvador y José Salcedo
2013	Aida Foch y Ray Loriga
2014	Santiago Zannou, Alberto Ammann y Natalia Verbeke
2015	Assumpta Serna, Lluís Miñarro y Vanessa Montfort
2016	Judith Colell y David Matamoros
2017	Andrea Jaurrieta y Cuca Escribano
2018	Felipe Lage y Núria Prims

Balance comparativo

Podemos establecer así, finalmente, un cuadro comparativo entre la cantidad de producciones españolas que han pasado a lo largo de estos nueve años por los cuatro festivales aquí estudiados:

FESTIVAL	Películas en secciones internacionales	Películas en secciones locales	TOTAL
San Sebastián	341	254	595
Valladolid	101	212	313
Sevilla	85	106	191
Gijón	117	42	159

De la comparativa se deduce que mientras San Sebastián y Gijón programan más producción española en sus secciones internacionales (lo que podría interpretarse como una voluntad de colocar al cine español de tú a tú con el de otros países), Sevilla y Valladolid incluyen mayor número de películas españolas en sus

secciones locales, donde los títulos de nuestro país no tienen que competir para acceder al festival con el cine extranjero. Destaca en este aspecto el caso de la SEMINCI, que ha incluido más del doble de películas españolas en las secciones locales que en los apartados internacionales, mientras que Gijón invierte por completo esa opción, al programar mucho más del doble en las secciones internacionales que en sus catálogos locales, mientras que Sevilla presenta un balance algo más equilibrado entre ambas opciones.

Málaga

El Festival de Cine Español de Málaga ha sido, desde su creación en 1998 hasta su edición número 19, en el año 2016, un certamen especializado exclusivamente en cine español, como explicaba su nombre. Desde el año 2017, en cambio, optó por dar entrada también al cine latinoamericano y adoptar, en consecuencia, la denominación de ‘Festival de Málaga. Cine en español’, sin desviar por ello su foco principal de la industria y de la creatividad cinematográfica española.

Así pues, la inclusión del primaveral certamen malagueño en este estudio tiene obviamente un carácter diferencial respecto a la metodología aplicada a los cuatro festivales españoles anteriormente analizados (San Sebastián, Valladolid, Sevilla y Gijón), puesto que aquellos son festivales internacionales y, por tanto, para acceder a sus catálogos y proyecciones, el cine español tiene que competir de igual a igual con la producción del resto de los países. De ahí el interés de radiografiar la magnitud de la presencia hispana en sus pantallas, así como el trato y la valoración que recibe.

Ese no es el caso, claro está, del Festival de Málaga, en el que el cine español tiene plaza garantizada, en el que todos los integrantes de los jurados son españoles y en el que los premios se reparten únicamente entre películas españolas, incluso en estas dos últimas ediciones (2017 y 2018), pues en ellas se han otorgado dos Biznagas de Oro diferentes: una para la mejor película española y otra para la mejor película latinoamericana, aunque el resto de los

galardones del palmarés sí están abiertos a la competición entre las producciones de uno y otro lado del Atlántico.

El festival, dirigido desde el año 2012 por Juan Antonio Vigar, ha venido programando a lo largo de estos últimos años un número de películas que ha oscilado entre 158 y 220, conforme al siguiente cuadro:

AÑOS	PELÍCULAS
2011	188
2012	158
2013	197
2014	204
2015	220
2016	210
2017	191
2018	216

Se produce por tanto en el año 2017 un reajuste en el número de películas proyectadas, que retrocede a los niveles de 2013, y esto a pesar de que es precisamente en esa 20ª edición cuando el certamen incorpora también por primera vez a concurso producciones procedentes de Latinoamérica. Sin embargo, en 2018 vuelve a subir el número de títulos incluidos en el catálogo (hasta 216, seleccionadas entre un total de 2.286 títulos presentados a las diferentes secciones), lo que permite recuperar casi la cifra máxima de 220 películas, alcanzada en 2015. A su vez, en la edición de 2018 se contabiliza un total de 141.000 espectadores, lo que supone un incremento del 4% sobre la cifra de la edición anterior. Los profesionales acreditados en esta última edición fueron 2.810, de los cuales 922 corresponden a invitados, 492 a Industria, 493 a MAFIZ (el área de industria y de desarrollo de proyectos), 177 a escuelas de cine y 726 a profesionales de prensa, representantes de 574 medios, 20 de los cuales eran extranjeros.

Son cifras y parámetros que expresan la plena consolidación del festival respecto a la industria cinematográfica del país y que muestran con nitidez la evolución experimentada desde el año 2010, cuando el encuentro convocó a 58.000 espectadores, lo que

arroja un crecimiento acumulado de su poder de convocatoria del 143% en el plazo de ocho ediciones.

La cita malagueña ha servido como lanzadera y como escaparate promocional para relevantes películas y directores españoles, según deja ver con claridad la lista de los principales premios otorgados en cada edición:

2010	Mejor película	<i>Rabia</i>	Sebastián Cordero
	Premio Especial del Jurado	<i>Bon Appétit</i>	David Pinillos
	Mejor dirección	<i>Planes para mañana</i>	Juana Macías
	Premio de la crítica	<i>La vida empieza hoy</i>	Laura Mañá
2011	Mejor película (ex-aequo)	<i>Cinco metros cuadrados</i>	Max Lemcke
	Mejor película (ex-aequo)	<i>Catalunya über alles!</i>	Ramón Térmens
	Mejor dirección	<i>¿Para qué sirve un oso?</i>	Tom Fernández
	Premio de la crítica	<i>Cinco metros cuadrados</i>	Max Lemcke
2012	Mejor película	<i>Los niños salvajes</i>	Patricia Ferreira
	Premio Especial del Jurado	<i>Carmina o revienta</i>	Paco León
	Mejor director	<i>Miel de naranjas</i>	Imanol Uribe
	Premio de la crítica	<i>A puerta fría</i>	Xavi Puebla
2013	Mejor película	<i>15 años y un día</i>	Gracia Querejeta
	Premio Especial del Jurado	<i>Ayer no termina nunca</i>	Isabel Coixet
	Mejor dirección	<i>Stockholm</i>	Rodrigo Sorogoyen
	Premio de la crítica	<i>15 años y un día</i>	Gracia Querejeta
2014	Mejor película	<i>10.000 KM</i>	Carlos Marques-Marcet
	Premio Especial del Jurado	<i>Todos están muertos</i>	Beatriz Sanchís
	Mejor dirección	<i>10.000 KM</i>	Carlos Marques-Marcet
	Premio de la crítica	<i>10.000 KM</i>	Carlos Marques-Marcet

2015	Mejor película	<i>A cambio de nada</i>	Daniel Guzmán
	Premio Especial del Jurado	<i>Los exiliados románticos</i>	Jonás Trueba
	Mejor dirección	<i>A cambio de nada</i>	Daniel Guzmán
	Premio de la crítica	<i>Los exiliados románticos</i>	Jonás Trueba
2016	Mejor película	<i>Callback</i>	Carles Torras
	Premio Especial del Jurado	<i>La próxima piel</i>	Isaki Lacuesta e Isa Campo
	Mejor dirección	<i>La próxima piel</i>	Isaki Lacuesta e Isa Campo
	Premio de la crítica	<i>La próxima piel</i>	Isaki Lacuesta e Isa Campo
2017	Mejor película	<i>Verano 1993</i>	Carla Simón
	Premio Especial del Jurado	<i>No sé decir adiós</i>	Lino Escalera
	Mejor dirección	<i>La mujer del animal</i>	Víctor Gaviria (Colombia)
	Premio de la crítica	<i>Selfie</i>	Víctor García León
2018	Mejor película	<i>Las distancias</i>	Elena Trapé
	Premio Especial del Jurado	<i>Casi 40</i>	David Trueba
	Mejor dirección	<i>Las distancias</i>	Elena Trapé
	Premio de la crítica	<i>Benzinho</i>	Gustavo Pizzi (Brasil)

A Málaga corresponden, por tanto, los felices hallazgos que permitieron descubrir y lanzar las trayectorias luego consolidadas y confirmadas por otros festivales posteriores, o por sus nuevos trabajos, de cineastas como Paco León (tras el triunfo de *Carmina o revienta* en 2012), Rodrigo Sorogoyen (tras el impacto de *Stockholmen* 2013), Carlos Marques-Marcet (triunfador absoluto en 2014 con su ópera prima, *10.000 KM.*, y cuyo tercer largo, *Los días que vendrán*, ha entrado ya en la Sección Oficial de Rotterdam-2019), las rotundas confirmaciones de Jonás Trueba (con *Los exiliados románticos* en 2015) e Isaki Lacuesta (con *La próxima piel* en 2016), el lanzamiento absoluto de Carla Simón (*Verano, 1993*) en un año que permitió descubrir también a Lino Escalera (*No sé decir adiós*) y confirmar el talento de Víctor García León (*Selfie*) o la confirmación definitiva de Elena Trapé con *Las distancias* (2018).

Dos secciones importantes completan el escaparate principal de la muestra: ‘Zonazine’ (una especie de ‘cara B’ del festival,¹⁷ donde se programan las apuestas más innovadoras y radicales) y ‘Málaga Documental’, espacio en el que se despliegan algunas de los trabajos de no-ficción más estimulantes del panorama cinematográfico español. De la primera han surgido obras de cineastas como Vicente Pérez Herrero, Norberto Ramos del Val, Pablo Llorca, David Blanco, Chiqui Carabante, Christophe Farnarier, Óscar Pérez, Elena Martín (con el gran hallazgo que supuso *Julia ist*, en 2017) o Meritxell Colell (*Con el viento*, 2018). En la segunda destacaron con luz y fuerza propia títulos como *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *Al final de la escapada* (Albert Solé, 2011), *El foso* (Ricardo Íscar, 2012), *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2012), *Ciutat morta* (Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2014; una obra que después tuvo una prolongada y controvertida repercusión), así como dos sugerentes trabajos de Carolina Astudillo: *El gran vuelo* (2015) y *Ainhoa, yo no soy esa* (2018).

Durante este período el festival ha mantenido y reforzado una política de publicaciones –en colaboración con diferentes editoriales públicas y privadas– sobre distintos aspectos, creadores y películas del cine español. Una línea de trabajo que lo distingue, para bien, del resto de los certámenes españoles, cuyas publicaciones (caso de San Sebastián y Valladolid) se centran más en el cine de otros países y en cineastas extranjeros. Se han sucedido así, en estas nueve ediciones, un total de 11 libros:

<i>Julio Medem</i>	Zigor Etxebeste Gómez	2010
<i>Banderas mutante</i>	Miguel Ángel Martín, coord.	2010
<i>El realismo en el cine español (1951-1963)</i>	Varios autores	2010
<i>Borau: la independencia como obsesión</i>	Jesús Angulo y Antonio Santamarina	2011
<i>El ejercicio crítico en el cine español</i>	Casimiro Torreiro, ed.	2011
<i>Las cosas que hemos visto. Welles y Falstaff</i>	Esteve Rimbau	2015

17 En feliz definición de Jordi Costa: “Periferias que serán centro”. *Caimán Cuadernos de Cine*; especial, nº 7 [21], abril, 2015.

<i>Abismos de pasión. Amantes, de Vicente Aranda</i>	Carlos F. Heredero y Concha Gómez	2016
<i>Realismo, compromiso, poesía. El cine de Fernando León de Aranoa</i>	Casimiro Torreiro	2017
<i>Belle époque. Una película de Fernando Trueba</i>	Luis Alegre	2017
<i>Del Toro por del Toro</i>	Antonio Trashorras	2018
<i>Patino / Birri. Estrategias frente a lo real</i>	Carlos F. Heredero y Pablo Piedras	2018

Y en Málaga existe, igualmente, un amplio y ambicioso espacio para la industria y para el desarrollo de proyectos: MAFIZ (Malaga Festival Industry Zone) [véase el capítulo correspondiente a esta última actividad en págs. 440-443 de esta misma publicación], una iniciativa coherente con la vocación original del certamen de convertirse en un lugar de encuentro poliédrico –y sobre todo útil– para el conjunto del sector cinematográfico y audiovisual español.

Programas para el desarrollo de proyectos

Lanzaderas creativas para el siglo XXI

Concha Gómez

Realizar cualquier obra audiovisual siempre supone un desafío porque, como razonaba Erwin Panofsky a mediados del siglo XX, “una película llega a existir gracias a un esfuerzo conjunto en el que todas las contribuciones tienen el mismo grado de permanencia”.¹ Esta forma de entender el cine como un ‘arte colaborativo’ sigue vigente aun cuando el sistema económico e industrial cinematográfico actual esté atravesando por una serie de transformaciones que vienen marcadas por la transnacionalización de contenidos y capitales, la apertura de nuevas ventanas de exhibición o la modificación en los hábitos de consumo. En este nuevo y cambiante mundo, la pervivencia, con una base sólida y férrea, de una producción independiente que atienda a la diversidad social y cultural se hace cada día más necesaria.

Cualquier proyecto cinematográfico atraviesa durante su largo recorrido por diferentes etapas hasta alcanzar su objetivo final: la materialización de la obra para su distribución y exhibición. En este trayecto, la primera parada siempre es la selección y el desarrollo de una idea. Esta etapa se convierte en un momento decisivo porque es cuando se logra la luz verde para materializar esa obra y porque será determinante para lograr la factura final de la producción. Estamos ante una fase crucial donde se deben adoptar decisiones artísticas y económicas de extraordinario calado que, inevitablemente, marcarán el futuro de la obra fílmica en una industria tan compleja como la actual.

1 *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica* (1947).

Por estas razones, desde los primeros años del siglo XXI, proliferan una serie de iniciativas encaminadas, según el perfil de cada una, a asesorar a los autores en este largo y complejo proceso de gestación. En general, el objetivo es apoyar a los nuevos talentos de la industria y ayudar a los cineastas en su camino hacia la profesionalización. Una de las iniciativas pioneras en esta forma de apostar por los futuros cineastas surgió en el Festival de Cannes cuando se puso en marcha *La Residence*, con el objetivo de reunir en el corazón de París a doce jóvenes realizadores. Desde 2000, más de doscientos cineastas de sesenta países diferentes se han beneficiado en la capital francesa de un programa personalizado de asistencia en la escritura de su guion y de reuniones específicas con profesionales de la industria.

Las denominaciones que definen esta reciente actividad en la industria son tan variadas como sus propuestas. Desde Cursos para Desarrollo de Proyectos, Talleres de asesoría, Laboratorios de ideas, Incubadoras, Clínicas de Trabajo, Programas de *Mentoring*, *Work in Progress* (WIP), *Workshops*, y otras tantas definiciones para describir en definitiva el mismo objetivo, ya sea en España, Europa, América Latina o Estados Unidos. Es, por tanto, un fenómeno mundial que en muchas ocasiones está ligado a los festivales de cine, preocupados cada vez más por fomentar la colaboración con la industria, además de servir de lanzadera para nuevos talentos. Aunque hay distintas fórmulas para ofrecer estas iniciativas de apoyo y asesoramiento por parte de los certámenes cinematográficos, en general estas plataformas suelen ser competitivas, algunas atienden al desarrollo primitivo de la idea, pero otras están vinculadas solo a las últimas fases de finalización y posproducción del film. Así sucede, por ejemplo, en Ventana Sur, un mercado organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA) y el Marché du Film del Festival de Cannes, el Doculab del Festival Internacional de Cine de Guadalajara o el chileno SANFIC. En esta misma línea también están concebidos los encuentros anuales organizados por el European Film Academy para diez jóvenes cineastas de distintas partes de Europa y cuyo objetivo es no solo que los participantes aprendan de las experiencias personales y culturales de sus com-

pañeros, sino igualmente que reciban asesoramiento de financiación, producción y difusión de sus proyectos.

En España, las iniciativas que se desarrollan son igualmente variadas y están dirigidas a perfiles profesionales diferentes. Algunas de las propuestas más relevantes las detallamos a continuación.

Cine en construcción

Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SSIFF)

Desde hace décadas, uno de los ejes fundamentales en la filosofía del Festival Internacional de Cine de San Sebastián es impulsar la colaboración entre los profesionales de la industria, fomentando las coproducciones, además de apoyar la visibilidad y la distribución internacional de los filmes. Con este propósito se lanzó, en 2002, un formato pionero en aquel momento que fue Cine en Construcción que podría encuadrarse en el tipo de secciones o actividades conocidas como *Work in Progress*. Nació en colaboración con Cinélatino, Rencontres de Toulouse (Francia) como una doble cita anual dirigida a películas iberoamericanas en fase de posproducción. Los comités de ambos festivales eligen en sus respectivas ediciones una selección de obras que se presentarán ante un grupo de profesionales de la industria para que puedan ayudar a la posproducción de un film hasta tener un DCP subtítuloado en inglés y su distribución internacional.

A lo largo de sus diecisiete años de existencia y, por tanto, sus 34 ediciones, Cine en Construcción ha seleccionado 185 películas, cuyos productores principales provenían de Argentina (49), Chile (33), Brasil (25), México (21), Colombia (13) y Uruguay (13) y ha visto cómo se terminaban más del 95% de esas obras. Algunas de ellas firmadas por cineastas tan notables como Carlos Sorín, Ana Katz, Ciro Guerra, Julio Hernández Córdón, Federico Veiroj, Victoria Galardi, Alejandro Fernández Almendras, Pablo Agüero y, más recientemente, Sebastián Lelio, Lorenzo Vigas, Mariana Rondón, Jayro Bustamante, Pepa San Martín o Marcela Said.

La fortaleza de este tipo de programas se comprueba no solo con el objetivo alcanzado; es decir, en este caso con la finalización

del film, sino también con el recorrido de esa obra en el mercado internacional. En este sentido, un buen número de las 75 películas que salieron de Cine en Construcción en los últimos siete años han sido seleccionadas para participar en festivales de categoría competitiva o relevantes internacionalmente, como son los certámenes de Berlín, Cannes, Venecia, Sundance, Cartagena de Indias, Locarno, Rotterdam, etc. De aquellas citas competitivas salieron, entre otros muchos ejemplos, *Gloria*, de Sebastián Lelio (2013), Oso de Plata a la mejor actriz en el Festival de Berlín y estrenada después en más de treinta países; *Matar a un hombre*, de Alejandro Fernández Almendras (2014); *Historia del miedo*, de Benjamin Naishat (2014); *Desde allá*, de Lorenzo Vigas, León de Oro en Venecia en 2015; *Rara*, de Pepa San Martín (2016), o *Los Perros*, de Marcela Said (2017).

Animado por el éxito de este programa de apoyo a los cineastas latinoamericanos, el Festival de San Sebastián ha lanzado otros dos proyectos en los últimos años: Ikusmira Berriak y Global in Progress. El primero de ellos, impulsado inicialmente por el certamen donostiarra y Tabakalera, al que se ha sumado recientemente la Elías Querejeta Zine Eskola, (un centro concebido como laboratorio de proyectos), arrancó en 2015. Tiene como propósito impulsar la creación audiovisual en todas sus fases, en un afán de apoyar “a los nuevos talentos” y ayudar “a los cineastas en su camino a la profesionalización”, explican desde la dirección del certamen. Cada año el programa selecciona a cinco realizadores que disfrutarán durante seis semanas de una residencia en San Sebastián. Para la edición de 2019 se han presentado 174 proyectos (en 2018 fueron 155), procedentes de países como Argentina (30 proyectos), Brasil, EEUU, Rusia, Alemania, Bélgica, Bolivia, Chile y, por supuesto, España (58). Las obras seleccionadas son elegidas por un comité de expertos compuesto por profesionales que “*priman la calidad y creatividad del proyecto, así como la indagación en nuevos caminos del lenguaje cinematográfico*”, sin olvidar la viabilidad de ejecución de estas propuestas, según comentan los responsables de Ikusmira Berriak. El programa cubre todos los gastos de viaje, alojamiento, dietas para los residentes, además de contar con una ayuda económica de cinco mil euros para iniciar

el proyecto. Los cinco trabajos seleccionados para cada edición compiten además por el Premio Rec a la Posproducción, valorado en 35.000 euros.

En las cuatro primeras semanas, los realizadores desarrollan sus proyectos en el Espacio de Creadores de Tabakalera, porque el objetivo de esta fase es que puedan tener un lugar y tiempo para el desarrollo creativo de sus obras, compartiéndolas con otros directores y recibiendo asesoramiento de determinados expertos. En la edición de 2019 serán el cineasta brasileño Sergio Oksman, la directora del TorinoFilmLab, Savina Neirotti, y la realizadora alemana Valeska Grisebach. Durante la quinta semana de estancia, los cineastas preparan la sesión de *pitching* de sus trabajos que tiene lugar durante la sexta y última semana de residencia, en el marco del Festival donostiarra. Allí se presentarán ante los acreditados de la Industria (en 2018 han sido 1.698 procedentes de 63 países) y tendrán la oportunidad de concertar citas *one to one* con profesionales interesados en colaborar con los proyectos.

Glocal in Progress se creó en 2017 y tiene como objetivo dar una mayor visibilidad a las producciones europeas en lenguas no hegemónicas; es decir, aquellas que no están rodadas en alemán, español, francés, inglés, italiano o ruso. Su propósito principal, por tanto, es fomentar la colaboración entre cineastas, impulsar las coproducciones y contribuir a la difusión de estas películas, alentando el acercamiento de los profesionales de la industria del Norte y del Este de Europa.

Su formato sigue los parámetros de Cine en Construcción. Esto es, tres películas europeas realizadas mayoritariamente en lenguas no hegemónicas ya rodadas son seleccionadas para proyectarse ante una audiencia de distribuidores, productores, agentes de ventas y programadores de otros festivales para que puedan contribuir en la fase de posproducción y en su distribución internacional. En las dos ediciones celebradas hasta el momento se han seleccionado seis películas procedentes de Eslovenia, Rumanía, España, Grecia, Lituania y Turquía, como productores mayoritarios. Las tres películas seleccionadas en la primera edición (*Dantza*, del español Telmo Esnal; *Un om la Locul Lui /A Decent Man*, del cineasta rumano Hadrian Marcu, y *Izbrisana/Erased*, del director

esloveno Miha Mazzini), ya han iniciado su carrera de exhibición en distintos certámenes, así como su distribución internacional.

MAFIZ

Festival de Málaga. Cine en Español

Dentro de las distintas actividades que el Festival de Málaga despliega a lo largo de todo el año destacan de manera evidente las dedicadas a fomentar el desarrollo de contenidos audiovisuales y a apoyar las nuevas formas de expresión cinematográficas.

Con este propósito, y dentro de las actividades de MAFIZ (Málaga Festival Industry Zone), nació Málaga Talent, un Campus en el que veinte jóvenes talentos procedentes de Europa y América Latina participan de una serie de actividades tendentes a estimular y fomentar vínculos creativos que les ayuden en su crecimiento profesional y personal. El programa de capacitación, que cuenta con la asesoría de profesionales de ambos continentes, consiste en diez días de jornadas intensivas donde abordan los siguientes módulos formativos: el creativo, en el que se analizan los componentes primordiales de la narrativa; el de producción, destinado al estudio de estrategias financieras en las coproducciones y, por último, el de distribución, en el que se analizarán casos prácticos de promoción y distribución de un film, para lo que habrá encuentros con profesionales de empresas de relaciones públicas, agencias de *marketing*, expertos en ventas internacionales o distribuidoras cinematográficas. En 2018, los 20 procedentes de 11 países recibieron *masterclass* de Guillermo del Toro, Juan Antonio Bayona y Rodrigo Sorogoyen. El Málaga Talent Campus está organizado por el Festival de Málaga y el Ayuntamiento de la ciudad, e impulsado por Antonio Banderas, presidente de Honor del certamen.

El programa Málaga Work in Progress tiene como fin impulsar la financiación de las películas mediante su presentación a destacados profesionales de la industria; hacer viable la finalización de determinados filmes en fase de posproducción, además de favorecer la difusión y la promoción de la obra, tanto en el merca-

do interno como en su distribución internacional. Para alcanzar estos objetivos, el certamen genera espacios para el encuentro de productores, agentes de ventas, distribuidores internacionales y programadores de festivales. En 2018 se presentaron 150 proyectos de 19 países diferentes, de los que fueron seleccionados doce de ellos, que representaban a once países. Hubo un total de sesenta participantes en esta edición.

Málaga Work in Progress consta de cuatro acciones diferentes pensadas a la medida de las necesidades de los filmes participantes. Málaga Wip-Lab es un laboratorio de ficción, en el que cada año se seleccionan seis títulos de Latinoamérica y España para trabajar con guionistas, montadores y productores y *“encontrar los modos de avanzar en la narrativa, pensar en el futuro circuito de exhibición internacional y cerrar la coproducción con productores europeos”*, explican en su página web. Málaga Wip-Doc es el espacio de trabajo dedicado al cine de no-ficción. Se seleccionan cuatro títulos procedentes de España y América Latina y se trabaja tanto en la narrativa como en los circuitos existentes de producción, distribución y festivales donde exhibirse. Málaga Spanish Wip está diseñado para impulsar la finalización de películas en fase de corte final, ya listas para el proceso de posproducción, y que buscan cerrar su distribución internacional. Cada año se seleccionan nueve títulos de nacionalidad española o, si es en coproducción, con capital mayoritariamente español, y se cuenta con la participación de distribuidores y agentes de ventas, programadores de festivales y fondos, para favorecer la finalización de la obra.

En el Málaga Latam Wip el objetivo es el mismo que en el anterior encuentro, pero en esta ocasión destinado a las producciones de América Latina inscritas en el Instituto de Cinematografía u organismo similar de su país de origen.

El MAFF (Málaga Festival Found & Co Production Event) está programado también para desarrollarse en el marco del festival de cine. El objetivo fundamental de estas jornadas es incentivar la coproducción internacional de contenidos en español, y para eso el certamen cinematográfico ha logrado aunar el esfuerzo del Ayuntamiento de Málaga con Aide aux cinémas du monde (del CNC francés), EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs, del

programa MEDIA europeo), Hubert Bals Fund (Festival de Rotterdam), Sørfond (Norwegian South Film Fund), World Cinema Fund (Festival de Berlín), Doha Film Institut (Catar), ICAA (España) y FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales). Por tanto, la ciudad de Málaga será el epicentro de este encuentro que busca el crecimiento artístico de los proyectos, además de aumentar sus posibilidades de financiación e impulsar las coproducciones a través de la presencia de los principales fondos de financiación que existen a nivel internacional. Según explican sus organizadores, se trata de *“poner en valor el talento de los jóvenes cineastas latinoamericanos, poniéndolos en conexión directa con la red de financiación y respaldo profesional que ofrece esta alianza en Málaga”*. El MAFF está dirigido a realizadores que presenten su primera o segunda obra y pretende convertirse en una plataforma de referencia para el *“desarrollo del sector audiovisual con nuevos proyectos cinematográficos de calidad y de relevancia internacional”*. Por eso, uno de sus objetivos fundamentales es proporcionar asesoría creativa, económica y financiera de alto nivel para generar ese tipo de proyectos cinematográficos viables que faciliten su inserción en el mercado mundial y contribuir así a generar presencia internacional.

En la edición 2018 se presentaron 130 proyectos de 17 países, y fueron seleccionados 22 proyectos de 15 países, cuyos autores recibieron un total de dieciséis horas de formación. Durante las jornadas se reunieron un total 110 participantes; entre ellos, siete representantes de fondos internacionales, 46 productores con proyecto propio, más otros 26 productores españoles y 36 de otros países europeos.

Desde 2017, el Festival de Málaga celebra también el Latin American Focus, un encuentro de coproducción con Latinoamérica, con un país invitado cada año como protagonista. Esta iniciativa nace con la vocación de convertirse en punto de encuentro entre productores latinoamericanos y distribuidores e inversores de España y del resto de Europa. En 2018 el país fue Brasil, se presentaron cuatro proyectos y contó con la participación de ocho productores brasileños y 25 de España y el resto de Europa. El país invitado para la edición de 2019 es Argentina, por lo que

se llevarán a cabo una serie de actividades en coordinación con el INCAA (Instituto Nacional de Artes Audiovisuales). El objetivo de los tres días que durará este encuentro, inscrito también dentro de las fechas de celebración del Festival, será facilitar la búsqueda de coproductores internacionales para los proyectos cinematográficos que se presenten y reforzar el *networking* con las empresas audiovisuales españolas y del resto de Europa.

Curso de desarrollo de proyectos iberoamericanos Fundación Carolina

Desde el año 2003, La Fundación Carolina, en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el Programa Ibermedia, la Fundación SGAE, la Entidad de Derecho de los Productores Audiovisuales (EGEDA) y la Secretaria de Estado de Cultura, celebran el Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos. Está dirigido a guionistas, directores y productores con experiencia previa demostrada en la actividad cinematográfica procedentes de América Latina, España, Italia y Portugal. El objetivo es que veinte participantes seleccionados desarrollen su proyecto de largometraje de ficción, documental o de animación (quedan excluidos los proyectos para televisión) desde una fase embrionaria, para lo que recibirán asesoramiento en guion, dirección y producción, hasta poder concretar la materialización de esa idea inicial.

Según Mariana Baressi, coordinadora del curso, esta iniciativa surgió de una propuesta del productor y director Gerardo Herrero, *“ante la necesidad de encontrar un espacio únicamente para la reescritura y el desarrollo del guion y para fortalecer el lazo de las coproducciones, que por entonces empezaban a tener cada vez más fuerza”*. La singularidad de la propuesta en aquel momento hizo que el proyecto tuviera una rápida acogida, y en estas dieciséis ediciones han sido seleccionados 348 proyectos, de los que más de un 30% (104 películas) se han estrenado en las pantallas. Desde la coordinación del curso explican que la selección de los proyectos se realiza por la *“la calidad del guion presentado, no por el autor ni por la*

experiencia previa” que tenga el candidato, combinando propuestas más comerciales con otras más autorales y con temáticas diversas, que “*no tienen por qué ser latinoamericanas*”. La decisión de quiénes son los veinte candidatos seleccionados en cada edición, donde se suelen presentar entre 700 y 800 propuestas, según datos de su dirección, corre a cargo de un jurado que los analiza.

Para cada edición, la Fundación Carolina otorga seis becas destinadas a candidatos procedentes de cualquier país iberoamericano. La ayuda consiste en cubrir los gastos de desplazamiento del alumno seleccionado, además del alojamiento en régimen de pensión completa durante la estancia en Madrid. El curso se celebra a lo largo de seis semanas entre los meses de octubre y noviembre. Durante ese tiempo, los alumnos tienen la oportunidad de contrastar sus proyectos con asesores de guion, con quienes analizan las ideas, la estructura o se plantean posibles reescrituras. Cada participante tiene dos asesores asignados, con los que trabajan de manera individual en ocasiones, pero también se generan grupos de trabajo con los que se establece una dinámica distinta dependiendo de la naturaleza de los proyectos. Los nombres de estos tutores de guion se repiten en cada edición, como es el caso de Montxo Armendáriz, Michel Gaztambide o Daniela Fejerman, a los que se suman profesionales nuevos cada año. En la última edición se ha contado con Ana Sanz-Magallón, Jaime Rosales y Félix Viscarret. Para los encuentros de producción, los profesionales que les guían en esta etapa son Antonio Saura Medrano, Marisa Fernández Armenteros o Mariela Besuievsky, entre otros.

Una vez finalizado el curso, dos proyectos serán seleccionados para participar en el foro de Coproducción del Festival Internacional de Cine de Guadalajara y otros dos serán enviados al Foro de Coproducción del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. El resto inician un camino que, en un buen número de ocasiones, ha terminado reconocido en los certámenes internacionales de mayor prestigio. Así ha sido el caso de *El motoarrebataador*, de Agustín Toscano, que fue seleccionada para la Quincena de Realizadores de Cannes en 2018; *Santa y Andrés*, de Carlos Lechuga, Premio a la Mejor Película en el Festival de Cine de Guadalajara en 2017; *El invierno*, de Emiliano Torres, Premio Especial del

Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián en 2016; *Mimosas*, de Oliver Laxe, Gran Premio de la Semana de la Crítica de Cannes 2016; *Madeinusa*, de Claudia Llosa, candidata a los Oscar en 2006 o *Gigante*, de Adrian Biniez Pauluk, Gran Premio del Jurado en la Berlinale de 2009, entre otros muchos ejemplos.

CIMA Mentoring

Concebido como un programa de asesoría personalizada de proyectos audiovisuales cuyo objetivo es orientar en su desarrollo, encauzar la financiación y estudiar la viabilidad de cada uno de ellos con el fin de lograr su materialización, CIMA Mentoring está dirigido a mujeres creadoras, sean socias o no de la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), pero que tengan un proyecto audiovisual para cine o televisión.

El programa surge de la idea de trabajar en positivo para cambiar una realidad que avalan las cifras de la industria cinematográfica de nuestro país: que los proyectos liderados por mujeres no traspasan el 18% de la producción anual. Si siempre es un esfuerzo titánico realizar cine en España, en CIMA son *“conscientes de que para una mujer es más complicado levantar un proyecto”*, por lo que esta iniciativa surge para *“contribuir e impulsar el nuevo talento femenino y dar la oportunidad a muchas directoras, guionistas o productoras que tienen proyectos interesantes”*, explica la realizadora Juana Macías. Como ideóloga y directora de CIMA Mentoring desde sus inicios, la cineasta está convencida de que para lograr esos objetivos *“la mejor forma de hacerlo era poner en contacto a estas jóvenes cineastas con productoras y productores de amplia y reconocida trayectoria que les pudieran asesorar, orientar y ayudar a mejorar sus proyectos”*.

A este programa, que alcanza ahora su quinta edición, se presentan entre cincuenta y sesenta proyectos en cada convocatoria, de los cuales saldrán los cinco o seis seleccionados que durante tres meses serán asesorados por un mentor o mentora de *“reconocido prestigio profesional”*, según informan en su página web (www.cimamentoring.com). Los requisitos que se les exige a las participantes es que deben tener al menos una obra estrenada (que

puede ser un cortometraje) y no más de dos largometrajes producidos, porque el objetivo fundamental de CIMA Mentoring es impulsar a jóvenes profesionales.

A diferencia de otros cursos de desarrollo de proyectos, Macías cuenta que su programa *“no es un laboratorio de guion. Lo que buscamos son proyectos que tengan un guion que ya esté muy trabajado, con una idea de presupuesto y un plan de financiación”*. En este sentido, argumenta, *“en la selección tenemos en cuenta la calidad, la originalidad, el interés de los proyectos”* y en ella participan profesionales en activo. *“En los comités que se encargan de seleccionar los proyectos, que están formados por tres personas, siempre buscamos que haya productoras, además de guionistas o directoras. Por eso hemos contado con profesionales como Eva Garrido, Sandra Tapia, Daniela Alvarado, Patricia Ferreira, Marta Figueras o María José Díez, entre otras”*.

Durante las cuatro ediciones que ya se han celebrado, los mentores o asesores que han acompañado a las cineastas seleccionadas han variado dependiendo de los proyectos. *“Hemos tenido la suerte de contar con profesionales como Esther García, Mariela Besuievsky, María Zamora o Gustavo Ferreras”*. Una vez terminada la fase de la asesoría, los responsables de los proyectos asisten a un taller de *pitch*, para poder defender con eficacia su trabajo en la Jornada anual de CIMA Mentoring. El balance hasta el momento no puede ser más satisfactorio. Según explica Juana Macías, *“hemos podido constatar que es muy útil tender puentes porque hace que se llegue más lejos y que hay talento femenino que merece una oportunidad. En cada una de las ediciones el programa se ha ido expandiendo, nos hemos dejado la piel para que así sea, para buscar la financiación, los mejores proyectos, para darlo a conocer. Creemos que la iniciativa ya se ha consolidado y es un programa de referencia”*. Aunque los inicios no fueron fáciles, *“nos costó financiar la iniciativa y pudimos hacerlo gracias al Ministerio de Cultura”*, recuerda Macías, *“ahora nuestro principal patrocinador es Movistar+, con el apoyo de DAMA y EGEDA”*. Por eso, el recorrido de algunos proyectos seleccionados, como *Boxing for Freedom* (Silvia Venegas, J.A. Moreno, 2015), *Las consecuencias*, de Claudia Pinto, en fase de producción, o el éxito de Carla Simón, *Verano 1993* (2017), cuya mentora, María Zamora, también se convirtió en coproductora de esta película, avalan el éxito de esta iniciativa.

Dones Visuals

En consonancia con el programa de CIMA, la asociación catalana Dones Visuals (www.donesvisuals.cat), creada en 2017, ha organizado un plan de desarrollo hasta 2020 a través de seis líneas de actuación dirigidas a incrementar el liderazgo de las mujeres en la industria audiovisual. Para lograr este objetivo han puesto en marcha distintas iniciativas como Acciòviver, un programa de acompañamiento y asesoramiento a proyectos de largometraje de ficción y documental, impulsados por mujeres. Está dirigido a realizadoras y guionistas catalanas o que residan en Catalunya, autoras de una obra audiovisual estrenada y como máximo dos largometrajes en su haber. En cada convocatoria se seleccionarán tres proyectos de ficción y tres documentales que serán supervisados y asesorados por profesionales en las fases de guion, dirección y producción. El único requisito para participar en estas convocatorias es contar con una primera versión del guion o con un tratamiento mínimo de veinte folios en el caso de los documentales. El periodo de trabajo con los proyectos se prolonga durante ocho meses, que se estructuran en una fase dedicada al guion y a la dirección, y en otra dirigida a un encuentro con la industria en colaboración con el Festival de Cine de Autor de Barcelona D'A.

El programa Accioproductió, cuya primera edición está prevista para junio de 2019, consiste en el acompañamiento a mujeres productoras noveles que estén desarrollando un proyecto de largometraje. Estarán asesoradas por profesionales veteranas de las que recibirán el apoyo y el seguimiento individualizado durante un año, porque el objetivo es orientarlas en el desarrollo de las estrategias de financiación adecuadas para sus proyectos. En cada convocatoria se elegirán cuatro proyectos de ficción y cuatro documentales. Con estos programas de acción directa, más otras iniciativas específicas, Dones Visuals quiere impulsar un cine con más diversidad de miradas, que ayude a construir una sociedad más igualitaria, fomentando el liderazgo de las mujeres en la industria audiovisual.

MRG/WORK

Bajo el paraguas del Festival Márgenes, MRG/Work nace para dar respuesta a las nuevas formas de pensar y trabajar el cine y el audiovisual en un mundo tan cambiante y abierto, promoviendo el trabajo en red y fomentando su circulación asegurando su identidad y calidad. Según sus organizadores, MRG/Work surge de la necesidad de cubrir *“un espacio para determinados proyectos audiovisuales que no encajaban en los laboratorios y mercados al uso”*. El objetivo de este programa es *“dotar de herramientas y abrir nuevos caminos de desarrollo para los autores de estos proyectos que están interesados en explorar nuevas fórmulas de realización y nuevas narrativas audiovisuales”*. MRG/Work se configura, por tanto, como un innovador espacio para el trabajo, el diálogo y el análisis que pone en contacto a jóvenes cineastas independientes con agentes de la industria interesados en hacer viables esos proyectos: desde productores a agentes de ventas o programadores.

La convocatoria se dirige a autores españoles, portugueses o latinoamericanos con un proyecto audiovisual de cualquier género, temática o duración y que se encuentre en cualquier fase del proceso de trabajo. Es decir, se admiten trabajos en escritura o en posproducción y sí se prestará especial atención por parte de los evaluadores a aquellos proyectos que *“ahonden en la contemporaneidad y ayuden a entender y pensar estos tiempos de transformaciones”*, según explicitan en su página web (www.margenes.org).

En las dos ediciones que se han celebrado hasta el momento se han presentado entre 100 y 150 proyectos, pero solo seis son seleccionados para participar en este programa. El equipo evaluador de los finalistas está compuesto por Lucia Casani, directora de La Casa Encendida; Gonzalo de Pedro, director artístico de Cineteca, y el productor Maui Alena.

Durante dos jornadas, los autores seleccionados trabajan en sesiones individuales y colectivas con un equipo de asesores que les aconsejan desde distintos puntos de vista: artístico, crítico, técnico, financiero o comercial. Todos los años el equipo de asesores es distinto y los profesionales que han pasado hasta el momento por esta iniciativa han sido: Paolo Moretti (actual director de la

Quincena de Realizadores del Festival de Cannes); Tanya Valette (exdirectora de la Escuela de San Antonio de los Baños), los productores José Noya y Puy Oria; la distribuidora Sandra Gómez o el cineasta Andrés Duque. La organización se hace cargo del viaje y del alojamiento de los seleccionados, que además tienen acceso gratuito a la programación del Festival Márgenes en sus sedes de Madrid, ya que las dos sesiones de asesoramiento coinciden con las fechas de celebración del certamen.

De estos encuentros han salido, por el momento, filmes que ya han tenido un importante recorrido en festivales, como *Mariana*, de Chris Gude (2017), *La casa de Julio Iglesias*, de Natalia Marín (2018), o *Il sogno mio d'amore*, de Nathalie Mansoux y Miguel Gómez (2018). La buena recepción de esta iniciativa y los objetivos alcanzados en las dos ediciones, llevan a la organización de MRG/Work a plantearse nuevos retos encaminados a apoyar este tipo de producciones: *“En un futuro nos interesaría poder desarrollar una plataforma de ayudas directas que contemple los diferentes estadios de desarrollo de un proyecto: investigación y escritura, producción, posproducción y distribución”*, en un intento de paliar las escasas vías de apoyo que existen a productos que se salen de la norma.

Abycine Lanza: Mercado del Audiovisual Independiente Español

Abycine Lanza surge por la *“necesidad de explorar nuevas formas de fortalecer los proyectos independientes españoles y ante la dificultad para encontrar vías de financiación o comercialización para estos trabajos”*, explica su coordinador, Javier Aguayo. La iniciativa surge en 2016 y desde entonces el festival manchego Abycine (Albacete), junto con el ente público Castilla La Mancha Media (CMM) han convocado este Foro de Ayuda a la Producción al que se han presentado 402 proyectos, de los cuales han sido seleccionados 56 en la sección Proyectos en desarrollo y 16 en Proyectos en posproducción (*Work in Progress*).

Los proyectos presentados son analizados por un grupo de profesionales del sector que sigue unos criterios establecidos: *“Se*

tiene en cuenta el presupuesto del proyecto, ya que queremos mantener siempre el espíritu de mercado audiovisual independiente. Por otro lado, tienen cabida todo tipo de temáticas e historias, pero solo seleccionamos proyectos con alma y voz, que además tengan una hoja de ruta clara, con un plan de financiación coherente y una estrategia definida”, explican sus responsables. Por eso, algunas de las personas que han participado en esta tarea han sido profesionales como Mercedes Martínez-Abarca, programadora en el festival de Rotterdam y Gijón; Ana Puentes, productora y miembro del comité de selección de la incubadora ECAM; Eduardo Guillot, director de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani, o José Manuel Zamora, director de Abycine.

Durante tres jornadas, los participantes seleccionados presentan sus proyectos en sesiones cerradas y reciben el asesoramiento de profesionales de la industria. En la edición de 2018 han contado con la asistencia de expertos como la productora Esmeralda Momferratou, de Farilo House Entertainment; Isona Admetlla, coordinadora de la World Cinema Found de la Berlinale, o Joan Gual, de MOD Producciones. Todos los proyectos tienen la opción de ganar una de las dos ayudas de 15.000 euros que ofrece la CMM, además de contar con el premio Open ECAM, que consiste en utilizar las instalaciones, los recursos y los estudios de Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) para el rodaje o posproducción de la obra. Los proyectos ganadores también consiguen la intermediación por parte de CMM ante la Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA), con el objetivo de aumentar su financiación.

Abycine Lanza está dirigido a largometrajes de ficción o documental en fase de desarrollo. Deben estar promovidos por una productora registrada en el ICAA, aunque también puede estar asociada una productora o profesional del audiovisual internacional. Para lograr todas estas ventajas, la comisión valorará especialmente cualquier implicación con Castilla-La Mancha, ya sea por lugares de rodaje, coproducción con una productora castellano-manchega o la participación de personal artístico o técnico de la región.

Una vez finalizadas las sesiones específicas de Abycine Lanza, la organización mantiene el contacto con los proyectos para conocer cómo avanzan *“sus estrategias de finalización, de financiación o desarrollo. En el caso de los proyectos apoyados se establece una calendarización de cara también a su presentación en el festival”*, comenta Aguayo. De sus encuentros anuales ya han salido títulos como *Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta, 2018), que logró la ayuda de 7.000 euros de *Work in Progress* para la posproducción del film en 2017; el documental *La ciudad oculta* (Víctor Moreno, 2018), *Verano 1993* (Carla Simón, 2017), *Julia Ist* (Elena Martín, 2017), o *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018), entre otros trabajos.

La buena marcha de las tres ediciones realizadas hasta el momento y el resultado de los proyectos lanzados arrojan un balance muy esperanzador para la organización de este programa: *“En muy poco tiempo el proyecto está muy valorado y respaldado por la industria y la “comunidad” del cine independiente español. El objetivo de Abycine con respecto a esta iniciativa es “ponerla en primera línea de actuación del plan estratégico del festival”*, comentan sus organizadores. Por esta razón, las ideas ya están claras para el futuro más inmediato: *“Somos conscientes del gran apoyo que el paso por nuestro mercado supone para poder llevar a cabo películas de cine independiente en nuestro país. Por tanto, de cara a la cuarta edición, el Lanza crecerá, pasando a tener más días de mercado, con más encuentros, profesionales invitados y masterclasses, contando también con más ayudas y premios para los proyectos. Nuestro propósito es poder ampliar la cantidad de proyectos seleccionados, así como los distintos tipos de ayudas y asesorías que actualmente ofrecemos. Queremos que Abycine Lanza se convierta en un referente aún más grande para los cineastas independientes, y ser capaces de apoyarles más y mejor”*, concluye Aguayo.

Asociación Madrileña Audiovisual (AMA)

La Asociación Madrileña Audiovisual (AMA), que representa a cuarenta empresas productoras de la Comunidad de Madrid, cuya actividad supone el 65% de la producción audiovisual de esta comunidad y un 40% del total a nivel nacional, ha lanzado una

serie de iniciativas tendentes al desarrollo de proyectos. Es el caso de MadridCreaLab, que comenzó a funcionar en 2012 y tiene como objetivo favorecer el encuentro entre guionistas, directores y productores. La iniciativa está organizada además por la Plataforma de Nuevos Realizadores (PNR), la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), la oficina de Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y el sindicato de guionistas, ALMA.

MadridCreaLab consta de tres fases. Tras la primera, que es la destinada a la selección de los guiones participantes, la segunda está enfocada a desarrollar talleres de trabajo con profesionales de prestigio que asesorarán a los guionistas para mejorar sus proyectos. La última fase supone un *pitching* final ante productores y profesionales de la industria cinematográfica madrileña. Cada año un comité internacional selecciona los proyectos seleccionados. En las tres primeras ediciones se presentaron entre treinta y cuarenta trabajos cada año, de los que se seleccionaban cerca de veinticinco. En la cuarta edición se inscribieron 87 proyectos y pasaron a la siguiente fase, 18. Para estrechar más las relaciones entre profesionales de ambos lados del Atlántico, en cada edición se invita a dos países. Se abrió con Suecia y Colombia, después Rumanía y México, Alemania y Chile, para finalizar en 2018 con Polonia y Perú. Durante tres intensas jornadas se presentan los proyectos seleccionados y se realizan los *pitching*, además de reuniones entre productoras, mesas redondas, talleres específicos y diversas actividades de *networking* con Madrid como escenario. De las últimas ediciones han salido proyectos como el documental chileno *Los Reyes* (2018), de Betina Perut e Iván Osnovikoff, premio especial del jurado en el IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam), o *La ciudad oculta*, de Víctor Moreno (2017), que logró la incorporación de la productora alemana Dirk Manthey Film.

Rodando Páginas es una actividad promovida por AMA, en colaboración con la Federación del Gremio de Editores de España (FGEE), que tiene como objetivo lograr sinergias entre el sector audiovisual y el editorial, de forma que los cuentos, los cómics y los libros tengan la posibilidad de adaptarse a las distintas panta-

llas audiovisuales. En la primera edición, celebrada en 2018, un comité de expertos del sector audiovisual seleccionó de entre las casi noventa obras literarias inscritas las catorce que tenían un mayor potencial para ser trasladadas al lenguaje cinematográfico, televisivo, de videojuegos, de desarrollo web, etc. Rodando Páginas busca la mayor diversidad y representatividad posible para dirigirse a públicos muy diversos. Por eso, en sus sesiones de *pitching* se pueden contemplar desde cómics infantiles hasta dramas, desde novelas juveniles a novelas gráficas o desde *thrillers* a todo tipo de comedias. A ellas asistieron más de 150 profesionales del sector audiovisual como productores, representantes de las plataformas televisivas como A3Media y Mediaset España, expertos en temas de propiedad intelectual, agentes literarios, etc. Todos ellos a favor de una iniciativa que pretende contribuir al crecimiento de las adaptaciones audiovisuales en el mercado español, cuyas cifras actuales apenas alcanzan al 20% de los títulos, mientras que en la industria norteamericana el 75% de las películas que se producen están basadas en obras literarias.

DAMA AYUDA

Dirigido exclusivamente al desarrollo de guiones, DAMA Ayuda es un programa organizado e impulsado por esta entidad de gestión de derechos de autor de medios audiovisuales que ha alcanzado ya su sexta edición. El objetivo de cada año es seleccionar las ocho mejores sinopsis de los proyectos presentados para iniciar posteriormente un trabajo de apoyo y asesoramiento con estos autores noveles. El jurado está compuesto por los cuatro guionistas que tutorizarán los proyectos seleccionados y las tutorías se realizarán hasta alcanzar una versión del guion susceptible de convertirse en película. Los candidatos interesados en este programa solo podrán presentar proyectos de ficción cuya idea sea original. Quedan descartadas las adaptaciones literarias y los proyectos de documental. Durante las seis ediciones realizadas, los tutores de este proyecto han sido los guionistas Michel Gaztambide, Susana López Rubio, David Muñoz y Alberto Marini.

De las últimas ediciones han salido guiones como *Josefina*, de Belén Sánchez Arévalo, *El hombre del sombrero*, de Raquel de la Cruz, o *Ricksaw*, de Caridad Riol.

La Incubadora de la ECAM

La Incubadora es un programa de desarrollo de proyectos cinematográficos dirigido a productores, directores y guionistas residentes en España puesto en marcha por la ECAM (Escuela de Cine y Audiovisuales de la Comunidad de Madrid). Su objetivo principal es, según sus organizadores, “acompañar, impulsar y ayudar a los profesionales del sector en su recorrido laboral y creativo”. En las dos ediciones celebradas hasta el momento se han presentado un total de 380 propuestas, de las que solo cinco han sido seleccionadas cada año por “su calidad y por su potencial internacional”. Cada uno de estos proyectos recibe una dotación de 10.000 euros como ayuda al desarrollo, además del asesoramiento de los profesionales, y a los no residentes en Madrid se les facilita apoyo económico para sufragar los gastos de alojamiento y transporte.

La fórmula para trabajar con los cinco proyectos seleccionados está enfocada a las mentorías con profesionales de prestigio, el asesoramiento grupal e individual, *workshops* y la búsqueda de financiación. Por eso, su objetivo es fortalecer el desarrollo de los proyectos seleccionados, apoyando en sus necesidades a sus creadores, ya sea contactando con posibles coproductores, distribuidores, etc. La idea es tejer una red de contactos entre expertos y los autores de las historias, así como con festivales, foros internacionales y organismos que contribuyan a impulsar su producción.

Los autores de los proyectos en desarrollo participan en sesiones programadas en la ECAM entre los meses de febrero a junio, y allí trabajan en sesiones colectivas o individuales con los mentores correspondientes a las áreas de guion, realización, financiación, etc. Por eso, las bases de este programa especifican que los proyectos deben contar como mínimo con una primera versión del guion, pero no podrán presentarse proyectos que estén ya en fase de preproducción, rodaje iniciado o en fase de posproduc-

ción, salvo en los casos que se requiera el rodaje previo de una parte del proyecto como sucede con algunos documentales.

Según explican los organizadores de La Incubadora, los mentores que participarán en la segunda edición serán el director y guionista Paco Plaza, la productora asociada de Mediapro, Mari-sa Fernández Armenteros, el director y guionista Borja Cobeaga o la productora Nahikari Ipiña, entre otros profesionales. Otra de las líneas de trabajo fundamentales para La Incubadora es realizar el seguimiento de los cinco trabajos seleccionados, una vez finalizado su paso por la ECAM, en las siguientes fases de desarrollo de las obras. Esto ha sucedido, por ejemplo, con el proyecto *La inocencia*, de Lucía Alemany, presente en la primera edición, que acaba de finalizar su rodaje; y con el hecho de que David Casademunt, autor de *La Bestia*, haya participado en el TIFF Film-maker Lab del Festival de Toronto, o que uno de los productores seleccionados en la primera edición participará en el *workshop* del EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs). Y es que uno de los objetivos centrales de este programa es el impulso internacional de los trabajos mediante la colaboración con instituciones de gran interés para el desarrollo profesional de los autores. Por eso, desde la ECAM se han alcanzado acuerdos con Torino Film Lab Meeting Event, Rotterdam Lab o Toronto International Film Festival, y se ha trabajado para contar con la asistencia de profesionales procedentes del programa MEDIA, Eurimages e IBERMEDIA, de mercados como London Production Finance Market o Rome MIA Market, distribuidores internacionales o compradores de contenidos para las televisiones o plataformas OTT.

Conecta Fiction

Santiago de Compostela acogerá en el mes de junio de 2019 la tercera edición de Conecta Fiction, un evento de tres días de duración centrado en generar un punto de encuentro para creativos, productores y coproductores de contenidos de ficción para televisión. Este encuentro internacional de *networking* surge de la iniciativa de su directora, Géraldine Gonard, una experta en

ventas y coproducciones internacionales de cine y televisión que vio la necesidad de organizar unas jornadas en las que “*España fuera como un puente natural entre Europa y América*”, explican sus responsables.

Para lograr este objetivo, en Conecta Fiction, se reúnen cada año tanto los profesionales de la industria televisiva como los creadores que intervienen en el proceso de producción de una serie. Por tanto, el *networking* y las sesiones de *pitching* de proyectos se convierten en los ejes centrales de la actividad, además de la organización de conferencias y talleres diversos.

Para fomentar el intercambio y la internacionalización entre autores, productoras y cadenas de televisión, Conecta Fiction pone el foco en un país de cada continente. En la edición de 2018 los invitados fueron Alemania y Colombia, por lo que sus producciones y sus industrias estuvieron muy presentes en las distintas secciones del encuentro. El programa se desglosa en cuatro tipos de actividades: reuniones y encuentros *one-to-one* en el espacio La Caja de Ficción; celebración de conferencias, talleres y paneles con casos de estudio; sesiones de *pitching* de proyectos de televisión (seres y mini series) para coproducción internacional, de series digitales y de proyectos de televisión procedentes de los laboratorios de la Fundación SGAE, y proyecciones de series y mini-series.

Los encuentros se organizan en distintas secciones, dependiendo de su carácter. Pitch Copro Series está dirigida a los proyectos para coproducción internacional. En 2018 se presentaron 91 proyectos, de los que diez fueron seleccionados por un comité editorial formado por profesionales de Europa y América Latina, entre los que estaban el productor Francisco E. Cordero, la guionista y directora de contenidos en Lavinia Audiovisual (Argentina), Carolina González, o Patricia Arpea, representante de Publispei (Italia). En la sección Pitch Digiseries, dirigida a proyectos de series digitales con una duración máxima de veinticinco minutos por episodio, se presentaron 33 proyectos de los cuales se seleccionaron cinco de ellos por un comité compuesto por Alberto Fernández, subdirector de contenidos y transmedia de RTVE, y la actriz y directora, Sonia Méndez, entre otros profesionales.

Además de estas secciones, en Conecta Fiction-2018 se realizó por primera vez una convocatoria de Pitch Clips, dirigida a los miembros del Foro de Asociaciones de Guionistas Audiovisuales (FAGA) y a los del sindicato de guionistas ALMA. Los participantes seleccionados debían enviar un clip de vídeo en el que presentaban su proyecto para ser exhibido durante las distintas jornadas del evento. También se organizó un concurso nacional de proyectos, el “Branded Content”, para el que se recibieron 39 propuestas, aunque solo cinco fueron seleccionadas para ser presentadas por sus autores ante la audiencia del Conecta Fiction.

La mayor parte de los trabajos presentados en Pitch Copro Series durante las dos ediciones celebradas provenían no solo de España, sino también de países como Argentina, Chile, México y Francia. Por eso, no es de extrañar que un proyecto como *Héroes invisibles*, una coproducción entre Chile y Finlandia, que actualmente se encuentra en fase de posproducción y que se centra en la historia de un diplomático europeo durante el golpe militar de 1973, se presentara en la primera edición de este programa de impulso a nuevas series. Conecta Fiction cuenta con el respaldo de la Xunta de Galicia, el ICEX y la fundación SGAE. A pesar de su corta existencia, a lo largo de estas dos ediciones sus organizadores han podido constatar el apoyo de la industria televisiva y explican que *“Conecta FICTION está sirviendo de gran escaparate y ‘meeting point’ para acercarse al talento español que atraviesa, afortunadamente, uno de sus mejores momentos en décadas”*. Por eso consideran que su mayor reto es *“continuar reuniendo en el evento a los players más interesantes del panorama europeo y americano, talento como el de guionistas, directores o showrunners, y a la industria, representada por las cadenas de televisión, productoras, plataformas OTT, inversores, distribuidores, etc.”*.

Screen TV

El Showcase de Pilotos de Ficción es una apuesta por dar visibilidad a los jóvenes creadores en el campo de las series y las webseries en la industria del audiovisual. Esta iniciativa nació en

2014, organizada por el Festival Zoom de Televisión de Igualada y Serializados Fest, pero desde 2018 se ha incorporado el Festival de Málaga a través de Screen TV, un evento organizado por el certamen en el mes de octubre que está orientado a analizar y reflexionar en torno al actual modelo televisivo. La innovación de esta iniciativa es que desde la quinta edición el Showcase de Pilotos de Ficción tiene tres sedes y organizadores: Barcelona, con el Serializados Fest; Málaga, con Screen TV, e Igualada, con el Zoom Festival. Una selección de pilotos de series y webseries finalistas se proyecta en estos tres certámenes, en los que intervienen tanto un jurado de profesionales como las votaciones del público para valorar los ganadores de cada edición.

Otra de las novedades que se ha incorporado al Showcase de Pilotos de Ficción desde la quinta edición es que los creadores de las series finalistas tendrán la oportunidad de conversar con cada miembro del jurado profesional para recibir una valoración personal de su producción. Esta sesión, “Meet the Expert”, se organiza dentro del marco del Serializados Fest, en la sede de la Fundación SGAE de Barcelona.

Para participar en el Showcase de Pilotos de Ficción los proyectos deben cumplir una serie de requisitos, como estar rodados en España y en cualquier lengua oficial del Estado; la organización entiende por capítulo piloto el capítulo *teaser* o primer capítulo de la serie o webserie; la duración máxima no puede ser mayor de 35 minutos; los pilotos con más de una temporada rodada no pueden entrar en la selección, y aunque se aceptan pilotos que se hayan emitido en una televisión local o en Internet, no podrán presentarse aquellos que hayan sido producidos por una televisión estatal o autonómica. Al Showcase de Pilotos de Ficción pueden concurrir alumnos de las escuelas de cine, universidades o cualquier persona física que acredite la autoría de la obra presentada.

El jurado está formado por profesionales del audiovisual. En las últimas ediciones han estado presentes expertos como Agustín Alonso (Playz), Susana Herreras (Movistar+), Maite Pisonero (TVE), Joan Sala (Filmin), Bernat Elías (Mediapro), Paco Escribano (Minoría Absoluta), Conxa Orea (TV3) y guionistas como Roger Coma, Marc Crehuet o Pablo Lara, entre otros.

Coda

A lo largo de estas páginas hemos podido comprobar cómo van extendiéndose por toda la geografía española iniciativas tendentes a apoyar, respaldar, asesorar y acompañar a los nuevos talentos en su camino hacia la profesionalización. Programas pensados para contribuir al crecimiento de nuevos autores, talleres creados para asesorar en el desarrollo fructífero de una historia, encuentros destinados a enriquecer las propuestas creativas o financieras de proyectos embrionarios en fase de crecimiento en un entorno audiovisual que se transforma vertiginosamente en cada una de sus etapas productivas. Múltiples y variadas actividades dirigidas a impulsar y fortalecer un cine independiente, plural, rico, diverso, pero pensando también en nuevos modelos de negocio, en los nuevos públicos, y en las nuevas formas de consumir los contenidos audiovisuales que se abren paso en el inexorable avance del siglo XXI.

Escuelas de cine

El camino hacia la profesión

Concha Gómez

A lo largo de las últimas décadas, la enseñanza del cine se convirtió en un debate recurrente entre los defensores de utilizar las aulas para formar a los futuros profesionales del audiovisual y los detractores de estas, aquellos que consideraban que el oficio se aprende con la práctica y la experimentación desde dentro de la industria. La discusión casi siempre surgió a raíz de polémicas declaraciones, como cuando Werner Herzog aconsejaba a los alumnos en una *masterclass*, en el festival 4+1 de 2012, que se alejaran de los centros educativos: “*Si quieren hacer cine y son serios, aléjense de los estudios académicos sobre cine, son una enfermedad, el enemigo*”, explicaba el director alemán, mientras recomendaba a los jóvenes que se entregaran a la lectura, los viajes y a la práctica del cine. Para refrendar estas convicciones siempre se ha argumentado que cineastas como Hitchcock, Kubrick, Capra, Bertolucci, Tarantino, Cameron o Almodóvar nunca fueron a una universidad o escuela de cine, pero también es cierto que en el bando contrario se pueden citar los ejemplos de Coppola, que pasó por la UCLA Film School; Scorsese, que estudió en NYU Film School; Lucas, que se licenció en la USC Film School, o David Lynch, en el American Film Institut, entre otros muchos casos. Hoy por hoy el debate parece superado y la discusión resulta bastante arcaica, entre otras razones por la evolución de la propia sociedad, por la imponente transformación que está viviendo el mundo audiovisual y por la imperiosa necesidad de estar al tanto de las innovaciones tecnológicas.

Es verdad que los pioneros aprendieron el oficio siendo fotógrafos o ingenieros autodidactas que avanzaban con la experimentación de aquella nueva técnica todavía rudimentaria, y que no sería hasta 1920 cuando el Instituto Estatal de Cinematografía de la antigua URSS creara el primer centro en impartir enseñanza de la mano de docentes como Eisenstein o Pudovkin. La Rusia posrevolucionaria y la Italia fascista, con la creación del Centro Experimental de Cinematografía de Roma en 1935, habían vislumbrado ya el enorme potencial ideológico-cultural que podía tener aquella nueva forma de entretenimiento. Mientras, en el sistema de estudios de Hollywood lo más común era que cualquier cineasta comenzara desde el escalón más bajo de la industria y aprendiera el oficio con la capacitación técnica. Así se funcionó hasta que en 1929 se creó en Los Ángeles la *School of Cinematic Arts* (USC), convirtiéndose en un centro de referencia en los Estados Unidos.

En Europa, como explicaba el teórico italiano Francesco Casetti, la preocupación por los procesos de enseñanza no se generalizó hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se produjo una fuerte crisis en el conjunto de las cinematografías nacionales y se profundizó en la reflexión teórica sobre la legitimidad que adquiriría el cine como medio de expresión, y en el carácter especializado que asumió la crítica en publicaciones específicas donde se abordan el estudio de los nuevos lenguajes narrativos, entre otras cuestiones.

En la España franquista, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) se creó en 1947 en Madrid, convirtiéndose desde sus inicios en “*un islote liberal*” en aquellos tremebundos años de censura, como recordaba el cineasta Julio Diamante.¹ Tras varias vicisitudes y el recorrido por distintas sedes, el IIEC se refundó, de la mano de su nuevo director, José Luis Sáenz de Heredia, en la Escuela Oficial de Cinematografía, donde se congregaron una serie de alumnos y profesores disco-

1 Llinás, Francisco (ed), *50 años de la Escuela de Cine*. Cuadernos de la Fílmoteca. Fílmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1999.

los con el régimen y de donde saldría el núcleo fundamental del Nuevo Cine Español. Los alumnos de aquella “*escuela ejemplar*” eran seleccionados tras durísimos exámenes de ingreso y, cuando entraban, el aprendizaje estaba basado fundamentalmente en la práctica, ya que académicamente se establecía que “*los alumnos de los primeros cursos hicieran de ayudantes de los cursos superiores en sus respectivas especialidades*”, evocaba el realizador Jesús García de Dueñas.² Del intercambio de experiencias, de la rivalidad y de la competencia de inquietudes y deseos fue saliendo de aquellas aulas la columna vertebral de una parte importante de la historia de nuestro cine: Carlos Saura, Miguel Picazo, Manuel Summers, Mario Camus, José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Luis Cuadrado, Angelino Fons, José Luis Alcaine, Víctor Erice, Álvaro del Amo, Manuel Gutiérrez Aragón o Pilar Miró, entre una nómina mucho más abultada.

Con el cierre de aquel emblemático centro, en el curso 1974/75, la enseñanza del cine pasó a tener rango universitario con la creación, en la Universidad Complutense de Madrid, de la Facultad de Ciencias de la Información, que aunaba los estudios de Periodismo, Cine, Radio, Televisión, Publicidad y Relaciones Públicas. La proliferación de estos centros de estudios superiores por distintas zonas de España no impidió la creación, a mediados de los años noventa, de dos Escuelas de Cinematografía, la ECAM en Madrid, y la ESCAC en Barcelona, que enfocaban su formación al estudio específico de las técnicas y lenguajes cinematográficos, que contaban con docentes provenientes de la práctica fílmica y que ofrecían un contacto más directo con las empresas del sector para la formación de su alumnado.

Las escuelas de cine en el mundo han proliferado en los últimos años. La web filmmaking.net dice haber contabilizado 1.270 escuelas en 86 países, y en España tiene censados 24 centros. No todas las escuelas son iguales, ni los contenidos de sus cursos, ni

2 García de Dueñas, Jesús: “A la deriva por el Cabo de Buena Esperanza. Travesías por unos cursos de la EOC”, en *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y Desencantos*, Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde (eds.), Institut Valencià de Cinematografia, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes de Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española, Valencia, 2003.

sus costes ni la duración de sus estudios. A continuación hacemos un repaso por algunas de las más importantes de nuestro país.

ECAM

Un puente con la industria audiovisual

Con el objetivo específico de formar a los profesionales que la industria del audiovisual pudiera necesitar para su desarrollo, se fundaba, el 14 de noviembre de 1994,³ la Escuela de Cine y Audiovisuales de la Comunidad de Madrid, ECAM. El modelo elegido para el nuevo centro se constituyó como una fundación cultural privada, cuyo propósito era posibilitar la formación del alumnado en distintas etapas educativas, ya fuera tanto en conocimientos básicos como en diplomaturas, formación continua para trabajadores o cursos de posgrado. El objetivo, en consecuencia, fue siempre acercar la industria del sector a la escuela, favoreciendo de manera prioritaria la inserción laboral de las nuevas generaciones de profesionales que fueran saliendo de sus aulas. Junto a esto, otro de los retos planteados era el de fomentar y apoyar proyectos de alfabetización audiovisual dirigido tanto a alumnos en diversos niveles educativos y profesorado, como al conjunto de la ciudadanía.

En su fundación intervinieron tanto el entonces presidente de la Comunidad de Madrid, Joaquín Leguina, como el consejero de Educación y Cultura, Jaime Lissavetzky, además de José Luis Borau, como presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, y Manuel Gutiérrez Aragón como presidente de la SGAE. Posteriormente, al Patronato de la Fundación ECAM se sumaron la entidad de gestión de derechos de los productores, EGEDA y DAMA, la entidad que se ocupa de los derechos de los autores. Desde sus inicios, la ECAM dependió jurídica y económicamente de su Patronato y su financiación viene de *“aportaciones de los Patronos y de los ingresos, tanto ordinarios como*

3 Por un acuerdo adoptado por el Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid en fecha 27 de octubre de 1994.

extraordinarios que se consiguen durante el cumplimiento de sus fines fundacionales”, explican desde el centro.

En su filosofía fundacional los valores que sustentaron el espíritu de la ECAM se articularon en torno a la pluralidad, apoyando la diversidad narrativa y artística; la colaboración, para potenciar el talento colectivo; la excelencia; la creatividad; el liderazgo, y la profesionalidad, ofreciendo como docentes los mejores expertos en activo. En los primeros cursos, el sistema de selección del alumnado se realizaba mediante unas pruebas selectivas, que consistían en un examen de cultura general y cinematográfica, un análisis escrito de una película, una prueba específica de la especialidad y una entrevista personal.

Durante los tres primeros cursos de esta nueva andadura formativa, cincuenta profesores atendían a unos 160 alumnos por curso, que se distribuían en las especialidades que se ofrecían entonces: dirección, producción, guion, sonido, dirección de arte, dirección de fotografía y montaje. Progresivamente, la ECAM fue incorporando nuevas especialidades, como la de Interpretación, la de Caracterización o la de Animación, pero todas ellas se fueron extinguiendo en los primeros años del nuevo siglo XXI. La radical transformación que vivió el mundo audiovisual con la digitalización de los procesos de producción y los nuevos lenguajes narrativos obligaron a la ECAM, como a todos los centros de enseñanza en otros países, a un cambio estructural sobre su modelo educativo, eliminando las Especialidades para dar paso a las Diplomaturas. Esta transformación tenía como objetivo, según sus responsables, *“abordar una formación que aporte al sector a profesionales con unos conocimientos más completos, buscando la especialización del alumnado, pero también una mayor comprensión del trabajo de sus compañeros de otras Diplomaturas”*. Es en 2013 cuando se opera este cambio y desde entonces la ECAM ofrece ocho Diplomaturas: guion, dirección, montaje, sonido, dirección artística, producción, cine documental y dirección de fotografía.

En los albores del nuevo milenio, y ante la necesidad de cumplir con uno de sus objetivos, la ECAM creó el departamento de cursos intensivos, ofreciendo desde entonces programas formativos de corta duración y sobre temas muy específicos, como

ayudante de dirección, script, guion de series, dirección cinematográfica o guion de cine. Los cursos de posgrado arrancaron en el curso 2009-2010 con el Máster en Cine Digital, impartido en colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos, atendiendo a un campo novedoso en aquellos momentos. A este le seguirían el Máster en Crítica Cinematográfica (un máster conjunto entre la ECAM y la revista *Caimán Cuadernos de Cine*, bajo la dirección académica de esta última), el Máster en Distribución Audiovisual (MDA), el Máster en Dirección de Fotografía o el Máster en Diseño de Vestuario de Cine, Series y Teatro.

Para cumplir con su misión de “*fomentar y apoyar proyectos de alfabetización audiovisual dirigidos a alumnos, profesores y al conjunto de la ciudadanía*”, la ECAM iniciaba en el 2017 el Campamento Urbano dirigido a un alumnado infantil y juvenil de ocho a diecisiete años con interés en conocer el lenguaje audiovisual y experimentar con las diferentes narrativas. También en ese curso se iniciaban los primeros programas de formación para profesorado de Primaria, Secundaria y Bachillerato, así como talleres para colegios e institutos.

Durante los últimos tres cursos académicos, cada año han pasado por las aulas de la ECAM más de quinientos alumnos con un perfil muy variado, ya que la oferta formativa abarca desde los ocho años, con el programa de Formación Cero, hasta profesionales en activo que necesitan actualizar y reciclar conocimientos, con la Formación Continua y los cursos de posgrado. Sobre las estadísticas de género entre la población estudiantil la ratio se establece en un 60% de hombres frente a un 40% de mujeres, según los datos recogidos del curso 2018-2019.

La experiencia profesional al servicio de la docencia

Si una de las razones fundamentales de la ECAM es la de ofrecer una formación lo más actualizada posible, “*que siga las demandas exigidas por la industria audiovisual*”, explican sus responsables, parece coherente que los más de trescientos profesores que imparten la docencia en sus aulas sean profesionales en activo y con un importante bagaje experiencial. Por este motivo, la escuela ha rea-

lizado un esfuerzo en los últimos cursos por contar en su plantilla docente con cineastas como Enrique Urbizu, Miguel Ángel Vivas, Patricia Ferreira, Fernando Franco, Borja Cobeaga, Javier Rebollo, Sergio Oksman o Virginia García del Pino; productores como Felipe Lage o José Nolla; guionistas como Isabel Peña; montadores como Teresa Font, responsables de sonido como Ricardo Steinberg o críticos e historiadores como Carlos F. Heredero y Antonio Weinrichter, entre otros muchos.

Ubicada en la Ciudad de la Imagen de Madrid, rodeada de empresas del sector, como productoras, televisiones, empresas de posproducción y de alquiler de equipos, las aulas de la ECAM están dotadas con la “última tecnología”, explican sus responsables, para poder desarrollar la formación y realizar los ejercicios finales de la Diplomatura. Las instalaciones del centro cuentan con un laboratorio de fotografía, un plató de 350 metros cuadrados, doce salas de montaje para AVID y dos con moviolas Steenbeck de 16 mm y 35 mm; una sala de mezclas de sonido; una sala de visionado con audio 5.1; 2 salas de etalonaje; 3 salas de edición y grabación de sonido, además de un gran salón de actos con proyector de 35 mm y DCP, mediateca, biblioteca, etc.

Junto a este proyecto docente en la formación del alumnado, la ECAM creaba en 2003 un departamento destinado a gestionar la distribución en festivales nacionales e internacionales de las películas surgidas de las titulaciones de la escuela. ECAM Distribución ha logrado en la última década que sus obras obtuvieran más de 350 premios en distintos certámenes. Este departamento también gestiona el catálogo de cortometrajes de la Comunidad de Madrid; el catálogo de largometrajes de los antiguos alumnos de la ECAM, además de ser responsable de FilmNow, el único catálogo de cortometrajes de escuelas y universidades de cine de España. La ECAM es miembro del *Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision* (CILECT), un organismo que reúne a 180 centros de formación especializada en el ámbito de la creación y formación audiovisual de 65 países distribuidos en 6 continentes.

La conexión con el mundo laboral y con todas las ramas del sector se hace imprescindible para un centro educativo que pre-

tende formar a los profesionales del presente y del futuro de una industria fuerte y competitiva. *“En la actualidad, la escuela dispone de más de 200 convenios de colaboración con empresas como Atresmedia, Movistar +, Filmoteca Española, Sony Entertainment, Avalon, Caramel Films o Mediapro. Entre estos acuerdos, destaca la apuesta por el talento de empresas como Warner Bros. España, EPC o CreaSGR, que año a año becan a alumnos y alumnas de Diplomatura”*, explican desde la dirección de la ECAM. Pero el respaldo, el apoyo y el impulso al talento emergente no puede circunscribirse solo al ámbito de la educación reglada. Para seguir alentando nuevos proyectos, continúan sus responsables, *“la ECAM creó en 2017 The Screen, un ecosistema de proyectos y servicios con el objetivo de impulsar la producción cinematográfica nacional. Dentro de esta nueva marca nace La Incubadora, que es un programa de desarrollo de largometrajes dirigido a productores, directores y guionistas emergentes residentes en España a través de mentorías, asesoramiento individual, workshops y financiación de cinco proyectos de largometraje con potencial internacional”*.

Conscientes y seguros de que el mayor valor que tiene un centro educativo es su capital humano, no solo entre el profesorado y el equipo gestor, sino sobre todo con las distintas promociones de alumnos que curso tras curso van saliendo hacia el mercado laboral, la ECAM ha diseñado distintas iniciativas y proyectos para apoyar ese tránsito e impulsar especialmente sus primeros pasos en el sector. *“The Screen es el puente entre la ECAM y la industria audiovisual europea”*, explican desde la dirección del centro. *“Algunos de estos servicios solamente están accesibles para antiguos alumnos, como son la bolsa de empleo, un espacio de coworking y el programa OpenECAM, pero los alumni también pueden acceder a la convocatoria anual de La Incubadora, el programa de desarrollo de largometrajes para productores/as, directores/as y guionistas abierto a toda España”*, concluyen.

Desde que en 2013 se creara OpenECAM, destinada al impulso de la producción nacional con los recursos de que dispone la escuela, se han apoyado más de trescientos proyectos entre largometrajes, anuncios publicitarios o series de televisión. La ECAM ha intervenido de una u otra manera en títulos como *La herida* y *Morir*, de Fernando Franco; *El futuro* y *Aliens*, de Luis López Carrasco; *Costa da Morte*, de Lois Patiño; *Malpartida Fluxus Village*, de María

Pérez; *La ciudad oculta*, de Víctor Moreno; *La tribu*, de Fernando Colomo; *Letters to Paul Morrissey*, de Armand Rovira; *Nosotros*, de Felipe Vara del Rey, o *Una vez fuimos salvajes*, de Carmen Bellas.

En noviembre de 2019 se cumplirán los 25 primeros años de existencia de la ECAM, un centro por el que ya han pasado más de 4.000 estudiantes, convertidos hoy en profesionales de referencia en su ámbito, como Paco Plaza (director y guionista); Rodrigo Sorogoyen (director y guionista); Inés de León (directora, guionista y directora de fotografía); Isabel de Ocampo (directora); Miguel Ángel Vivas (director); Miguel Amoedo (director de fotografía); Mainer Oleaga (directora); Verónica Callón (montadora); Paloma Huelín (sonido); Carlos Muguiro (director y guionista); Luis Cerveró (director publicitario); María Pérez (directora); Fernando González Molina (director); Pablo Remón (guionista y director); Isabel Peña (guionista); Rita Noriega (directora de fotografía); Judit M. Marín (directora de fotografía); Fernando Franco (director y montador); David Pinillos (director y montador); Ramón Salazar (director y guionista); Emma Tusell (montadora); Verónica Fernández (guionista); Valentina Viso (guionista); Koldo Zuazúa (productor); Luis López Carrasco (director y guionista); Natalia Marín (directora); Nacho Arenas (sonido) o David Temprano (director de arte), entre otros muchos.

ESCAC

La apuesta por el talento

También en mayo de 1994 se había inscrito en el Registro de Fundaciones de la Generalitat la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Este centro surgía como una evolución de los estudios de formación profesional del centro Calassanç y cuya actividad, que comenzó al año siguiente, consistiría, según sus estatutos, “*en la enseñanza superior de cine, televisión y tecnología audiovisual, la formación de profesionales y el desarrollo de actividades de investigación y fomento en estas materias*”.

La ESCAC es un centro adscrito a la Universidad de Barcelona, lo que permite no solo el reconocimiento de los títulos expe-

didados sino también otra serie de vinculaciones. *“El rector nombra al delegado de la UB en la ESCAC de entre el profesorado doctor”,* explican desde la dirección del centro. *“Su misión principal es garantizar la adecuación de la actividad académica y docente del centro a la normativa vigente y a los índices de calidad de la UB, así como mantener la relación permanente de la ESCAC y la UB, que se vehicula de manera ordinaria a través del vicerrectorado responsable de los centros adscritos. Los dos departamentos de la UB que dan soporte de forma asidua a la ESCAC son Gestión Académica y la Agencia de Políticas y Calidad”,* concluyen.

Como centro privado sin ánimo de lucro, la ESCAC se financia mediante los ingresos provenientes de las matrículas de los alumnos que cubren toda la oferta formativa del centro. Según sus responsables, *“la Fundación ESCAC cuenta con una buena salud financiera y un presupuesto equilibrado del cual queda expresamente excluido todo ánimo de lucro. Los ingresos extraordinarios más allá de la actividad educativa, como subvenciones, convenios de colaboración, etc., se destinan íntegramente a la financiación del programa de becas, que supone alrededor de un 12% del presupuesto de la entidad”.*

La oferta formativa que propone la ESCAC es un Grado en Cinematografía (3+2) de tres años de duración que se complementa con un Máster en esta especialidad de dos años. Para la formación continua de los profesionales se imparten nueve Másteres propios, como son: Máster en Dirección de Fotografía; Máster en Producción, Máster en Montaje; Máster en Documental; Máster en Film Business; Máster en Guion; Máster en Dirección de Arte; Máster en Efectos Visuales para cine, además del de Dirección antes mencionado. Esta oferta se completa con un Curso de Construcción Efímera, dirigido a quien desee conocer las distintas fases de un proyecto de dirección artística, conociendo técnicas y materiales aplicables a cualquier rama del mundo del espectáculo o el Curso de *Showrunner*. Este proyecto, impulsado por Mediaset España y ESCAC, está dirigido a jóvenes de dieciocho a treinta años con capacidad para la narrativa escrita o audiovisual y con interés por desarrollarse como guionistas de ficción seriada. Está dividido en cuatro semestres, tres de formación en ESCAC y el último destinado a las prácticas en cualquiera de las empresas creadoras de ficción del grupo Mediaset.

La ESCAC cuenta también con el Curso Foundation de iniciación a la narrativa audiovisual. Está dirigido a estudiantes preuniversitarios, tiene un perfil técnico y creativo, según sus gestores, con el fin de aportar una visión global y objetiva del sector para que el alumno pueda “*investigar, identificar y desarrollar sus intereses en el sector audiovisual*”, explican en su página web.

La oferta formativa de la ESCAC se cierra con Cine Base, un programa que tiene como objetivo implementar la narrativa audiovisual entre los alumnos de educación secundaria. Para ello se articulan en torno a esta idea varias propuestas: los cursos de Summer School dirigidos a jóvenes de trece a diecisiete años y con diferentes niveles de aprendizaje; el Summer School Prime Fotografía y Prime Dirección, destinados a alumnos de diecisiete a 23 años que quieran profundizar en estas especialidades, o los cursos intensivos dirigidos a docentes de educación secundaria que estén interesados en aplicar los fundamentos de la narrativa audiovisual en sus aulas.

Cada año alrededor de 500 alumnos reciben formación en la ESCAC. Su perfil es variado en cuanto a su procedencia geográfica, y en los últimos diez años ha tenido un 45% de alumnas frente a un 55% de alumnos. Los datos del último curso 2018/2019 indican que, si en algunos Máster el equilibrio entre sexos se ha logrado prácticamente, como en fotografía o montaje, en otras especialidades la realidad dista mucho todavía de ser equitativa, como es el caso de Efectos especiales, sonido, guion y dirección. Cifras que parecen más alentadoras de cara al futuro de la profesión si atendemos a la paridad que se ha logrado en el Curso Foundation y en el de Construcción Efímera, donde el número de alumnas es muy superior al de alumnos.

Profesionalizar la metodología de las prácticas

Uno de los mayores éxitos de la ESCAC a lo largo de sus casi veinticinco años de existencia ha sido impulsar la labor de los jóvenes talentos salidos de sus aulas para lograr incorporarlos a la industria del audiovisual. En 2012 la ESCAC creaba su propia productora, ESCAC Films, un proyecto que nacía recogiendo la expe-

riencia acumulada con Escándalo Films, la empresa productora asociada al centro educativo que durante trece años consolidó una estructura de producción sólida, con gran reconocimiento nacional e internacional de crítica, público y un extenso palmarés para títulos como *Eva*, de Kike Maíllo (2011); *Lo mejor de mí*, de Roser Aguilar (2007); *Blog*, de Elena Trapé (2010), o *Tres días con la familia*, de Mar Coll (2009), entre otros largometrajes y más de 200 cortometrajes.

Escándalo Films nació con dos objetivos claros, según explican desde la dirección del centro: *“Por una parte, profesionalizar la metodología de trabajo de las producciones académicas y, por otra, vehicular toda la producción académica desde la fase de desarrollo hasta la promoción”*. En este sentido, afirman sus responsables, el reto es *“asentar las bases y afianzar un tipo de producción que posibilite la promoción y la incorporación de los jóvenes talentos formados en la ESCAC a la industria del cine y del audiovisual”*. Para ello la colaboración con grandes empresas e instituciones del sector se hace imprescindible para participar en la formación de esos estudiantes, lográndose el apoyo de Movistar, TVE, ICAA, departamento de cultura de la Generalitat, Fundación SGAE, CINESA, Moritz, Mediapro, Warner y Film Factory, entre otros, con el fin de *“favorecer la adquisición de competencias que preparan para el ejercicio profesional del estudiante”*, explica Jaume Maciá, director de estudios de la ESCAC.

En esta línea de trabajo, Ópera Prima es un programa para el desarrollo y producción de productos audiovisuales de ficción, largometrajes o series que está fundamentado en tutorías, talleres y seminarios con profesionales del sector. En cada convocatoria, seis alumnos se pueden matricular en alguna de las siguientes especialidades: dirección, producción ejecutiva y guion, con dos fases. La primera, enfocada al desarrollo de largometrajes, mientras que la segunda es la preparación de una serie de televisión. Los alumnos pueden elegir una u otra fase, o inscribirse en las dos. Estas tres áreas tienen una duración de 36 meses. La Dirección Artística, la Dirección de Fotografía o la Dirección de Producción tienen un recorrido estimado de doce a dieciocho meses, mientras que para Montaje y Diseño de sonido se emplearán de 18 a 24 meses. La segunda convocatoria arrancó en febrero de 2019 en

las especialidades de Dirección Artística, Fotografía, Producción, Montaje y Diseño de Sonido.

En los últimos dos años se han producido cinco películas fruto del programa Ópera Prima: *Blue Rai*, de Pedro B. Abreu (2017), premio del público Zonazine en el Festival de Málaga; *The Girl from the Song*, de Ibai Abad (2017), estrenada en Netflix; *Salvación*, de Denise Castro (2016); *Desaparecer*, de Josecho de Linares (2018), y *Mi querida cofradía*, de Marta Díaz de Lope, Premio del Público en el Festival de Málaga. A principios de 2019 se están desarrollando seis largometrajes, cuya producción está previsto que concluya a finales de este año. Según Maciá, todas las obras *“se financian inicialmente con recursos propios de la escuela, pero cada uno de ellos puede tener su propio modelo de financiación acorde con las necesidades del proyecto”*. Por eso, *“algunas películas requieren vías tradicionales, mientras que otras optan por modelos de financiación más innovadores”*, concluye.

‘El éxito de la ESCAC es el éxito de los graduados’, reza uno de sus eslóganes publicitarios. En este cuarto de siglo de existencia han logrado cumplir uno de sus propósitos fundacionales: la búsqueda y potenciación del talento. Para demostrarlo no hay más que seguir las carreras de sus graduados, profesionales relevantes que ya tienen un hueco importante en la industria del audiovisual, como Juan Antonio Bayona, Javier Ruíz Caldera, Mar Coll, Kike Maíllo, Nely Reguera, Roser Aguilar, Óscar Faura, Pau Esteve o Bernat Vilaplana, entre otros muchos nombres. Ellos forman parte de lo que ya se conoce como Comunidad ESCAC, una manera de hacer y entender el cine, porque muchos de sus antiguos alumnos siguen colaborando en distintas áreas técnicas o creativas con sus compañeros de promoción a lo largo de su carrera profesional. Quizá el secreto esté en algo que también se promociona desde ESCAC y que no es simplemente una idea de *marketing*: el trabajo por proyectos, en equipo y con rigor técnico para un proyecto común, fomentando la capacidad de colaborar en grupos interdisciplinarios y multiculturales sumando además la interacción entre diferentes promociones. De todo ese cóctel formativo sale lo que hoy se conoce como Talento ESCAC.

Otros centros de enseñanza

MADRID

- TAI. Centro Universitario de Artes. Es una de las escuelas privadas más veteranas del mercado español. TAI nació en Madrid en 1971 y en sus inicios comenzó como punto de encuentro para las artes plásticas, aunque actualmente imparten disciplinas como Cinematografía, Televisión y Nuevos Medios, Escenografía, Música o Fotografía, entre otras. Ofrecen titulaciones de Grado en Cine y Artes Audiovisuales avaladas por la Universidad Rey Juan Carlos, además del Máster en Dirección Cinematográfica y Nuevos Medios, Máster en Dirección de Arte para Cine, Televisión y Nuevos Medios o el Máster en Producción para medios audiovisuales y nuevos formatos, entre otras especialidades. <https://taiarts.com>
- CEV. Escuela Superior de Comunicación, Imagen y Sonido. Desde 1975 han ido adaptando su actividad formativa a los cambios tecnológicos y a las nuevas necesidades del mercado, por eso aseguran haber formado a más de 20.000 profesionales en áreas de cine, animación 3D, videojuegos, fotografía, diseño gráfico, canto e interpretación. Ofrecen titulaciones de Grado Medio y Grado Superior de Formación Profesional Específica, así como Másteres homologados por el Ministerio de Educación. Debido a que su perfil académico es eminentemente práctico, los alumnos completan su formación en empresas y acceden a una bolsa de trabajo con ofertas nacionales e internacionales, gracias a la colaboración del CEV con el plan Erasmus. <https://www.cev.com>
- SEPTIMAARS. Escuela de Cine y Televisión. Desde 1992 forman profesionales para el sector audiovisual a través de Diplomaturas y carreras prácticas enfocadas a la dirección

de cine, dirección de fotografía, realización audiovisual, producción cinematográfica, cinematografía digital, postproducción y efectos visuales, creación de efectos visuales, Máster de Guion para Cine y Televisión, entre otras posibilidades formativas. Según informan en su página web, por sus aulas han pasado cineastas como Rodrigo Sorogoyen o directores de fotografía como Ángel Amorós. <http://www.septima-ars.com/>

- *Instituto del Cine Madrid*. Su oferta académica más relevante se centra en las doce diplomaturas que imparten, entre las que están las de Dirección de Cine, Interpretación, Dirección de Fotografía, Montaje y Postproducción de cine y tv, Sonido para Cine, Cine Documental o Locución y Doblaje. Tienen convenios de colaboración con la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), con la que realizan intercambios de alumnos y profesores, y con el Máster Internacional de Guion de la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde 2009 los alumnos de la escuela de Madrid producen, ruedan y postproducen las prácticas de guion que realizan los alumnos de ese Máster. <http://www.institutodelcine.org/>.
- *CES. Escuela Superior de Imagen y Sonido*. Creada en 1984 por un grupo de profesionales del sonido, la imagen y la enseñanza para dar respuesta a una demanda creciente de formación audiovisual, el CES ofrece Ciclos Formativos de Grado Superior que capacitan a los alumnos para realizar trabajos técnicos y asumir responsabilidades de planificación, organización y coordinación. Uno de sus objetivos fundamentales es lograr el acercamiento del alumno al mundo laboral mediante las prácticas en las empresas del sector. <https://www.escuelaces.com>.
- *METRÓPOLIS. School of Film and Acting*. Desde 1985 esta escuela madrileña trabaja para ofrecer una formación profesional acorde con las necesidades del mercado laboral de

este sector, según reza su filosofía académica. Imparte cursos de dirección de cine y televisión, guion, producción de cine y web series, así como efectos especiales, edición y 3D, entre otras especialidades. Entre los alumnos que pasaron por sus aulas destacan cineastas como Fernando León, Santiago Segura, Alejandro Amenábar o Javier Rebollo. <https://metropolis-ce.com>

- EFTI. Centro Internacional de Fotografía y Cine. Fundado en 1987, EFTI es uno de los centros de referencia internacional en la vanguardia fotográfica. Dentro de su amplia oferta académica ofrecen el Máster Internacional de Dirección de Fotografía en Cine estructurado en talleres con directores de fotografía, *gaffers*, *grips*, maquinistas, realizadores de publicidad, creativos y artistas visuales para analizar todas las fases implicadas en la práctica de este oficio. En el Máster Internacional de Dirección y Realización de Cine el enfoque también es eminentemente práctico y el aprendizaje se fundamenta en la realización y dirección de piezas audiovisuales. Entre su profesorado cuentan con profesionales como Jonás Trueba o Gustav Johanson, entre otros. <https://efti.es/>

CATALUÑA

- FX ANIMATION. Barcelona 3D & Film School. Más de diez años de experiencia avalan este centro dedicado a la enseñanza del cine, de la animación y el 3D. En su página web informan que más de 800 empresas acogen a sus alumnos por su alto nivel de capacitación formativa. Su oferta en Cine abarca desde un Máster Especializado en Dirección, Guion y Producción de dos años de duración a Cursos y Talleres de Crítica Cinematográfica. <http://fxanimation.es/>
- ESCOLA DE CINEMA DE BARCELONA. Fundada en 1995, la ECIB es la única institución en Cataluña que imparte cursos y másteres en todas las disciplinas cinematográfi-

cas: ficción, documental y animación, según informan los responsables de este centro. Jean Pierre y Luc Dardenne, Jaime Rosales, Víctor Erice, Lucrecia Martel, Carlos Saura o José Luis Guerin, entre otros profesionales, han pasado por sus aulas para impartir talleres o *masterclass* a los alumnos de este centro. <https://www.ecib.es/la-escuela/>

- *BANDE À PART. Escuela de Cine.* Con más de dieciocho años de experiencia, este centro de Barcelona imparte diferentes cursos de cinematografía enfocados a alumnos que quieran iniciarse en este campo, una titulación propia de Grado en Cinematografía y un Máster en Dirección. Entre su profesorado cuentan con cineastas como Santiago Zannu o Enrique Urbizu, guionistas como Michel Gaztambide y directores de fotografía como José Luis Alcaine. <http://www.bandeapart.org/>

CANARIAS

- *IFIC: Instituto de Formación e Investigación Cinematográfica.* En su filosofía, este centro ubicado en Tenerife apuesta por el compromiso con un cine consecuente con su presente, que muta y se reinventa con las necesidades de su tiempo. Articulan su oferta formativa en torno a talleres que profundicen en diversas especialidades, como la producción de óperas primas, la dirección de producción, la script, combinados con los encuentros con cineastas como José Luis Guerin, con quien reflexionar sobre la puesta en escena. <https://institutodecine.com/>

ANDALUCÍA

- *32 Historias Escuela de Cine.* Con el objetivo de generar sinergias que permitieran desarrollar una industria audiovisual sostenible en Almería se fundaba, en diciembre de 2014, este centro que en los últimos tiempos se ha extendido a la ciudad de Málaga. Su oferta académica se concre-

ta en cursos anuales de Interpretación frente a la cámara para actores, Guion y Dirección de Cine y Producción Cinematográfica. <https://32historias.com/escueladecine/>

- *ECAES. Escuela de Cine y Artes Escénicas de Sevilla.* Según informan en su página web, su plan de estudios pretende dotar al alumno de las herramientas y técnicas necesarias para desarrollar los procesos de preproducción, rodaje y posproducción de obras audiovisuales. Para ello proponen un curso de cine, de tres años de duración, con especialidades en Dirección, Guion, Producción, Dirección de Arte, Sonido y Cine Documental. <https://www.ecaes.es/escuela-de-cine-y-artes-escenicas-de-sevilla/>
- *Escuela de Cine de Málaga.* Articula su oferta académica en torno a seis másteres en distintas disciplinas: cine, guion, posproducción, fotografía, interpretación y televisión. En el Máster de Dirección de Cine, además de la formación teórica, los alumnos deben dirigir un cortometraje o un capítulo de una webserie que será proyectado durante el Festival de Málaga. Entre su profesorado cuentan con cineastas como Agustín Díaz Yanes o guionistas como David Muñoz o Carlos López. <https://www.escueladecine-demalaga.com/>
- *SCHOOLTRAINING. Escuela de Cine y Sonido.* Además de otras especialidades, este centro malagueño ofrece un Máster en Cinematografía y Artes Audiovisuales y otro en Realización Audiovisual. Los alumnos se ejercitan, según informan sus organizadores, en la escritura de guiones, en la dirección de cortometrajes y en la posproducción de sus obras. En las *masterclass*, una serie de profesionales como Michel Gaztambide, Fernando Franco o Rafa Cobos, entre otros, aportarán a los alumnos su orientación y consejo como expertos. <https://www.schooltraining.es>.

EUSKADI

- *Elías Querejeta Zine Eskola*. Dirigida por Carlos Muguiro y planteada como un proyecto pedagógico abierto y en construcción permanente, la EQZE nace en 2017 por el impulso de la Diputación Foral de Guipuzkoa con un espíritu apasionado y regenerador. Su compromiso es la formación de cineastas en un sentido amplio y transversal del término y para ello se impartirán tres especialidades: Archivo, dedicado a la investigación y preservación, cuya directora es Clara Sánchez-Dehesa; Comisariado, centrado en la programación, que está dirigido por María Palacios Cruz; y Creación, cuya responsable es la cineasta Laura Lertxundi. En la actividad docente, que se prolongará durante 54 semanas, participarán unos cincuenta profesores y especialistas. Los alumnos completarán su formación con las prácticas que realicen en la Filmoteca Vasca, Tabakalera y el Festival de Cine de San Sebastián. Conciben su programa basado en una interrelación con el cine del pasado (a través de la investigación, el archivo y la preservación), con el cine del presente (por el comisariado y la programación) y con el cine del futuro mediante la creación de obras que puedan difundirse en múltiples espacios artísticos. <http://www.zine-eskola.eus/>

VALENCIA

- *NUCINE. Escuela de Actores y Actrices*. Con un planteamiento eminentemente práctico a través de los rodajes realizados durante el curso, este centro formativo de Valencia ofrece diferentes módulos de enseñanza para la dirección cinematográfica, desde cursos de iniciación a otros de nivel más avanzado como el máster de un año de duración. <https://nucine.com/>
- *La Cineescuela Méliès*. Es un centro radicado en Valencia dirigido a la formación de actores y de directores de cine. Los

dirigidos a futuros cineastas están concebidos para que el alumno aprenda el lenguaje de la narrativa audiovisual, la dirección actoral, además de conocimientos técnicos para poder dirigir sus propias obras. <http://lacinescuela.com/somos/>

Documentación

Pedro Medina

Películas producidas en España (2015-2018)

2015

Ficción	Documental	Animación	Total
137	111	7	255
Producción íntegramente española			198
Participación española mayoritaria o al 50%			41
Participación española minoritaria			16

FICCIÓN

- A CAMBIO DE NADA, Daniel Guzmán
- LA ACADEMIA DE LAS MUSAS - L'ACCADEMIA DELLE MUSE, José Luis Guerin
- L'ADOPCIÓ - LA ADOPCIÓN, Daniela Fejerman (España 80% - Lituania 20%)
- AHORA O NUNCA, María Ripoll
- AL FINAL DEL TÚNEL, Rodrigo Grande (España 60% - Argentina 40%)
- ALTAMIRA, Hugh Hudson (España 90%- Francia 10%)
- AMAMA, Asier Altuna
- ANABEL, Antonio Trashorras
- ANÁLISIS DE SANGRE AZUL, Blanca Torres y Gabriel Velázquez
- ANOMALOUS, Hugo Stuvan Casasnovas
- EL APÓSTATA, Federico Veiroj (España 50% - Uruguay - Francia 25%)
- ARTERIA INVISIBLE / L'ARTÈRIA INVISIBLE, Pere Vilà Barceló
- L'ASSAIG, Lluís Baulida
- LOS AUSENTES, Nicolás Pereda (España 30% - México 60% - Francia 10%)
- LAS AVENTURAS DE MORIANA, David Perea Ríos y Luis Soravilla
- B, David Ilundain
- BACKSEAT FIGHTER, Mario Pagano
- BARCELONA, NIT D'HIVERN / BARCELONA, NOCHE DE INVIERNO, Dani de la Orden
- BENDITA CALAMIDAD, Gaizka Urresti
- BENIDORM, MON AMOUR, Santiago Pumarola Masriera
- BLUU, LAST DAYS OF IBIZA, Alain Deymier
- BOMBAY GOA EXPRESS, Juan Estelrich

* Fuente: ICAA.

- EL CADÁVER DE ANNA FRITZ, Héctor Hernández Vicens
- LA CALLE DE LA AMARGURA, Arturo Ripstein (España 20% - México 80%)
- EL CAMÍ MÉS LLARG PER TORNAR A CASA / EL CAMINO MÁS LARGO PARA VOLVER A CASA, Sergi Pérez Gómez
- CAPA CAÍDA, Santiago Alvarado
- CERCA DE TU CASA, Eduard Cortés
- THE CHOSEN - EL ELEGIDO, Antonio Chavarrías (España 70% - México 30%)
- CIEN AÑOS DE PERDÓN, Daniel Calparsoro (España 70% - Argentina 20% - Francia 10%)
- EL CLAN, Pablo Trapero (España 25% - Argentina 75%)
- LA CORONA PARTIDA, Jordi Frades
- CRISIS, ¿QUÉ CRISIS?, Manuel Mira
- CRUZANDO EL SENTIDO, Iván Fernández De Córdoba
- CUENTO DE VERANO, Carlos Dorrego
- DARRERE LA PORTA / TRAS LA PUERTA, Pere Soles Bahi y David Gimbernat Pérez
- DE CHICA EN CHICA, Sonia Sebastián
- EL DEBUT, Gabriel Olivares Sanabria
- LA DECISIÓN DE JULIA, Norberto López Amado
- EL DESCONOCIDO, Dani de la Torre
- EL DESTIERRO, Arturo Ruiz Serrano
- UN DIA PERFECTE PER VOLAR, Marc Recha
- UN DÍA PERFECTO, Fernando León de Aranoa
- DISTRITO SUR, Manuel H. Martín
- DON'T SPEAK, Amadeu Artasona
- EMBARAZADOS, Juana Macías
- ENCALLADOS, Alfonso Zarauza
- LA ESPINA DE DIOS, Óscar Parra de Carrizosa
- LOS EXILIADOS ROMÁNTICOS, Jonás Trueba
- LA FINAL, Valerio Boserman
- LA FOSSA, Pere Vilà Barceló
- FRANCISCO, EL PADRE JORGE, Beda Docampo Feijoo (España 60% - Argentina 40%)
- EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA, Pedro Barbero
- DER GELDKOMPLEX (EL COMPLEJO DE DINERO), Juan Rodríguez de la Cámara
- GERNIKA, Koldo Serra
- HABLAR, Joaquín Oristrell
- LOS HÉROES DEL MAL, Zoe Berriatúa
- EL HIJO BASTARDO DE DIOS, Martín G. Ramis
- HOTEL ALMIRANTE, Antonio Abad Cuadri Vides
- INCIDENCIAS, José Corbacho y Juan Cruz
- LA INVITACIÓN DEL PRESIDENTE, Miguel Óscar Menassa

- ISLA BONITA, Fernando Colomo
- LA ISLA DEL PEREJIL, Ahmed Boulane (España 27% -Marruecos 73%)
- LA ISLA DEL VIENTO, Manuel Menchón Romero (España 70% - Argentina 30%)
- JUEGOS DE FAMILIA, Belén Macías Pérez
- LEJOS DEL MAR, Imanol Uribe
- LEÓN, Victoriano Rubio
- LLUC SKY WALKER, Jaume Fargas
- THE LOBITO, Antonio Dyaz
- LOBOS SUCIOS, Simón Casal de Miguel (España 78% - Bélgica 22%)
- LOSERS, Serapi Soler y Oriol Pérez
- LOVE, SEX. F*CK., Luis A. Martín
- LUNÁTICO, Eduard Sola
- MA MA, Julio Medem (España 90% - Francia 10%)
- MADRID, ABOVE THE MOON, Miguel Santesmases
- MAGALLANES, Salvador del Solar (España 20% -Perú 80%)
- LA MALA VERDAD, Miguel Ángel Rocca (España 34% - Argentina 66%)
- LA MANIOBRA DE HEIMLICH, Manolo Vázquez
- THE MARIONETTE, Antoni Caimari Caldés
- LA MEMORIA DEL AGUA, Matías Bize García (España 29% -Chile 51% - Argentina 20%)
- MI GRAN NOCHE, Álex de la Iglesia
- MI PANADERÍA EN BROOKLYN - MY BAKERY IN BROOKLYN, Gustavo Ron (España 70% - Estados Unidos 30%)
- LOS MIÉRCOLES NO EXISTEN, Peris Romano (España 80% - Venezuela 20%)
- LA MINA. THE NIGHT WATCHMAN, Miguel Ángel Jiménez Colmenar
- MIRABILIS, Clara Martínez-Lázaro
- MUCHOS PEDAZOS DE ALGO, David Yáñez
- NACIDA PARA GANAR, Vicente Villanueva Ribes
- NICK, José Pozo Carrique (España 10% -Principado De Andorra 90%)
- LA NOCHE QUE MI MADRE MATÓ A MI PADRE, Inés Paris
- NOVATOS, Pablo Aragüés
- LA NOVIA, Paula Ortiz Álvarez (España 80% - Alemania 20%)
- NUESTROS AMANTES, Miguel Ángel Lamata Romeo (España 90%- Francia 10%)
- OCHO APELLIDOS CATALANES, Emilio Martínez-Lázaro
- UN OTOÑO SIN BERLÍN, Lara Izagirre
- PALMERAS EN LA NIEVE, Fernando González Molina
- PASAJE DE VIDA, Diego Corsini (España 50% -Argentina 50%)
- PERDIENDO EL NORTE, Nacho G. Velilla
- POLÍTICA CORRECTA, Belén Anguas
- A PRAIA DOS AFOGADOS / LA PLAYA DE LOS AHOGADOS, Gerardo Herrero
- PROYECTO LÁZARO, Mateo Gil (España 80% -Francia 20%)

- LA PUNTA DEL ICEBERG, David Cánovas
- QUATRETONDETA, Pol Rodríguez Ferrer (España 75% - Francia 25%)
- QUE DIOS NOS PERDONE, Rodrigo Sorogoyen
- QUIZÁS, Manuel Bollain Sánchez
- REGRESIÓN - REGRESSION, Alejandro Amenábar (España 58% - Canadá 42%)
- REQUISITOS PARA SER UNA PERSONA NORMAL, Leticia Dolera
- EL RESTO DE MI VIDA, Martín Costa Marchisio
- LA REVOLUCIÓN DE LOS ÁNGELES, Marc Barbena Simón
- EL REY DE LA HABANA, Agustí Villaronga (España 80% - República Dominicana 20%)
- REY GITANO, Juanma Bajo Ulloa
- RESUCITADO, Kevin Reynolds (España 65% - Estados Unidos 35%)
- ROCCO TIENE TU NOMBRE, Ángel Orlando
- RUMBOS, Manuela Burló Moreno
- LA SALADA, Juan Martin Hsu (España 20% - Argentina 80%)
- THE 2ND REIGN OF NIGHT - EL SEGON REGNE DE LA NIT (THE CURSE), Antoni Solé Viñas
- SEGON ORIGEN - SEGUNDO ORIGEN, Carles Porta Gaset y Bigas Luna (España 71% - Reino Unido 29%)
- EL SEÑOR MANOLO, Fernando Osuna
- SEXO FÁCIL Y PELÍCULAS TRISTES, Alejo Flah (España 76% - Argentina 24%)
- SICARIVS, LA NOCHE Y EL SILENCIO, Javier Muñoz
- SIN HIJOS, Ariel Winograd (España 10% - Argentina 90%)
- SÍNDROME DE TI, Joaquín Ortega
- STONES FROM THE DESERT, Maxim Olivier y Bruno Jubin
- SUMMER CAMP, Alberto Marini (España 90% - Estados Unidos 10%)
- TECHO Y COMIDA, Juan Miguel del Castillo
- TERCER GRADO, Geoffrey Cowper
- TODO SALDRÁ BIEN, Jesús Ponce
- TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A ROMA - ALL ROADS LEAD TO ROME, Ella Lemhagen (España 51% - Suecia 49%)
- TRES DÍAS EN PEDRO BERNARDO, Daniel Andrés Sánchez
- TRUMAN, Cesc Gay (España 80% - Argentina 20%)
- TXARRIBODA ("LA MATANZA"), Javier Rebollo y Alvar Gordejuela
- EL ÚLTIMO FIN DE SEMANA, Pedro Reyes
- URBAN STREET, Marcelo Zambrano Puertas
- VAMPYRES, Víctor Matellano
- VIENTOS DE LA HABANA, Félix Viscarret (España 80% - Cuba 20%)
- EL VIOLÍN DE PIEDRA, Emilio Ruiz Barrachina
- EL VIRUS DE LA POR - EL VIRUS DEL MIEDO, Ventura Pons
- VOYEUR, Marc Recuenco (España 70% - Suiza 20% - Principado De Andorra 10%)
- VULCANIA, José Skaf (España 70% - Suecia 20% - Francia 10%)

DOCUMENTAL

- 13. MIGUEL POVEDA, Paco Ortiz
- A LA PUTA STRASSE. 2º ACTO, Anna Cervera
- A TU QUE ET SEMBLA?, Pau Poch
- ÁFRICA 815, Pilar Monsell
- AMANECER EN EL NUEVO MUNDO, Carlos Ibáñez Herrero
- MAZONAS. EL CAMINO DE LA COCAÍNA, David Beriain Amatrian
- ANTONIO EL DEMIURGO, Manuel Polls Pelaz
- ARRECIFES. OASIS DE VIDA, José Manuel Herrero Gaspar y Sebastian Hermandis Giner
- BARÇA DREAMS, Jordi Llompart
- EL BATALLÓN GERNIKA - GERNIKA BATAILOIA, Iban González (España 76% - Francia 25%)
- BELÉN, Adriana Vila Guevara (España 25% - Venezuela 75%)
- BIG DATA. CIUDADANS SOTA CONTROL - BIG DATA. CIUDADANOS BAJO CONTROL, Alexandre Valenti y Pedro Barbadillo Rank
- BLACK MAN WHITE SKIN, José Manuel Colón
- EL BOTÓN DE NÁCAR, Patricio Guzmán (España 20,5% - Francia 79,5%)
- BOXING FOR FREEDOM, Juan Antonio Moreno y Silvia Venegas
- BREGANDO HISTORIAS, Nacho Bello
- EL CAMINO MÁS LARGO, Alexis Morante
- CANÇONS D'AMOR I ANARQUÍA, Carlos Benpar
- CARNAVALEROS, EL DOCUMENTAL, Ana Sonia Macías Martín
- CARTAS A MARÍA - LETTERS TO MARIA, Maite García Ribot (España 80% - Francia 20%)
- CAURE DEL NIU - CAER DEL NIDO, Susanna Barranco
- CHICAS NUEVAS 24 HORAS, Mabel Lozano (España 60% - Argentina 10% - Colombia 10% - Paraguay 10% - Perú 10%)
- COCINANDO EN EL FIN DEL MUNDO, Alberto Baamonde
- COLA, COLITA, COLASSA - COLA, COLITA, COLASSA (ODA A BARCELONA), Ventura Pons
- EL COLEGIO DE LA SEDA - EL COL·LEGI DE LA SEDA, Ernest José Sorrentino
- EL COLIBRÍ, Francisco Campos Barba
- COOKING UP A TRIBUTE, Andrea Gómez y Luis González
- CORRUPCIÓ: L'ORGANISME NOCIU - CORRUPCIÓN: EL ORGANISMO NOCIVO, Albert Sanfeliu Rodríguez
- CORSARIOS, Arturo Dueñas
- CUERO Y TINTA, José Luis Sánchez Maldonado
- DEAD SLOW AHEAD, Mauro Herce (España 89% - Francia 11%)
- DESDE QUE EL MUNDO ES MUNDO, Gunter Schwaiger (España 31% - Austria 69%)
- DI-CAPACITADOS, Pepe Martínez López

- DISTRICT ZERO, Jorge Fernández Mayoral, Pablo Iraburu y Pablo Tosco
- DOCTOR DESEO: BUSCO EN TUS LABIOS, Carlos Iglesias y Xabier Agirre
- DROGA ORAL, Chus Gutiérrez
- ECOMUNITAT, Juan Francisco Oyonarte
- EN GRANADA ES POSIBLE, María José Martín Barcelona y Cristina Martín Barcelona
- EN TODAS AS MANS, Diana Toucedo
- ESTACIÓN ANDAMANA, Sergio Morales Quintero
- LA FIESTA EN LLAMAS, Alicia Vizcarra
- FRANKENSTEIN 04155, Aitor Rei
- EL FÚTBOL - O FUTEBOL, Sergio Oksman
- GABO, LA MAGIA DE LO REAL, Justin Webster
- GAME OVER, Alba Sotorra (España 78% - Alemania 22%)
- GENERACIÓN KRONEN, Luis Mancha San Esteban
- GENERACIÓN MEI MING: MIRADAS DESDE LA ADOLESCENCIA, David Gómez Rollán
- EL GRAN VUELO, Carolina Astudillo Muñoz
- LA GRANJA DEL PAS - LA GRANJA DEL PASO, Silvia Munt
- HI MR. GEHRY, I'M MARC FROM ARENYS, David Fernández de Castro y Román Parrado Lloro
- EL HOMBRE QUE EMPEZÓ A CORRER, Josep Serra Mateu
- I AM YOUR FATHER, Toni Bestard y Marcos Cabotá
- INFORME GENERAL II. EL NOU RAPTE D'EUROPA - INFORME GENERAL II. EL NUEVO RAPTO DE EUROPA, Pere Portabella
- INGENIA, LA PASIÓN POR APRENDER, Santiago Pumarola Masriera
- LA INTÉRPRETE, Antonio Pérez Molero (España 67% - Alemania 33%)
- ISLAMAR TERCERO. HERIDA ABIERTA, Fernando Arroyo Castilla
- JARDÍN BARROCO, Jairo López
- JÉREZ & EL MISTERIO DEL PALO CORTADO, José Luis López-Linares
- JMQ, EN BUSCA DE UN SUEÑO - JMQ A LA RECERCA D'UN SOMNI, Antoni Verdager
- JUNGLE PLANET, Juan Antonio Rodríguez Llano
- LA HABANA Y BARCELONA. ESPLENDOR Y RUINAS, Lluís Valentí (España 70% - Alemania 15% - Francia 15%)
- LAS LÁGRIMAS DE ÁFRICA, Amparo Climent
- LEJOS DE LOS ÁRBOLES (MONTAJE 2011), Jacinto Esteva
- LÍNEA DE META, Paola García Costas
- LOBA, Catherine Béchard
- EL LUGAR DE LAS FRESAS, Maite Vitoria Daneris
- EL MAESTRO DEL JUICIO DE SALOMÓN, Ignacio Estrela Blasco
- MALPARTIDA FLUXUS VILLAGE, María Pérez Sanz
- MARIO CONDE, Rubén Alonso de Frutos
- EL MÉDICO ATENTO, Raúl Veiga

- MÉRIDA, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, Manuel Palacios González y Marta Murcia Serra
- MI AMIGO EL ALZHEIMER, Adolfo Quibus i Garcia
- MI QUERIDA ESPAÑA, Mercedes Moncada Rodríguez
- MIRADAS MÚLTIPLES: LA MÁQUINA LOCA, Emilio Maillé (España 20% - México 80%)
- MODERNOS. TEATRO DE VANGUARDIA EN CANARIAS, Jairo López
- MUROS, Pablo Iraburu y Migueltxo Molina
- NEXT (SIGUIENTE), Elia Urquiza (España 80% - Estados Unidos 20%)
- NO ESTAMOS SOLOS, Pere Joan Ventura
- NO EXISTIMOS, Ana Solano Ronda
- NO TODO ES VIGILIA, Hermes Paralluelo (España 79% - Colombia 21%)
- L'OVIDI, CRONICA D'UN TEMPS, Sergi Miralles
- OVNIS EN EL BARRIO, José Antonio López Espinosa
- PATUCHAS, EL HOMBRE DE LOS MIL LIMONES, Asbel Esteve
- LA PRIMERA OLA, Pedro Temboury
- PROFES, LA BUENA EDUCACIÓN, Giovanna Ribes
- PROJETE RWANDA, Esteve Rovira y Sergi Cervera Casademont
- THE PROPAGANDA GAME, Álvaro Longoria
- QUERIDOS MONSTRUOS, Javier González Prada y Francisco González Prada
- RAMÓN GAYA. LA PINTURA COMO DESTINO, Gonzalo Ballester
- EL RETO DE EVA, Carlos Sánchez-Llibre y Eloi Tomás Social
- EL RÍO QUE SUENA, REFLEJO DEL TIEMPO: JOAQUÍN DÍAZ, Inés Toharia Terán
- ROBLES, DUELO AL SOL, Sonia Tercero
- RUMBA TRES, DE IDA Y VUELTA, Joan Capdevila y David Casademunt
- SACRISTÁN, DELANTERA DE GALLINERO, Pedro González Bermúdez
- LA SELVA INFLADA, Alejandro Naranjo (España 20% - Colombia 80%)
- EL SOMNI CATALÀ, Josep Maria Forn
- LA SONRISA VERDADERA, Juan Rayos
- THE SPANISH DANCER, Mar Díaz Martínez
- SUEÑOS DE SAL, Alfredo Navarro Benito
- TCHINDAS, Pablo García Pérez de Lara y Marc Serena
- EL TEATRO DEL MÁS ALLÁ, CHAVIN DE HUANTAR, José Manuel Novoa Ruiz (España 74% - Perú 26%)
- TOTA LA VIDA ÉS ARA, Sergi Guix
- TRAS NAZARÍN, Javier Espada Ruiz
- EL ÚLTIMO TABÚ, Lluisa Mora Aguirre
- VALEO NO SE CIERRA, Miguel Puertas García
- EL VIAJE DE CAÍN, Miguel G. García-Revilla
- EL VIAJE DE LAS REINAS, Patricia Roda Amador
- EL VIAJE DE LESLIE - A VIAXE DE LESLIE, Marcos Nine
- LA VIDA A 5 NUDOS, Alejo Moreno García

- LA VIDA EN LLAMAS, Manuel Hidalgo Martín
- ZONDA.FOLCLORE ARGENTINO, Carlos Saura (España 20% - Argentina 80%)

ANIMACIÓN

- ATRAPA LA BANDERA - CAPTURE THE FLAG, Enrique Gato
- AZAHAR, Rafael Ruiz Ávila
- BISONTE, Rafael Ruiz Ávila
- THE CUBBY HOUSE PROJECT, Óscar Vega Arribas
- PSICONAUTAS. LOS NIÑOS OLVIDADOS, Alberto Vázquez y Pedro Rivero
- EL SECRETO DE AMILA - OLENTZERO ETA AMILAREN SEKRETUA, Gorka Vázquez Fernández (España 80% - Argentina 20%)
- YOKO ETA LAGUNAK - YOKO Y SUS AMIGOS, Juanjo Elordi Bilbao y Ri-shat Gilmetdinov (España 50% - Rusia 50%)

2016

Ficción	Documental	Animación	Total
130	120	4	254
Producción íntegramente española			214
Participación española mayoritaria o al 50%			27
Participación española minoritaria			13

FICCIÓN

- 7 AÑOS, Roger Gual (España 80% - Colombia 20%)
- 7 MUERTES, Gerardo Herrero (España 25,12% - República Dominicana 43,30% - México 31,58%)
- 9 BARES, Ángel Puado Veloso
- 100 METROS, Marcel Barrena (España 80% - Portugal 20%)
- 1898 LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS, Salvador Calvo
- A NUESTROS HÉROES, Álex Quiroga
- ABRACADABRA, Pablo Berger (España 80% - Francia 20%)
- ACANTILADO, Helena Taberna
- LA AMA, Arantza Ibarra y Luis Jesús Moyano
- AMAR, Esteban Crespo
- AMOR TÓXICO, Norberto Ramos del Val
- ANTONIO CUMPLE 50, Alejandro Mira
- ARC DE BARÀ, Juan Carlos Ceinos

- EL BAR, Álex de la Iglesia (España 80% - Argentina 20%)
- BITTERSWEET DAYS, Marga Melià
- BOLLYWOOD MADE IN SPAIN, Ramón Margareto
- BRAVA, Roser Aguilar
- CALLBACK, Carles Torras (España 80% - Estados Unidos 20%)
- CANDELA, Manuel Camacho López
- CAPITÁN KOBLIC, Sebastián Borensztein (España 55% - Argentina 45%)
- LA CARGA, Alan Jonsson Gavica (España 35% - México 65%)
- EL CÍRCULO EN EL AGUA, José M. Gómez Cardaña
- EL CIUDADANO ILUSTRE, Mariano Cohn y Gastón Duprat (España 20% - Argentina 80%)
- COLD SKIN – LA PIEL FRÍA, Xavier Gens (España 90% - Francia 10%)
- COLISIÓN, Marc Fàbregas Vila
- LOS COMENSALES, Sergio Villanueva
- CONTRATIEMPO, Oriol Paulo
- COSMÉTICA TERROR, Fernando Simarro
- CUERPO DE ÉLITE, Joaquín Mazón
- LOS DEL TÚNEL, Pepón Montero
- DESPIDO PROCEDENTE, Lucas Figueroa
- EN LA CIUDAD SIN BRÚJULA, Antonio Savinelli
- LOS ENCANTADOS, Ricardo Dávila
- ENOC THE RESPLENDENT STARGATE FILM, Martha Marin
- ESA SENSACIÓN, Juan Cavestany Sánchez, Julián Génisson y Pablo Hernando
- LA ESPERA, Sergio Martínez Vila
- EVA NO DUERME, Pablo Agüero (España 10% - Francia 60% - Argentina 30%)
- THE EVIL THAT MEN DO - EL MAL QUE HACEN LOS HOMBRES, Ramón Térmens
- EVOLUTION, Lucile Hadžihalilović (España 49% - Francia 51%)
- FALLING (SEPARANDO-NOS), Ana Rodríguez Rosell (España 35% - República Dominicana 65%)
- EL FARO DE LAS ORCAS, Gerardo Olivares (España 80% - Argentina 20%)
- LAS FURIAS, Miguel del Arco
- GARANTÍA PERSONAL, Rodrigo Rivas
- EL GUARDIÁN INVISIBLE, Fernando González Molina
- HIELO – GELO, Luís Galvao Teles y Gonçalo Galvao Teles (España 20% - Portugal 80%)
- EL HOMBRE DE LAS MIL CARAS, Alberto Rodríguez
- THE HUNTER'S PRAYER, Jonathan Mostow (España 49% - Estados Unidos 51%)
- IGELAK – RANAS, Patxo Tellería
- ÍKARO, Alfonso Chaves León
- INOCENTE, Pau Martínez González
- INSIDE, Miguel Ángel Vivas (España 90% - Estados Unidos/USA 10%)
- EL JUGADOR DE AJEDREZ, Luis Oliveros

- JULIE, Alba González de Molina
- JULIETA, Pedro Almodóvar
- KALEBEGIAK, Imanol Uribe, Isabel Herguera García, Koldo Almandoz, María Elorza Deias, Borja Cobeaga Eguillor, Daniel Calparsoro, Gracia Querejeta y Julio Medem
- KIKI, EL AMOR SE HACE, Paco León
- LARGA NOCHE EN TEXARKANA, José Joaquín Morales
- LES AMIGUES DE L'AGATA – LAS AMIGAS DE ÁGATA, Alba Cros, Laia Alabart, Laura Rius y Marta Verheyen
- LO QUE DE VERDAD IMPORTA, Paco Arango
- LUZ DE SOLEDAD, Pablo Moreno Hernández
- LA MADRE, Alberto Morais (España 80% - Rumania/Romania 20%)
- LA MADRIGUERA, Francisco González (“Kurro González”)
- MALDITA VENGANZA, David Chamizo
- EL MANUSCRITO VINDEL, Luis Alejandro Fernández-Jardón y José Manuel Fernández-Jardón
- MARÍA (Y LOS DEMÁS) – MARIA (AND EVERYBODY ELSE), Nely Reguera
- MAUS, Yayo Herrero [Gerardo Herrero Pereda]
- EL MEDICAMENTO, Miguel Óscar Menassa
- LA MEJOR OPCIÓN - LA MILLOR OPCIÓ, Óscar Pérez Ramírez
- MIGAS DE PAN, Manane Rodríguez (España 80% - Uruguay 20%)
- MIMOSAS, Oliver Laxe (España 75% - Marruecos/Morocco 25%)
- MINE, Fabio Resinaro y Fabio Guaglione (España 63% - Italia 27% - Estados Unidos 10%)
- MODELOS, Miriam Victoria Sánchez Vela
- UN MONSTRUO VIENE A VERME, J.A. Bayona
- LA MUERTE DE LUIS XIV - LA MORT DE LOUIS XIV, Albert Serra (España 20% - Francia 58% - Portugal 22%)
- NERUDA, Pablo Larraín (España 20% - Argentina 30% - Chile 30% - Francia 20%)
- LA NIEBLA Y LA DONCELLA, Andrés M. Koppel
- NIEVE NEGRA, Martin Hodara (España 70% - Argentina 30%)
- NO CULPES AL KARMA DE LO QUE TE PASA POR GILIPOLLAS, María Ripoll
- NO SÉ DECIR ADIÓS, Lino Escalera
- NOCTEM, Marcos Cabotá Samper
- LOS OCÉANOS DEL OLVIDO, Eduardo Álvarez
- OH QUINA JOIA! - ¡OH, QUÉ JOYA!, Ventura Pons
- EL OLIVO, Icíar Bollain (España 76%- Alemania 24%)
- ÓRBITA 9, Hatem Khraiche Ruiz Zorrilla
- ORO, Agustín Díaz Yanes
- EL PERDIDO - EL PERDUT, Christophe Farnarier (España 70% - Francia/France 30%)
- PET - ANIMAL DE COMPAÑÍA, Carles Torrens (España 50% - Estados Unidos 50%)

- PIELES, Eduardo Casanova
- PLAN DE FUGA, Iñaki Dorronsoro
- LA POLS – CENIZAS, Llätzer García Alonso
- POVEDA, Pablo Moreno Hernández
- POZOAMARGO, Enrique Rivero (España/ 79% - México 21%)
- EL PREGÓN, Dani de la Orden
- THE PROMISE (LA PROMESA), Terry George (España 53,5% - Estados Unidos 46,5%)
- LA PROPERA PELL - LA PRÓXIMA PIEL, Isabel Campo e Isaki Lacuesta (España 73% - Suiza 27%)
- LA PUERTA ABIERTA, Marina Seresesky
- QUÉ PELO MÁS GUAY, Borja Echeverría Lamata
- QUIERO VOLVER A CASA, Miguel Ángel Mengó
- RE-EMIGRANTES, Óscar Parra de Carrizosa
- LA RECONQUISTA, Jonás Trueba
- LA REINA DE ESPAÑA, Fernando Trueba
- RELAXING CUP OF COFFEE, José Semprún Santa Cruz
- REVERSO, Carlos Martín García
- EL REY TUERTO - EL REI BORNÍ, Marc Crehuet
- ROTAS, Luis Lorente
- SACRAMENTO, Carlos Cañeque Sola
- SECUESTRO, Mar Targarona
- SEIS Y MEDIO, Julio Fraga
- SEÑOR DAME PACIENCIA, Álvaro Díaz Lorenzo
- SICIXIA, Ignacio Villar
- SINGULARITY – SINGULARITAT – SINGULARIDAD, Albert Serra
- SIPO PHANTASMA - BARCO FANTASMA - UNTZI PHANTASMA, Koldo Almandoz
- STOP OVER IN HELL – PARADA EN EL INFIERNO, Víctor Matellano
- TARDE PARA LA IRA, Raúl Arévalo
- TENEMOS QUE HABLAR, David Serrano
- EL TIEMPO DE LOS MONSTRUOS, Félix Sabroso
- TINI, EL GRAN CAMBIO DE VIOLETTA, Juan Pablo Buscarini
- TODO ES DE COLOR, Gonzalo García-Pelayo
- TODO MUJER, Rafael Gordon Marchito
- TORMO. HIJO DE LA LLUVIA, Kiko Martínez Sánchez
- TORO, Kike Maíllo (España 89% - Francia 11%)
- TOTS ELS CAMINS DE DÉU, Gemma Ferraté
- TRANSEÚNTES, Luis Rodríguez Aller
- EL ÚLTIMO TRAJE, Pablo Solaiz (España 70% - Argentina 30%)
- VESTIDO DE NOVIA, Marilyn Solaya (España 20% - Cuba 80%)
- VILLAVICIOSA DE AL LADO, Nacho G. Velilla
- VIVIR Y OTRAS FICCIONES, Jo Sol

- YO NO SOY GUERRILLERO, Sergio Sánchez Suárez (España 21% - México 79%)
- ZIPI Y ZAPE Y LA ISLA DEL CAPITÁN, Oskar Santos
- ZONA HOSTIL, Adolfo Martínez

DOCUMENTAL

- 10 AÑOS CON BEBE, Hernán Zin
- 28 DÍAS AL SOL, Ramón Sempere Parrondo
- 249, LA NOCHE EN QUE UNA BECARIA ENCONTRÓ A EMILIANO REVILLA, Luis María Ferrández
- 600 AÑOS SIN DESCANSO. EL PAPA LUNA, Germán Roda
- ACARICIANDO EL AIRE. MATILDE CORAL, Francisco Ortiz Pérez de León
- ACORATS, CRÒNICA D'UN FENOMEN, Joan Martí Mir
- AGUA BENDITA, Octavio Guerra Quevedo
- AGUIRRE, Antonio Peláez Barceló
- AL SUR DEL TIEMPO. OFICIOS CON ROSTRO, Álvaro Begines
- ALALÁ (ALEGRÍA), Remedios Malvárez Baez
- ALCALDESA – ALCALDESSA, Pau Faus Catusus
- ALPUXARRAS, Rafael Toba Blanco
- APUNTES DE REALIDAD, César Martínez Herrada
- EL ARQUITECTO DE NUEVA YORK, Eva Vizcarra Chamero
- ASTRAL, Jordi Évole y Ramón Lara
- BIENVENIDO MR. HESTON, Pedro Estepa Menéndez
- BIGAS X BIGAS, Santiago Garrido Rua
- BOYE, Sebastián Arabia
- CAMPO A TRAVÉS. MUGARITZ, INTUYENDO UN CAMINO, Pep Gatell
- CANTÁBRICO. LOS DOMINIOS DEL OSO PARDO, Joaquín Gutiérrez Acha
- CÁNTICO, Sigfrid Monleón
- CARMEN LAFORET. LA CHICA RARA, Marta Arribas y Ana Pérez de la Fuente
- CARTAS DESDE ARGÓNIDA, Juan Luis Jiménez De No
- CERVANTES LA BÚSQUEDA, Javier Balaguer Blasco
- CLASE VALIENTE – CLASSE VALENTA, Víctor Alonso Berbel
- CLUB DE REYES, Andrea Barrionuevo Utrera
- CONTRA LA IMPUNIDAD, Iñaki Arteta
- EL CORAZÓN DE ÁFRICA, Javier Santamaría Gonzalo
- DANCING BEETHOVEN, Arantxa Aguirre
- LA DERROTA DE LAS AULAS, Fernando Hugo Rodrigo Blanco
- DESMONTANDO LA MUERTE, Germán Roda
- OS DÍAS AFOGADOS, Luis Avilés y César Souto Villanova
- EARTH SUTRA, Jordi Carot y José Sáenz de Heredia
- EL EJÉRCITO PERDIDO DE LA CIA, Fernando Ureña Mumary y David Berriain Amatrian

- EL BOSCO. EL JARDÍN DE LOS SUEÑOS, José Luis López-Linares
- EL PAÍS, CON LA CONSTITUCIÓN, Daniel Cebrián Torallas
- EN EL MISMO BARCO, Rudy Gnutti
- EN LA PIEL DEL TORO, Jesús Sánchez Romeva
- EN TRÁNSITO, Oskar Tejedor
- ENSAYO PARA UN MUSICAL, DE CARLOS SAURA, Carlos Saura Medrano
- ESPANYA EN DUES TRINXERES, LA GUERRA CIVIL EN COLOR - ESPAÑA EN DOS TRINCHERAS: LA GUERRA CIVIL EN COLOR, Francesc Escribano y Luis Carrizo
- EXCLUIDAS DEL PARAÍSO, Esther Pérez de Eulate
- ÉXODOS. JORGE PARDO (DE HUELLAS A RADHA Y KRISHNA), Paco Cuesta
- LA FABULOSA CASABLANCA, Manuel Horrillo Fernández
- LA FIESTA DE LOS LOCOS, Manuel Iborra Martínez
- EL FIN DE ETA - ETAREN AMAIERA, Justin Webster
- FÍOS FÓRA, Illa Bufarda (Sabela Iglesias y Adriana P. Villanueva)
- FOOTPRINTS, EL CAMINO DE TU VIDA, Juan Manuel Cotelo Oñate
- FRÁGIL EQUILIBRIO, Guillermo García López
- FREE (HADIJATOU CONTRA EL ESTADO), Lala Gomà [Eulalia Gomà] y Rosa Cornet
- GALAICOS, LOS HIJOS DEL FIN DEL MUNDO, David Gómez Bendit
- GENTE DE SAL, José Ángel Alayón Devora y Samuel M. Delgado
- EL GRUP – EL GRUPO, Gustavo Vizoso Rodríguez
- HASTA EL AMANECER. GINÉS CEDRÉS: 25 AÑOS DE ROCK EN CANARIA, Nico Alva
- LA HISTORIA DE JAN, Bernardo Moll Otto
- EL HOMBRE QUE EMBOTELLÓ EL SOL, Óscar Bernàcer Martínez
- JAI ALAI BLUES, Gorka Bilbao Ramos
- JOANA BIARNÉS. UNA ENTRE TOTS – JOANA BIARNÉS. UNA ENTRE TODOS, Jordi Rovira Prat y Óscar Moreno Andrés
- JOTA, DE SAURA, Carlos Saura
- JUNGLE PLANET II, Juan Antonio Rodríguez Llano
- JUNGLE PLANET III, Juan Antonio Rodríguez Llano
- KOMIAN, Jordi Esteva Ortiga
- LAS HURDES, TIERRA CON ALMA, Jesús M. Santos
- LE TORÉOGAPHE, Álvaro Begines
- LIBERTAD NEGRA, Jorge Peña Martín y José Enrique Sánchez Pérez
- LA LLAVE DALÍ, David Fernández García
- LUNAS DE NUEVA YORK, Juan José Ponce Guzmán
- MALÚ, NI UN PASO ATRÁS, Curro Sánchez Varela y Telmo Iragorri
- MANDA HUEVOS, Diego Galán
- MANOLO TENA. UN EXTRAÑO EN EL PARAÍSO, Rafa Tena y Matías de la Rubia
- MAQBARA, José Ramón Rebollada Gil

- MARÍA CONVERSA, Lydia Zimmermann
- LA MAYOR LOCURA, Adolfo Dufour Andía
- MEDELLÍN, BEIRUT, SARAJEVO, KIGALI. CIUDADES PARA LA VIDA - CIUDADES A CONTRALUZ, KIGALI, SARAJEVO, BEIRUT, MEDELLÍN, Francesc Relea (España 80% - Colombia 20%)
- MELCHOR RODRÍGUEZ, EL ÁNGEL ROJO, Alfonso Domingo
- METAMORPHOSIS, Manuel Pérez Cáceres
- MI VALLE. DOCUMENTAL, Lores Espinosa y Mario Santos Arias
- MIGUEL PICAZO, UN CINEASTA EXTRAMUROS, Enrique Iznaola Gómez
- UN MILLÓN DE HOSTIAS, David Moncasi
- NACIDO EN SIRIA, Hernán Zin (España 80% - Dinamarca 20%)
- LA NIÑA DEL GANCHO, Raquel Barrera
- ¡NO NOS GUSTA CAPITÁN MORCILLA!, Ángel Tirado Higuero y Antonio García Jiménez
- LA NOCHE DEL MUNDO, Fernando Ávila y Nacho Sacaluga
- EL NOME DE LOS ÁRBOLES, Ramón Lluís Bande
- OLEG Y LAS RARAS ARTES, Andrés Duque Bernal
- OMEGA, José Sánchez-Montes y Gervasio Iglesias
- L'OVIDI, EL MAKING OF DE LA PEL·LÍCULA QUE MAI NO ES VA FER, Vicente Tamarit Rius
- UN PADRE - UN PÈRE, Víctor Fornies Estelar
- LOS PÁRPADOS CERRADOS DE CENTROÁFRICA, Alfredo Torrescalles
- PELERINAXES, Simone Saibene
- PELOTA II, Jorgen Leth y Olatz González Abrisqueta
- PIEDAD, Otto Roca
- PLAYING LECUONA, Pavel Giroud y Juan Manuel Villar Betancort (España 80% - Colombia 20%)
- POLÍTICA, MANUAL DE INSTRUCCIONES, Fernando León de Aranoa
- PRIORAT, David Fernández de Castro
- PROYECTO USA, Miguel Herrero Herrero
- RAYMOND ROUSSEL: LE JOUR DE GLOIRE, Joan Bofill
- ROBERT LLIMÓS: ART I OVNIS - ROBERT LLIMÓS: ARTE Y OVNIS, José Antonio López Espinosa
- EL RUISEÑOR Y LA NOCHE. CHAVELA VARGAS CANTA A LORCA, Rubén Rojo Aura (España 50% - México 50%)
- SAGARDOA BIDEGILE - HISTORIAS DE SIDRA, Bego Zubia Gallastegi
- SANTA FIESTA, Miguel Ángel Rolland
- SARA BARAS. TODAS LAS VOCES, Rafa Molés y Pepe Andreu
- SARASATE, EL REY DEL VIOLÍN, Joaquín Calderón Jiménez
- THE SECOND ACT OF ELLIOTT MURPHY, Jorge Arenillas Schnieper
- EL SECRETO DE LOS ÁRBOLES, María Elena Sánchez Bel
- SEXO, MARACAS Y CHIHUAHUAS, Diego Mas Trelles
- SOCOTRA, L'ILLA DELS DJINNS - SOCOTRA, LA ISLA DE LOS GENIOS, Jordi Esteva Ortiga

- LOS SONIDOS DE LA SOLEDAD, Ana Cristina Ortega Blanco
- SPAIN IN A DAY, Isabel Coixet
- LA SUBSTÀNCIA – LA SUSTANCIA, Lluís Galter
- LOS SUEÑOS DE IDOMENI, Amparo Climent y Héctor Melgares
- TEATRO ¿OFF?, Magda Calabrese
- TERESA REBULL, ÀNIMA DESTERRADA, Susanna Barranco
- TORRE DE BREOGHÁN. A LUZ DOS MILÉSIANS, Jorge Coira
- LA TRIPULACIÓN DEL SUBMARINO AMARILLO, Cristian Font y Pascual Ibáñez
- EL ÚLTIMO VERANO, Leire Apellaniz
- EL VIATGE DE L'UNAI - EL VIAJE DE UNAI, Andoni Canela
- VIDA VAQUERA, Ramón Lluís Bande
- LA VOZ EN LUCHA, Miguel Ángel Carmona
- WELCOME HOME: UNA HISTORIA DE FAMILIA, Pablo Rogero

ANIMACIÓN

- DEEP, Julio Soto Gurrpide
- OZZY, Alberto Rodríguez Rodríguez y Nacho La Casa (España 80% - Canadá 20%)
- PIXI POST ETA OPARI-EMAILEAK - PIXI POST Y LOS GENIOS DE NAVIDAD, Gorka Sesma Unzueta (España 77,25% - Colombia 22,75%)
- TERESA Y TIM - TERESA ETA GALTZAGORRI, Agurtzane Intxa

2017

Ficción	Documental	Animación	Total
115	122	4	241
Producción íntegramente española			199
Participación española mayoritaria o al 50%			25
Participación española minoritaria			17

FICCIÓN

- 73 MINUTOS, José Pozo
- ALGO MUY GORDO, Carlo Padial
- L'AMANT DEL SILENCI, Jordi Cadena
- ANGUSTIAS Y REMEDIOS, Fernando Usón-Forniés
- EL AÑO DE LA PLAGA, Carlos Martín Ferrera (España 70% - Bélgica 15% - México 15%)

- EL ARCA DE NOÉ, Adán Aliaga y David Valero
- EL ATAÚD DE CRISTAL, Haritz Zubillaga
- EL AUTOR, Manuel Martín Cuenca (España 90% - México 10%)
- BAJO LA PIEL DE LOBO, Samu Fuentes
- BLACK HOLLOW CAGE, Sadrac González Perellón
- BLACKWOOD, Rodrigo Cortés (España 50% - Estados Unidos 50%)
- BLUE RAI, Pedro Barbero Abreu
- LA BOLA DORADA, Aitor Aspe
- CALL TV, Norberto Ramos del Val
- CASH N FLOW, Anselmo Gómez Reiriz “Mou”
- CASI LEYENDAS, Gabriel Nesci (España 30% - Argentina 70%)
- EL CEÑO FRUNCIDO, Germán Álvarez Gandía
- CINEBASURA: LA PELI, Francisco Rodríguez Prieto y Miguel Ángel Viruete Cerrillo
- EL COLLAR DE SAL, Vicente Pérez Herrero
- COMO LA ESPUMA, Roberto Pérez Toledo
- CON EL VIENTO, Meritxell Colell (España 52,53% - Francia 24,06% - Argentina 23,41%)
- CONTIGO NO, BICHO, Álvaro Alonso Gómez y Miguel Ángel Jiménez
- LA CORDILLERA, Santiago Mitre (España 31% - Argentina 49% - Francia 20%)
- LOS CRÍMENES DEL DÍA DE TODOS LOS SANTOS - ELS CRIMS DEL DIA DE TOTS SANTS, Héctor Escandell y Vicente Torres
- CRÓNICAS DEL DESENCANTO, Daniel León Lacave
- EL CUADERNO DE SARA, Norberto López Amado
- CUANDO DEJES DE QUERERME, Igor Legarreta (España 75% - Argentina 25%)
- DEMONIOS TUS OJOS, Pedro Aguilera (España 70% - Colombia 30%)
- DOCTRINA EL PECAT ORIGINAL I LA REINSERCIÓ - DOCTRINA EL PECADO ORIGINAL Y LA REINSERCIÓN, Joan Frank Charansonnet
- DOLOROSA GIOIA, Gonzalo López Antolín
- DRÁCULA DE DENISE CASTRO, Denise Castro
- EN LAS ESTRELLAS, Zoe Berriatúa
- EN TU CABEZA, Borja Cobeaga, Kike Maíllo, Alberto Ruíz Rojo y Daniel Sánchez Arévalo
- LA ENFERMEDAD DEL DOMINGO, Ramón Salazar
- ES POR TU BIEN, Carlos Therón
- ESTEBAN, Jonal Cosculluela (España 25% Financiera - Cuba 75%)
- FE DE ETARRAS, Borja Cobeaga
- FISHBONE, Adán Aliaga
- UNA FUNCIÓN PARA OLVIDAR, Martín Garrido Ramis
- LOS FUTBOLÍSIMOS, Miguel Ángel Lamata
- LOS GIGANTES NO EXISTEN, Chema Rodríguez (España 73% - Guatemala 27%)
- THE GIRL FROM THE SONG, Ibai Abad

- LAS GRIETAS DE JARA, Nicolás Gil Lavedra (España 20% - Argentina 80%)
- GRIMSEY, Richard García y Raúl Portero
- HANDIA, Aitor Arregi y Jon Garaño
- LAS HERIDAS DEL VIENTO, Juan Carlos Rubio
- LA HIGUERA DE LOS BASTARDOS, Ana Murugarren
- EL HOMBRE QUE MATÓ A DON QUIJOTE - THE MAN WHO KILLED DON QUIXOTE, Terry Gilliam (España 70% - Bélgica 10% - Portugal 10% - Francia 10% Financiera)
- INCIERTA GLORIA - INCERTA GLÒRIA, Agustí Villaronga
- INMERSIÓN – SUBMERGENCE, Wim Wenders (España 24,24% - Alemania 49,96% - Francia 25,8%)
- EL INTERCAMBIO, Ignacio Nacho
- IRA – WRATH, Jota Aronak
- JEAN-FRANÇOIS Y EL SENTIDO DE LA VIDA - JEAN FRANÇOIS I EL SENTIT DE LA VIDA, Sergi Portabella (España 90% - Francia 10% Financiera)
- JEFE, Sergio Barrejón (España 80% - Portugal 20%)
- JÚLIA IST, Elena Martín Gimeno
- THE KILL TEAM, Dan Krauss (España 50% – Estados Unidos 50%)
- LEGIONARIO, Eduardo H. Garza
- LAS LEYES DE LA TERMODINÁMICA, Mateo Gil
- LA LIBRERÍA - THE BOOKSHOP, Isabel Coixet (España 66.53% – Reino Unido 33,47%)
- LIGONES, José María Teixeira Guerrero
- LA LLAMADA, Javier Calvo y Javier Ambrossi
- LLUEVEN VACAS, Francisco Arráez
- LO QUE QUEDA, Jesús Serna y Lucas Parnes
- LOVING PABLO, Fernando León de Aranoa (España 70% - Bulgaria 30%)
- LUCES, Alfredo Contreras
- M'ESPERARÀS?, Carles Alberola Ortiz
- MANIAC TALES, Kike Mesa, Rodrigo Sancho, Enrique García, Abdelatif Hwidar y Denise Castro
- LA MANO INVISIBLE, David Macián
- MARIPOSA NEGRA (BLACK BUTTERFLY), Brian Goodman (España 70% - Estados Unidos 30%)
- MIL COSAS QUE HARÍA POR TI - MIL COSES QUE FARIA PER TU, Dídac Cervera (España 88% - Francia 12%)
- MONEY, Juan Pablo Martín Rosete (España 50% - Estados Unidos 50%)
- MORIR, Fernando Franco García
- UNA MUJER FANTÁSTICA, Sebastián Lelio Watt (España 20% - Chile 50% - Alemania 30%)
- EL MUNDO ES SUYO, Alfonso Sánchez
- MUSA, Jaume Balagueró (España 53,2% - Irlanda 20,2% - Bélgica 16,6% - Francia 10% Financiera)

- NO DORMIRÁS, Gustavo Hernández (España 50% - Argentina 40% - Uruguay 10%)
- NO, UN CUENTO FLAMENCO, José Luis Tirado
- OPERACIÓN CONCHA, Antonio Cuadri (España 80% - México 20%)
- EL OTRO HERMANO, Israel Adrián Caetano (España 10%Financiera - Argentina 70% - Uruguay 20%)
- PALESTINA, Julio Soto Gurpide y Mohamed El Badaoui
- PASAJE AL AMANECER, Andreu Castro
- EL PASTOR, Jonathan Cenzual Burley
- PÀTRIA LA LLEGENDA D'OTGER CATALÓ I ELS 9 BARONS DE LA FAMA, Joan Frank Charansonnet
- LA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA, Enrique Baró Ubach
- PERDIDA, Alejandro Montiel (España 35,34% - Argentina 64,66%)
- PERFECTOS DESCONOCIDOS, Álex de la Iglesia
- QUE BAJE DIOS Y LO VEA, Curro Velázquez
- RED DE LIBERTAD, Pablo Moreno Hernández
- REEVOLUTION, David Sousa Moreau
- REGRESO AL HORIZONTE, Chumilla Carbajosa
- EL REINO, Rodrigo Sorogoyen (España 90% - Francia 10%Financiera)
- SABATES GROSSES - CUANTO MÁS GRANDE, MEJOR, Ventura Pons
- SALVACIÓN, Denise Castro
- EL SECRETO DE MARROWBONE, Sergio Sánchez
- SELFIE, Víctor García León
- SERGIO & SERGUÉI, Ernesto Daranas Serrano (España 56% - Cuba 44%)
- SIN NOVEDAD, Miguel Berzal de Miguel
- SIN RODEOS, Santiago Segura
- EL SISTEMA SOLAR, Baltazar Caravedo y Daniel Higashionna (España 25% - Perú 75%)
- SMOKING CLUB (129 NORMAS), Alberto Utrera
- SOLO, Hugo StIVEN
- SÓLO SE VIVE UNA VEZ, Federico Cueva (España 37,9% - Argentina 62,1%)
- THI MAI, RUMBO A VIETNAM, Patricia Ferreira
- TIERRA FIRME - ANCHOR AND HOPE, Carlos Marques-Marcet (España 80% - Reino Unido 20%)
- TOC TOC, Vicente Villanueva Ribes
- LA TRIBU DE LAS 7 ISLAS, Armando Ravelo
- ÚLTIMOS DÍAS EN LA HABANA, Fernando Pérez (España 25% Financiera - Cuba 75%)
- VEEDOR, Felipe Kabtul Martín
- VERANO 1993 - ESTIU 1993, Carla Simón
- VERÓNICA, Paco Plaza
- VIAJE AL CUARTO DE UNA MADRE, Celia Rico Clavellino (España 90% - Francia 10% Financiera)

- LA VIDA LLIURE, Marc Recha
- LA VIDA Y NADA MÁS, Antonio Méndez Esparza
- EL VIENTRE DE EUROPA, Juan Pinzás
- YERMA, Emilio Ruiz Barrachina
- ZAMA, Lucrecia Martel (España 10% - Argentina 67% - Brasil 23%)

DOCUMENTAL

- #MEGUSTAMALASAÑA, Juanjo Castro
- 100 DÍAS DE SOLEDAD, Gerardo Olivares y José Díaz Martínez
- A REMO. ESPAÑA – MÉXICO, Francisco Ortiz Pérez de León
- AD VENTUM. HACIA EL VIENTO, Bárbara Mateos García
- ALBERTO GARCÍA-ALIX: LA LÍNEA DE SOMBRA, Nicolás Combarro
- ALUMBRAR (LAS 1001 NOVIAS), Fernando Merinero
- ANGÉLICA.UNA TRAGEDIA, Manuel Fernández-Valdés Calderón
- ARIZMENDIARRIETA, EL HOMBRE COOPERATIVO, Gaizka Urresti
- ARTE AL AGUA, Olivier Van Der Zee
- BARCELONA, LA ROSA DE FOC – BARCELONA, LA ROSA DE FUEGO, Manuel Huerga
- BARCELONA SHOOT, José Antonio López Espinosa
- LA BATALLA DESCONOCIDA, Paula Cons
- BERNABÉU, Ignacio Salazar-Simpson
- BUSCANDO A DJENEBA, José Manuel Herraiz
- CAMINANDO JUNTOS, Rodolfo Montero de Palacio
- CAPTURAR (LAS 1001 NOVIAS), Fernando Merinero
- CASAMANCE, LA BANDA SONORA DE UN VIAJE, Paloma Zapata
- CAUTIVAS, Carmesina Franch y Ernest José Sorrentino
- CC1682, David Reznak
- CON LA NOCHE ADENTRO, Sergio Estrada (España 31% - Bolivia 69%)
- CONSTRUCTING ALBERT, Laura Collado y Jim Loomis
- CONVERSO, David Arratibel
- CORTAR (LAS 1001 NOVIAS), Fernando Merinero
- CROSSROADS, PACO ROCA Y SEGURIDAD SOCIAL EN LA ENCRUCIJADA, Miguel Perelló
- DANZA DE LOS GIGANTES. PRODIGIO DE LOS SANFERMINES, Domingo Moreno
- LOS DEMÁS DÍAS, Carlos Agulló
- DESAMPARADOS, María Cuenca
- DESENTERRANDO SAD HILL, Guillermo Fernández de Oliveira
- DONDE EL BOSQUE SE ESPESA, Miguel Ángel Calvo Buttini y Laila Ripoll
- DREAM SONGS, Agustí Vila
- ELKARREKIN-TOGETHER, Pablo Iraburu, Migueltxo Molina e Igor Ochoa
- EMPATÍA, Ed Antoja

- ENFEMME, Alba Barbé i Serra
- ESPÍAS EN LA ARENA. OBJETIVO ESPAÑA, Pablo Azorín y Marta Hierro
- ESQUECE MONELOS, Ángeles Huerta
- LA ESTRATEGIA DEL SILENCIO - L'ESTRATÈGIA DEL SILENCI, Vicent Peris Lluch
- LA EXTRAÑA ELECCIÓN, Carmen Comadrán Corrales
- FANTASIA BY ESCRIBÀ, Xavier Atance
- FÁTIMA EL ÚLTIMO MISTERIO, Andrés Garrigó Tortajada
- ¡FOLK! UNA MIRADA A LA MÚSICA TRADICIONAL, Pablo García Sanz
- FUERA DE JUEGO, Ricardo Zubezu González
- GARABANDAL, SOLO DIOS LO SABE, Brian Alexander Jackson
- GIGANTES DESCALZOS, Iván Roiz y Álvaro Priante
- LA GRAN OLA, Fernando Arroyo
- EL GRAN TOUR DE JORGE BONSOR, Antonio Lobo Daza
- LA GRIETA, Alberto García Ortiz e Irene Yagüe Herrero
- GRUNEISEN. EL PRIMER CORRESPONSAL DE GUERRA, José Semprún
- GURUMBÉ. CANCIONES DE TU MEMORIA NEGRA, Miguel Ángel Rosales
- HEREDEROS DE LA BESTIA, Diego López Fernández y David Pizarro Gil
- HOTSPOTS: LA ÚLTIMA ESPERANZA, Juan Antonio Rodríguez Llano
- INDESTRUCTIBLE, EL ALMA DE LA SALSA, David Pareja Campos
- INVIERNO EN EUROPA, Polo Menárguez
- JOAQUÍN SOROLLA: LOS VIAJES DE LA LUZ, Sonia Tercero Ramiro
- JUNGLE PLANET IV, Juan Antonio Rodríguez Llano
- KILIAN JORNET, PATH TO EVEREST -KILIAN JORNET, CAMINO AL EVEREST, Josep Serra Mateu y Sebastien Montaz-Rosset
- KILÓMETROS, Narciso Vélver
- THE KING OF ROCK AND ROLL, Iván Muñiz Rubio
- KM.0, César Martí
- LA MARGOT (SERIO DE DÍA, COQUETA DE NOCHE), Enrique Belloch López
- LABERINTOS, Nicolás Muñoz Avía
- EL LÁPIZ, LA NIEVE Y LA HIERBA, Arturo Méndiz
- EL LATIDO DE URDAIBAI, Alberto Rojo San Martín
- LA LECCIÓN MAESTRA, Vicente Pérez Herrero
- LESA HUMANITAT - LESA HUMANIDAD, Héctor Faver
- LOS SECRETOS. UNA VIDA A TU LADO, Chema Vargas
- LUNA GRANDE. UN TANGO POR GARCÍA LORCA, Juan José Ponce Guzmán
- MALA: APUNTES DE UNA CIUDAD, Miguel Ángel Barroso García
- MANUEL VILARIÑO. SER LUZ, José Manuel Mouriño
- LA MANZANA DE EVA, José Manuel Colón Armario
- EL MAR NOS MIRA DE LEJOS, Manuel Muñoz Rivas
- MI VIDA ENTRE LAS HORMIGAS, Juan Moya y Chema Veiga
- MUCHOS HIJOS, UN MONO Y UN CASTILLO, Gustavo Salmerón
- MURILLO, EL ÚLTIMO VIAJE, José Manuel Gómez Vidal

- MÚSICA Y SILENCIO, Rubén Alonso de Frutos
- LOS MUTANTES, Gabriel Azorín
- NACIÓN DE MUCHACHOS, Javi Camino
- NARANCO 93', Daniel Cabrero Gutiérrez
- NIDOS DESNUDOS - KABI BILUZIAK, Juan Luis Napal Villanueva y Virginia Senosiain Sánchez
- NIÑATO, Adrián Orr
- NO SOLO 18 HORAS, Pedro Cubiles Quintana
- NOSTROMO: EL SUEÑO IMPOSIBLE DE DAVID LEAN, Pedro González Bermúdez
- NUES, Susanna Barranco Iglesias
- LA OTRA EDUCACIÓN, Carmen Pellicer Iborra y Joecar Hanna Zhang
- OSKARA, Iñaki Alforja y Pablo Iraburu
- THE OTHER KIDS, Pablo de la Chica
- LOS PÁJAROS NO TIENEN VÉRTIGO, Jorge Peña Martín
- A PALABRA XUSTA, Miguel Piñeiro
- PENÉLOPE, Eva Vila Purti (España 80% - Polonia 20%)
- PIENSA, OBSERVA Y RESPIRA, Cristina Alcázar
- PIERPAOLO, Miguel Ángel Barroso García
- LA PÍLDORA MÁS DESEADA, Magda Calabrese
- POR HUMORA LA MÚSICA, Álvaro Begines
- EL PRECIO DE LA RISA, Gabriel Lechón
- RECORDANDO A CODERCH, Poldo Pomés
- EL REY NEGRO, Paola Gosalvez (España 45% - Bolivia 55%)
- RISING NEPAL, Miguel Ángel Tobías
- ROTA N' ROLL, Vanesa Benítez Zamora
- RUIBAL POR LIBRE, César Martínez Herrada
- SAURA(S), Félix Viscarret
- UN SECRETO EN LA CAJA, Javier Izquierdo Salvador (España 20% - Ecuador 80%)
- EL SILENCIO ROTO, Piluca Baquero
- LA SOLEDAD DEL MÍSTER, Ángel Tirado
- SOLEDAD MIRANDA. UNA FLOR EN EL DESIERTO, Pepe Flores y Paco Millán
- SOLO EN UN DÍA, Rafael Álvarez Espejo y José Luis Noriega
- TANTO MONTA, Gracia Querejeta
- TARDES DE GLORIA, Gustavo Socorro
- TAYOS: EL MISTERIO DEL MUNDO INTRATERRESTRE, Miguel Garzón (España 20% - Ecuador 80%)
- LA TEMPESTAD CALMADA, Omar A. Rezzak
- TEMPO, Manuel Valcárcel
- TERRA CREMADA - TIERRA QUEMADA, Silvia Quer
- TIERRA AZUL. DE PUNTA A CABO, Álvaro Begines

- TROYANAS, Pablo Peris López y Juan Collado Rubio
- LA ÚLTIMA AVENTURA DEL GANDUL, Tomás Cimadevilla Acebo
- EL ÚLTIMO MAESTRO RUSO, Anaís Berdié
- UNA VEZ FUIMOS SALVAJES, Carmen Bellas Becerra
- UNIVERSAL I FARAONA, Ventura Pons
- UNO DE LOS NUESTROS, Paco Quintans
- VIDAS OLÍMPICAS, César Martí
- VIGO 1972, Roi Cagiao
- VOLADORES, Nathália Vernizzi Boscaro
- ¿Y SI TE DIJERAN QUE PUEDES?, Javier Álvaro Palomares

ANIMACIÓN

- UN DÍA MÁS CON VIDA, Raúl de La Fuente y Damian Nenow (España 35,53% - Polonia 28,39% - Bélgica 23,24% - Alemania 12,85%)
- NUR Y EL TEMPLO DEL DRAGÓN - NUR ETA HERENSUGEAREN TENPLUA, Juanba Berasategi
- THE STEAM ENGINES OF OZ, Sean Patrick O'Reilly (España 32% - Canadá 68%)
- TADEO JONES 2, EL SECRETO DEL REY MIDAS, David Alonso y Enrique Gato

2018²

Ficción	Documental	Animación	Total
124	132	2	258
Producción íntegramente española			209
Participación española mayoritaria o al 50%			33
Participación española minoritaria			16

FICCIÓN

- #SEGUIDORES, Iván Fernández de Córdoba
- 4 LATAS, Gerardo Olivares
- 70 BINLADENS, Koldo Serra
- ABUELOS, Santiago Requejo
- AN AFFAIR TO DIE FOR, Víctor García Fernández de Yepes (España 57% - Italia 43%)
- AKEMARROPA, F.J. Arranz

² Lista provisional: películas calificadas con certificado de nacionalidad española a 9 de enero de 2019

- ALEGRÍA TRISTEZA, Ibon Cormenzana (España 90% - Francia 10% Financiera)
- LOS AMORES COBARDES, Carmen Blanco Natividad
- ANA DE DÍA, Andrea Jaurrieta Barriain
- EL ÁNGEL, Luis Ortega (España 20% - Argentina 80%)
- ANIMALES SIN COLLAR, Jota Linares (España 90% - Italia 10% Financiera)
- ÁNIMAS, Laura Alvea y José Ortuño (España 80% - Bélgica 20%)
- APOCALIPSIS VOODOO, Vasni J. Ramos
- EL ÁRBOL DE LA SANGRE, Julio Medem (España 80% - Francia 20% Financiera)
- ARDARA, Xavier Puig Guitart
- EL AVISO, Daniel Calparsoro
- BAJO EL MISMO TECHO, Juana Macías
- BENT, Bobby Moresco (España 30% - Estados Unidos 70%)
- BERNARDA, Emilio Ruiz Barrachina
- LOS BUENOS DEMONIOS, Gerardo Chijona (España 21,17% - Cuba 78,83%)
- CAMPEONES, Javier Fesser
- CARMEN Y LOLA, Arantxa Echevarría
- CASI 40, David Trueba
- LA CINTA DE ALEX, Irene Zoe Alameda (España 90% - Estados Unidos 10% Financiera)
- EL CLUB DE LOS BUENOS INFIELES, Lluís Segura Otero
- COMO LA VIDA MISMA - LIFE ITSELF, Dan Fogelman (España 25% - Estados Unidos 75%)
- COMPULSIÓN, Ángel González Martínez
- CUANDO LOS ÁNGELES DUERMEN, Gonzalo Bendala
- EL CUENTO DE LAS COMADREJAS, Juan José Campanella (España 30% - Argentina 70%)
- DANTZA, Telmo Esnal
- EL DESENTIERRO, Nacho Ruipérez (España 80% - Argentina 20%)
- EL DESPERTAR DE LAS HORMIGAS, Antonella Sudasassi (España 22% - Costa Rica 78%)
- DHOGS, Andrés Goteira
- DIANA, Alejo Moreno
- LES DISTÀNCIES - LAS DISTANCIAS, Elena Trapé
- DURANTE LA TORMENTA, Oriol Paulo
- ELISA Y MARCELA, Isabel Coixet
- ENTERRADOS, Luis Trapiello (España 50% - Argentina 50%)
- ENTRE DOS AGUAS, Isaki Lacuesta
- ERREMENTARI (EL HERRERO Y EL DIABLO), Paul Urkijo Alijo (España 90% - Francia 10% Financiera)
- A ESTACIÓN VIOLENTA - LA ESTACIÓN VIOLENTA, Anxos Fazáns
- LA ESTRELLA ERRANTE, Alberto Gracia Hermida
- EL FINAL DEL TRÍPTICO, William Corr Hawkins

- FORMENTERA LADY, Pau Durà
- EL FOTÓGRAFO DE MAUTHAUSEN, Mar Targarona (España 90% - Hungría 10% Financiera)
- FRAMED, Marc Martínez Jordán
- GENTE QUE VIENE Y BAH, Patricia Font
- LA GRAN AVENTURA DE LOS LUNNIS Y EL LIBRO MÁGICO, Juan Pablo Buscarini (España 80% - Argentina 20%)
- GURE OROITZAPENAK (DESTIERROS), Ane Muñoz, Asier Altuna, Fermín Muguruza, Mireia Gabilondo, Maialen Sarasua Oliden, Josu Martínez, Oskar Alegría, Maider Oleaga, Eugène Green, Itziar Leemans, Carlos Quintela y Özcan Alper
- HACERSE MAYOR Y OTROS PROBLEMAS, Clara Martínez-Lázaro
- H0US3, Manolo Munguía
- EL INCREÍBLE FINDE MENGUANTE, Jon Mikel Caballero
- LA INFLUENCIA, Denis Rovira (España 90% - Francia 10% Financiera)
- LA JAULA, Marcos Cabotá
- JAULAS, Nicolás Pacheco Galiana
- LADY OFF, David Rodríguez Losada
- LETTERS TO PAUL MORRISSEY, Armand Rovira Rodríguez
- LO NUNCA VISTO, Marina Seresesky
- LOCA OLIVIA, Mariu Bárcena
- MARIPOSAS LIBRES, Miguel Ángel Castillo García
- MARISA EN LOS BOSQUES, Antonio Morales Rodríguez
- MATAR A DIOS, Albert Pintó y Caye Casas (España 73,33% - Francia 26,67%)
- EL MATE DE MORPHY, Joaquín Ortega Pavón
- ME LLAMO GENNET, Miguel Ángel Tobías
- MEDIA HORA (Y UN EPÍLOGO), Epigmenio Rodríguez Mancebo
- EL MEJOR VERANO DE MI VIDA, Dani de la Orden
- MI OBRA MAESTRA, Gaston Duprat (España 20% - Argentina 80%)
- MI QUERIDA COFRADÍA, Marta Díaz de Lope Díaz
- MIAMOR PERDIDO, Emilio Martínez Lázaro (España 90% - Francia 10% Financiera)
- MIAU, Ignacio Estaregui
- MISS DALÍ, Ventura Pons
- MOIRA, Daniel Lovecchio
- NACIDO REY – BORN A KING, Agustí Villaronga (España 32% - Reino Unido 68%)
- NARANJAS DE LA CHINA, Pedro Pérez Rosado
- NO QUIERO PERDERTE NUNCA (NQPN), Alejo Levis
- LA NOCHE DE 12 AÑOS, Álvaro Brechner (España 70% - Argentina 20% - Francia 10%)
- LA NOCHE DE LAS DOS LUNAS, Miguel Ferrari (España 20% - Venezuela 80%)
- LA NOCHE DEL VIRGEN, Roberto San Sebastián

- NOSOTROS, Felipe Vara de Rey
- LOS OBJETOS AMOROSOS, Adrián Silvestre
- OH MAMMY BLUE, Antonio Hens (España 70% - Venezuela 20% - Alemania 10% Financiera)
- OLA DE CRÍMENES, Gracia Querejeta
- OREINA – CIERVO, Koldo Almandoz
- EL PACTO, David Victori
- PAELLA TODAY!, César Sabater
- PARKING, Tudor Giurgiu (España 40% - Rumanía 50% - República Checa 10%Financiera)
- PERDIENDO EL ESTE, Paco Caballero
- PETRA, Jaime Rosales (España 70% - Dinamarca 15% - Francia 15%)
- PLATÓN, Iván López González
- EL POMO AZUL, Raquel Gómez Troyano y Montse Bodas Sánchez
- PRÁCTICAS SIN RETORNO, Miguel Ángel Castillo García
- LA PRIMERA CITA, Jesús Ponce
- PROYECTO TIEMPO, Isabel Coixet
- PUTA Y AMADA, Marc Ferrer Orenes
- ¿QUÉ TE JUEGAS?, Inés de León
- QUIÉN TE CANTARÁ, Carlos Vermut (España 90% - Francia 10% Financiera)
- THE REBEL (EL REBELDE) - O REBELDE, Óscar Doviso
- RESORT PARAÍSO, Enrique García
- EL REY, Alberto San Juan y Valentín Álvarez
- LA RUSA, Aritz Ortiz Flores
- SEA BEASTS, Felipe González Carballido
- SIN FIN, César Esteban Alenda y José Esteban Alenda
- SOINUJOLEAREN SEMEA – EL HIJO DEL ACORDEONISTA, Fernando Bernués
- LA SOMBRA DE LA LEY, Dani de la Torre (España 90% - Francia 10% Financiera)
- SOTABOSC, David Gutiérrez Camps
- EL SUEÑO DE LAS LAGARTIJAS, Pedro Pérez Rosado
- SUPERLÓPEZ, Javier Ruiz Caldera
- TAXI A GIBRALTAR, Alejo Flah (España 80% - Argentina 20%)
- TIEMPO DESPUÉS, José Luis Cuerda (España 90% - Portugal 10% Financiera)
- TODOS LO SABEN - EVERYBODY KNOWS, Asghar Farhadi (España 50% - Francia 40% - Italia 10%)
- TRADING PAINT, Karzan Kader (España 25% - Estados Unidos 75%)
- LA TRIBU, Fernando Colomo
- TROTE, Xacio Baño (España 80% - Lituania 20%)
- TU HIJO, Miguel Ángel Vivas (España 90% - Francia 10% Financiera)
- TURBULENCIA ZOMBI, Martín G. Ramis
- EL ÚLTIMO FRACASO, Antonio Aguilar Vicente
- EL ÚLTIMO INVIERNO, Julio de la Fuente

- LES UNWANTED DE EUROPA - GLI INDESIDERATI D'EUROPA, Fabrizio Ferraro (España 22% - Italia 78%)
- VISCA LA VIDA, José Luis Berlanga
- YO LA BUSCO, Sara Gutiérrez Galve
- YO, MI MUJER Y MI MUJER MUERTA, Santiago Amodeo
- YUCATÁN, Daniel Monzón
- YULI, Iciar Bollain (España 50% - Reino Unido 30% - Alemania 20%)
- ZOE, Ander Duque Carnes

DOCUMENTAL

- 28F, UNA CITA CON LA HISTORIA, Álvaro de Armiñán y Sergio Crespo
- 2015-2016, Manuel Iborra
- L'ALGUER: UN PENTAGRAMA COM UN CARRER, Roger Cassany Viladomat
- ALTAMIRA, EL ORIGEN DEL ARTE, José Luis López-Linares
- AMAGINEA, RETORNO A LA MADRE NATURALEZA, Ricardo Macián y Emilio Oviedo
- EL AMOR Y LA MUERTE. HISTORIA DE ENRIQUE GRANADOS, Arantxa Aguirre
- ANTONIO JOSÉ. PAVANA TRISTE, Gregorio Méndez Sáez
- LOS AÑOS CHANANTES, Pepe Colubi
- LOS AÑOS DEL HUMO, Germán Roda y Ramón Javier Campo
- APUNTES PARA UNA PELÍCULA DE ATRACOS, Elías León Siminiani
- ATLANTICIDAD, Juanma Villar Betancort
- ATRAPADOS POR LA SERPIENTE, Álvaro Fierro e Ibon Ibarlucea
- ¡AY, CARMEN!, Fernando Méndez-Leite
- BAILAR GISELLE, Antonio Domínguez Torreadrado
- BARBACANA, LA HUELLA DEL LOBO, Arturo Menor
- EL BARMAN DE LAS ESTRELLAS, Eva Vizcarra
- BÉCQUER Y LAS BRUJAS, Elena Cid Sebastián
- THE BEST DAY OF MY LIFE, Fernando González Molina
- CABALLOS LOCOS, José Antonio Romero Garrido
- CABANYAL, ANY ZERO - CABANYAL, ANNÉE ZÉRO, Frédérique Pressmann
- CAMARÓN. FLAMENCO Y REVOLUCIÓN, Alexis Morante
- CÁRCELES BOLLERAS, Cecilia Montagut Acosta
- CARRASCA, Alejandro Cortés
- CAZADORES SALVAJES, Juan Antonio Rodríguez Llano
- CHAMPÁN PARA TODOS, Lola Lapaz
- CINCO PULGADAS, Pedro Moitinho y Rosana Lorente
- LA CIUDAD OCULTA, Victor Moreno Rodríguez (España 60% - Alemania 20% - Francia 20%)
- COMANDANTE ARIAN, Alba Sotorra (España 54,91% - Alemania 45,09%)

- COMTES, L'ORIGEN DE CATALUÑA, Carles Porta
- EL CORAZÓN DEL TEATRO REAL, José Luis López-Linares
- CORTOS INFINITOS, Ana Cea
- EL CRUCIGRAMA DE JACOB, Ana López Martín
- THE CUT, Ernest José Sorrentino y María Andrés Pérez
- DE RODILLAS CORAZÓN, Susanna Barranco (España 90% - Países Bajos 10% Financiera)
- UN DÍA EN EL CRUZ DE MAYO, Marta Ferreras Viruete
- DIRECTOR Z, EL VENDEDOR DE ILUSIONES, Oskar Tejedor
- DOBLE YO, Felipe Rugeles Pineda (España 20% - Colombia 80%)
- DOWN N'HI DO, LA CÀMERA BALLARINA - DOWN N'HI DO, LA CÀMARA BAILARINA, Mireia Ros
- EN BUSCA DE LA CIUDAD PERDIDA, Aitor González de Langarica
- EN BUSCA DEL ÓSCAR, Octavio Guerra
- ENERO, Ione Lameiro Garayoa
- ENTRE LA OLA Y LA ROCA, Manuel López García "Manuel Lógar"
- EL ENTUSIASMO, Luis Emilio Herrero Martínez
- ESCORÉU, 24 D'AVIENTU DE 1937, Ramón Lluís Bande
- ESTRELLADO, Blanca Oria
- EUGENIO, Xavier Baig Cozar y Jordi Rovira Prat
- EXPERIMENT STUKA, Rafael Molés y Pepe Andreu
- FARAWAY LAND, Daniel A. Azpe y Josepmaria Anglès
- LA FEL DE LA TERRA, Pep Bonet y Rafael M. Creus
- GAS THE ARABS, Carles Bover Martínez y Julio Pérez del Campo
- GENERACIÓN: BUÑUEL, LORCA, DALÍ, Javier Espada Ruiz y Albert Montón Sánchez (España 80% - México 20%)
- GOOD BYE MISTER MARSHALL, Ana Victoria Pérez Royero (Bebé Pérez)
- GOYA SIGLO XXI, Germán Roda
- HAYATI (MI VIDA), Liliana Torres y Sofi Escudé
- HISTORIA ANTIGUA DEL CINE ESPAÑA, Pedro Burgos Barrantes
- HOLLYWOOD RUEDA EN ESPAÑA (1955-1980), Francisco Rodríguez Fernández
- L'HOMÈ ORQUESTRA. L'AVENTURA DELS MÚSICS CATALANS A AMÈRICA, Àlex Gómez-Font y Carles Riobó
- LAS HUELLAS DEL SAMURÁI, Juanma Suárez
- I HATE NEW YORK, Gustavo Sánchez
- INNER BORDERLINES. VISIONS OF AMERICA THROUGH THE EYES OF ALEJANDRO MORALES, Luis Mancha
- INVERTIDOS. LA LEY CONTRA EL DESEO, Martin Costa Marchisio
- ISLA, VUELO Y HORIZONTE, Carlos Hernández Dorta
- JAÉN, VIRGEN & EXTRA, José Luis López-Linares
- JOSEP RENAU, EL ARTE EN PELIGRO - JOSEP RENAU, L'ART EN PERILL, Eva Vizcarra y Rafael Casañ

- ELS KARAMAZOFF - LOS KARAMAZOFF, Juan Gutiérrez Gamero y Carmen Rodríguez Mañanes
- LADO B, Ricardo Yebra
- EL LAGO DE LAS LIBÉLULAS, Manuel Almiñana Campadabal
- LO PERDIDO, Santiago Martín Solera
- LO POSIBLE Y LO NECESARIO, Adolfo Dufour Andia
- LUCHA DE GIGANTES, Hernán Zin
- MADE IN CHINA, Marc Chica i José
- MÁIS CA VIDA, Rubén Riós
- EL MAYOR REGALO, Juan Manuel Cotelo
- MILAGROS, David Baute Gutiérrez
- EL MISTERIO DEL DRY MARTINI, José Antonio López Espinosa
- EL MISTERIO DEL PADRE PÍO, José María Zavala
- MORIR PARA CONTAR, Hernán Zin
- MOTHERTONGUE, Teresa Sendagorta
- MOZ AND I, Edgar Burgos y Esther Lopera
- MUDAR LA PIEL – THE SPY WITHIN, Cristóbal Fernández y Ana Schulz
- MUGA DEITZEN DA PAUSOA, Mainer Oleaga
- MUJERES, MANO A LA ARENA, Nacho Bello
- NI DISTINTOS NI DIFERENTES: CAMPEONES, Álvaro Longoria
- NOT A STEP BACK! NO SURRENDER!, Héctor Suñol Bert
- ONYX, LOS REYES DEL GRIAL, Roberto Girault
- OSCURO Y LUCIENTES, Samuel Alarcón (España 64% - Francia 36%)
- EL PAÍS ROTO, Melissa Silva Franco
- EL PASEANTE - EL PASEJANT, Giovanna Ribes
- PERTINENÇA – PERTENENCIA, Francesc Font Andreu
- PETITET, Carles Bosch
- EL PINTOR DE CALAVERAS, Sigfrid Monleón
- POETRY SLAM. LA VIDA PRIVADA DE LAS OLAS, Carmelo Lattassa
- LAS POSTALES DE ROBERTO, Dailo Barco Machado
- PROXENETA. PASO CORTO, MALA LECHE, Mabel Lozano
- QUERIDO FOTOGRAFAS, Sergio Oksman
- QUINQUI STARS, Juan Vicente Córdoba (España 90% - Francia 10% Financiera)
- ¡RACING! FUERZA Y HONOR, Rodolfo Montero de Palacio
- LA REALIDAD EN PEDAZOS, Eusebio Lázaro
- RENZO PIANO: UN ARQUITECTO PARA SANTANDER, Carlos Saura
- SAMBA, UN NOMBRE BORRADO, Mariano Agudo
- SANZ. LO QUE FUI ES LO QUE SOY, Gervasio Iglesias y Alexis Morante
- SEMILLAS DE ALEGRÍA, Cristina Linares Triviño (España 80% - Colombia 20%)
- SERÁS HOMBRE, Isabel de Ocampo
- LA SERPIENTE LÍQUIDA, Alfonso Domingo
- SHOOTBALL, Fèlix Colomer Vallès
- EL SILENCIO DE OTROS – THE SILENCE OF OTHERS, Almudena Carracedo y Robert Bahar (España 25% - Estados Unidos 75%)

- SIN MIEDO (SENSE POR), Claudio Zulian (España 36,72% - México 34,07% - Francia 29,21%)
- SINFONÍA, Gilbert Arroyo Mundo y Andrés Locatelli
- SINGLED [OUT], Mariona Guiu y Ariadna Relea Ventura (España 80% - Turquía 20%)
- SINLAVENIA, Julio Fraga
- SÍSIFO CONFUSO. TRABAJOS Y DÍAS DE FRANCISCO LEIRO, Aser Álvarez González
- SOL(D) OUT, César Veá
- SOMNI D'ESCUMA - RÊVE DE MOUSSE, Elena Molina
- SOÑANDO UN LUGAR, Alfonso Kint
- LOS SUBVERSIVOS, Miles Roston
- TAIKOFILM: HEALING BEATS, Iván Muñoz Ureta
- TAKE THE BALL, PASS THE BALL (TOCA Y PASA EL BALÓN), Duncan McMath
- TELÚRICO, Sergio Morales y Ulises A. Morales
- O TEMPO FUTURO, Xoan Escudero
- TIERRAS CONSTRUIDAS, Arturo Dueñas Herrero
- TODOS LOS CAMINOS, Paola García Costas
- TRAZOS FAMILIARES, José Pedro Charlo (España 20% - Uruguay 80%)
- TRINTA LUMES, Diana Toucedo
- TUS DESPERDICIOS Y OTROS MANJARES, Richard Zubelzu y Magda Calabrese
- LA ÚLTIMA TOMA, Jesús Ponce
- U-TOPOS. NO LUGAR. LA UTOPIA GUARANÍ-JESUÍTICA, Vicente Pérez Herrero
- VEINTISIETE, Miguel Ángel Carmona Estévez
- VERENGO, Víctor Hugo Seoane
- VERSOGRAMAS, Belén Montero y Juan Lesta
- VIDEO BLUES, Emma Tusell Sánchez
- EL XOC, Enric Vilageliu Arnella
- YESES, Miguel Ángel Forneiro Pérez

ANIMACIÓN

- BIKES THE MOVIE, Manuel García Pozo (España 50% - China 30% - Argentina 20%)
- MEMORIAS DE UN HOMBRE EN PIJAMA, Carlos Ferfer

Óperas primas (2015-2018)

2015

FICCIÓN

- A CAMBIO DE NADA, Daniel Guzmán
- AMANECER EN EL NUEVO MUNDO, Carlos Ibáñez Herrero
- ANÁLISIS DE SANGRE AZUL, Blanca Torres (con Gabriel Velázquez)
- ANOMALOUS, Hugo Stuvan Casasnovas
- L'ASSAIG, Lluís Baulida
- LAS AVENTURAS DE MORIANA, David Perea Ríos y Luis Soravilla
- B, David Ilundain
- BACKSEAT FIGHTER, Mario Pagano (venezolano)
- EL CADÁVER DE ANNA FRITZ, Héctor Hernández Vicens
- EL CAMÍ MÉS LLARG PER TORNAR A CASA / EL CAMINO MÁS LARGO PARA VOLVER A CASA, Sergi Pérez Gómez
- CAPA CAÍDA, Santiago Alvarado
- LA CORONA PARTIDA, Jordi Frades
- CRUZANDO EL SENTIDO, Iván Fernández de Córdoba
- CUENTO DE VERANO, Carlos Dorrego
- DARRERE LA PORTA / TRAS LA PUERTA, Pere Soles Bahi y David Gimbernat Pérez
- DE CHICA EN CHICA, Sonia Sebastián
- EL DEBUT, Gabriel Olivares Sanabria
- EL DESCONOCIDO, Dani de la Torre
- EL DESTIERRO, Arturo Ruiz Serrano
- DER GELDKOMPLEX (EL COMPLEJO DE DINERO), Juan Rodríguez de la Cámara
- LOS HÉROES DEL MAL, Zoe Berriatúa
- LEÓN, Victoriano Rubio
- LLUC SKY WALKER, Jaume Fargas
- LOBOS SUCIOS, Simón Casal de Miguel
- LOSERS, Serapi Soler y Oriol Pérez
- LOVE. SEX. F*CK., Luis Alejandro Martín
- LUNÁTICO, Eduard Sola
- MAGALLANES, Salvador del Solar (peruano)
- LA MANIOBRA DE HEIMLICH, Manolo Vázquez
- MUCHOS PEDAZOS DE ALGO, David Yáñez
- UN OTOÑO SIN BERLÍN, Lara Izagirre
- POLÍTICA CORRECTA, Belén Anguas

- LA PUNTA DEL ICEBERG, David Cánovas
- QUATRETONDETA, Pol Rodríguez Ferrer
- QUIZÁS, Manuel Bollaín Sánchez
- REQUISITOS PARA SER UNA PERSONA NORMAL, Leticia Dolera
- EL RESTO DE MI VIDA, Martín Costa Marchisio
- LA REVOLUCIÓN DE LOS ÁNGELES, Marc Barbena Simón
- LA SALADA, Juan Martin Hsu (argentino)
- EL SEÑOR MANOLO, Fernando Osuna
- SEXO FÁCIL Y PELÍCULAS TRISTES, Alejo Flah (argentino)
- SICARIVS, LA NOCHE Y EL SILENCIO, Javier Muñoz
- STONES FROM THE DESERT, Max [Maxim Olivier] y Bruno Jubin
- SUMMER CAMP, Alberto Marini (italiano)
- TECHO Y COMIDA, Juan Miguel del Castillo
- TERCER GRADO, Geoffrey Cowper
- TRES DÍAS EN PEDRO BERNARDO, Daniel Andrés Sánchez
- EL ÚLTIMO FIN DE SEMANA, Pedro Reyes
- URBAN STREET, Marcelo Zambrano Puertas
- VULCANIA, José Skaf (argentino)

DOCUMENTAL

- 13. MIGUEL POVEDA, Paco Ortiz
- A LA PUTA STRASSE. 2º ACTO, Anna Cervera
- A TU QUE ET SEMBLA?, Pau Poch Álvarez
- ÁFRICA 815, Pilar Monsell
- AMANECER EN EL NUEVO MUNDO, Carlos Ibáñez Herrero
- AMAZONAS. EL CAMINO DE LA COCAÍNA, David Beriain Amatrian
- ARRECIFES. OASIS DE VIDA, José Manuel Herrero Gaspar y Sebastián Hernandis Giner
- BELÉN, Adriana Vila Guevara (venezolana)
- BIG DATA. CIUTADANS SOTA CONTROL - BIG DATA. CIUDADANOS BAJO CONTROL, Alexandre Valenti (con Pedro Barbadillo Rank)
- BLACK MAN WHITE SKIN, José Manuel Colón
- BOXING FOR FREEDOM, Juan Antonio Moreno y Silvia Venegas
- BREGANDO HISTORIAS, Nacho Bello
- EL CAMINO MÁS LARGO, Alexis Morante
- CARNAVALEROS, EL DOCUMENTAL, Ana Sonia Macías Martín
- CARTAS A MARÍA - LETTERS TO MARIA, Maite García Ribot
- COCINANDO EN EL FIN DEL MUNDO, Alberto Baamonde
- EL COLEGIO DE LA SEDA - EL COL·LEGI DE LA SEDA, Ernest José Sorrentino
- COOKING UP A TRIBUTE, Andrea Gómez y Luis González

- CORRUPCIÓ: L'ORGANISME NOCIU - CORRUPCIÓN: EL ORGANISMO NOCIVO, Albert Sanfeliu Rodríguez
- DEAD SLOW AHEAD, Mauro Herce
- DI-CAPACITADOS, Pepe Martínez López
- DISTRICT ZERO, Jorge Fernández Mayoral y Pablo Tosco (con Pablo Ira-buru)
- DOCTOR DESEO: BUSCO EN TUS LABIOS, Carlos Iglesias y Xabier Agirre
- ECOMUNITAT, Juan Francisco Oyonarte
- EN TODAS AS MANS, Diana Toucedo
- ESTACIÓN ANDAMANA, Sergio Morales Quintero
- LA FIESTA EN LLAMAS, Alicia Vizcarra
- FRANKENSTEIN 04155, Aitor Rei
- GAME OVER, Alba Sotorra
- GENERACIÓN KRONEN, Luis Mancha San Esteban
- GENERACIÓN MEI MING: MIRADAS DESDE LA ADOLESCENCIA, David Gómez Rollán
- EL GRAN VUELO, Carolina Astudillo Muñoz
- HI MR. GEHRY, I'M MARC FROM ARENYS, David Fernández de Castro y Román Parrado Lloro
- EL HOMBRE QUE EMPEZÓ A CORRER, Josep Serra Mateu
- ISLAMAR TERCERO. HERIDA ABIERTA, Fernando Arroyo Castilla
- JARDÍN BARROCO, Jairo López
- JUNGLE PLANET, Juan Antonio Rodríguez Llano
- LAS LÁGRIMAS DE ÁFRICA, Amparo Climent
- LÍNEA DE META, Paola García Costas
- LOBA, Catherine Béchard (francesa)
- EL LUGAR DE LAS FRESAS, Maite Vitoria Daneris
- MALPARTIDA FLUXUS VILLAGE, María Pérez Sanz
- MÉRIDA, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, Marta Murcia Serra (con Manuel Palacios González)
- MODERNOS. TEATRO DE VANGUARDIA EN CANARIAS, Jairo López
- NEXT (SIGUIENTE), Elia Urquiza
- NO EXISTIMOS, Ana Solano Ronda
- L'OVIDI, CRONICA D'UN TEMPS, Sergi Miralles
- OVNIS EN EL BARRIO, José Antonio López Espinosa
- PATUCHAS, EL HOMBRE DE LOS MIL LIMONES, Asbel Esteve
- PROJETE RWANDA, Esteve Rovira (con Sergi Cervera Casademont)
- RAMÓN GAYA. LA PINTURA COMO DESTINO, Gonzalo Ballester
- EL RÍO QUE SUENA, REFLEJO DEL TIEMPO: JOAQUÍN DÍAZ, Inés Toharia Terán
- RUMBA TRES, DE IDA Y VUELTA, Joan Capdevila y David Casademunt
- LA SELVA INFLADA, Alejandro Naranjo

- THE SPANISH DANCER, Mar Díaz Martínez
- SUEÑOS DE SAL, Alfredo Navarro Benito
- TCHINDAS, Marc Serena (con Pablo García Pérez De Lara)
- TOTA LA VIDA ÉS ARA, Sergi Guix
- EL ÚLTIMO TABÚ, Lluisa Mora Aguirre
- VALEO NO SE CIERRA, Miguel Puertas García
- EL VIAJE DE LAS REINAS, Patricia Roda Amador
- LA VIDA A 5 NUDOS, Alejo Moreno García

ANIMACIÓN

- AZAHAR, Rafael Ruiz Ávila
- BISONTE, Rafael Ruiz Ávila
- THE CUBBY HOUSE PROJECT, Óscar Vega Arribas
- PSICONAUTAS. LOS NIÑOS OLVIDADOS, Alberto Vázquez (con Pedro Rivero)

2016

FICCIÓN

- 9 BARES, Ángel Puado Veloso
- 1898 LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS, Salvador Calvo
- LA AMA, Luis Jesús Moyano (con Arantza Ibarra)
- AMAR, Esteban Crespo
- ANTONIO CUMPLE 50, Alejandro Mira [Alejandro Ferrer Mira-Figueroa]
- ARC DE BARÀ, Juan Carlos Ceinos
- BITTERSWEET DAYS, Marga Melià
- CANDELA, Manuel Camacho López
- EL CÍRCULO EN EL AGUA, Chema Cardeña [José M. Gómez Cardeña]
- LOS COMENSALES, Sergio Villanueva
- CUERPO DE ÉLITE, Joaquín Mazón Lacasa
- LOS DEL TÚNEL, Pepón Montero
- EN LA CIUDAD SIN BRÚJULA, Antonio Savinelli
- LOS ENCANTADOS, Ricardo Dávila Díaz Flores
- ENOC THE RESPLENDENT STARGATE FILM, Martha Marin
- LA ESPERA, Sergio Martínez Vila
- LAS FURIAS, Miguel del Arco
- GARANTÍA PERSONAL, Rodrigo Rivas Jiménez
- ÍKARO, Alfonso Chaves León
- JULIE, Alba González de Molina

- KALEBEGIAK, Isabel Herguera, Koldo Almandoz y María Elorza (con Borja Cobeaga, Daniel Calparsoro, Imanol Uribe, Gracia Querejeta y Julio Medem)
- LARGA NOCHE EN TEXARKANA, José Joaquín Morales
- LES AMIGUES DE L'AGATA – LAS AMIGAS DE ÁGATA, Alba Cros, Laia Alabart, Laura Rius y Marta Verheyen
- LA MADRIGUERA, Kurro González [Francisco González]
- MALDITA VENGANZA, David Chamizo
- EL MANUSCRITO VINDEL, Luis Alejandro Fernández-Jardón y José Manuel Fernández-Jardón
- MARÍA (Y LOS DEMÁS) – MARIA (AND EVERYBODY ELSE), Nely Reguera
- MAUS, Yayo Herrero [Gerardo Herrero Pereda]
- MINE, Fabio Resinaro y Fabio Guaglione (italianos)
- MODELOS, Miriam Victoria Sánchez Vela
- LA NIEBLA Y LA DONCELLA, Andrés M. Koppel
- NO SÉ DECIR ADIÓS, Lino Escalera
- LOS OCÉANOS DEL OLVIDO, Eduardo Álvarez
- ÓRBITA 9, Hatem Khraiche Ruiz Zorrilla
- PIELES, Eduardo Casanova
- LA POLS – CENIZAS, Llätzer García Alonso
- LA PROPERA PELL - LA PRÓXIMA PIEL, Isabel Campo (con Isaki Lacuesta)
- LA PUERTA ABIERTA, Marina Seresesky (argentina)
- QUÉ PELO MÁS GUAY, Borja Echeverría Lamata
- QUIERO VOLVER A CASA, Miguel Ángel Mengó
- REVERSO, Carlos Martín García
- EL REY TUERTO - EL REI BORNÍ, Marc Crehuet
- ROTAS, Luis Lorente
- SEIS Y MEDIO, Julio Fraga
- SIPO PHANTASMA - BARCO FANTASMA - UNTZI PHANTASMA, Koldo Almandoz
- TARDE PARA LA IRA, Raúl Arévalo
- TOTS ELS CAMINS DE DÉU, Gemma Ferraté Benito
- VESTIDO DE NOVIA, Marilyn Solaya (cubana)
- ZONA HOSTIL, Adolfo Martínez

DOCUMENTAL

- 28 DÍAS AL SOL, Ramón Sempere Parrondo
- ACARICIANDO EL AIRE. MATILDE CORAL, Francisco Ortiz Pérez de León
- ACORATS, CRÒNICA D'UN FENOMEN, Joan Martí Mir
- AGUA BENDITA, Octavio Guerra Quevedo

- AGUIRRE, Antonio Peláez Barceló
- ALALÁ (ALEGRÍA), Remedios Malvárez Baez
- ALCALDESA – ALCALDESSA, Pau Faus Catusus
- ALPUXARRAS, Rafael Toba Blanco
- EL ARQUITECTO DE NUEVA YORK, Eva Vizcarra Chamero
- ASTRAL, Jordi Évole y Ramón Lara
- BIENVENIDO MR. HESTON, Pedro Estepa Menéndez
- BIGAS X BIGAS, Santiago Garrido Rua
- CAMPO A TRAVÉS. MUGARITZ, INTUYENDO UN CAMINO, Pep Gatell
- CARTAS DESDE ARGÓNIDA, Juan Luis Jiménez De No
- CLASE VALIENTE – CLASSE VALENTA, Víctor Alonso Berbel
- CLUB DE REYES, Andrea Barrionuevo Utrera
- EL CORAZÓN DE ÁFRICA, Javier Santamaría Gonzalo
- LA DERROTA DE LAS AULAS, Fernando Hugo Rodrigo Blanco
- EARTH SUTRA, Jordi Carot y José Sáenz de Heredia
- EL EJÉRCITO PERDIDO DE LA CIA, Fernando Ureña Mumary (con David Beriain Amatrian)
- EN EL MISMO BARCO, Rudy Gnutti (italiano)
- ESPANYA EN DUES TRINXERES, LA GUERRA CIVIL EN COLOR - ESPAÑA EN DOS TRINCHERAS: LA GUERRA CIVIL EN COLOR, Francesc Escribano y Luis Carrizo
- EXCLUIDAS DEL PARAÍSO, Esther Pérez de Eulate
- ÉXODOS. JORGE PARDO (DE HUELLAS A RADHA Y KRISHNA), Paco Cuesta
- LA FABULOSA CASABLANCA, Manuel Horrillo Fernández
- FÍOS FÓRA, Illa Bufarda (Sabela Iglesias y Adriana P. Villanueva)
- FRÁGIL EQUILIBRIO, Guillermo García López
- FREE (HADIJATOU CONTRA EL ESTADO), Lala Gomà [Eulalia Gomà] y Rosa Cornet
- GALAICOS, LOS HIJOS DEL FIN DEL MUNDO, David Gómez Bendit
- GENTE DE SAL, Samuel M. Delgado (con José Ángel Alayón Devora)
- EL GRUP – EL GRUPO, Gustavo Vizoso Rodríguez
- HASTA EL AMANECER. GINÉS CEDRÉS: 25 AÑOS DE ROCK EN CANARIA, Nico Alva [Nicasio Manul Perdomo Álvarez]
- LA HISTORIA DE JAN, Bernardo Moll Otto
- EL HOMBRE QUE EMBOTELLÓ EL SOL, Óscar Bernàcer Martínez
- JAI ALAI BLUES, Gorka Bilbao Ramos
- JOANA BIARNÉS. UNA ENTRE TOTS – JOANA BIARNÉS. UNA ENTRE TODOS, Jordi Rovira Prat y Óscar Moreno Andrés
- LAS HURDES, TIERRA CON ALMA, Jesús M. Santos
- LIBERTAD NEGRA, José Enrique Sánchez Pérez (con Jorge Peña Martín)
- LA LLAVE DALÍ, David Fernández García

- LUNAS DE NUEVA YORK, Juan José Ponce Guzmán
- MALÚ, NI UN PASO ATRÁS, Telmo Iragorri (con Curro Sánchez Varela)
- MANOLO TENA. UN EXTRAÑO EN EL PARAÍSO, Rafa Tena y Matías de la Rubia
- MAQBARA, José Ramón Rebollada Gil
- MI VALLE. DOCUMENTAL, Lores Espinosa y Mario Santos Arias
- MIGUEL PICAZO, UN CINEASTA EXTRAMUROS, Enrique Iznola Gómez
- LA NIÑA DEL GANCHO, Raquel Barrera
- ¡NO NOS GUSTA CAPITÁN MORCILLA!, Ángel Tirado Higuero y Antonio García Jiménez
- LA NOCHE DEL MUNDO, Fernando Ávila y Nacho Sacaluga
- OMEGA, Gervasio Iglesias (con José Sánchez-Montes)
- UN PADRE - UN PÈRE, Víctor Fornies Estelar
- LOS PÁRPADOS CERRADOS DE CENTROÁFRICA, Alfredo Torrescalles
- PELOTA II, Olatz González Abrisqueta (con Jorgen Leth)
- PIEDAD, Otto Roca
- PLAYING LECUONA, Juan Manuel Villar Betancort (con Pavel Giroud)
- PROYECTO USA, Miguel Herrero Herrero
- RAYMOND ROUSSEL: LE JOUR DE GLOIRE, Joan Bofill
- EL RUISEÑOR Y LA NOCHE. CHAVELA VARGAS CANTA A LORCA, Rubén Rojo Aura
- SAGARDOA BIDE GILE - HISTORIAS DE SIDRA, Bego Zubia Gallastegi
- SANTA FIESTA, Miguel Ángel Rolland
- SARA BARAS. TODAS LAS VOCES, Rafa Molés y Pepe Andreu Ibarra
- EL SECRETO DE LOS ÁRBOLES, María Elena Sánchez Bel
- LOS SONIDOS DE LA SOLEDAD, Ana Cristina Ortega Blanco
- LOS SUEÑOS DE IDOMENI, Héctor Melgares (con Amparo Climent)
- TEATRO ¿OFF?, Magda Calabrese
- EL ÚLTIMO VERANO, Leire Apellaniz
- EL VIATGE DE L'UNAI - EL VIAJE DE UNAI, Andoni Canela
- LA VOZ EN LUCHA, Miguel Ángel Carmona
- WELCOME HOME: UNA HISTORIA DE FAMILIA, Pablo Rogero

ANIMACIÓN

- DEEP, Julio Soto Gurpide
- OZZY, Alberto Rodríguez Rodríguez y Nacho La Casa
- TERESA Y TIM - TERESA ETA GALTZAGORRI, Agurtzane Intxaurreaga

2017

FICCIÓN

- ANGUSTIAS Y REMEDIOS, Fernando Usón-Forniés
- EL ATAÚD DE CRISTAL, Haritz Zubillaga
- BAJO LA PIEL DE LOBO, Samu Fuentes
- BLUE RAI, Pedro Barbero Abreu
- LA BOLA DORADA, Aitor Aspe
- CASH N FLOW, Anselmo Gómez Reiriz “Mou”
- EL CEÑO FRUNCIDO, Germán Álvarez Gandía
- CINEBASURA: LA PELL, Francisco Rodríguez Prieto y Miguel Ángel Vi-ruete Cerrillo
- CON EL VIENTO, Meritxell Colell
- CONTIGO NO, BICHO, Álvaro Alonso Gómez (con Miguel Ángel Jiménez Llamas)
- LOS CRÍMENES DEL DÍA DE TODOS LOS SANTOS - ELS CRIMS DEL DIA DE TOTS SANTS, Héctor Escandell y Vicente Torres
- CRÓNICAS DEL DESENCANTO, Daniel León Lacave
- CUANDO DEJES DE QUERERME, Igor Legarreta
- DRÁCULA DE DENISE CASTRO, Denise Castro
- EN TU CABEZA, Alberto Ruíz Rojo (con Borja Cobeaga, Kike Maíllo y Daniel Sánchez Arévalo)
- ESTEBAN, Jonal Cosculluela
- THE GIRL FROM THE SONG, Ibai Abad
- GRIMSEY, Richard García y Raúl Portero
- LAS HERIDAS DEL VIENTO, Juan Carlos Rubio
- IRA – WRATH, Jota Aronak
- JEAN-FRANÇOIS Y EL SENTIDO DE LA VIDA - JEAN FRANÇOIS I EL SENTIT DE LA VIDA, Sergi Portabella
- JEFE, Sergio Barrejón
- JÚLIA IST, Elena Martín Gimeno
- LEGIONARIO, Eduardo H. Garza
- LIGONES, José María Texeira Guerrero
- LA LLAMADA, Javier Calvo y Javier Ambrossi
- LLUEVEN VACAS, Francisco Arráez
- LO QUE QUEDA, Jesús Serna y Lucas Parnes
- LUCES, Alfredo Contreras
- M'ESPERARÀS?, Carles Alberola Ortiz
- MANIAC TALES, Rodrigo Sancho y Denise Castro (con Kike Mesa, Abdelatif Hwidar y Enrique García)
- LA MANO INVISIBLE, David Macián
- MONEY, Juan Pablo Martín Rosete

- NO, UN CUENTO FLAMENCO, José Luis Tirado
- PALESTINA, Mohamed El Badaoui (con Julio Soto Gurrpide)
- PASAJE AL AMANECER, Andreu Castro
- LA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA, Enrique Baró Ubach
- QUE BAJE DIOS Y LO VEA, Curro Velázquez
- REEVOLUTION, David Sousa Moreau
- SALVACIÓN, Denise Castro
- EL SECRETO DE MARROWBONE, Sergi Sánchez
- SIN NOVEDAD, Miguel Berzal de Miguel
- SMOKING CLUB (129 NORMAS), Alberto Utrera
- LA TRIBU DE LAS 7 ISLAS, Armando Ravelo
- VEEDOR, Felipe Kabtul Martín
- VERANO 1993 - ESTIU 1993, Carla Simón
- VIAJE AL CUARTO DE UNA MADRE, Celia Rico Clavellino

DOCUMENTAL

- #MEGUSTAMALASANA, Juanjo Castro
- 100 DÍAS DE SOLEDAD, José Díaz Martínez (con Gerardo Olivares)
- AD VENTUM. HACIA EL VIENTO, Bárbara Mateos García
- ALBERTO GARCÍA-ALIX: LA LÍNEA DE SOMBRA, Nicolás Combarro
- ANGÉLICA. UNA TRAGEDIA, Manuel Fernández-Valdés Calderón
- LA BATALLA DESCONOCIDA, Paula Cons
- BERNABÉU, Ignacio Salazar-Simpson
- BUSCANDO A DJENEBA, José Manuel Herraiz
- CASAMANCE, LA BANDA SONORA DE UN VIAJE, Paloma Zapata
- CAUTIVAS, Carmesina Franch (con Ernest José Sorrentino)
- CON LA NOCHE ADENTRO, Sergio Estrada (boliviano)
- CONSTRUCTING ALBERT, Laura Collado y Jim Loomis (británico)
- CONVERSO, David Arratibel
- DESAMPARADOS, María Cuenca
- DESENTERRANDO SAD HILL, Guillermo de Oliveira
- DONDE EL BOSQUE SE ESPESA, Laila Ripoll (con Miguel Ángel Calvo Buttini)
- EMPATÍA, Ed Antoja
- ENFEMME, Alba Barbé i Serra
- ESPÍAS EN LA ARENA. OBJETIVO ESPAÑA, Pablo Azorín y Marta Hierro
- ESQUECE MONELLOS, Àngeles Huerta
- LA ESTRATEGIA DEL SILENCIO - L'ESTRATÈGIA DEL SILENCI, Vicent Peris Lluçh
- LA EXTRAÑA ELECCIÓN, Carmen Comadrán Corrales
- FANTASIA BY ESCRIBÀ, Xavier Atance
- ¡FOLK! UNA MIRADA A LA MÚSICA TRADICIONAL, Pablo García Sanz

- FUERA DE JUEGO, Ricardo Zubelzu González
- GARABANDAL, SOLO DIOS LO SABE, Brian Alexander Jackson (estadounidense)
- GIGANTES DESCALZOS, Iván Roiz y Álvaro Priante
- EL GRAN TOUR DE JORGE BONSOR, Antonio Lobo Daza
- LA GRIETA, Alberto García Ortiz e Irene Yagüe Herrero
- GURUMBÉ. CANCIONES DE TU MEMORIA NEGRA, Miguel Ángel Rosales
- HEREDEROS DE LA BESTIA, Diego López Fernández y David Pizarro Gil
- INDESTRUCTIBLE, EL ALMA DE LA SALSA, David Pareja Campos
- KILÓMETROS, Narciso Volver
- THE KING OF ROCK AND ROLL, Iván Muñiz Rubio
- KM.0, César Martí
- EL LÁPIZ, LA NIEVE Y LA HIERBA, Arturo Méndiz
- EL LATIDO DE URDAIBAI, Alberto Rojo San Martín
- LOS SECRETOS. UNA VIDA A TU LADO, Chema Vargas
- MALA: APUNTES DE UNA CIUDAD, Miguel Ángel Barroso García
- MANUEL VILARIÑO. SER LUZ, José Manuel Mouriño
- EL MAR NOS MIRA DE LEJOS, Manuel Muñoz Rivas
- MI VIDA ENTRE LAS HORMIGAS, Juan Moya y Chema Veiga
- MUCHOS HIJOS, UN MONO Y UN CASTILLO, Gustavo Salmerón
- MURILLO, EL ÚLTIMO VIAJE, José Manuel Gómez Vidal
- LOS MUTANTES, Gabriel Azorín
- NACIÓN DE MUCHACHOS, Javi Camino
- NARANCO 93', Daniel Cabrero Gutiérrez
- NIDOS DESNUDOS - KABI BILUZIÁK, Juan Luis Napal Villanueva y Virginia Senosiain Sánchez
- NIÑATO, Adrián Orr
- NO SOLO 18 HORAS, Pedro Cubiles Quintana
- LA OTRA EDUCACIÓN, Carmen Pellicer Iborra y Joecar Hanna Zhang
- OSKARA, Iñaki Alforja (con Pablo Iraburu)
- THE OTHER KIDS, Pablo de la Chica
- A PALABRA XUSTA, Miguel Piñeiro
- PIENSA, OBSERVA Y RESPIRA, Cristina Alcázar
- PIERPAOLO, Miguel Ángel Barroso García
- EL PRECIO DE LA RISA, Gabriel Lechón
- RECORDANDO A CODERCH, Poldo Pomés
- EL REY NEGRO, Paola Gosalvez (boliviana)
- ROTA N' ROLL, Vanesa Benítez Zamora
- UN SECRETO EN LA CAJA, Javier Izquierdo Salvador (ecuatoriano)
- EL SILENCIO ROTO, Piluca Baquero
- SOLEDAD MIRANDA. UNA FLOR EN EL DESIERTO, Pepe Flores (con Paco Millán)

- SOLO EN UN DÍA, Rafael Álvarez Espejo y José Luis Noriega
- TARDES DE GLORIA, Gustavo Socorro
- TAYOS: EL MISTERIO DEL MUNDO INTRATERRESTRE, Miguel Garzón
- TEMPO, Manuel Valcárcel
- TROYANAS, Pablo Peris López y Juan Collado Rubio
- LA ÚLTIMA AVENTURA DEL GANDUL, Tomás Cimadevilla Acebo
- EL ÚLTIMO MAESTRO RUSO, Anaís Berdié
- UNA VEZ FUIMOS SALVAJES, Carmen Bellas Becerra
- UNO DE LOS NUESTROS, Paco Quintans
- VIDAS OLÍMPICAS, César Martí
- VOLADORES, Nathália Vernizzi Boscaro
- ¿Y SI TE DIJERAN QUE PUEDES?, Javier Álvaro Palomares

ANIMACIÓN

- UN DÍA MÁS CON VIDA, Damian Nenow (polaco) (con Raúl de La Fuente)

2018

FICCIÓN

- ABUELOS, Santiago Requejo
- AKEMARROPA, F. J. Arranz
- LOS AMORES COBARDES, Carmen Blanco Natividad
- ANA DE DÍA, Andrea Jaurrieta Barriain
- ANIMALES SIN COLLAR, Jota Linares
- ÁNIMAS, Laura Alvea y José Ortuño
- APOCALIPSIS VOODOO, Vasni J. Ramos
- ARDARA, Xavier Puig y Raimon Fransoy
- CARMEN Y LOLA, Arantxa Echevarría
- LA CINTA DE ALEX, Irene Zoe Alameda
- EL CLUB DE LOS BUENOS INFIELES, Lluís Segura Otero
- COMPULSIÓN, Ángel González Martínez
- EL DESPERTAR DE LAS HORMIGAS, Antonella Sudasassi (costarricense)
- DHOGS, Andrés Goteira
- ENTERRADOS, Luis Trapiello
- ERREMENTARI (EL HERRERO Y EL DIABLO), Paul Urkijo Alijo
- A ESTACIÓN VIOLENTA - LA ESTACIÓN VIOLENTA, Anxos Fazáns
- EL FINAL DEL TRÍPTICO, William Corr Hawkins (estadounidense)
- FORMENTERA LADY, Pau Durà
- FRAMED, Marc Martínez Jordán

- GENTE QUE VIENE Y BAH, Patricia Font
- GURE OROITZAPENAK (DESTIERROS), Ane Muñoz, Maialen Sarasua Oliden, Itziar Leemans, Carlos Quintela y Özcan Alper (con Asier Altuna, Josu Martínez, Mireia Gabilondo, Fermín Muguruza, Maider Oleaga, Oskar Alegría y Eugène Green)
- H0US3, Manolo Munguía
- EL INCREÍBLE FINDE MENGUANTE, Jon Mikel Caballero
- LA INFLUENCIA, Denis Rovira
- JAULAS, Nicolás Pacheco Galiana
- LETTERS TO PAUL MORRISSEY, Armand Rovira Rodríguez
- LOCA OLIVIA, Mariu Bárcena
- MARIPOSAS LIBRES, Miguel Ángel Castillo García
- MARISA EN LOS BOSQUES, Antonio Morales Rodríguez
- MATAR A DIOS, Albert Pintó y Caye Casas
- MEDIA HORA (Y UN EPÍLOGO), Epigmenio Rodríguez Mancebo
- MI QUERIDA COFRADÍA, Marta Díaz de Lope Díaz
- LA NOCHE DEL VIRGEN, Roberto San Sebastián
- NOSOTROS, Felipe Vara de Rey
- LOS OBJETOS AMOROSOS, Adrián Silvestre
- EL PACTO, David Victori
- PAELLA TODAY!, César Sabater
- PERDIENDO EL ESTE, Paco Caballero
- PLATÓN, Iván López González
- EL POMO AZUL, Raquel Gómez Troyano y Montse Bodas Sánchez
- PRÁCTICAS SIN RETORNO, Miguel Ángel Castillo García
- PUTA Y AMADA, Marc Ferrer Orenes
- ¿QUÉ TE JUEGAS?, Inés de León
- THE REBEL (EL REBELDE) - O REBELDE, Óscar Doviso
- EL REY, Alberto San Juan y Valentín Álvarez
- LA RUSA, Aritz Ortiz Flores
- SEA BEASTS, Felipe González Carballido
- SIN FIN, César Esteban Alenda y José Esteban Alenda
- TROTE, Xacio Baño
- EL ÚLTIMO FRACASO, Antonio Aguilar Vicente
- EL ÚLTIMO INVIERNO, Julio de la Fuente
- YO LA BUSCO, Sara Gutiérrez Galve
- ZOE, Ander Duque Carnes

DOCUMENTAL

- 28F, UNA CITA CON LA HISTORIA, Sergio Crespo (con Álvaro de Armiñán)
- L'ALGUER: UN PENTAGRAMA COM UN CARRER, Roger Cassany Viladomat

- AMAGINEA, RETORNO A LA MADRE NATURALEZA, Emilio Oviedo (con Ricardo Macián)
- ANTONIO JOSÉ. PAVANA TRISTE, Gregorio Méndez Sáez
- LOS AÑOS CHANANTES, Pepe Colubi
- ATRAPADOS POR LA SERPIENTE, Ibon Ibarlucea (con Álvaro Fierro)
- BAILAR GISELLE, Antonio Domínguez Torreadrado
- BÉCQUER Y LAS BRUJAS, Elena Cid Sebastián
- CABALLOS LOCOS, José Antonio Romero Garrido
- CÁRCELES BOLLERAS, Cecilia Montagut Acosta
- CARRASCA, Alejandro Cortés
- CHAMPÁN PARA TODOS, Lola Lapaz
- CINCO PULGADAS, Rosana Lorente y Pedro Moitinho (portugués)
- CORTOS INFINITOS, Ana Cea
- EL CRUCIGRAMA DE JACOB, Ana López Martín
- THE CUT, María Andrés Pérez (con Ernest José Sorrentino)
- UN DÍA EN EL CRUZ DE MAYO, Marta Ferreras Viruete
- DOBLE YO, Felipe Rugeles Pineda
- EN BUSCA DE LA CIUDAD PERDIDA, Aitor González de Langarica
- ENERO, Ione Lameiro Garayoa
- ENTRE LA OLA Y LA ROCA, Manuel Lógar
- EL ENTUSIASMO, Luis Emilio Herrero Martínez
- ESTRELLADO, Blanca Oria
- FARAWAY LAND, Daniel A. Azpe y Josepmaria Anglès
- LA FEL DE LA TERRA, Pep Bonet y Rafael M. Creus
- GAS THE ARABS, Carles Bover Martínez y Julio Pérez del Campo
- GOOD BYE MISTER MARSHALL, Ana Victoria Pérez (Bebé) (cubana)
- HAYATI (MI VIDA), Sofi Escudé (con Liliana Torres)
- HISTORIA ANTIGUA DEL CINE ESPAÑA, Pedro Burgos Barrantes
- L'HOMME ORQUESTRA. L'AVENTURA DELS MÚSICS CATALANS A AMÈRICA, Àlex Gómez-Font y Carles Riobó
- LAS HUELLAS DEL SAMURÁI, Juanma Suárez
- I HATE NEW YORK, Gustavo Sánchez
- ISLA, VUELO Y HORIZONTE, Carlos Hernández Dorta
- JOSEP RENAU, EL ARTE EN PELIGRO - JOSEP RENAU, L'ART EN PERILL, Rafael Casañ (con Eva Vizcarra)
- ELS KARAMAZOFF - LOS KARAMAZOFF, Juan Gamero y Carmen Rodríguez
- LADO B, Ricardo Yebra
- LO PERDIDO, Santiago Martín Solera
- MADE IN CHINA, Marc Chica i José
- MÁIS CA VIDA, Rubén Riós
- EL MISTERIO DEL PADRE PÍO, José María Zavala
- MOTHER TONGUE, Teresa Sendagorta

- MOZ AND I, Edgar Burgos y Esther Lopera
- MUDARLA PIEL – THE SPY WITHIN, Cristóbal Fernández y Ana Schulz
- NOT A STEP BACK! NO SURRENDER!, Héctor Suñol Bert
- OSCURO Y LUCIENTES, Samuel Alarcón Izquierdo
- POETRY SLAM. LA VIDA PRIVADA DE LAS OLAS, Carmelo Lattassa (venezolano)
- LA REALIDAD EN PEDAZOS, Eusebio Lázaro
- SAMBA, UN NOMBRE BORRADO, Mariano Agudo
- SEMILLAS DE ALEGRÍA, Cristina Linares Triviño
- SHOOTBALL, Fèlix Colomer Vallès
- EL SILENCIO DE OTROS – THE SILENCE OF OTHERS, Robert Bahar (estadounidense) (con Almudena Carracedo)
- SINFONÍA, Gilbert Arroyo Mundo y Andrés Locatelli (argentino)
- SINGLED [OUT], Mariona Guiu y Ariadna Relea Ventura
- SÍSIFO CONFUSO. TRABAJOS Y DÍAS DE FRANCISCO LEIRO, Aser Álvarez González
- SOL(D) OUT, César Veá
- SOMNI D'ESCUMA - RÊVE DE MOUSSE, Elena Molina
- SOÑANDO UN LUGAR, Alfonso Kint
- TAIKOFILM: HEALING BEATS, Iván Muñoz Ureta
- TAKE THE BALL, PASS THE BALL (TOCA Y PASA EL BALÓN), Duncan McMath (británico)
- TELÚRICO, Ulises A. Morales (con Sergio Morales)
- O TEMPO FUTURO, Xoan Escudero
- VERENGO, Víctor Hugo Seoane
- VERSOGRAMAS, Belén Montero y Juan Lesta
- VIDEO BLUES, Emma Tusell Sánchez
- EL XOC, Enric Vilageliu Arnella
- YESES, Miguel Ángel Forneiro Pérez

ANIMACIÓN

- MEMORIAS DE UN HOMBRE EN PIJAMA, Carlos Fernández de Vigo

Películas dirigidas por mujeres (2015-2018)

2015

FICCIÓN

- L'ADOPCIÓN - LA ADOPCIÓN, Daniela Fejerman (argentina)
- AHORA O NUNCA, María Ripoll
- ANÁLISIS DE SANGRE AZUL, Blanca Torres (con Gabriel Velázquez)
- DE CHICA EN CHICA, Sonia Sebastián
- EMBARAZADOS, Juana Macías
- JUEGOS DE FAMILIA, Belén Macías Pérez
- MIRABILIS, Clara Martínez-Lázaro
- LA NOCHE QUE MI MADRE MATÓ A MI PADRE, Inés Paris Bouza
- LA NOVIA, Paula Ortiz Álvarez
- UN OTOÑO SIN BERLÍN, Lara Izagirre
- POLÍTICA CORRECTA, Belén Anguas
- REQUISITOS PARA SER UNA PERSONA NORMAL, Leticia Dolera
- RUMBOS, Manuela Burló Moreno
- TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A ROMA - ALL ROADS LEAD TO ROME, Ella Lemhagen (sueca)

DOCUMENTAL

- A LA PUTA STRASSE. 2º ACTO, Anna Cervera
- ÁFRICA 815, Pilar Monsell
- BELÉN, Adriana Vila Guevara (venezolana)
- BOXING FOR FREEDOM, Silvia Venegas (con Juan Antonio Moreno)
- CARNAVALEROS, EL DOCUMENTAL, Ana Sonia Macías Martín
- CARTAS A MARÍA - LETTERS TO MARIA, Maite García Ribot
- CAURE DEL NIU - CAER DEL NIDO, Susanna Barranco
- CHICAS NUEVAS 24 HORAS, Mabel Lozano
- COOKING UP A TRIBUTE, Andrea Gómez (con Luis González)
- DROGA ORAL, Chus Gutiérrez
- EN GRANADA ES POSIBLE, María José Martín Barcelona y Cristina Martín Barcelona
- EN TODAS AS MANS, Diana Toucedo
- LA FIESTA EN LLAMAS, Alicia Vizcarra
- GAME OVER, Alba Sotorra
- EL GRAN VUELO, Carolina Astudillo Muñoz
- LA GRANJA DEL PAS - LA GRANJA DEL PASO, Silvia Munt

- LAS LÁGRIMAS DE ÁFRICA, Amparo Climent
- LÍNEA DE META, Paola García Costas
- LOBA, Catherine Bécharad (francesa)
- EL LUGAR DE LAS FRESAS, Maite Vitoria Daneris
- MALPARTIDA FLUXUS VILLAGE, María Pérez Sanz
- MÉRIDA, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, Marta Murcia Serra (con Manuel Palacios González)
- MI QUERIDA ESPAÑA, Mercedes Moncada Rodríguez
- NEXT (SIGUIENTE), Elia Urquiza
- NO EXISTIMOS, Ana Solano Ronda
- PROFES, LA BUENA EDUCACIÓN, Giovanna Ribes
- EL RÍO QUE SUENA, REFLEJO DEL TIEMPO: JOAQUÍN DÍAZ, Inés Toharia Terán
- ROBLES, DUELO AL SOL, Sonia Tercero
- THE SPANISH DANCER, Mar Díaz Martínez
- EL ÚLTIMO TABÚ, Lluïsa Mora Aguirre
- EL VIAJE DE LAS REINAS, Patricia Roda Amador

2016

FICCIÓN

- ACANTILADO, Helena Taberna
- LA AMA, Arantza Ibarra (con Luis Jesús Moyano)
- BITTERSWEET DAYS, Marga Melià
- BRAVA, Roser Aguilar
- ENOC THE RESPLENDENT STARGATE FILM, Martha Marin
- EVOLUTION, Lucile Hadžihalilović (francesa)
- FALLING (SEPARANDO-NOS), Ana Rodríguez Rosell
- JULIE, Alba González de Molina
- KALEBEGIAK, Isabel Herguera García, María Elorza Deias, Gracia Que-rejeta (con Koldo Almandoz, Imanol Uribe, Borja Cobeaga Eguillor, Daniel Calparsoro y Julio Medem)
- LES AMIGUES DE L'AGATA – LAS AMIGAS DE ÁGATA, Alba Cros, Laia Alabart, Laura Rius y Marta Verheyen
- MARÍA (Y LOS DEMÁS) – MARIA (AND EVERYBODY ELSE), Nely Reguera
- MIGAS DE PAN, Manane Rodríguez (uruguayana)
- MODELOS, Miriam Victoria Sánchez Vela
- NO CULPES AL KARMA DE LO QUE TE PASA POR GILIPOLLAS, María Ripoll
- EL OLIVO, Iciar Bollain

- LA PROPERA PELL - LA PRÓXIMA PIEL, Isabel Campo (con Isaki Lacuesta)
- LA PUERTA ABIERTA, Marina Seresesky (argentina)
- SECUESTRO, Mar Targarona
- TOTS ELS CAMINS DE DÉU, Gemma Ferraté Benito
- VESTIDO DE NOVIA, Marilyn Solaya (cubana)

DOCUMENTAL

- ALALÁ (ALEGRÍA), Remedios Malvárez Baez
- EL ARQUITECTO DE NUEVA YORK, Eva Vizcarra Chamero
- CARMEN LAFORET. LA CHICA RARA, Marta Arribas y Ana Pérez de la Fuente
- CLUB DE REYES, Andrea Barrionuevo Utrera
- DANCING BEETHOVEN, Arantxa Aguirre
- EXCLUIDAS DEL PARAÍSO, Esther Pérez de Eulate
- FÍOS FÓRA, Illa Bufarda (Sabela Iglesias y Adriana P. Villanueva)
- FREE (HADIJATOU CONTRA EL ESTADO), Lala Gomà [Eulalia Gomà] y Rosa Cornet
- MARÍA CONVERSA, Lydia Zimmermann
- MI VALLE, Loes Espinosa (con Mario Santos Arias)
- LA NIÑA DEL GANCHO, Raquel Barrera
- PELOTA II, Olatz González Abrisqueta (con Jorgen Leth)
- SAGARDOA BIDEGILE - HISTORIAS DE SIDRA, Bego Zubia Gallastegi
- EL SECRETO DE LOS ÁRBOLES, María Elena Sánchez Bel
- LOS SONIDOS DE LA SOLEDAD, Ana Cristina Ortega Blanco
- SPAIN IN A DAY, Isabel Coixet
- LOS SUEÑOS DE IDOMENI, Amparo Climent (con Héctor Melgares)
- TEATRO ¿OFF?, Magda Calabrese
- TERESA REBULL, ÀNIMA DESTERRADA, Susanna Barranco
- EL ÚLTIMO VERANO, Leire Apellaniz

ANIMACIÓN

- TERESA Y TIM - TERESA ETA GALTZAGORRI, Agurtzane Intxaurreaga

2017

FICCIÓN

- CON EL VIENTO, Meritxell Colell
- DRÁCULA DE DENISE CASTRO, Denise Castro

- LA HIGUERA DE LOS BASTARDOS, Ana Murugarren
- JÚLIA IST, Elena Martín Gimeno
- LA LIBRERÍA - THE BOOKSHOP, Isabel Coixet
- MANIAC TALES, Denise Castro (con Kike Mesa, Rodrigo Sancho, Enrique García y Abdelatif Hwidar)
- SALVACIÓN, Denise Castro
- THI MAI, RUMBO A VIETNAM, Patricia Ferreira
- VERANO 1993 - ESTIU 1993, Carla Simón
- VIAJE AL CUARTO DE UNA MADRE, Celia Rico Clavellino
- ZAMA, Lucrecia Martel (argentina)

DOCUMENTAL

- AD VENTUM. HACIA EL VIENTO, Bárbara Mateos García
- LA BATALLA DESCONOCIDA, Paula Cons
- CASAMANCE, LA BANDA SONORA DE UN VIAJE, Paloma Zapata
- CAUTIVAS, Carmesina Franch (con Ernest José Sorrentino)
- CONSTRUCTING ALBERT, Laura Collado (con Jim Loomis)
- DESAMPARADOS, María Cuenca
- DONDE EL BOSQUE SE ESPESA, Laila Ripoll (con Miguel Ángel Calvo Buttini)
- ENFEMME, Alba Barbé I Serra
- ESPÍAS EN LA ARENA. OBJETIVO ESPAÑA, Marta Hierro (con Pablo Azorín)
- ESQUECE MONELOS, Ángeles Huerta
- LA EXTRAÑA ELECCIÓN, Carmen Comadrán Corrales
- LA GRIETA, Irene Yagüe Herrero (con Alberto García Ortiz)
- JOAQUÍN SOROLLA: LOS VIAJES DE LA LUZ, Sonia Tercero Ramiro
- NIDOS DESNUDOS - KABI BILUZIAK, Virginia Senosiain Sánchez (con Juan Luis Napal Villanueva)
- NUES, Susanna Barranco Iglesias
- LA OTRA EDUCACIÓN, Carmen Pellicer Iborra (con Joecar Hanna Zhang)
- PENÉLOPE, Eva Vila Purtí
- PIENSA, OBSERVA Y RESPIRA, Cristina Alcázar
- LA PÍLDORA MÁS DESEADA, Magda Calabrese
- EL REY NEGRO, Paola Gosálvez (boliviana)
- ROTA N' ROLL, Vanesa Benítez Zamora
- EL SILENCIO ROTO, Piluca Baquero
- TANTO MONTA, Gracia Querejeta
- TERRA CREMADA - TIERRA QUEMADA, Silvia Quer
- EL ÚLTIMO MAESTRO RUSO, Anaís Berdié
- UNA VEZ FUIMOS SALVAJES, Carmen Bellas Becerra
- VOLADORES, Nathália Vernizzi Boscaro

2018

FICCIÓN

- LOS AMORES COBARDES, Carmen Blanco Natividad
- ANA DE DÍA, Andrea Jaurrieta Barriain
- ÁNIMAS, Laura Alvea (con José Ortuño)
- BAJO EL MISMO TECHO, Juana Macías
- CARMEN Y LOLA, Arantxa Echevarría
- LA CINTA DE ALEX, Irene Zoe Alameda
- EL DESPERTAR DE LAS HORMIGAS, Antonella Sudasassi (costarricense)
- LES DISTÀNCIES - LAS DISTANCIAS, Elena Trapé
- ELISA Y MARCELA, Isabel Coixet
- A ESTACIÓN VIOLENTA - LA ESTACIÓN VIOLENTA, AnxosFazáns
- EL FOTÓGRAFO DE MAUTHAUSEN, Mar Targarona
- GENTE QUE VIENE Y BAH, Patricia Font
- GURE OROITZAPENAK (DESTIERROS), Ane Muñoz, Maider Oleaga, Mireia Gabilondo, Maialen Sarasua Oliden e Itziar Leemans (con Asier Altuna, Fermín Muguruza, Josu Martínez, Oskar Alegría, Eugène Green, Carlos Quintela y Özcan Alper)
- HACERSE MAYOR Y OTROS PROBLEMAS, Clara Martínez-Lázaro
- LO NUNCA VISTO, Marina Seresesky (argentina)
- LOCA OLIVIA, Mariu Bárcena
- MI QUERIDA COFRADÍA, Marta Díaz de Lope Díaz
- OLA DE CRÍMENES, Gracia Querejeta
- EL POMO AZUL, Raquel Gómez Troyano y Montse Bodas Sánchez
- PROYECTO TIEMPO, Isabel Coixet
- ¿QUÉ TE JUEGAS?, Inés de León
- YO LA BUSCO, Sara Gutiérrez Galve
- YULI, Iciar Bollain

DOCUMENTAL

- 5 PULGADAS, Rosana Lorente (con Pedro Moitinho)
- EL AMOR Y LA MUERTE. HISTORIA DE ENRIQUE GRANADOS, Arantxa Aguirre
- EL BARMAN DE LAS ESTRELLAS, Eva Vizcarra Chamero
- BÉCQUER Y LAS BRUJAS, Elena Cid Sebastián
- CABANYAL, ANY ZERO - CABANYAL, ANNÉE ZÉRO, Frédérique Pressmann (francesa)
- CÁRCELES BOLLERAS, Cecilia Montagut Acosta
- CHAMPÁN PARA TODOS, Lola Lapaz

- COMANDANTE ARIAN, Alba Sotorra
- CORTOS INFINITOS, Ana Cea
- EL CRUCIGRAMA DE JACOB, Ana López Martín
- THE CUT, María Andrés Pérez (con Ernest José Sorrentino)
- DE RODILLAS CORAZÓN, Susanna Barranco
- UN DÍA EN EL CRUZ DE MAYO, Marta Ferreras Viruete
- DOWN N'HI DO, LA CÀMERA BALLARINA - DOWN N'HI DO, LA CÀMERA BAILARINA, Mireia Ros
- ENERO, Ione Lameiro Garayoa
- ESTRELLADO, Blanca Oria
- GOOD BYE MISTER MARSHALL, Ana Victoria Pérez (Bebé) (cubana)
- HAYATI (MI VIDA), Liliana Torres y Sofi Escudé
- JOSEP RENAU, EL ARTE EN PELIGRO - JOSEP RENAU, L'ART EN PERILL, Eva Vizcarra Chamero (con Rafael Casañ)
- ELS KARAMAZOFF - LOS KARAMAZOFF, Carmen Rodríguez Mañanes (con Juan Gutiérrez Gamero)
- MOTHERTONGUE, Teresa Sendagorta
- MOZ AND I, Esther Lopera (con Edgar Burgos)
- MUDAR LA PIEL - THE SPY WITHIN, Ana Schulz (con Cristóbal Fernández)
- MUGA DEITZEN DA PAUSOA, Maider Oleaga
- EL PAÍS ROTO, Melissa Silva Franco (venezolana)
- EL PASEANTE - EL PASEJANT, Giovanna Ribes
- PROXENETA. PASO CORTO, MALA LECHE, Mabel Lozano
- SEMILLAS DE ALEGRÍA, Cristina Linares Triviño
- SERÁS HOMBRE, Isabel de Ocampo
- EL SILENCIO DE OTROS - THE SILENCE OF OTHERS, Almudena Carracedo (con Robert Bahar)
- SINGLED [OUT], Mariona Guiu y Ariadna Relea Ventura
- SOMNI D'ESCUMA - RÊVE DE MOUSSE, Elena Molina
- TODOS LOS CAMINOS, Paola García Costas
- TRINTA LUMES, Diana Toucedo
- TUS DESPERDICIOS Y OTROS MANJARES, Magda Calabrese (con Richard Zubelzu)
- VERSOGRAMAS, Belén Montero (con Juan Lesta)
- VIDEO BLUES, Emma Tusell Sánchez

Bibliografía española sobre cine español (2015-2018)

Para la elaboración de esta documentación se han consultado las siguientes fuentes:

- Associació Catalana de la Crítica i L'escritura Cinematogràfica (ACCEC) (<http://accec.cat/ca/category/publicacions/>)
- Caimán Cuadernos de Cine (<http://www.caimanediciones.es/>)
- Catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) (<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>)
- Catálogo de la Filmoteca Española (<http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetpac/O14089/ID66120049?ACC=101>)

2015

- 2009, UN AÑO DE CINE NOSTRUM
Francisco Javier Rodríguez Barranco
Ediciones Azimut. Málaga, 2015.
- A LOS ACTORES
Manuel Gutiérrez Aragón
Editorial Anagrama. Barcelona, 2015.
- A MI MANERA (50 RELATOS QUE PROTAGONICÉ DE ALGÚN MODO)
Enrique Herreros
Modus Operandi. Madrid, 2015.
- ACE14. ANUARIO DEL CINE ESPAÑOL. UNA MIRADA A SUS DATOS ECONÓMICOS. 2014
Fernando Labrada y Ricardo Vaca (Dir.)
MRC/Barlovento Comunicación. Madrid, 2015.
- ADICIONES EN LA GRAN PANTALLA: DROGAS ILEGALES EN EL CINE ESPAÑOL DESDE EL FIN DEL FRANQUISMO HASTA LOS INICIOS DEL SIGLO XIX
Jorge González del Pozo
Fundamentos. Madrid, 2015.

- **ADICTOS A EL CRACK**
Víctor Arribas, Pedro García Cuatango, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Giménez Rico, Oti Rodríguez Marchante y Eduardo Torres-Dulce
Notorious. Madrid, 2015.
- **ALMERÍA EN EL CINE: RUTAS CINEMATOGRAFICAS**
Said Zoido Salazar
Spink. Sevilla, 2015.
- **AMO QUE TE AMEN**
Gonzalo García-Pelayo
Amargord. Madrid, 2015.
- **ANUARIO DEL CINE ESPAÑOL 2014: ACE14. UNA MIRADA A SUS DATOS ECONÓMICOS.**
Barlovento Comunicación, Media Research & Consultancy y Rentrak
Fragua. Madrid, 2015.
- **APUNTES DE CINE: HOMENAJE A RAFAEL UTRERA**
Virginia Guarinos (Coord.)
Delta. Madrid, 2015.
- **BAJO LOS CINES DE MADRID**
José L. Montolío
Ediciones La Librería. Madrid, 2015.
- **BARCELONA TUVO CINES DE BARRIO**
Roberto Lahuerta Melero
Temporae. Madrid, 2015.
- **BIENVENIDO, MISTER LOACH: HISTORIA DEL RODAJE DE TIERRA Y LIBERTAD**
Marío Ornat
Doce robles. Zaragoza, 2015.
- **BS. AS.**
Alberte Pagán
Autoedición. Galicia, 2015.
- **LA CARA B, de Manuel Martín Cuenca**
Carlos F. Heredero
Centro José Guerrero. Granada, 2015

- CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR ESPAÑOL: DE LOS ORÍGENES A LA EDAD DE ORO (1912-1983)
Rubén Higuera (Coord.)
T&B Editores. Madrid, 2015.
- CINE VASCO. TRES GENERACIONES DE CINEASTAS
Joxean Fernández (Ed.)
Filmoteca Vasca. San Sebastián, 2015.
- CINE VASCO: UNA HISTORIA POLÍTICA Y CULTURAL
María Pilar Rodríguez y Rob Stone
Comunicación Social ediciones y publicaciones. Salamanca, 2015.
- CINE Y TURISMO: UNA RELACIÓN EMOCIONAL, TERRITORIAL Y TEMPORAL. LA VISIÓN DE JOSEP GASPAR I SERRA
Juan José Molina Villar
Editorial Cims. Barcelona, 2015.
- CONFIDENCIAS DE UN DIRECTOR DE CINE DESCATALOGADO
Jordi Grau
Calamar Ediciones. Madrid, 2015.
- CONSTRUYENDO UNA MIRADA PROPIA: MUJERES DIRECTORAS EN EL CINE ESPAÑOL. DE LOS ORÍGENES AL AÑO 2000
Francisco A. Zurian (Coord.)
Síntesis. Madrid, 2015.
- CONVERSACIONES CON LUIS BUÑUEL: VIVO, POR ESO SOY FELIZ
Jorge Gorostiza (Ed.)
Confluencias. Almería, 2015.
- CRÓNICA DE UN DESENCUENTRO. LA RECEPCIÓN DEL CINE MODERNO EN ESPAÑA
José Enrique Monterde y Marta Piñol (Coord.)
Generalitat Valenciana. Valencia, 2015.
- CUESTIÓN DE IMAGEN. CINE Y MARCA ESPAÑA
Alfredo Martínez Expósito
Editorial Academia del Hispanismo. Vigo, 2015.
- DE *DON QUIJOTE* A *LOS TROTAMÚSICOS*: LOS DIBUJOS ANIMADOS DE CRUZ DELGADO
Jorge San Román y Cruz Delgado Sánchez
Diábolo Ediciones. Madrid, 2015.

- DENTRO DE *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*
Concepción Cascajosa
Lée/me. Madrid, 2015.
- DESAFÍOS DE LA MIRADA: FEMINISMO Y CINE DE MUJERES EN ESPAÑA
Silvia Guillamón Carrasco
Institut Universitari d'Estudis de la Dona. Valencia, 2015.
- DISPARATE NACIONAL. EL CINE DE MARIANO OZORES
Javier Ikaz
Applehead Team Creations. Málaga, 2015.
- EDGAR NEVILLE: DUENDE Y MISTERIO DE UN CINEASTA ESPAÑOL
Christian Franco Torre
Shangrila. Santander, 2015.
- EDUARDO GARCÍA MAROTO. VIDA Y OBRA DE UN CINEASTA ESPAÑOL
Miguel Olid
Diputación de Jaén. Jaén, 2015.
- EL ARTE DE PROGRAMAR: ¡EL CINE HA MUERTO, VIVA LA TELEVISIÓN!
José María Otero
Fragua. Madrid, 2015.
- EL CINE DE JARDIEL PONCELA
Enrique Gallud Jardiel
Azimut. Málaga, 2015.
- EL CINE DE LA SANTA. TERESA DE JESÚS EN LA GRAN PANTALLA (1925-2015)
Adolfo de Mingo Lorente, Vega Hernández Carriba
Celya. Toledo, 2015.
- EL CINE NEGRO ESPAÑOL
José Antonio Luque Carreras
T&B Editores. Madrid, 2015.

- EL CINE OLVIDADO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA: HISTORIA Y MEMORIA DEL AUDIOVISUAL INDEPENDIENTE EN ANDALUCÍA
María Jesús Ruiz Muñoz
Universidad de Sevilla. Sevilla, 2015.
- EL ESPEJO DE PERSEO. CULTURA VISUAL EN LA NARRATIVA Y EL CINE ESPAÑOL
Yvonne Gavela Ramos
Academia del Hispanismo. Vigo, 2015.
- EL PASADO ES UN PRÓLOGO. CONVERSACIONES CON EMILIO MARTÍNEZ-LÁZARO
Farshad Zahedi
Tecmerin. Getafe, 2015.
- EL PRODUCTOR ACCIDENTAL
Pau Subirós
Anagrama. Barcelona, 2015.
- ELS CINEMES DE PALMA
Verònica Fiol Obrador y Tomeu Fiol Obrador
Órbita. Palma de Mallorca, 2015.
- ESPAÑA EN SU CINE: APRENDIENDO SOCIOLOGÍA CON PELÍCULAS ESPAÑOLAS
Álvaro Rodríguez Díaz (Coord.)
Dykinson. Madrid, 2015.
- *EXTRAMUROS*: GUION CINEMATOGRAFICO DE MIGUEL PICAZO
Enrique Iznola Gómez (Coord.)
Diputación Provincial de Jaén. Jaén, 2015.
- FUERA DE LA LEY: ASEDIOS AL FENÓMENO QUINQUI EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA
Joaquín Florido Berrocal, Luis Martín-Cabrera, Eduardo Matos-Martín y Roberto Robles Valencia (Eds.)
Comares. Granada, 2015.
- GALERÍA DE LOS RAROS. CINÉFILOS Y CINÉFAGOS QUE QUISIERON CAMBIAR EL PASO DE UNA CIUDAD
Ernesto Santolaya
Ikusager Ediciones. Vitoria, 2015.

- GENERACIÓN CINEXIN. EL CINE SEVILLANO CONTADO POR SUS REALIZADORES
Mario de la Torre Espinosa
Diputación de Sevilla. Sevilla, 2015.
- GRANADA EN EL CINE
Said Zoido Salazar
Patronato de la Alhambra y Generalife. Mairena del Aljarafe, Sevilla, 2015.
- GRANDES CLÁSICOS DEL CINE ESPAÑOL
Andrés Arconada y Teresa Velayos
T&B Editores. Madrid, 2015.
- GUÍA SECRETA DEL CINE EN GRÀCIA
Jordi Izquierdo Berbel
Espai Literari. Barcelona, 2015.
- GURE (ZINEMAREN) SOR LEKUA. EUSKARAZKO LEHEN FILMAREN AURKIKUNTZA, HISTORIA ETA ANALISIA
Josu Martínez
Universidad del País Vasco. 2015.
- HISTORIA DEL CINE MUDO EN MÁLAGA. DESDE EL KINETÓGRAFO AL SONORO
Sergio del Río Mapelli y Pilar del Río Fernández
Fundación Málaga. Málaga, 2015.
- HISTORIA DE LOS CINES TARRACONENSES: UN VIAJE DE CINE POR LA PROVINCIA, DESDE SUS INICIOS HASTA LA ACTUALIDAD
Isaac López Sánchez
I. López. Tarragona, 2015.
- HISTORIAS DE UN CINE DE PUEBLO: TEATRO CIRCO, CINE ROSA (TOTANA), Y RECUERDOS DEL CINE ESPAÑOL Y CINEMA FLORIDA
Ginés Rosa
Ayuntamiento de Totana. Totana, 2015.
- HISTORIAS EN LA HISTORIA. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA VISTA POR LOS NOTICARIOS CINEMATOGRAFICOS FRANCESES, ESPAÑOLES E ITALIANOS
Anna Scicolone
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2015.

- IDENTIDAD VISUAL Y FORMA NARRATIVA EN EL DRAMA CINEMATOGRAFICO DE ALMODÓVAR
Pedro Poyato Sánchez
Síntesis. Madrid, 2015.
- IGLESIA Y PRIMER FRANQUISMO A TRAVÉS DEL CINE (1939-1959)
Antonio Manuel Moral Roncal y Ricardo Colmenero Martínez (Eds.)
Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares, 2015.
- JOHN CABRERA: LOCALIZANDO EL HOLLYWOOD ESPAÑOL
Víctor Matellano y Romualdo Soler (Coord.)
Pigmalión. Madrid, 2015.
- JUAN SIN MIEDO
Juan Tébar
Dalya. San Fernando, 2015.
- JULIÁN MATEOS: EL BELLO TENEBROSO
Carlos Aguilar
Diputación de Badajoz. Badajoz, 2015.
- LA DIVERSIDAD EN LA LITERATURA, EL CINE Y LA PRENSA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
Fidel López Criado (Coord.)
Andavira Editora. Santiago de Compostela, 2015.
- LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA. CINCUENTA AÑOS DE CAMBIOS
José Vicente García Santamaría
Cátedra. Madrid, 2015.
- LA IMAGEN-DUENDE. GARCÍA LORCA Y VAL DEL OMAR
Rafael Llano Sánchez
Editorial Pre-textos. Valencia, 2015.
- LA MEMORIA TELEVISADA. CUÉNTAME CÓMO PASÓ
Laura Pousa
Comunicación Social. Salamanca, 2015.
- LA PANTALLA INFATIGABLE. 40 AÑOS DEL CINECLUB LUIS BUÑUEL EN ELCHE
José F. Cámara Sempere
Cineclub Luis Buñuel. Elche (Alicante), 2015.

- LA REGIÓ EN LA PANTALLA. EL CINEMA I LA IDENTITAT DELS VALENCIANS
Marta García Carrión
Afers. Catarroja, 2015.
- LAIDA LERTXUNDI, LLORA CUANDO TE PASE
Laida Lertxundi
Alhondiga. Bilbao, 2015.
- LAS COSAS QUE HEMOS VISTO: WELLES Y FALSTAFF
Esteve Riambau
Luces de Gálibo/Festival de Málaga. Girona/Málaga, 2015.
- *LOS PECES ROJOS*
Carlos Blanco
Ocho y Medio, libros de cine. Madrid, 2015.
- LUCES DE OTRO TIEMPO: LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA
Clemente de Pablos Miguel
Universidad de Valladolid. Valladolid, 2015.
- LUIS BUÑUEL EN SU ARCHIVO: DE *LOS OLVIDADOS* A *VIRIDIANA*
Javier Herrera Navarro
Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2015.
- LUIS BUÑUEL. LA FORJA DE UN CINEASTA UNIVERSAL, 1900-1938
Ian Gibson
Punto de lectura. Barcelona, 2015.
- MALLORCA... ¡ACCIÓ!
J.A. Mendiola
Órbita. Palma de Mallorca, 2015.
- MARCA E IDENTIDAD DEL CINE ESPAÑOL. PROYECCIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL ENTRE 1980 Y 2014
Emilio Carlos García Fernández (Ed.)
Fragua. Madrid, 2015.
- MÁS FOTOGRAMAS DE GÉNERO. REPRESENTACIÓN DE FEMINIDADES Y MASCULINIDADES EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS 90
María Castejón Leorza
Editorial Siníndice. Logroño, 2015.

- MATEO SANTOS. CINE Y ANARQUISMO. REPÚBLICA, GUERRA Y EXILIO MEXICANO
Pau Martínez Muñoz
Autor Editor. Burgos, 2015.
- MEMORIA HISTÓRICA Y CINE DOCUMENTAL
Josep Maria Caparrós Lera, Magí Crusells Valeta y Francesc Sánchez Barba (Eds.)
Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 2015.
- MIGUEL PICAZO. CRÓNICA DE UN CINÉFILO
Ignacio Ortega Campos
Fundación Unicaja. Málaga, 2015.
- *MUERTE DE UN CICLISTA* (JUAN ANTONIO BARDEM, 1955): UNA FIRME MIRADA OPOSITORA
José Luis Castro de Paz y Héctor Paz Otero
Vía Láctea. A Coruña, 2015.
- MUJERES DE CINE. ECOS DE HOLLYWOOD EN ESPAÑA, 1914-1936
Diego Mayoral y Carlos Pérez (Coords.)
AECID. Madrid, 2015.
- MUJERES DE CINE. LA MIRADA DE 10 DIRECTORAS ESPAÑOLAS
Enrique Chuvieco (Ed.)
Rialp Editores. Madrid, 2015.
- MUJERES EN EL AIRE: HACIENDO TELEVISIÓN. LOLA ÁLVAREZ, CARMEN DOMÍNGUEZ, MATILDE FERNÁNDEZ JARRÍN, ANA MARTÍNEZ Y MARÍA JOSÉ ROYO
Concepción Cascajosa Virino y Natalia Martínez Pérez
Tecmerin. Getafe (Madrid), 2015.
- NO SE ESTÁ QUIETO. NUEVAS FORMAS DOCUMENTALES EN EL AUDIOVISUAL HISPÁNICO
Marta Álvarez, Hanna Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón (Eds.)
Iberoamericana Vervuert. Madrid, 2015.
- PAULINO VIOTA. EL ORDEN DEL LABERINTO
Rubén García López (Coord.)
Shangrila. Santander, 2015.

- **QUAN ANÀVEM AL CINE: HISTÒRIA DEL CINEMA A LA SEU D'URGELL**
Josep Benavent Catalán
Salòria. La Seu d'Urgell, 2015.
- **RAFAEL AZCONA EN EL DIARIO *PUEBLO* (1954-1956)**
Santiago Aguilar
Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 2015.
- **RAFAEL GORDÓN, LA CONCIENCIA**
Antonio Peláez Barceló
Huerga y Fierro. Madrid, 2015.
- **SALA OSCURA. 25 AÑOS (1990-2015)**
Sala Oscura. Tertulia Cinematográfica
Sala Oscura. Langreo, 2015
- **SEMINCI: UNA HISTORIA DE CINE (1956-2015)**
César Combarros Peláez
SEMINCI. Valladolid, 2015
- **SONRISAS Y LÁGRIMAS DE ESPAÑA. ESPERPENTO, HUMOR NEGRO Y COSTUMBRISMO EN EL CINE ESPAÑOL**
Nekane E. Zubiaur Gorozika y Carmen Arocena Badillos (Coord.)
Vía Láctea. A Coruña, 2015.
- **TIEMPO DESPUÉS**
José Luis Cuerda
Pepitas de calabaza. Logroño, 2015.
- **TODO EL CINE DE JESÚS FRANCO**
Tomás Pérez Niño
Cacitel. Madrid, 2015.
- **UN BIGOTE PARA DOS. EL ES LABÓN PERDIDO DE LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA**
Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo
Bandaàparte. Córdoba, 2015.
- **UN DÍA PERFECTO**
Fernando León de Aranoa
Reposado/Mediaproducción. Madrid, 2015.

- UN PASEO POR AITANA
Juan Tébar
Dalya. San Fernando (Cádiz), 2015.
- UNA CALCULADA RESISTENCIA: CINE Y LITERATURA POPULAR DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL (1939-1962)
Carmen Arocena Badillos, José Luis Castro de Paz y Fernando Gómez Beceiro (Coord.)
Sociedad Latina de Comunicación Social. La Laguna, Tenerife, 2015.
- VENTURA PONS: UNA MIRADA EXCEPCIONAL DESDE EL CINE CATALÁN
Conxita Domènech y Andrès Lema-Hincapié (Ed.)
Iberoamericana Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2015.
- WELCOME TO HOLLYWOOD: AVENTURAS Y DESVENTURAS DE UN DIRECTOR DE CINE ESPAÑOL EN LOS ÁNGELES
Julián Lara
Plan B. Palma de Mallorca, 2015.

2016

- 59 DIRECTORAS DE CORTOMETRAJES (PERFILES DE CINEASTAS ESPAÑOLAS)
Miguel Ángel Escudero
M.A. Escudero. Madrid, 2016.
- 100 AÑOS DE ANIMACIÓN ESPAÑOLA. ARTE Y TECNOLOGÍA
Pilar Yébenes, Rodrigo Mesonero, José Antonio Rodríguez y Samuel Viñolo
Sygnatia. Madrid, 2016.
- ABISMOS DE PASIÓN. *AMANTES*, DE VICENTE ARANDA
Carlos F. Heredero y Concha Gómez
Luces de Gálibo/Festival de Málaga Cine Español. Málaga, 2016.
- ACE15. ANUARIO DEL CINE ESPAÑOL. UNA MIRADA A SUS DATOS ECONÓMICOS. 2015
Fernando Labrada y Ricardo Vaca (Dir.)
MRC/Barlovento Comunicación. Madrid, 2016.

- ALICANTE SE RUEDA (1902-2014)
Kiko Mora, Enric Mira y Vicente G. Escrivá
Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert / Museu de la Universitat d'Alacant. Alicante, 2016.
- CAMPANAS A MEDIANOCHE. ORSON WELLES Y ANTONIO BUERO VALLEJO
Luis Deltell y Jordi Massó (Ed.)
Stockcero. Madrid, 2016.
- CARTELES DE CINE: 100 DISEÑADORES ESPAÑOLES
Ignacio Michelena Usatorre
Art & Film. Bilbao, 2016.
- CINE FANTÁSTICO Y DE TERROR ESPAÑOL. MUTACIONES Y REFORMULACIONES (1984-2015)
Rubén Higuera Flores (Coord.)
T & B. Madrid, 2016.
- CINE, TELEVISIÓN Y CAMBIO SOCIAL EN ESPAÑA
Juan Carlos Ibáñez
Síntesis. Madrid, 2016.
- CUADERNO DEL PAISAJE. MATERIALES PARA UN ENSAYO SOBRE LA GUERRILLA REPUBLICANA ASTURIANA
Ramón Lluís Bande
Shangrila. Santander, 2016.
- DICCIONARIO DEL PERIODISTA EN EL CINE ESPAÑOL
Lucía Tello Díaz
Notorius. Madrid, 2016.
- DIRECTORAS PIONERAS DEL CINE ESPAÑOL. DE LOS AÑOS VEINTE A LOS AÑOS SESENTA
María Concepción Martínez Tejedor
First Team Fundación Formación Cinematográfica. Madrid, 2016.
- DIVINAS Y HUMANAS. MIS ACTRICES HABLAN DE EROTISMO
José Aguilar
Notorius. Madrid, 2016.

- EL CINE AL SERVICIO DE LA NACIÓN (1939-1975)
Gabriela Viadero Carral
Marcial Pons. Madrid, 2016.
- EL CINE EN LINARES. ESPACIOS, EMPRESAS E ILUSIÓN
Francisco Portillo Freg
Centro de Estudios Linarenses. Linares, 2016.
- EL CORTOMETRAJE ESPAÑOL (2000-2015). TENDENCIAS Y EJEMPLOS
Ralf Junkerjürgen, Annette Scholz y Pedro Álvarez Olañeta (Coord.)
Iberoamericana Vervuert. Madrid, Frankfurt, 2016.
- EL CUERPO Y LA VOZ DE MARGARITA ALEXANDRE
Sonia García López
Universidad Carlos III de Madrid. Getafe (Madrid), 2016.
- EL HOMBRE TRAS LA MÁSCARA. JOSÉ MALLORQUÍ: SU ESCRITURA Y SU TIEMPO
Elena González Martínez y José Luis Martínez Montalbán (Coord.)
Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 2016.
- EL QUIJOTE Y EL CINE
Ferrán Herranz
Editorial Cátedra. Madrid, 2016.
- EL VIAJE INMÓVIL. TÉCNICAS NARRATIVAS EN BUÑUEL
Paul Patrick Quinn
Editorial Dech. Madrid, 2016.
- ELS SECRETS DEL CINE ALCÁZAR D'ELX
José F. Cámara Sempere
Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2016.
- EMISORA FILMS, STUDIO SYSTEM EN EL PRIMER FRANQUISMO
Ángel Comas
Me gusta escribir. Barcelona, 2016.
- FAROS Y TORRES VIGÍA. EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA (1931-1939)
Julio Pérez Perucha y Agustín Rubio Alcover (eds.)
Asociación Española de Historiadores del Cine/Vía Láctea. Madrid/A Coruña, 2016.

- FÒRUM D'ANIMACIÓ. RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI HISTÒRIC DEL CINEMA D'ANIMACIÓ A CATALUNYA
Teresa Martínez Figuerola y Maria Pagès (Ed.)
Bau, Centre Universitari de Disseny. Barcelona, 2016.
- GÉNERO, MEMORIA Y CULTURA VISUAL EN EL PRIMER FRANQUISMO (MATERIALES COTIDIANOS, MÁS ALLÁ DEL ARTE)
María Rosón Villena
Cátedra. Madrid, 2016.
- HABLEMOS DE CINE. 20 CINEASTAS ESPAÑOLES CONVERSAN SOBRE EL CUARTO PODER
Lucía Tello Díaz
Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2016.
- IDENTITATS EN CONFLICTE EN EL CINEMA CATALÀ
Ana Rodríguez Granell (Coord.)
Editorial UOC. Barcelona, 2016.
- IMÁGENES RESISTENTES. TEMÁTICAS, NARRATIVAS Y ESTÉTICAS DEL OTRO CINE ESPAÑOL
Sergio Cobo-Durán, Samuel Neftalí Fernández Pichel y Alberto Hermida
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. Sevilla, 2016.
- JAVIER MAQUA: MÁS QUE UN CINEASTA 1. ANÁLISIS DE SUS OBRAS
Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (Coord.)
Shangrila. Santander, 2016.
- JAVIER MAQUA: MÁS QUE UN CINEASTA 2. ANTOLOGÍA DE SUS ESCRITOS PARA CINE Y TELEVISIÓN
Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (Comp.)
Shangrila. Santander, 2016.
- JOSÉ BÓDALO. MAESTRO DE LA ESCENA
Carlos Arévalo
CVC Ediciones. Málaga, 2016.
- JOSÉ JULIÁN BAKEDANO. SIN PAUSA
Jorge Oter y Santos Zunzunegui (Ed.)
Universidad del País Vasco/Azkuna Zentroa. Bilbao, 2016.

- JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ, EL HUMOR COMO BICARBONATO
Javier de la Torre García
Notorius. Madrid, 2016.
- JUANMA BAJO ULLOA. CINE EN LAS ENTRAÑAS
Jesús Angulo y Antonio Santamarina
Filmoteca Vasca. San Sebastián, 2016.
- JULIÁN MARÍAS, CRÍTICO DE CINE. EL FILÓSOFO ENAMORADO DE GRETA GARBO
Alfonso Basallo
Fórcola Ediciones. Madrid, 2016.
- L'ELEMENT MUSICAL DE L'ADAPTACIÓ CINEMATOGRAFICA DEL *TIRANT LO BLANC* DE VICENTE ARANDA (2006)
Àngel Lluís Ferrando Morales
Universitat d'Alacant. Alicante, 2016
- LA ALMERÍA DE SERGIO LEONE
Juanen Pérez Miranda y Juan Gabriel García
Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2016.
- LA ESCALERA DE PAPEL. LOS PRIMEROS PASOS HACIA EL GOYA
Ángel de la Cruz
Ézaro. Santiago de Compostela, 2016.
- LAS FÁBULAS MECÁNICAS. GUILLERMO DEL TORO
Juan A. Pedrero Santos (Coord.)
Calamar. Madrid, 2016.
- LOS GRANDES CÓMICOS DEL CINE ESPAÑOL
Tomás Pérez Niño y José Luis Mena
Cacitel. Madrid, 2016.
- LOS MECANISMOS COMUNICATIVOS DEL CINE DE TODOS LOS DÍAS. ANTOLOGÍA DEL COLECTIVO MARTA HERNÁNDEZ Y JAVIER MAQUA EN COMUNICACIÓN XXI
Asier Aranzubia (Coord.)
Shangrila. Santander, 2016.
- LOS NUEVOS HÉROES DEL SIGLO XXI. LAS MIGRACIONES SUBSARIANAS VISTAS POR EL CINE EN ESPAÑA Y ÁFRICA
Lidia Peralta García
Editorial UOC. Barcelona, 2016.

- *MAURICIO O UNA VÍCTIMA DEL VICIO. Y OTROS “CELULOIDES RANCIOS” DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA*
Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo
Bandaàparte. Córdoba, 2016.
- *MIRADAS A LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA*
Marta García Sahagún y Luis Deltell Escolar (Coord.)
Área Abierta. Madrid, 2016.
- *NUNES. MÉS ENLLÀ DEL TEMPS*
Joan M. Minguet (Coord.)
Arts Santa Mònica/Edicions i Propostes Culturals Andana. Barcelona / Vilafranca del Penedès, 2016.
- *PAISAJE Y PINTURA EN EL AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO. DOS CASOS PRÁCTICOS QUE SE ABRAZAN DESDE LOS EXTREMOS: CARLA ANDRADE Y XISELA FRANCO*
Sara Donoso Calvo
Arte Contemporáneo y Energía. A Coruña, 2016.
- *PAPELES DE CINE. LOS CARTELES DEL FESTIVAL DE CINE DE HUESCA, 1973-2016*
Roberto Sánchez López
Rolde de Estudios Aragoneses. Zaragoza, 2016.
- *RETRATOS DE HIERRO Y AGUA. LA IMAGEN DE LA METRÓPOLI DE BILBAO EN EL CINE DOCUMENTAL (1897-1997)*
Andoni Elezcano Roqueñi
Universidad del País Vasco. Bilbao, 2016.
- *RODAJES EN JAÉN. MEMORIA CINEMATOGRAFICA DE LA PROVINCIA DE JAÉN*
Enrique Iznaola
Diputación Provincial de Jaén. Jaén, 2016.
- *RODANDO POR EL MUNDO. MIS RECUERDOS Y TRUCAJES CINEMATOGRAFICOS*
Emilio Ruiz del Río
Eride. Madrid, 2016.
- *SEGOVIA, UN GRAN DECORADO CINEMATOGRAFICO. RODAJES DESDE EL SIGO XIX*
Clemente de Pablos Miguel
Ediciones Universidad de Valladolid. Valladolid, 2016.

- SEREMOS MALLARMÉ. LA ESCUELA DE BARCELONA: UNA APUESTA MODERNISTA
Jean-Paul Aubert
Shangrila. Santander, 2016.
- SEXUALIDADES PERIFÉRICAS. CONSOLIDACIONES LITERARIAS Y FÍLMICAS EN LA ESPAÑA DE FIN DE SIGLO XIX Y FIN DE MILENIO
Nuria Godón y Michael J. Horswell (Ed.)
Fundamentos. Madrid, 2016.
- *TRUMAN*
Cesc Gay y Tomás Aragay
Ocho y medio libros de cine y Asociación Setenta Teclas. Madrid, 2016.
- UN HOMBRE DE CINE. TEDY VILLALBA
Sol Carnicero
Pigmalión. Madrid, 2016.
- *UN MONSTRUO VIENE A VERME: EL ARTE DE LA PELÍCULA Y LA VISIÓN DE SUS AUTORES*
Desirée de Fez
Norma Editorial. Barcelona, 2016.
- UNA LUZ BRILLABA: ERA EL CINE. BURGOS Y EL CINE ENTRE 1969 Y 1990
Juan Carlos Pérez Manrique
Ayuntamiento de Burgos. Burgos, 2016.

2017

- II FÒRUM D'ANIMACIÓ. DONES I CINEMA D'ANIMACIÓ: LA INDÚSTRIA DES DELS MARGES
Maria Pagès y Teresa Martínez Figuerola (Ed.)
Bau, Centre Univeristari de Disseny de Barcelona. Barcelona, 2017.
- 50 SITGES
Violeta Kovacsics (Coord.)
Fundació Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya. Sitges, 2017.
- ACE16. ANUARIO DEL CINE ESPAÑOL. UNA MIRADA A SUS DATOS. 2016
Fernando Labrada y Ricardo Vaca (Dir.)
MRC / Barlovento Comunicación. Madrid, 2017.

- **ÁGUILAS. UN PLATÓ DE CINE**
Pedro Francisco Sánchez Albarracín
Círculo Rojo. El Ejido (Almería), 2017.
- **ALFABETIERE DE RAFAEL AZCONA EN ITALIA**
Luis Alberto Cabezón García
Kabemayor. Logroño, 2017.
- **ALMODÓVAR. EN LA PRENSA DE ESTADOS UNIDOS**
Cristina Martínez-Carazo
Universitat de València. València, 2017.
- **BASILIO MARTÍN PATINO. MADRID ROMPEOLAS DE TODAS LAS ESPAÑAS**
Olivia María Rubio (Com.)
La Fábrica. Madrid, 2017.
- **BILBAO. ZINEMAK ETA FILMAK PROSPEKTUAREN BIDEZ/CINES Y PELÍCULAS A TRAVÉS DEL PROSPECTO. 1945-1970**
Martín Eguía
Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 2017.
- **CALPARSORO. EL RUIDO Y LA FURIA**
Pau Gómez
K-lidoscopi. Cullera (Valencia), 2017.
- **CARTELES DE CINE DESDE BARCELONA**
Ignacio Michelena Usatorre
Art & Film. Bilbao, 2017.
- **CATÁLOGO DOCUMENTAL PRODUCIDO POR LA MEDIATECA. 2008-2016**
Mediateca MAPAMA
Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente.
Madrid, 2017.
- **CINE, CIUDAD Y PATRIMONIO EN TORREMOLINOS, 1959-1979**
Alberto E. García Moreno
Universidad de Málaga. Málaga, 2017.
- **CINE CÓMICO ESPAÑOL 1950-1961. RIENDO EN LA OSCURIDAD**
Carlos Aguilar
Desfiladero Ediciones. Valencia, 2017.

- CINE, MODERNIDAD Y CULTURA POPULAR EN LOS AÑOS TREINTA
Marta García Carrión (Coord.)
Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Valencia, 2017.
- CINE MONDOÑEDO. UNHA HISTORIA DO AUDIOVISUAL MINDONIENSE E DO SEÑOR DO CINE, VICTORIANO LÓPEZ GARCÍA
Emilio C. García Fernández
Fonmiñá. Lugo, 2017.
- CINE Y EXILIO. FORMA(S) DE LA AUSENCIA. Edición ilustrada, corregida y aumentada.
José Luis Castro de Paz.
Shangrila. Santander, 2017.
- CÓMO FINANCIAR TU PELÍCULA
Concepción Calvo Herrero
Editorial Fragua. Madrid, 2017.
- CÓMO SOBREVIVIR EN UNA PRODUCTORA DE CINE (NO, EN SERIO, QUE ALGUIEN ME LO EXPLIQUE)
Deloris Escobar
Monorraíl ediciones. Callosa d'Ensarrià (Alicante), 2017.
- CON ÉL LLEGÓ EL ESCÁNDALO. UNA HISTORIA DEL CINE Y DE LOS CINES EN TOLEDO (1896-1936). I. LOS CINES
Fernando Martínez Gil
Almud. Toledo, 2017.
- CON ÉL LLEGÓ EL ESCÁNDALO. UNA HISTORIA DEL CINE Y DE LOS CINES EN TOLEDO (1896-1936). II. LAS PELÍCULAS
Fernando Martínez Gil
Almud. Toledo, 2017.
- CREADORES DE SOMBRAS. ETA Y EL NACIONALISMO VASCO A TRAVÉS DEL CINE
Santiago de Pablo
Tecnos. Madrid, 2017.
- CUENCA, BARDEM Y SU CALLE MAYOR
Pepe Alfaro y Pablo Pérez Rubio (Coord.)
Cineclub Chaplin. Cuenca, 2017.

- DANIEL CALPARSORO
Jesús Angulo y Antonio Santamarina
Filmoteca Vasca. San Sebastián, 2017.
- DESDE LA FRONTERA. EL CINE DE FERNANDO LARRUQUERT
Carlos Roldán Larreta y Juan Miguel Gutiérrez Márquez
Filmoteca Vasca. San Sebastián, 2017.
- DICCIONARI DE L'AUDIOVISUAL VALENCIÀ / DICCIONARIO DEL AUDIOVISUAL VALENCIANO
Jorge Nieto y Agustín Rubio (Coord.)
Generalitat Valenciana. Valencia, 2017.
- DIDÁCTICA DA LINGUA E DA LITERATURA GALEGAS. O XOGO TRANSPOSITOR FRONTE AO CINEMA GALEGO. DIMENSIÓN E DESENVOLVEMENTO EDUCATIVO
Xulio Pardo de Neyra
Fervenza. Silleda (Pontevedra), 2017.
- EL BAR
Mario Suárez y Javier Sánchez
Lunweg Editores. Barcelona, 2017.
- EL CINE EN TORRENT, 1911-1996: SALAS, PELÍCULAS Y PROGRAMAS DE MANO
Jorge Sánchez Antúnez y Enrique Carratalá Deval
Ajuntament de Torrent. Valencia, 2017.
- EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO
Félix Martialay
El sastre de los libros. Oviedo, 2017.
- EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL GOBIERNO DE ZAPATERO (2004-2011)
José María Caparrós Lera
Biblioteca nueva. Madrid, 2017.
- EL CINEMA A SELVA: HISTÒRIA D'UNA IL·LUSIÓ
Francesca Bayona Solivellas
Ajuntament de Selva. Selva (Balears), 2017.

- EL CORTOMETRAJE EN ESPAÑA. UN TRAYECTO A TRAVÉS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL, LA HISTORIA Y LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA
Juan Antonio Moreno Rodríguez
Tal vez. Madrid, 2017.
- EL DOBLAJE. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN
Xoán Montero Domínguez (Ed.)
Editorial Comares. Granada, 2017.
- EL LÁPIZ Y LA CÁMARA
Jaime Rosales
La Huerta Grande. Madrid, 2017.
- EL MISTERIO BUÑUEL
Luciano Castillo
Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla, 2017.
- EL OTRO BIGAS LUNA. LA SEDUCCIÓN DE LA TANGIBLE
Raquel Medina
Ediciones Invisibles. Barcelona, 2017.
- EL PRODUCTOR. ENTREVISTAS CON PRODUCTORES DE CINE EN ESPAÑA
Miguel Jiménez
Lulu. 2017.
- EL SIGLO DE ORO EN EL CINE Y LA FICCIÓN TELEVISIVA. DIRECCIÓN ARTÍSTICA, REFERENTES CULTURALES Y RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA
Yolanda López López
Asociación Cultural y Científica Iberoamericana. Madrid, 2017.
- EL SUEÑO DE UN CINE HISPANO. ESPAÑA Y SUS RELACIONES CINEMATOGRAFICAS CON LA ARGENTINA (1931-1939)
Emeterio Díez Puertas
Editorial Síntesis. Madrid, 2017.
- EL TEXTO Y SUS FRONTERAS. ESTUDIOS ENTRE LITERATURAS HISPÁNICAS Y DISCIPLINAS ARTÍSTICAS
Tibisay López García, Roberto Dalla Mora, Fernando José Pancorbo Murillo, Blanca Santos de la Morena y Weselina Gacinska (Coord.)
Philobibliion, Asociación de Jóvenes Hispanistas. Madrid, 2017.

- ELOGIO DE LA ESCENA
Juan Vellido
Universidad de Granada. Granada, 2017.
- ENTRE ALAMBRADAS Y EXILIOS. SANGRÍAS DE LAS ESPAÑAS Y TERAPIAS DE VICHY
José María Naharro-Calderón
Biblioteca Nueva. Madrid, 2017.
- EUROPEOS EN LATINOAMERICA: CINE Y LITERATURA TRANSNACIONALES. LA VISIÓN DE HERZOG, BUÑUEL, AUB Y GOMBROWICZ
Javier de Taboada
Iberoamericana Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2017.
- EXTENSIONES DEL MIRAR
Manuel Vidal Estévez
Ediciones Cátedra. Madrid, 2017.
- FIRMADO JANO. CARTELES DE CINE
Elena Cervera y Víctor Zarza (Com.)
Filmoteca Española. Madrid, 2017.
- GOYA+BUÑUEL. LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN
Amparo Martínez y José Ignacio Calvo (Com.)
Gobierno de Aragón / Fundación Bancaria Ibercaja. Zaragoza, 2017.
- GOYA EN EL AUDIOVISUAL. APROXIMACIÓN A SUS CONSTANTES NARRATIVAS Y ESTÉTICAS EN EL ÁMBITO CINEMATográfico Y TELEVISIVO
Francisco J. Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela
Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2017.
- GUERNICA EN LA ESCENA, LA PÁGINA Y LA PANTALLA. EVENTO, MEMORIA Y PATRIMONIO
Elena Cueto Asín
Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2017.
- GUERNICA: UN CUADRO EN EL CINE
Gisèle Breteau Skira
Antonio Pareja Editor. Toledo, 2017.

- GUÍA CONTABLE Y FISCAL DE LA INDUSTRIA DEL CINE Y AUDIOVISUAL
José Manuel Lizanda Cuevas
Profit Editorial. Barcelona, 2017.
- HISPANO FILM PRODUKTION. UNA AVENTURA ESPAÑOLISTA EN EL CINE DEL TERCER REICH (1936-1944)
Manuel Nicolás Meseguer
Shangrila. Santander, 2017.
- HISTORIA DE LO FANTÁSTICO EN LA CULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (1900-2015)
David Roas (Coord.)
Iberoamericana Vervuert. Madrid / Frankfurt, 2017.
- HISTORIA DE NUESTRO CINE. TEMPORADA 2
Luis E. Parés (Comp.)
Instituto RTVE. Madrid, 2017.
- HISTORIA DEL CINE Y DEL TEATRO EN LA COMARCA DEL ORTEGAL
José Manuel Suárez Sandomingo
Axac. Lugo, 2017.
- HISTORIA, LITERATURA Y ARTE EN EL CINE EN ESPAÑOL Y PORTUGUÉS: ESTUDIOS Y PERSPECTIVAS
María Marcos Ramos (Ed.) y Esther Gambi Giménez (Coord.)
Universidad de Salamanca. Salamanca, 2017.
- IMAGEN Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. CARTELES, FOTOGRAFÍA Y CINE
Beatriz de las Heras (Ed.)
Editorial Síntesis. Madrid, 2017.
- INICIOS DEL CINE EN SEVILLA, 1896-1906. DE LA PRESENTACIÓN EN LA CIUDAD A LAS EXHIBICIONES CONTINUADAS
Luis Deltell Escolar
Universidad de Sevilla. Sevilla, 2017.
- JUAN LUIS GALIARDO. EXUBERANTE VORACIDAD
Jesús García de Dueñas
Diputación Provincial de Badajoz/Festival Ibérico de Cine. Badajoz, 2017.

- LA ARMONÍA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN EN PROCESOS CREATIVOS GLOBALES. EVIDENCIAS EMPÍRICAS E INTERPRETACIÓN VALORATIVA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS NOVENTA
Sergio Lasuén Hernández
Universidad de Granada. Granada, 2017.
- LA CARTELERÍA DEL CINE ESPAÑOL EN JAPÓN
Ambrosio C. Sánchez
Cacitel. Madrid, 2017.
- LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS
José Antonio Planes Pedreño
Shangrila. Santander, 2017.
- LA LINTERNA MÁGICA. UNA APROXIMACIÓN AL CINE EN MONTILLA
Pepa Polonio Armada
Asociación Cultural Audiovisual y Cine Fórum Forajidos. Montilla (Córdoba), 2017.
- LA MEMORIA DEL FUEGO (ANAGNÓRISIS). GUION CINEMATOGRAFICO
Iñaki Gil Rosendo
Letrame. Almería, 2017.
- LA NOCHE DEL OCÉANO. DIARIO DE UN CORTOMETRAJE
María Carmen Lorenzo Hernández
Universitat Politècnica de València. Valencia, 2017.
- LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE EN ESPAÑA. MAPA DE CONVENCIONES
VV.AA.
Universitat Jaume I. Castellón, 2017.
- LEJOS DE AQUÍ
Eduardo Fuembuena
Uno Editorial. Albacete, 2017.
- LOS ARCHIVOS DE PEDRO ALMODÓVAR
Paul Duncan y Bárbara Peiró
Taschen Books. Madrid, 2017.

- LOS DERECHOS HUMANOS EN EL CINE ESPAÑOL
Juan Antonio Gómez García
Dykinson. Madrid, 2017.
- LOS NUEVOS HÉROES DEL SIGLO XXI. LAS MIGRACIONES SUBS-
HARIANAS VISTAS POR EL CINE EN ESPAÑA Y ÁFRICA
Lidia Peralta García
Editorial UOC. Barcelona, 2017.
- LUIS BUÑUEL O LA MIRADA DE LA MEDUSA (UN ENSAYO IN-
CONCLUSO)
Carlos Fuentes
Fundación Banco Santander. Madrid, 2017.
- MADRID EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR
Gloria Camarero Gómez
Ediciones Akal. Madrid, 2017.
- MARBELLA CINEMA. SALAS Y RODAJES CINEMATOGRAFICOS
EN MARBELLA Y SAN PEDRO ALCÁNTARA
Juan Caracuel Natera
J. Caracuel. Marbella (Málaga), 2017.
- MARTÍN MORENO. EL ETERNO CINEASTA
Boris W. San Juan
Filmoteca Canaria. Santa Cruz de Tenerife/Las Palmas de Gran Ca-
naria, 2017.
- MATERIAL DE SOMNIS. TRENTA ANYS DE LA FILMOTECA (1987-
2017)
Nieves López-Menchero (Com.)
Institut Valencià de Cultura. Valencia, 2017.
- MIRADAS DE MUJER. CINEASTAS ESPAÑOLAS PARA EL SIGLO
XXI (DEL 2000 AL 2015)
Francisco A. Zurián (Ed.)
Fundamentos. Madrid, 2017.
- MISOGINIA Y FEMINISMO EN EL CINE DE BERLANGA
Josefina Molina Reig
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2017.

- MONEGROS, TIERRA DE CINE
Darío Villagrasa
Sariñena Editorial. Sariñena (Huesca), 2017.
- MUJER, ALEGORÍA Y NACIÓN. AGUSTINA DE ARAGÓN Y JUANA LA LOCA COMO CONSTRUCCIONES DEL PROYECTO NACIONALISTA ESPAÑOL (1808-2016)
María Elena Soliño
Iberoamericana Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2017.
- MUJERES VÍCTIMAS DEL DOLOR Y LA VIOLENCIA TERRORISTA
María Pilar Rodríguez (Ed.)
Biblioteca Nueva. Madrid, 2017.
- MÚSICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES: ANÁLISIS, INVESTIGACIÓN Y NUEVAS PROPUESTAS DIDÁCTICAS. VOLUMEN I
Julio Arce y Teresa Fraile (Ed.)
Letra de Palo. Alicante, 2017
- O HOME QUE QUIXO CREAR. LITERATURA, XORNALISMO E CINEMA NA OBRA DE WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ. ACTAS CONGRESO INTERNACIONAL
Xose María Dobarro Paz, Natalia Alonso Ramos y Fernando Gómez Beceiro (Coord.)
Vía Láctea Editorial. A Coruña, 2017.
- OTEIZA AL MARGEN. NOTAS MANUSCRITAS SOBRE CINE Y ARTE
Oskar Alegria
Festival Punto de Vista/Fundación Museo Jorge Oteiza. Pamplona, 2017.
- PAPEREZKKO TRAILERRAK. ESKUKO PROGRAMAK LAU HARMARKADATAN/TRAILERS DE PAPEL. CUATRO DÉCADAS DE PROGRAMAS DE MANO
Ariadna Ruiz Gómez
Diputación Foral de Bizkaia. Donostia-Bilbao, 2017.
- PAUL NASCHY/JACINTO MOLINA: LA DUALIDAD DE UN MITO
José Luis Salvador Estébez (Coord.)
Vial Books. Barcelona, 2017.
- PIEL DE TORO MAMBÍ. PRESENCIA DE ESPAÑA EN LA CINEMATOGRAFÍA CUBANA
Virgen Gutiérrez Mesa
Editorial Guantanamera. Sevilla, 2017.

- *PIELES*
Eduardo Casanova
Hidroavión. Alicante, 2017.
- PRODUCCIÓN DE CINE DIGITAL. EL PROCESO DE CREACIÓN DE UNA PELÍCULA DE BAJO PRESUPUESTO
Arnau Quiles Elsidre Monreal
Ma Non Troppo. Barcelona, 2017.
- RAFAEL RUIZ, L'HOME QUE PINTAVA PEL-LÍCULES. VIDA I OBRA DEL CARTELLISTA DELS CINEMES DE PALMA
Verònica Fiol Obrador, Tomeu Fiol Obrador
Òrbita. Palma de Mallorca, 2017.
- MASATS / BUÑUEL EN *VIRIDIANA*
Antonio Ansón y Amparo Martínez (Ed.)
Prensas de la Universidad de Zaragoza/Gobierno de Aragón. Zaragoza, 2017.
- REALISMO, COMPROMISO, POESÍA. EL CINE DE FERNANDO LEÓN DE ARANOA
Casimiro Torreiro
Festival de Cine Español de Málaga/Luces de Gálibo. Málaga, 2017.
- REPRESENTACIONES DE LAS IDENTIDADES TRANS EN EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN
Iria Currás Gato
Ápeiron Ediciones. Madrid, 2017.
- SECUENCIAS DE LA EXPERIENCIA, ESTADIOS DE LO VISIBLE. APROXIMACIÓN AL VIDEOARTE ESPAÑOL
Ana Martínez-Collado y José Luis Panea (Ed.)
Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2017.
- SELLOS DE PELÍCULA. EL CINE EN LA FILATELIA ESPAÑOLA
Jesús García de Dueñas, Gaspar Martínez Lorente y Pedro Navarro Moreno
Correos. Madrid, 2017.
- SPANISH HORROR
Víctor Matellano
T&B Editores. Madrid, 2017.

- **TEBEOS DE CINE. LA INFLUENCIA CINEMATOGRAFICA EN EL TEBEO CLÁSICO ESPAÑOL, 1900-1970**
Paco Baena
Trilita Ediciones. Barcelona, 2017.
- **TÉCNICAS PARA LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: SUBTITULACIÓN**
Antonio Roales Ruiz
Escolar y Mayo. Madrid, 2017.
- **THE JESS FRANCO FILES, VOL. 1. CUATRO GUIONES Y UNA SINOPSIS DE JESÚS FRANCO**
Francesco Cesari y Roberto Curti
Vial Books. Barcelona, 2017.
- **TODO SOBRE MI MADRID. UN PASEO POR EL MADRID DE ALMODÓVAR, DESDE PEPI, LUCY, BOM... HASTA JULIETA**
Pedro Sánchez Castrejón
Ediciones La Librería. Madrid, 2017.
- **TOLEDO A PIE DE CALLE. UNA EXPERIENCIA DE CINE COMUNITARIO**
Laboratorio de Creación Comunitaria PALABRA LIBRE
Celya. Toledo, 2017.
- **TORO. 1.300 DÍAS EN LA CREACIÓN DE UNA PELÍCULA**
Kike Maíllo
Bandaàparte. Córdoba, 2017.
- **TRAS LAS LENTES DE ISABEL COIXET. CINE, COMPROMISO Y FEMINISMO**
Barbara Zecchi (Coord.)
Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2017.
- **TRAYECTORIAS, CICLOS Y MIRADAS DEL CINE ESPAÑOL (1982-1998)**
José Luis Sánchez Noriega (Ed.)
Laertes. Barcelona, 2017.
- **UNA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL. CINE Y SOCIEDAD, 1910-2010**
Sally Faulkner
Iberoamericana Vervuert. Madrid/Frankfurt, 2017.

- UNIVERSO ALMODÓVAR
José Luis Sánchez Noriega
Alianza Editorial. Madrid, 2017.
- VALLADOLID DE CINE Y TEATRO
Miguel Ángel Soria Ruano
Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 2017.
- VIAJES DE CINE. EL RELATO DEL TURISMO EN EL CINE HISPÁNICO
Antonia del Rey-Reguillo (Ed.)
Tirant Humanidades. Valencia, 2017.
- VIOLETAS DE ESPAÑA. GAYS Y LESBIANAS EN EL CINE HISPÁNICO
Alejandro Melero
Notorious. Madrid, 2017.
- YO-GRAFÍAS: AUTOFICCIÓN EN LA LITERATURA Y EL CINE HISPÁNICOS
Angélica Tornero (Coord.)
Síntesis. Madrid, 2017.

2018

- ANATOMÍA DE UN FANTASMA. HISTORIA CLÍNICA DEL CINE ESPAÑOL
Francisco Elías Riquelme, José María Caparrós y Enrique Sánchez (Ed. Lit.)
Universitat de Barcelona/Universidad de Sevilla. Barcelona/Sevilla, 2018.
- CANCIONES EN EL CINE ESPAÑOL. PERIODO DE AUTARQUÍA (1939-1950)
Laura Miranda
Shangrila. Santander, 2018.
- CERVANTES. EN LA CINTA DEL TIEMPO
Lucía Laín Claësson (Dir.)
Comunidad de Madrid. Madrid, 2018.
- CÓMO ACABAR CON LA CONTRACULTURA. HISTORIA SUBTERRÁNEA DE ESPAÑA
Jordi Costa
Taurus. Barcelona, 2018.

- CONCHITA MONTES. UNA MUJER ANTE EL ESPEJO
Aguilar y Cabrerizo
Bala perdida. Madrid, 2018.
- DEL TORO POR DEL TORO
Antonio Trashorras
Festival de Cine en Español de Málaga/ Luces de Gálibo. Málaga, 2018.
- DOS PÉS Á CABEZA. AS PELÍCULAS DE XAVIER BERMÚDEZ
Eduardo Galán Blanco
Festival Internacional de Cine de Ourense. Ourense, 2018.
- EL ASESINO TÍMIDO
Clara Usón
Seix Barral. Barcelona, 2018.
- EL CINE DE LA CRISIS: RESPUESTAS CINEMATOGRAFICAS A LA
CRISIS ECONOMICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XXI
María José Hellín García y Helena Talaya Manso (Ed.)
Editorial UOC. Barcelona, 2018.
- EL CUERPO ERÓTICO DE LA ACTRIZ BAJO LOS FASCISMOS. ES-
PAÑA, ITALIA, ALEMANIA (1939-1945)
Nuria Bou y Xavier Pérez (Ed.)
Cátedra. Madrid, 2018.
- EL MONO EN EL REMOLINO. NOTAS DEL RODAJE DE ZAMA DE
LUCRECIA MARTEL
Selva Amada
Literatura Random House. Barcelona, 2018.
- EL PASADO EN SOLFA. LA MÚSICA LITERARIA Y FÍLMICA DE LA
ESPAÑA CONTEMPORÁNEA
Raquel Anido
Anthropos. Barcelona, 2018.
- ELS NOSTRES HOMES DEL DIUMENGE. ELS INICIS DEL CINEMA
ALS POBLES DE LA CONCA DE BARBERÀ
Pedro Nogales Cárdenas, Alexandre Rebollo Sánchez y José Carlos
Suárez Fernández
Consell Comarcal de la Conca de Barberà / Publicacions URV. Mont-
blanc / Tarragona, 2018.

- FOTOSAURIOS DE CINE. CARLOS SAURA
Ana Cristina Iriarte y Elena Cervera (Coord.)
Filmoteca Española. Madrid, 2018.
- HISTORIAS DE ESPAÑA. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CINE ESPAÑOL. Edición revisada y ampliada.
Santos Zunzunegui
Shangrila. Santander, 2018.
- J.A. BAYONA. DE *EL ORFANATO* A *JURASSIC WORLD* EN SOLO UNA DÉCADA
Laura Seoane y C. David Carrón
Berenice. Córdoba, 2018.
- JESÚS GARCÍA LEOZ. UN LEGADO INTERRUMPIDO (1904-1953)
Laura Celaya Álvarez
Gobierno de Navarra. Pamplona, 2018.
- JOSÉ SUÁREZ. EL GALÁN QUE PUDO REINAR
Arcadio Martínez
Editorial Círculo Rojo. Roquetas de Mar (Almería), 2018.
- JULIO DIAMANTE. COMPROMISO ÉTICO Y ESTÉTICO DE UN CINEASTA
Íñigo Larrauri Gárate
Shangrila. Santander, 2018.
- LA NOSTRA GRAN IL·LUSIÓ. ELS INICIS DEL CINEMA ALS POBLES DEL MONTSIÀ
Pedro Nogales Cárdenas y José Carlos Suárez Fernández
Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, 2018
- LA PRENSA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA (1910-2010)
Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde
Shangrila. Santander, 2018.
- LA REALIDAD IMAGINADA. LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE FÉLIX MURCIA EN EL CINE ESPAÑOL
Joaquín Cánovas Belchi y Gloria Camarero Gómez
Akal. Tres Cantos (Madrid), 2018.

- LA SÁBANA DE LOS SUEÑOS. UNA HISTORIA CULTURAL DEL CINE EN MADRID (1906-1920)
Víctor Rivas Morente
Shangrila. Santander, 2018.
- LAS PELÍCULAS QUE VIO FRANCO (Y QUE NO TODOS PUDIERON DISFRUTAR). CINE EN EL PARDO, 1946-1975
José María Caparrós y Magí Crusells
Cátedra. Madrid, 2018.
- LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA. XXX AÑOS DE CINE ESPAÑOL EN MULA
Ana María Martín y Pascual Vera
Cine Club Segundo de Chomón. Mula (Murcia), 2018.
- LOS RASTROS DEL IMPERIO. EL IDEARIO DEL RÉGIMEN EN LAS PELÍCULAS DE FICCIÓN DEL PRIMER FRANQUISMO (1939-1951)
Jesús Pérez Núñez
Libros del Jata. Bilbao, 2018.
- LUIS BUÑUEL. CORRESPONDENCIA ESCOGIDA
Jo Evans y Breixo Viejo (Ed.)
Cátedra. Madrid, 2018.
- MEMORIA DE LUZ: HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL EN LA FILMOTECA VALENCIANA
Nieves López-Menchero (Com.)
Instituto Cervantes / Institut Valencià de Cultura. Madrid / Valencia, 2018.
- NO-DO. EL TIEMPO Y LA MEMORIA
Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca
Cátedra. Madrid, 2018.
- O LAPIS DA LUZ: REESCRITURAS DE MANUEL RIVAS NO CINE
Salvador Castro Otero
Vía Láctea. A Coruña, 2018.
- PATINO/BIRRI. ESTRATEGIAS FRENTE A LO REAL
Carlos F. Heredero y Pablo Piedras
Festival de Cine en Español de Málaga. Málaga, 2018.

- UNA TELEVISIÓN CON DOS CADENAS. LA PROGRAMACIÓN EN ESPAÑA (1966-1990)
Julio Montero (Dir.)
Cátedra. Madrid, 2018.
- VIDA EN SOMBRAS. EL HECHIZO DEL CINE, LA HERIDA DE LA GUERRA
José Luis Castro de Paz y Rubén Higuera Flores
Shangrila. Santander, 2018.

Autores

Por orden de aparición en las páginas del libro.

Carlos F. Heredero

Director de la revista *Caimán Cuadernos de Cine* desde su fundación en 2007 y director del Máster de Crítica de Cine (ECAM/ *Caimán CdC*). Profesor de Historia del Cine Español y de Historia Internacional del Cine en la ECAM (Madrid), desde 1995 hasta la actualidad. Colabora en *El Cultural* (Diario *El Mundo*) y en el programa de TVE *Historia de nuestro cine* (La 2). Ha sido profesor de Historia del Cine Español en la ESCAC (Barcelona; 2001-2010) y director de los cursos de cine de verano de la Universidad del País Vasco (1997-2004). Es codirector del *Diccionario de Cine Español e Iberoamericano* (10 volúmenes; Fundación Autor / SGAE, 2011/2012).

José Enrique Monterde

Profesor del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, profesor de la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya) e investigador principal del proyecto de investigación “El cine moderno en España” (ECME). Miembro del consejo de redacción de *Caimán Cuadernos de Cine*, fue también crítico en *Dirigido Por...* (entre 1978 y 2007) y Presidente de la Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics de Catalunya entre 2001 y 2005.

Jara Yáñez

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Redactora en *Caimán Cuadernos de Cine* (desde 2007 hasta la actualidad) y profesora en el Máster de Crítica de Cine (ECAM / *Caimán CdC*), es también programadora en el Festival Documenta Madrid y en el Festival de Alcalá de Henares. Es edi-

tora del libro *La medida de los tiempos: El cortometraje español en la década de 2000* (Festival de Alcalá de Henares, 2010) y de otros libros sobre la producción y la exhibición en versión original subtitulada. Entre sus publicaciones recientes se cuenta el libro *Femenino plural* (editado junto a Andrea Morán, SEMINCI, 2017) y textos para la publicación online 'Rinconete', del Instituto Cervantes.

Samuel Viñolo Locubiche

Doctor en Comunicación Audiovisual con una tesis sobre el modelo de producción industrial de la animación 3D estadounidense. Es coordinador académico del grado de animación en U-tad Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital (Madrid), coautor del libro *100 años de animación española* (2016) y redactor especializado en animación española y latinoamericana de la publicación digital *Cartoon Brew*.

Concepción Cascajosa Virino

Profesora titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo de investigación TECMERIN. Vicedecana del Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual y dirige el Máster en Guion en Cine y TV con ALMA Guionistas. Especialista en ficción televisiva.

José Vicente García Santamaría

Profesor en el departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III y coordinador del grupo de investigación de la UNIR sobre nuevos modelos de negocio del periodismo en el ámbito digital. Coautor de una docena de libros colectivos, entre los que destaca *La exhibición cinematográfica en España* (2015). Ha publicado en *Revista Latina de Comunicación Social*, *Telos*, *Zer*, *Análisi*, *Palabra Clave*, *Global Media Journal México*, *OBS* y *Razón y Palabra*, entre otras.

Javier López Villanueva

Profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos, y Secretario Ejecutivo del Máster en Periodismo de Televisión RTVE-URJC. Ha sido coautor del

Informe Anual de la Academia del Cine sobre el cine español, y de los libros *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*; *El Audiovisual Digital: Políticas y Estrategias desde las Comunidades Autónomas* (IDECO, 2009); *La Televisión Etiquetada* (Telefónica/Ariel, 2011), y *Las Industrias Culturales Audiovisuales e Internet* (IDECO, 2011).

Susana de la Sierra

Directora general del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) entre 2012 y 2014. Asesora del Tribunal Supremo en el área contencioso-administrativa. Experta en Derecho de la cultura y su fiscalidad, sobre todo en el cine, profesora titular de Derecho Administrativo y directora del Centro de Estudios Europeos en la Universidad de Castilla-La Mancha (Toledo), también ha sido profesora invitada en las universidades de Oxford y Columbia, Nueva York, y Kent (Reino Unido).

Fernando Lara

Director de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, entre 1984 y 2004. Director General del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) entre 2005 y 2009. Fue crítico de la revista *Triunfo* y redactor jefe de la revista *La Calle*. Periodista especializado en el cine español, actualmente es Asesor General de ADICINE, la Asociación de los Distribuidores Independientes.

Elena Neira

Licenciada en Derecho y Comunicación Audiovisual. Especializada en nuevos modelos de distribución audiovisual. Profesora de los estudios de comunicación en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Forma parte del grupo de investigación GAME en la misma Universidad y es miembro fundador de Innovación Audiovisual. Compagina el trabajo de investigación con la consultoría a empresas del sector. Es autora de *El espectador social* y *La otra pantalla*. También ha coordinado la obra *Marketing Cinematográfico. Cómo promocionar una película en el entorno digital*.

Concha Gómez

Periodista y Profesora de la Universidad Carlos III (Madrid) y profesora del Máster en Periodismo Multimedia de la Universidad de Granada. Es autora de varios libros sobre cineastas españoles, ha analizado la presencia de la mujer en el audiovisual español y trabaja en una línea de investigación centrada en estudiar las relaciones entre el periodismo de sucesos y el cine de nuestro país. Ha impartido conferencias y seminarios sobre cine español en la Universidad de Massachusetts Amherst, Smith College y Barnard College (Columbia University). Es colaboradora de *Caimán Cuadernos de Cine*.

Pedro Medina

Coeditor y director general de la revista *Caimán Cuadernos de Cine* (ex *Cahiers du cinéma*, España), creada en mayo de 2007. Fue director del Festival de Cine de Alcalá de Henares entre 1987 y 1999. Secretario Técnico de la Academia de Cine entre 2000 y 2005. Director del Festival ANIMADRID (2005-2010) y director de la II edición del Festival de Cortometrajes Getafe IN-Cinema (2014).

En sintonía con la segunda década del siglo XXI, un profundo y generalizado proceso de mutaciones se extiende por todas las arterias del cine y del audiovisual en España. Es una transformación compleja y amplia, que está generando cambios profundos en la estructura industrial de la producción, pero también en todos los campos de la distribución, difusión y consumo de las imágenes.

El presente trabajo –editado por el 'Festival de Málaga. Cine en Español' y encomendado a *Caimán Cuadernos de Cine*– se propone trazar algunas radiografías de este apasionante presente y ofrecer una serie de análisis y diagnósticos de la coyuntura actual que viven los diferentes sectores y ámbitos de la industria, con el propósito de ayudar a encontrar caminos para transitar por el futuro inmediato.

En definitiva, un estado de la cuestión contemplado desde 2015 a 2018, que es el arco temporal en el que se mueven la mayoría de los textos que componen el estudio, elaborado por los siguientes autores: Carlos F. Heredero (ed.), Concepción Cascajosa Virino, José Vicente García Santamaría, Concha Gómez, Fernando Lara, Javier López Villanueva, Pedro Medina, José Enrique Monterde, Elena Neira, Susana de la Sierra, Samuel Viñolo Locubiche y Jara Yáñez.

