



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La industria y el mercado del cine español (1940-1999)

Autora

María Sancho Alegre

Director

Vicente Pinilla Navarro

Programa Conjunto Derecho y Administración y Dirección de Empresas

Facultad de Economía y Empresa

2019/2020

Autora: María Sancho Alegre

Director: Vicente Pinilla Navarro

Título: La industria y el mercado del cine español (1940-1999)

Titulación: Programa Conjunto Derecho y Administración y Dirección de Empresas.
Facultad de Economía y Empresa. Universidad de Zaragoza

Resumen:

El estudio de la industria y el mercado del cine español desde la posguerra franquista hasta finales del siglo XX revela que nuestro cine se ha distinguido, en general, por una marcada debilidad económica, reflejada en una baja cuota de mercado del cine español y en la fragilidad y escasa oportunidad de las empresas dedicadas a la producción y distribución de cine español.

Índice

1.INTRODUCCIÓN	4
2. LOS TRES SECTORES: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	7
3.PRODUCCIÓN Y EMPRESAS PRODUCTORAS	11
4.1. Evolución del volumen de películas españolas producidas	13
4.2. Evolución de las empresas productoras más destacadas	17
4.3 Los estudios cinematográficos	24
4.DISTRIBUCIÓN	24
5.1 Evolución del sector de distribución	24
5. EXHIBICIÓN	29
6.1 Evolución de la exhibición	29
6. LA DEMANDA. EL PÚBLICO	35
7.1 Evolución del volumen de espectadores	35
7.CONCLUSIONES	37
8.BIBLIOGRAFÍA	40
ANEXO I. TABLA DE LAS PELÍCULAS MÁS RELEVANTES. PRODUCTORAS Y DISTRIBUIDORAS	41

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado aspira a estudiar la evolución de la oferta y la demanda en el mercado del cine español desde la posguerra hasta finales del siglo XX, un periodo muy amplio que incluye etapas muy destacadas del cine español y de la historia de España: la dictadura franquista, la Transición y la consolidación de la Democracia desde 1978. Para ello, he analizado la evolución de los tres sectores que comprenden la industria cinematográfica española -producción, distribución y exhibición- (la oferta) y he realizado un acercamiento al estudio de su público (la demanda).

La industria cinematográfica es una industria muy exigente debido a las grandes inversiones e infraestructuras necesarias para la realización de una película.

La historia del cine demuestra que las industrias cinematográficas más consolidadas y poderosas se han dado en los países con economías potentes y en aquellos en que las políticas estatales alrededor del cine han sido afortunadas. En ese sentido, dos modelos son Estados Unidos y Francia. Desde el primer momento, Estados Unidos asumió la importancia estratégica de la industria del cine como un instrumento de marketing del propio país, de su modo de vida, de su cultura y de sus productos; por su parte, Francia siempre ha considerado al cine como una industria digna de una protección especial y como parte de lo mejor de su cultura, con la que los franceses mantienen una gran complicidad. El modelo español aparece, a menudo, como una versión muy defectuosa de ambos modelos.

La propia debilidad económica, cultural y social de nuestro país, junto con los infortunios políticos e históricos acontecidos durante este periodo y el respaldo desafortunado del Estado, impidieron que, independientemente de la calidad de los medios artísticos y técnicos, se haya podido consolidar un cine español potente y de calidad.

Uno de los rasgos característicos de este periodo es que, si bien hasta finales de los años 60 la presencia del cine en la vida cotidiana de los españoles crece de una manera

muy importante, a partir de entonces el cine deja de ser el rey del ocio en España. Los cambios económicos y sociales y la aparición de medios audiovisuales alternativos – como la televisión y luego el vídeo- transformaron la manera de orientar el tiempo libre de los españoles, algo que perjudicó de forma creciente la asistencia a las salas de cine. Este proceso de pérdida de espectadores duró hasta la mitad de la década de los años 90. A partir de entonces, la tendencia cambia y el número de salas y de espectadores no cesa de crecer hasta comenzado el siglo XXI.¹

Sin embargo, a finales del s. XX el sector cinematográfico sigue siendo, desde un punto de vista económico, un sector débil.

Una buena manera de reflejar la debilidad del cine español es mostrar la evolución de la cuota de mercado. La cuota de mercado del cine español en España-el cociente entre el volumen de espectadores de las películas españolas y el total de espectadores- aspira a medir la capacidad de atracción relativa del cine español para el público español. A partir de los datos de la siguiente tabla y gráfico, realizado con los datos de la tabla, podremos comentar la evolución del atractivo relativo de nuestro cine desde el año 1965, año en el que se instaura el control de taquilla (el registro oficial de los espectadores y recaudaciones de cada película), así como su disminución a partir de los años 70.

He considerado el lustro como periodo de referencia, por su mayor capacidad que el año o la década para sintetizar información y advertir tendencias.

TABLA 1.1. - Evolución por lustros de las cuotas de mercado en España del cine español, del resto del cine europeo y del cine de EE. UU. (1965-1999)

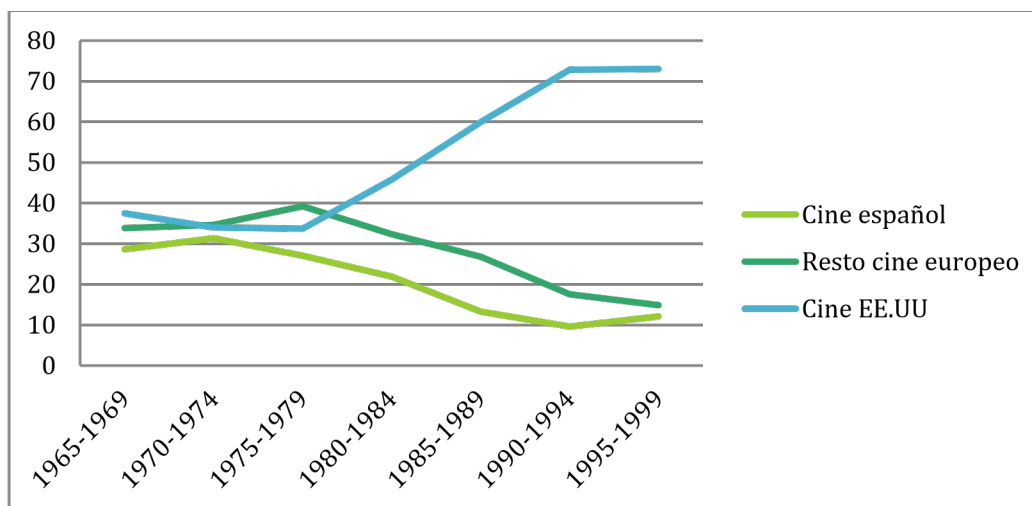
Periodos	Cine español	Resto cine europeo	Cine EE. UU
-----------------	---------------------	---------------------------	--------------------

¹ Es preciso subrayar que este estudio considera exclusivamente el cine proyectado en las salas de exhibición. La aparición de nuevas “ventanas” de explotación-televisión, vídeo...-ha alargado la vida útil de las películas. En el modelo tradicional, la película moría en las salas de exhibición. Sin embargo, tras la aparición de la televisión y el vídeo, el cine se comenzó a consumir, cada vez en mayor medida, fuera de las salas de exhibición.

1965-1969	28,63	33,87	37,50
1970-1974	31,34	34,60	34,00
1975-1979	27,08	39,22	33,70
1980-1984	21,87	32,37	45,76
1985-1989	13,28	26,82	59,90
1990-1994	9,60	17,57	72,83
1995-1999	12,10	14,88	73,02

Fuente: ICAA. Elaboración propia

GRÁFICO 1.1 -Representación de la evolución por lustros de las cuotas de mercado en España del cine español, del resto del cine europeo y del cine de EE. UU. (1965- 1999)



Fuente: ICAA. Elaboración propia.

La tabla 1.1 nos indica que entre 1970 y 1974 de cada 100 espectadores que fueron a las salas de cine, 31,34 fueron a ver cine español, 34,6 cine europeo y 34 cine norteamericano. Esta fue la cuota de mercado de cine español más alta en el periodo comprendido entre 1965 y 1999. A partir de entonces la cuota de cine español, y también la del europeo, comienza a disminuir pronunciadamente hasta el periodo entre 1990-94 cuando alcanza su valor más bajo. Esto refleja una pérdida generalizada de la capacidad de atracción relativa del cine español para el público de las salas de cine. En el periodo 1990-94, de cada 100 espectadores que fueron al cine en España, tan solo 9,6 fueron a ver cine español, 17,57 cine europeo y 72,83 cine norteamericano.

Desde los años 80, los filmes procedentes de Estados Unidos fueron los que registraron la mayor cuota de mercado, reveladora de su mayor capacidad de atracción relativa. Hasta entonces, habían sido las películas de otros países europeos las que mayor interés despertaron.

En la lectura de este trabajo, centrado en la industria del cine español, conviene no perder esa perspectiva de la debilidad económica que siempre ha distinguido a nuestro cine.

2. LOS TRES SECTORES: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

La industria cinematográfica constituye, según Cuevas, “un sistema económico complejo” que no se rige por las leyes generales al tratarse de una actividad sui generis². Esto supone que los principios aplicables al sector cinematográfico no se aplican a la industria de otros bienes y servicios.

Antonio Cuevas enumera los principios que describen a la industria cinematográfica y que la hacen propia³:

1. Cada película es un prototipo y un modelo distinto a las demás. Cada filme cuenta con un planteamiento artístico, técnico e industrial diferente.
2. La producción de una película supone la inversión de una gran cantidad de capital, cuya recuperación es a largo plazo.
3. No existe una relación directa entre las inversiones efectuadas y los beneficios obtenidos del filme.
4. No hay forma de calcular a priori el beneficio económico obtenido con el filme producido ya que la demanda cinematográfica varía en función de una calidad apreciada de forma subjetiva por el consumidor.

² CUEVAS, A. (1999): p.43.

³ CUEVAS, A. (1999): p.44 y ss.

5. Al haber tanta incertidumbre en la acogida del filme entre los espectadores y la obtención de beneficios, el riesgo al que se presenta el productor cinematográfico es mayor que en los mercados de bienes y servicios más generales.
6. La producción nacional no es suficiente en cantidad y variedad para satisfacer las necesidades del mercado.
7. La producción nacional no se amortiza sin el mercado extranjero.

Estos principios definen una industria distinguida por la imposibilidad de estandarización de la producción, una alta intensidad de capital por unidad producida, un elevado riesgo e incertidumbre de la inversión y una intensa competencia para la producción nacional en el mercado doméstico y externo.

La industria cinematográfica está compuesta por tres sectores: producción, distribución y exhibición.

La actividad industrial de producción incluye el “diseño, planteamiento y realización material de las películas, desde la financiación, organización y administración de sus fases de preparación, rodaje y finalización, hasta llegar a la obtención de un negativo (...)”.⁴ La producción es el sector que agrupa a las empresas, las productoras, que protagonizan el proceso que tiene como objetivo final la elaboración de la película, es decir, aquellas que realizan las inversiones necesarias para desarrollar el proceso de producción correspondiente a la industria del cine: contratación y adquisición de los factores productivos (guionista, director, actores, técnicos, estudios, cámaras, materiales...) y puesta en marcha de las tareas y operaciones precisas (rodaje, montaje,...) para lograr la “copia estándar” de la película. La productora es la propietaria de la película y de sus derechos de explotación.

El sector de la distribución está compuesto por el conjunto de empresas, las distribuidoras, que realizan la labor de intermediación entre las productoras de las películas y las empresas exhibidoras de las mismas. La empresa distribuidora compra los derechos de explotación de la película a la productora y, a su vez, los vende a la

⁴ CUEVAS, A, (1999)

empresa exhibidora. A lo largo de los años, el sector de distribución ha evolucionado con la aparición de distintos medios audiovisuales, diferentes a las salas de exhibición, como la televisión o el vídeo.

El sector de la exhibición incluye aquellas empresas, las exhibidoras, cuyo objetivo es poner la película al alcance del espectador en las salas de exhibición. Según Redondo, el empresario de la exhibición se define como “la persona física o jurídica que gestiona, a veces como propietario, uno o varios locales públicos, en donde se proyectan películas con la oportuna autorización que está sujeta a normativas administrativas, técnicas y de seguridad”. Y las salas de exhibición se definen como “el local o los locales dotados de una o varias pantallas de proyección de películas, abiertas al público mediante el pago de un precio de entrada, fijado exclusivamente como contraprestación por el derecho de asistencia a la proyección de películas determinadas” (Normativa 1997).⁵

José Vicente García enumera las siguientes peculiaridades que caracterizan al sector de la exhibición⁶:

1. La demanda domina sobre la oferta. Los espectadores, cuando acuden al cine, en la mayor parte de las ocasiones conocen a priori la película que van a ver.
2. Incertidumbre elevada de la audiencia. Aunque la audiencia de los cines tenga una cierta estabilidad, hay factores que influyen en la cantidad de espectadores, como el clima o la disponibilidad de aparcamientos.
3. El recurso financiero fundamental, los ingresos por taquilla, está sujetos al control de la distribución. La recaudación obtenida por los exhibidores será un porcentaje fijado de antemano por los distribuidores.
4. El éxito o no de los exhibidores depende de la disponibilidad de filmes atractivos para los espectadores.
5. El ciclo financiero es corto
6. La contratación de filmes se lleva a cabo en el ámbito nacional y simultáneamente, para cada película en todos los cines. Los contratos de

⁵ CUEVAS, A (1999), p. 76 y 77.

⁶ GARCÍA-SANTAMARÍA, J.V. (2015): p.75 y 76

exhibición han dejado de tener un carácter exclusivo y se dan para cada una de las películas en todos los cines.

7. Ingresos están poco diversificados. Proviene de las entradas, y de las consumiciones que dispongan los espectadores en el cine (palomitas, bebidas...).

Estos sectores funcionan en cadena e interaccionan entre sí durante la vida de una película.

Durante la producción de la película, la empresa distribuidora y la productora realizan un contrato, que podrá ser de dos tipos.

El primero de ellos se trata del contrato de “venta en firme” o “a tanto alzado” y consiste en que, a través del pago de una cantidad fija, la distribuidora logra, en exclusiva, los derechos de explotación para un periodo y un territorio determinado. La productora no queda ligada al proceso comercial de la película. Los ingresos que la película genere se repartirán entre la exhibidora y la distribuidora de acuerdo con los contratos que entre ellas establezcan y que explicaré a continuación. El otro tipo de contrato es el contrato en “régimen de distribución”. En este caso, los ingresos que la productora recibe de la distribuidora dependen proporcionalmente de las cifras obtenidas en taquilla. Normalmente, los porcentajes son los siguientes: 55% de la recaudación es para el exhibidor y el 45% para el distribuidor. De este 45%, un 50% suele estar destinado al productor. Estos porcentajes son aproximados, ya que dependerá de cada contrato y del poder negociador de las partes.⁷

En cuanto a los contratos efectuados entre la distribuidora y la exhibidora, estos pueden ser “a porcentaje”, sobre los ingresos obtenidos en taquilla o “a tanto alzado”, en el que el distribuidor recibe una cantidad fija de la exhibidora. El contrato “a tanto alzado” era la forma mayoritaria en las zonas rurales o antes del 1965, cuando no existía un control de taquilla y era imposible conocer con garantías los ingresos

⁷ CUEVAS, A. (1999) p.267 y ss

obtenidos por la película. Sin embargo, a finales de los años 80, el contrato “a porcentaje” se impone totalmente.⁸

3. PRODUCCIÓN Y EMPRESAS PRODUCTORAS

El sector de la producción cinematográfica española ha sido, desde el comienzo de la historia del cine español, un sector débil debido a la inexistencia de empresas consolidadas, a las grandes inversiones requeridas para llevar a cabo un filme y a la dificultad por parte de las empresas productoras de obtener recursos financieros. Una de las características crónicas del sector de producción es que se trata de un sector atomizado, es decir, un sector compuesto por un gran número de pequeñas empresas productoras incapaces de ofrecer una cierta continuidad industrial. Su producción suele ser puramente ocasional y en muchos casos, nacen exclusivamente para la producción de un filme determinado. En la siguiente tabla, observamos el nivel de atomización que había en los años 70. En 1970, 58 empresas productoras produjeron 105 largometrajes. De este número de empresas, solo 10 produjeron más de dos largometrajes por año. En su mayoría, estos productores contaban con intereses en la distribución o exhibición.

TABLA 3.1. - Número de productoras que producen más y menos de dos largometrajes en 1970 y 1975.

AÑO	LM	<2LM	>2LM
1970	105	48	10
1975	102	52	6

Fuente: RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008)

La escasa capacidad de generar beneficios provoca un sector frágil, que se manifiesta de diversas formas. En primer lugar, en la dificultad de acceder al mercado de capitales debido a que los bancos e instituciones financieras no confían en las empresas productoras para conceder créditos. En segundo lugar, en la

⁸ CUEVAS, A (1999) p.272

descapitalización provocada por la incapacidad de generar beneficios y reinvertirlos, como consecuencia de lo anterior. Y, por último, en las complicaciones que, dado su escaso poder de negociación, las pequeñas empresas productoras encuentran para introducirse en un canal distribución-exhibición que les brinde ciertas garantías. Muchas empresas productoras no encuentran una distribuidora. Ante este hecho, muchas responden creando su propia distribuidora. Esto provoca el traslado del problema de la atomización también al sector de distribución. Sin embargo, desde los años 90, se observa una tendencia de las productoras a establecer alianzas puntuales con empresas de los sectores de distribución y exhibición para disminuir riesgos y conseguir ciertas garantías.

Como he señalado, la producción de una película requiere normalmente de grandes inversiones que, en general, no pueden ser satisfechas íntegramente por las empresas productoras. Se ven obligadas a buscar financiación externa, que han podido proceder, según las épocas, del Estado, de las instituciones financieras, de las distribuidoras o de las televisiones.

En la década de los años 40 y 50, la Administración, a través del Sindicato Nacional del Espectáculo -el sindicato vertical franquista que agrupaba a los profesionales del espectáculo- brinda unos medios de financiación (créditos sindicales) y amortización (premios) a, especialmente, los productores afines al régimen. Como dato representativo, de los 44 largometrajes producidos en 1948, 36 obtienen este crédito sindical⁹.

En 1941 la Administración franquista instaura el doblaje obligatorio en español de las películas extranjeras. Esta ley daña a las películas españolas, ya que las películas extranjeras en general, y norteamericanas en particular, eran mucho más atractivas y, además, se podían disfrutar dobladas al español, sin necesidad de leer subtítulos. Para compensar el daño que esta ley hacía a las productoras de películas españolas, la Administración creó un mecanismo de compensación, que constituyó una de las principales fuentes de financiación de esta década. Consistía en la entrega de un

⁹ RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008): p.841.

número de licencias de doblaje o de permisos de importación por cada una de las películas españolas producidas.

El número de licencias entregadas depende, en la mayoría de los casos, no tanto de la calidad de la película, sino de la sintonía con el régimen franquista¹⁰. Esto provoca que los productores realicen películas atendiendo mucho más al gusto de la Administración que al del público español.

Con las licencias, el productor tiene dos opciones. Una es convertirse en distribuidor y utilizar estas licencias para adquirir y doblar películas extranjeras. La otra es venderlas a los distribuidores. Esto último produjo una especulación en el mercado de licencias. Muchas empresas distribuidoras se crean tal y como señala Vallés Copeiro de Villar con el único fin de “explotar algún permiso de importación”. En 1943, había 36 productoras en activo y 369 distribuidoras.¹¹

Los anticipos de las distribuidoras también fueron determinantes en la financiación de las empresas productoras. Antes o durante el rodaje de una película, las empresas distribuidoras, si confiaban en el éxito de la película, realizaban un contrato exclusivo con la productora para distribuir su película y a cambio les ofrecían este anticipo que les serviría para financiar gran parte del filme.

En 1964, el director general de cine, José María García Escudero, impulsó unas normas de apoyo al cine español por las que cada película recibía un 15% de la recaudación en taquilla, unas ayudas que resultaron fundamentales hasta el siglo XXI para la amortización de muchas películas.¹² Las subvenciones fueron otra de las formas de financiación de las empresas productoras y su obtención estaba vinculada al cumplimiento de determinados requisitos por parte del filme. Por ejemplo, en el año 1984, cuánto mayor fuera el presupuesto de un filme, mayor sería la subvención

¹⁰ RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008).

¹¹ RIAMBAU, E y TORREIRO, M (2008): p.840.

¹² RIAMBAU, E y TORREIRO, M (2008): p.889.

¹² RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008).

obtenida. Esto produjo que el coste medio por película aumentara, así como su calidad.¹³

3.1 Evolución del volumen de películas españolas producidas.

En el siguiente apartado, me centraré en la evolución del volumen de las películas producidas desde la finalización de la guerra civil española hasta el final del siglo XX.

TABLA 3.1.1 - Evolución del volumen de las películas españolas producidas entre 1940 y 1999.

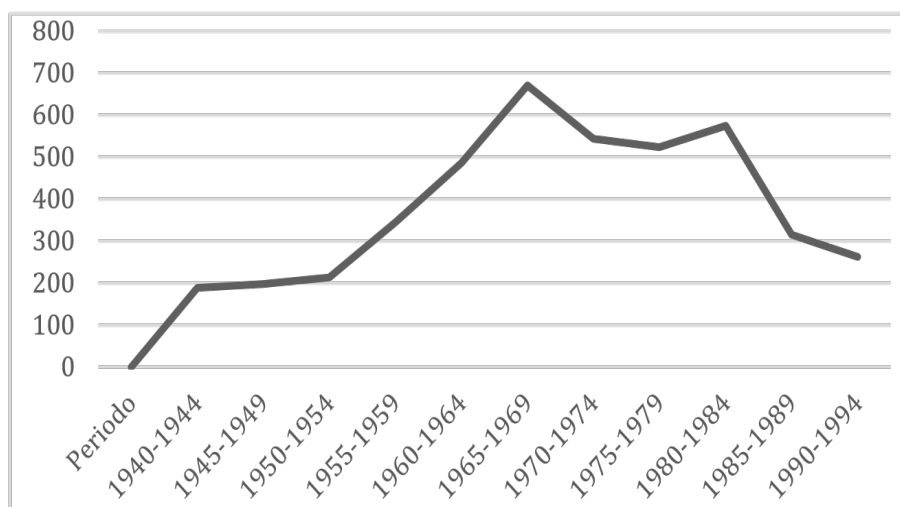
Periodo	Largometrajes	Coproducciones	% LM ¹⁴ que son coproducciones
1940-1944	189	12	6.35
1945-1949	198	10	5.05
1950-1954	214	36	16.82
1955-1959	345	93	26.95
1960-1964	487	181	37.16
1965-1969	671	370	55.14
1970-1974	544	236	43.38
1975-1979	524	127	24.23
1980-1984	575	139	24.17
1985-1989	316	44	13.92
1990-1994	263	65	24.71
1995-1999	377	129	34.21

Fuente: Elaboración propia. Datos: RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008), CUEVAS, A. (1999), GUBERN, R. MONTERDE, J.E; PÉREZ-PERUCHA, J; RIAMBAU, E; TORREIRO, C. (2009), DEL VALLE FERNÁNDEZ, R (1969)

¹³ RIAMBAU, E y TORREIRO, M (2008): p.889.

¹⁴ largometrajes

GRÁFICO 3.1.1- Evolución del volumen de películas españolas producidas entre 1940 y 1999.



Fuente: Elaboración propia. Datos: tabla 4.1.1

Tras la guerra civil, toda la industria española, incluida la cinematográfica, estaba devastada. Durante la década de los años 40, con la instauración de la autarquía y el aislamiento internacional la industria cinematográfica se paralizó, explicando la pequeña oscilación de la producción española en los años posteriores a la guerra civil. Observamos que entre 1945 y 1949 solo hubo un aumento de 9 películas.

Tras la Segunda Guerra Mundial y el fin del aislamiento internacional, las empresas multinacionales norteamericanas, las *majors*, coparon el mercado cinematográfico.

En la década de los 50, la economía española comienza a recuperarse del panorama habido tras la guerra civil. Esta recuperación también se observa en la industria cinematográfica. Este cambio en la producción se debió en parte al cambio de legislación. Se elimina la anterior política que conectaba la producción de películas españolas con la obtención de licencias de doblaje y ahora los productores hacían las películas pensando mucho más en el gusto del público. Esto provocó que la gente acudiera al cine con más frecuencia. Otra de las razones de este aumento en la producción fue el boicot de la MPEA (*Motion Pictures Export Association*) que provocó que las empresas americanas dejaron de distribuir sus películas en España entre 1955 y 1958. De esta forma, el mercado cinematográfico quedó más libre para las empresas productoras nacionales.

Sin embargo, fueron las coproducciones el factor primordial que desestabilizó el cine español desde mitad de la década de los años 50. Fue a partir de entonces, cuando el Estado español reconocía como íntegramente española toda película que certificase la presencia nacional. Entre el 1955 y 1959 más de un 25% del total de la producción española fueron coproducciones y se intensificó más entre 1965 y 1969, periodo en el que más de la mitad del total de largometrajes producidos se trataron de coproducciones.

En la década de los 70, observamos una caída de las películas producidas y salvadas, en parte, por las coproducciones, que disminuirían a partir de 1975, en ausencia de la rentabilidad obtenida en la década anterior. La alarmante disminución de las películas producidas en esta década es debido al aumento en el coste de producción de las películas. Los elevados costes de producción no pudieron ser satisfechos por las empresas productoras ya que el crédito sindical y las subvenciones dadas a la producción fueron eliminadas debido a la deuda en la que el Estado estaba inmerso. El crédito sindical, que financiaba a buena parte de los productores, disminuyó de 140.85 millones de pesetas en 1968 a tan solo 16.8 en 1970.¹⁵

Tras la finalización de la dictadura de Franco, tuvo lugar la abolición de la censura en 1977. Se trató de liberalizar el cine español, apoyando el cine de calidad. También tuvo lugar el surgimiento de las películas clasificadas “S”, cuya particularidad es que poseían una elevada carga de violencia o sexual.

Los efectos de estas medidas se observan especialmente en 1978 y 1979, cuando la producción de películas españolas cae un 16,8% en 1978 respecto a 1977 y un 37,6% en 1979.¹⁶

En 1984, se estableció la “Ley” Miró. Pilar Miró, nueva Directora General llevo a cabo varias medidas, tendentes a potenciar menos películas, pero de más calidad. Esto

¹⁵ RIAMBAU, E y TORREIRO, M, (2008): p.877.

¹⁶ RIAMBAU, E y TORREIRO, M, (2008): p. 884.

resultó en una disminución del 45,05% de la producción en la segunda mitad de los años 80.

Entre las medidas que componían la “Ley Miró” nos encontramos con la suspensión de la categoría “S”, que suponían un 30-40% de la producción total, la introducción de la subvención anticipada y la asignación de subvenciones en función del presupuesto del filme. Desde 1984 las películas subvencionadas aumentaron. En 1987, de los 69 largometrajes producidos en España en este año, 51 recibieron una subvención anticipada.¹⁷ Esta vinculación de las subvenciones a los presupuestos de las películas produjo que los productores empezaran a producir menos cantidad, pero de mayor calidad ya que el coste medio por filme paso de 24,5 millones de pesetas en 1980 a 118,3 millones en 1988.¹⁸

Todas estas medidas resultaron en una gran disminución de la producción. Observamos que en la en la década de los años 80, se realizaron películas que hoy son considerados clásicos, como “Los santos inocentes” y “El viaje a ninguna parte”.¹⁹

En la década de los años 90 tuvo lugar un cambio muy profundo en la industria cinematográfica. Se produjo una progresiva recuperación de nivel de producción. Los productores cambiaron las formas de afrontar la producción de las películas, adaptándose al gusto del público más asiduo y a un mercado más competitivo.

Si atendemos a la tabla 3.1.1 en la década de los años 90 distinguen dos etapas muy diferenciadas, una correspondiente al periodo 1990-94, caracterizada por la reducción drástica de películas producidas, una coyuntura económica en recesión y una disminución de la cuota de mercado. La otra etapa comprende el periodo 1995-99, en

¹⁷ RIAMBAU, E y TORREIRO, M, (2008): p.890

¹⁸ RIAMBAU, E y TORREIRO, M, (2008).

¹⁹ En el ANEXO I incluyo el cuadro de las películas más relevantes del periodo 1940-99. Entiendo por película relevante, la que se encuentra entre alguna de las películas más vistas, prestigiosas o significativas del cine español. Este cuadro, me ha servido de apoyo y referencia para gran parte de los aspectos tratados en este Trabajo de Fin de Grado.

la cual el cine español atraviesa un ciclo expansivo, con más películas, mayores inversiones y mayor cuota de mercado.

La cuota de mercado alcanza en el último periodo de la década de los años 90, niveles que no se obtenían desde los años 80²⁰. Esto es debido a las películas de Almodóvar (“Todo sobre mi madre”), Segura (“Torrente: el brazo tonto de la ley”), Trueba (“La niña de tus ojos”) y Amenábar (“Tesis”) que disparan los ingresos del cine español al hacer de “efecto locomotor”²¹. “Todo sobre mi madre” y “Torrente: el brazo tonto de la ley” alcanzaron los 3 millones de espectadores, cifras que no se lograban desde la segunda década de los años 70.²²

3.2 Evolución de las empresas productoras más destacadas.

En el siguiente apartado, estudiaré la evolución de las empresas productoras más relevantes entre 1940 y 1999.

Como anteriormente he señalado, he escogido el lustro como periodo de referencia por su mayor capacidad para sintetizar la información. Sin embargo, en lo relativo a las empresas productoras, hay periodos que abarcan 7 años por la carencia de información.

TABLA 3.2.1 – Volumen de las películas producidas por las productoras más relevantes entre 1940 y 1999.

Productoras	1940- 1944	1945- 1949	1950- 1954	1955- 1961	1962- 1969	1970- 1977	1978- 1983	1984- 1994	1994- 1997	1997- 1999
CIFESA	47	10	7							
CG/Suevia	9	18	29	55						
Emisora	6	15	8							
A. Campa	12	5								

²⁰ Tabla 1.1

²¹ BUSTAMANTE, E. (2002).

²² ANEXO I

Ed.Faro	3	6								
M. Castillo	6	4								
Iquino			16	15			12			
B.Perojo			12	24						
Unión			8	18						
Balcazar			2	19	64		22			
González					44					
Hispamer					36					
Pedro Masó					36					
Copercines					30					
Sainz Vicuña y Matas						48	35	25		
E. Manzanos						39				
José Frade						39	21			
PICASA						29				
Profilmes						28				
Bermúdez de Castro							20			
A.V. Gómez								40		
Lauren Films								16		
Sogetel								14		56
Angel Amigo								13		
LolaFilms										41
El Deseo										7
Tornasol Films										14
Escorpión producciones										6
Fernando Trueba P.C										9

Fuente: Elaboración propia. Datos: RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008), HEREDERO, C F Y SANTAMARIA, A (2002).

En el primer periodo, entre 1940 y 1944, un pequeño número de grandes empresas productoras produjeron el mayor número de películas, al frente de las cuales se

encuentra CIFESA. De las 189 películas producidas en este período, un 25% fue producido por CIFESA, mostrando una clara concentración del sector. Entre las películas que produjo CIFESA en este periodo, “El clavo” se encuentra entre las películas más vistas.²³

CIFESA fue una empresa productora y distribuidora fundada en 1932, y por su dilatada trayectoria, número de producciones y ambición industrial puede ser considerada una de las más importantes del panorama cinematográfico español.

Sin embargo, observamos que la hegemonía de CIFESA cae en la segunda mitad de la década de los años 40, cuando produce un 78,73% menos de películas que en el periodo anterior. Contribuyó, probablemente, el exceso de producción que condujo a una progresiva descapitalización de la empresa, así como la nueva situación política después de la II Guerra Mundial que condujo a la compañía varios quebrantos, debido a sus contactos con la Alemania de Hitler.

A partir de la segunda mitad de la década de 1940, Vicente Casanova, propietario de CIFESA, decidió cambiar el método de producción. Ahora, en vez de un gran número de películas a un bajo coste, apostará por las grandes superproducciones históricas, como “Locura de amor”, una de las películas más vistas de la segunda mitad de la década de los años 40²⁴. Sin embargo, este cambio de política no funcionó, debido a que el éxito comercial obtenido no fue suficiente para hacer rentables a estas películas, haciendo que CIFESA dejara de producir en 1952.²⁵

El segundo protagonista de la década de los años 40 fue Cesáreo González, productor y distribuidor que constituyó su propia compañía “Suevia Films”. Irrumpió en el panorama cinematográfico español cuando aún CIFESA destacaba sobre las demás, pero su éxito comenzó alrededor de los problemas económicos de ésta. Ya en la

²³ ANEXO I

²⁴ ANEXO I

²⁵ BORAU, J.L (1998).

segunda mitad de la década de los años 40, entre sus películas se encuentra una de las películas más vistas del periodo: “Botón de ancla”.²⁶

Estas empresas no contaban con capitales propios, sino que tenían la necesidad de buscar capitales externos para producir películas. Las empresas productoras obtenían financiación por parte del Estado, en forma de licencias de doblaje o crédito sindical. El crédito sindical, fue la fuente de financiación primordial durante la década de los 40. Como ejemplo, el 90,32% de las películas en 1945 y 76,31% de las películas en 1946 fueron financiadas con este crédito sindical²⁷. A partir de esta década las películas que obtuvieron este crédito disminuyeron significadamente. En los años 50, de las 653 películas que se produjeron, solo 298 obtuvieron el crédito sindical.²⁸

De todas las empresas productoras populares de la década de los años 40, únicamente mantuvo el ritmo de actividad Suevia Films, que fue la empresa productora líder en la década de los años 50, produciendo un promedio de 8 filmes por año. Esto muestra el carácter de temporalidad y atomización que caracteriza al sector de la producción.

La mayor parte de las empresas productoras eran independientes económicamente de las empresas distribuidoras y exhibidoras. Sin embargo, las compañías líderes de las décadas de los años 40 y 50, CIFESA y Suevia Films, no concentraron su actividad únicamente en la producción, sino que también estaban presentes en el sector de la distribución. Al diversificar riesgos, su actividad se encontraba consolidada y podían producir películas con una continuidad.

El Estado, para incentivar el cine español, introdujo la cuota de distribución y exhibición. Por un lado, la cuota de distribución consistía en que las empresas distribuidoras debían distribuir una película española cada un cierto número de películas distribuidas. Por otro lado, la cuota de exhibición exigía a las empresas

²⁶ ANEXO I

²⁷ RIAMBAU, E y TORREIRO, M, (2008): p.841

²⁸ RIAMBAU, E y TORREIRO, M, (2008).

exhibidoras a proyectar en sus cines una película española durante un número determinado de semanas.

Estas medidas fueron la razón para que la mayor parte de las distribuidoras contratara con las productoras españolas. Además, el contexto histórico no ayudaba. En la época franquista las empresas productoras tenían más en cuenta el gusto de la Administración que el del propio público. Todo esto provocaba que el interés de las distribuidoras para contratar con las películas españolas fuese mínimo.

Entre 1962 y 1969, el sector de la industria de producción cinematográfica cambio significativamente, ya que fue en los años 60 cuando el Estado comenzó a reconocer como íntegramente española toda película que certificase la presencia nacional. Balcázar Producciones Cinematográficas (P. C) fue la empresa productora más activa de este periodo. Sin embargo, y al igual que Hispamer, el 80% de sus películas fueron coproducciones²⁸. A pesar de ser la productora más activa en el periodo 1962-69, ninguna de sus películas se encuentra entre las más relevantes de los años 60²⁹. Los propios responsables reconocieron que su vocación era exclusivamente comercial, sin ningún tipo de ambición artística.³⁰

Entre 1965 y 1974 existían 290 empresas productoras activas de las cuales “solo intervinieron en una película 122 y 254 en menos de 10 en tan largo periodo, es decir, en menos de una por año”.³¹ Esto muestra la concentración de películas en unos pocos productores, en su mayoría con intereses en el sector de la exhibición y distribución. Las productoras más relevantes de este periodo produjeron el 65% del total de películas.

Suevia Films fue la segunda protagonista de la década de los 60. Sin embargo, resulta llamativo que sus películas no aparezcan entre las más relevantes, entre lo que tal vez contribuyó la muerte del fundador Cesáreo González en esta década.

²⁸ RIAMBAU, E y TORREIRO, M (2008): p.869

²⁹ ANEXO I

³⁰ BORAU, J.L (1998)

³¹ CUEVAS, A. (1999)

Entre 1970 y 1977 productores más activos del sector cinematográfico fueron: la alianza entre Alfredo Matas y José Antonio Sainz de Vicuña, Eduardo Manzanos y José Fradé. Alfredo Matas y José Antonio Sainz de Vicuña se unen en torno a la empresa productora y distribuidora In-Cine y Warner Española S.A. Realizaron durante 24 años un promedio de 4,5 filmes por año.

Anteriormente Alfredo Matas había creado Jet Films en la década de los años 60, y cuya primera producción “Plácido”, fue una de las películas con mayor prestigio de la de la historia del cine español.³² Desde la década de los años 70, Alfredo Matas quedó unido a Luis G. Berlanga, produciendo muchas de sus películas, como “La escopeta nacional” (1977) o “La vaquilla” (1985).³³

Sainz de Vicuña en la década de los años 60 fundó Impala, empresa productora. Impala produjo “El extraño viaje”, película muy prestigiosa de la primera mitad de los años 60 y “Adiós, cigüeña, adiós”, que se encuentra entre las películas más vistas entre el 1970 y 1974.³⁴

Entre 1978 y 1983, la asociación de Sainz Vicuña y Matas sigue siendo la empresa productora primordial, seguida por Ízaro y J.B (Balcázar). Gran parte de las producciones efectuadas por Ízaro y J.B (Balcázar) se trataron de coproducciones. Un 60% de las producciones realizadas por J.B fueron coproducciones.³⁵

La unión entre Sainz Vicuña y Matas mantuvo la hegemonía en el sector de la producción hasta la segunda mitad de la década de los años 80, cuando irrumpe de manera significativa en el panorama cinematográfico español, el productor y distribuidor Andrés Vicente Gómez. Aunque ya había estado presente anteriormente, nunca lo había hecho tan vivamente como entonces. Es a través de sus empresas LolaFilms e Iberoamericana cuando comienza su despegue definitivo. Produce un gran número de películas que se encuentran entre las más vistas y prestigiosas, como “Belle

³² ANEXO I

³³ ANEXO I

³⁴ ANEXO I

³⁵ RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008): p.887

Époque” (1992) y “La niña de tus ojos” (1998), que produce junto a Fernando Trueba P.C, o “El día de la bestia” en 1995.³⁶

A finales de los años 90, se observan un mayor número de productoras consolidadas capaces de aguantar en el mercado afrontando mayores riesgos al incrementar su producción y diversificarla en todo tipo de productos audiovisuales, como Sogetel. En el último lustro del s. XX, las productoras más relevantes fueron Sogetel y LolaFilms. Sogetel produjo 46 filmes en tan solo 3 años. Entre las películas más prestigiosas se encuentra una producida por esta compañía, “La lengua de las mariposas”³⁷.

“El Deseo” también destaca en esta última década y se trata de un ejemplo de las muchas productoras cuyo fundador dirige las películas producidas por esta. Pedro Almodóvar creador de “El Deseo” produjo dos de las películas más relevantes durante este periodo: “Tacones lejanos” y “Todo sobre mi madre”³⁸.

A pesar de la recuperación en la producción cinematográfica a partir de 1995, a finales del siglo XX los problemas estructurales del cine español siguen. Hay una importante atomización empresarial, que dificulta la reinversión de los excedentes y la capitalización de las inversiones. En 1994 el 80% de las productoras activas generan una película por año, mientras que solo el 7% superan cuatro películas anuales.³⁹

3.3 Los estudios

Muchas productoras, hasta la década de los años 60, rodaban sus películas en estudios. La Academia de las Ciencias y Artes Cinematográficas de España, entienden por estudio⁴⁰ “un edificio, o un complejo de edificios y espacios al aire libre, destinados de forma permanente a rodar películas o a grabar programas de televisión, en los que hay unas cualidades e instalaciones específicas que sólo tienen sentido para el fin propuesto en esas instalaciones (...)”. Las décadas de los años 40 y 50 marcan la

³⁶ ANEXO I

³⁷ ANEXO I

³⁸ ANEXO I

³⁹ RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008)

⁴⁰ GARCÍA DE DUEÑAS, J y GOROSTIZA, J (2001)

época dorada de los estudios. Entre ellos destacan CEA (Madrid), Sevilla Films (Madrid), Orphea (Barcelona), Ballesteros (Madrid) y Chamartín (Madrid).

Todas las películas relevantes de esta época fueron rodadas en estudio⁴¹. A partir de los años 60 los estudios cinematográficos desaparecen.⁴²

4. DISTRIBUCIÓN

4.1. Evolución del sector de distribución.

En el siguiente apartado explicaré la evolución de las empresas distribuidoras más importantes desde los años 40 hasta el final del siglo XX. La tabla 5.1.1 muestra los ingresos en millones de pesetas obtenidos por las empresas distribuidoras más destacadas en el periodo 1966-1970, 1997-1999 y en los años 1980, 1986 y 1993. No he podido efectuar un estudio de las distribuidoras por lustros desde 1940, debido a la insuficiencia de información y a que el control de taquilla no se establece hasta 1965. Sin embargo, a continuación, se describen las empresas distribuidoras más importantes atendiendo, además de a los datos de la tabla, a la relevancia de las empresas distribuidoras según el número de películas distribuidas y al alcance de estas.

TABLA 4.1.1 - Evolución de las distribuidoras más destacadas desde 1966 hasta 1999 (millones de pesetas).

Distribuidora	1966-1970	1980	1986	1993	1997-1999
C.B Films	1982	1592	888	4191	
M.G.M	1578				
Filmayer	1450	1998	2033	1958	
Paramount	1344				
Mundial	1252				
Suevia Films/CG	1225	827			

⁴¹ ANEXO I

⁴² GARCÍA DE DUEÑAS, J y GOROSTIZA, J (2001): p.11

Universal	1206				
Filmax	1159				
CIC		2873	997		
Warner		1501	2892	9529	
J.Fradé		833			
UIP			4087	10038	37418
Lauren			1574	1493	19558
Columbia Tri Star				5843	28925
M. Salvador				2001	
Warner Sogefilm					29048
Buena Vista Spain					34282
Hispano Fox Film					29664

Fuente: RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008), LÓPEZ GARCÍA, V. (1972), HEREDERO, C F Y SANTAMARIA, A (2002)

Después de la Guerra Civil, a partir de los primeros años 40, se produce la aparición de las primeras distribuidoras españolas: Emisora Films, Chamartín, CB Films. Suevia Films, Exclusivas Sánchez Ramade, Selecciones Fuster...) que conviven con CIFESA, la compañía que mantendrá la hegemonía durante años.

Observamos que las películas más relevantes fueron distribuidas en su gran mayoría por CIFESA y Suevia Films en la década de los años 40 y 50, imponiéndose Suevia Films en la segunda mitad de los años 50 cuando CIFESA sufrió una importante crisis económica que supuso su descalabro definitivo.⁴³

Tras la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, se produce la penetración de las *majors* estadounidenses en el mercado cinematográfico español. Estas multinacionales ofrecían condiciones muy favorables a las mejores productoras españolas (CIFESA, Suevia Films) para que sus películas fueran exhibidas en los mejores cines españoles. Junto con estas condiciones favorables, la instauración del

⁴³ ANEXO I

doblaje obligatorio, que permitía a los españoles ver las películas en español, hizo que las *majors* se impusieran en el mercado español, haciendo difícil la supervivencia de las españolas más débiles. De las 396 distribuidoras que había en 1943, solo 36 eran activas⁴⁴. Estos datos revelan la atomización presente también en el sector de la distribución y la concentración de los beneficios en unas pocas empresas.

En 1955, se estableció una cuota de distribución que obligaba a las empresas distribuidoras a colocar una película española en el mercado cada cuatro películas extranjeras dobladas. Esta orden trataba de impulsar el cine español y provocó un boicot de las principales *majors* estadounidenses, agrupadas en MPEA (*Motion Pictures Export Association*), que se negaron a distribuir películas estadounidenses. Esto benefició a las distribuidoras españolas, ya que durante los tres años que duró el boicot, coparon gran parte del mercado cinematográfico.

Entre 1965 y 1972 existía un censo de 118 distribuidoras activas que gestionaban un total de 3556 filmes, con un promedio de 30,13 filmes por distribuidora. Sin embargo, había una concentración de los ingresos totales del mercado en veinticinco empresas distribuidoras. Las más importantes eran sucursales de las *majors* norteamericanas o mantenían estrechos vínculos con el sector de la producción. Las distribuidoras independientes, ante el pequeño poder de negociación y la falta de recursos, se limitaban a establecer pactos puntuales mediante anticipos a las productoras que eran lo que financiaba, junto al crédito oficial, el coste de la película. Observamos que las cinco distribuidoras con mayor facturación entre 1966 y 1970 fueron: C. B Films, M.G.M, Filmayer, Paramount y Mundial. Todas estas distribuidoras tenían algún vínculo con las *majors* norteamericanas. Algunas de ellas eran sucursales de estas, como M.G.M o Paramount, mientras que en el caso de C.B Films y Filmayer, representaban sus intereses.

Entre las distribuidoras españolas que destacan en esta época se encuentra Suevia Films/CG que se mantuvo entre las distribuidoras líderes hasta mitad de la década de los años 80. Desde su creación, Suevia Films distribuyó gran parte de las películas

⁴⁴ POZO ARENAS, S (1984).

españolas más relevantes, entre las que nos encontramos con “Muerte de un ciclista” o “El ruiseñor de las cumbres”. La mayor parte eran también producidas por ella.⁴⁵

A partir de los años 70, el dominio de las distribuidoras norteamericanas se impondrá aún más. CIC, Warner y Columbia Tri Star son las más destacadas. Se independizan y controlan los cines españoles, distribuyendo las películas más atractivas. Sin embargo, entre las películas que distribuyeron, se encontraban pocas de las españolas más relevantes. Una de ellas fue “El espíritu de la colmena” que fue distribuida por la líder del sector cinematográfico en esa época: C.B Films.⁴⁶

Al margen de las *majors*, aparecen distribuidoras independientes, que son empresas que tratan de buscar un hueco en el mercado, especializándose en películas alejadas del tipo de películas que solían distribuir las *majors*. Estas empresas independientes fueron: Mussidora, Surf Films, Alta Films, Araba Films e Iberoamericana Films entre otras. Destacaron Iberoamericana Films y Alta Films, que distribuyeron alguna de las películas más prestigiosas, como “Alas de mariposa” y “La buena estrella”.⁴⁷ Otras distribuidoras optaron por conseguir exclusivas determinadas. Por ejemplo, Lauren Films era distribuidora de las películas de Woody Allen.

A finales de los 70 y comienzo de los 80, se comienza a consolidar la caída de la asistencia al cine y el cierre de salas. Entonces se intensifica la rivalidad entre las empresas distribuidoras para conseguir un hueco en la cartelera. Las multinacionales americanas establecen contratos con las cadenas de cine y muchas películas españolas realizan contratos con las *majors* estadounidenses para asegurar el estreno de sus películas en las salas. La cuota de mercado del cine español desciende del 21,8% en 1984, al 11,1% en 1988 y al 8,8% en 1993⁴⁸. Esto benefició a las empresas distribuidoras de filmes norteamericanas, provocando que las distribuidoras españolas independientes fueran desplazadas del mercado al comienzo de la década. Observamos en tabla 5.1.1 que, en el año 1980, entre las distribuidoras más relevantes solo se encuentra una española: José Fradé. Así como en la década de los años 70, esta

⁴⁵ ANEXO I

⁴⁶ ANEXO I

⁴⁷ ANEXO I

⁴⁸ Tabla 1.1

compañía había distribuido alguna de las películas españolas más vistas, como “No desearás al vecino del quinto”, en la década de los años 80 son las *majors* las que distribuyen la mayor parte de las películas españolas más relevantes, destacando Universal Pictures Spain, que distribuye películas como “Los santos inocentes”, “El viaje a ninguna parte” y “Amanece que no es poco”, y C.B Films, que distribuye “El sur” y “La mitad del cielo”.⁴⁹

En 1981 se crea UIP, unión de Universal Studios y Paramount Pictures. Junto con Warner serán las compañías distribuidoras más destacadas de comienzo de los años 90. En esta década, las distribuidoras españolas supervivientes son Lauren Films y Manuel Salvador S.A. Sin embargo, ninguna de las películas distribuidas por estas compañías se encuentra entre las películas más relevantes.

A finales del siglo XX, las distribuidoras líderes son UIP, Columbia Tri Star, Warner Sogefilm, Buena Vista Spain, Hispano Fox Film y Lauren Films. Warner Sogefilms distribuye dos de las películas más relevantes del periodo 1995-1999: “Todo sobre mi madre” y “La lengua de las mariposas”⁵⁰.

5. EXHIBICIÓN

5.1 Evolución de la exhibición.

A continuación, explicaré la evolución del sector de la exhibición a través del cambio en el número de salas de cine desde la década de los años 40 hasta finales del siglo XX. Para ello, he obtenido los datos de la Tesis Doctoral *Evolución de la posición relativa del cine español entre las preferencias del público de cine en España (1896-2014)*, con los que he llevado a cabo la siguiente tabla. Es importante señalar, que, a partir de 1994, los datos de la tabla no se refieren al número de salas de cine sino al número de pantallas de cine, debido a la implantación de los complejos “multisalas” que explicaré en las páginas siguientes.

⁴⁹ ANEXO I

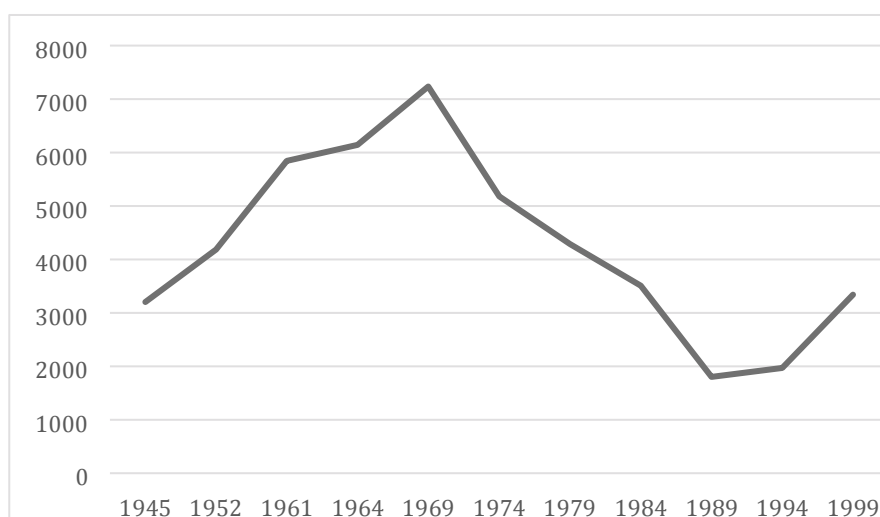
⁵⁰ ANEXO I

TABLA 5.2.1 -Número de salas de cine desde 1945 hasta 1999.

Año	Número salas de cine
1945	3200
1952	4187
1961	5845
1964	6144
1969	7234
1974	5178
1979	4288
1984	3510
1989	1802
1994	1970
1999	3343

Fuente: Elaboración propia. Datos: ALEGRE SAZ, L. (2016).

GRÁFICO 5.2.1.- Evolución número de salas de cine desde 1945 hasta 1999.



Fuente: Elaboración propia. Datos: ALEGRE SAZ, L. (2016).

En la tabla 5.2.2 presento la relación entre el número de cines y número de pantallas en el periodo 1994-99. Como he señalado, a partir de 1994, es preciso estudiar el número de pantallas y no de cines debido a los cambios que tienen lugar en el sector de la exhibición que resultan en un crecimiento no equitativo de estas variables.

TABLA 5.2.2- Número de cines y pantallas de cine desde el 1994 al 1999

AÑO	CINES	PANTALLAS
1994	1243	1930
1995	1259	2090
1996	1217	2354
1997	1226	2530
1998	1329	2968
1999	1312	3343

Fuente: HEREDERO, C F Y SANTAMARIA, A (2002).

Durante casi siete décadas del siglo XX, las salas de cine fueron las principales sedes del ocio mundial.

Observamos en el gráfico 5.2.1 que, desde el año 1945, el número de salas de cine no para de crecer hasta el 1969, año en el que se alcanza el mayor punto, alcanzando las 7234 salas de cine.

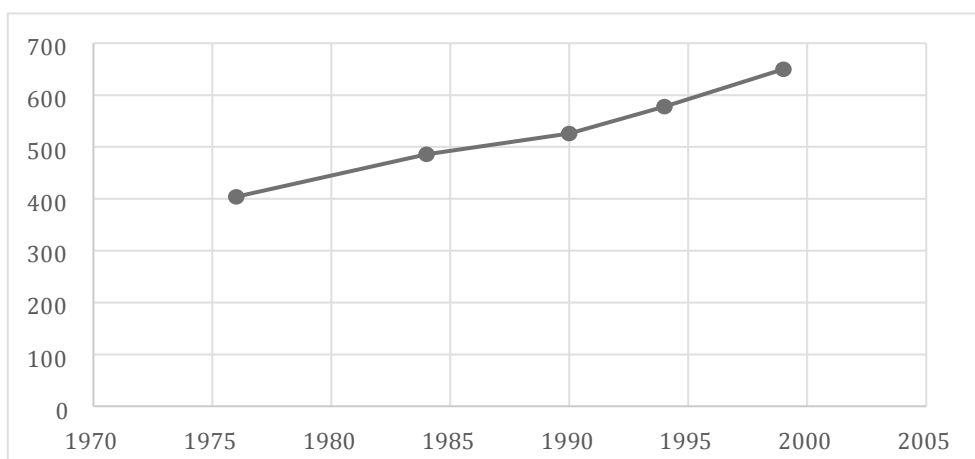
Desde esta fecha y hasta comienzos de la década de los años 90 el número de salas de cine desciende de manera drástica. La aparición de la televisión y del vídeo produjo una pérdida gradual de espectadores. Una consecuencia directa fue la disminución de las salas de cine.

Además de la influencia de la televisión y el vídeo, se pueden apuntar otros factores que explican el cierre masivo de salas. Uno de ellos es el desarrollo económico que se inició en España en los años 60, que cambió notablemente la manera de emplear el tiempo de ocio por parte de los españoles al producirse de manera generalizada la emigración de las zonas rurales a urbanas. Esto explicó la desaparición de las salas de exhibición de las pequeñas poblaciones, que fue donde más afectó esta reducción. Entre los años 1974 y 1992, cerraron sus puertas el 73% de las pantallas ubicadas en municipios con menos de 50.000 habitantes y el 86% de las pantallas ubicadas en

municipios de menos de 10.000 habitantes. En los centros urbanos de más de 100.000 habitantes se cerró solamente el 20% de las pantallas. El resultado final, como apunta Fernández Blanco (1998), es que “se reforzó el carácter de negocio urbano del cine”. En 1968, el 23% de las pantallas de exhibición se hallaba en municipios con más de 100.000 habitantes, y en 1992 el porcentaje era del 52% ⁵¹ .

A lo largo de la década de los años 80, el número de cines se reduce en más de la mitad. En 10 años el número de cines cae de 4288 en 1979 a 1802 en 1989. Lo mismo ocurre con el número de espectadores. Sin embargo, la recaudación consigue mantenerse gracias al aumento en el precio de las entradas de cine, que dejó de estar intervenido. En el gráfico 5.2.3 observamos la evolución lineal ascendente del precio de las entradas de cine. Mientras que, en 1976, actualizado según el IPC del año 2000, una entrada costaba 404 pesetas, en 1999 el precio ascendía a 650. Es decir, tiene lugar un aumento de un 37,84%

GRÁFICO 5.2.3.-Evolución del precio medio de las entradas de cine desde 1976 a 1999 (pesetas constantes, IPC año 2000)



Fuente: Elaboración propia. Datos: HEREDERO, C F Y SANTAMARIA, A (2002).

Desde la posguerra, una de las medidas establecida por el Gobierno para dar impulso al cine español fue la cuota de pantalla. Consistía en que las salas de exhibición podían proyectar películas extranjeras, pero debían respetar un tiempo determinado en el que

⁵¹ GARCÍA-SANTAMARÍA, J.V. (2015): p.173 y 174.

se proyectarían películas españolas. Por ejemplo, en 1953 la cuota de exhibición era 6x1. Esto significaba que, cada 6 semanas de películas extranjeras, debían proyectar una semana películas españolas.

La reducción de los ingresos provocada por la disminución de espectadores desde finales de los 60 forzó a las empresas exhibidora a la búsqueda de estrategias de reducción de costes para compensar ese impacto. Hacia finales de los años 70 y finales de los 80, comenzaron a instalarse en España los primeros complejos de multisalas, que fueron la respuesta del sector de la exhibición a la necesidad de adaptarse a las nuevas condiciones de mercado. Los pioneros de las salas de exhibición fueron los cines Alphaville en Madrid o los empresarios de algunas salas dúplex en Madrid o Barcelona. A partir de sus fórmulas, muchos empresarios comenzaron a abrir salas similares en otras ciudades de España.

Las multisalas permitían aumentar la oferta de películas y por lo tanto los ingresos, con un aumento mucho menos que proporcional de los costes fijos. De esta manera se producía el efecto de las “economías de escala”: disminución del coste por película a medida que aumentan las películas ofrecidas. Los costes de personal, y el coste del alquiler del local era el mismo, da igual que fueran 3 películas las exhibidas que 8.

La instalación de estos complejos de ocio fue posible gracias a las condiciones objetivas de la economía española, la extensión urbanística de las principales ciudades españolas y el boom del sector inmobiliario.

A lo largo de los 80 y 90, se produjeron cambios en estos complejos de multisalas, adaptándose a las necesidades de la demanda. Aumentaron el tamaño de estas salas y se situaron dentro de centros comerciales y de ocio localizados, generalmente, en la periferia de las ciudades. El primer complejo de multisalas instaurado dentro de un centro comercial fue el complejo de Madrid La Vaguada. Estos centros comerciales y de ocio eran básicamente frecuentados por jóvenes, familias y adolescentes que solían ir en grandes grupos. Esto condicionó desde el comienzo el estilo de películas exhibidas en este tipo de cines. Se trataban, en su mayoría, de películas para todos los públicos.

Las ventajas de las multisalas son muy numerosas:

1. Se produce el efecto de economías de escala, que provocan que los costes de los exhibidores disminuyan.
2. No favorece solo a la exhibición, sino también a la propia producción, distribución y a los espectadores. Para los productores, la ampliación de películas proyectadas en una misma sala de exhibición supone, en principio, mayores oportunidades para estrenar sus películas y el hecho de que existan estimulan la propia producción. Para los distribuidores, significa mayores posibilidades de colocar sus películas. Por último, para los espectadores suponen la posibilidad de elegir entre un mayor número de películas en un mismo local.
3. El exhibidor podrá adaptarse a la demanda de los espectadores con una mayor capacidad. El hecho de disponer de varias salas de cine permite cambiar la proyección de una película a otra sala en función del éxito que haya tenido esta entre los espectadores.

Un concepto muy similar a las megasalas, es el megaplex. Consistían en grandes complejos que acogían hasta 30 salas de exhibición. El sistema de megaplex potenciaba las citadas ventajas de las multisalas ya que suponían una mayor rentabilidad, concentración y economías de escala y mayor posibilidad de adaptar la oferta a la demanda.

Analizando los datos de la tabla 5.2.1, observamos que, a pesar de que los complejos de multisalas se instauraron por primera vez en la década de los años 70, no comenzaron a tener un éxito generalizado hasta finales de los años 80 y comienzo de los años 90. No es hasta la segunda mitad de los años 90 cuando el número de pantallas de proyección comienza a aumentar.

En la tabla 5.2.2 observamos la evolución desigual del número de pantallas de cine respecto del número de cines, debido a la imposición global de los complejos de

multisalas, transformando los cines tradicionales en todo el territorio español. En 1999 había 3343 pantallas en España y 1312 cines. En la segunda mitad de la década de los años 90, el número de pantallas crece en un 42.27%, mientras que el número de cines lo hace en un 5.26%.

Sobre la evolución de las salas de cine, Fernández Blanco, señala que esta no fue lineal, y que se diferencian claramente dos etapas. La primera de ellas abarca hasta el año 1990, y es cuando desaparecen la gran mayoría de salas, con tasas anuales de descenso que oscilaban entre el 11 y 16%. La segunda etapa partiría de la década de los años noventa y en ella se logra frenar la desaparición de cines, produciéndose en el año 1994 un proceso de crecimiento de pantallas, impulsado por la apertura masiva de multiplexes que se mantendrá hasta comienzos del siglo XXI.⁵²

6. LA DEMANDA. EL PÚBLICO

6.1 Evolución del número de espectadores

Para estudiar la evolución del número de espectadores de cine, hay que esperar a 1965, que es cuando se establece el control de taquilla. Se debe tener en cuenta el fraude que hubo por parte de muchos grupos de exhibidores hasta la década de los años 80, que provoca que los datos provenientes del sector de exhibición no sean fiables. Sin embargo, los datos existentes, aunque no sean reales, son válidos para establecer comparaciones entre los espectadores de las diferentes películas.

A continuación, haré un análisis de la evolución del número de espectadores desde 1965.

TABLA 6.1.1.- Volumen de espectadores desde 1965.

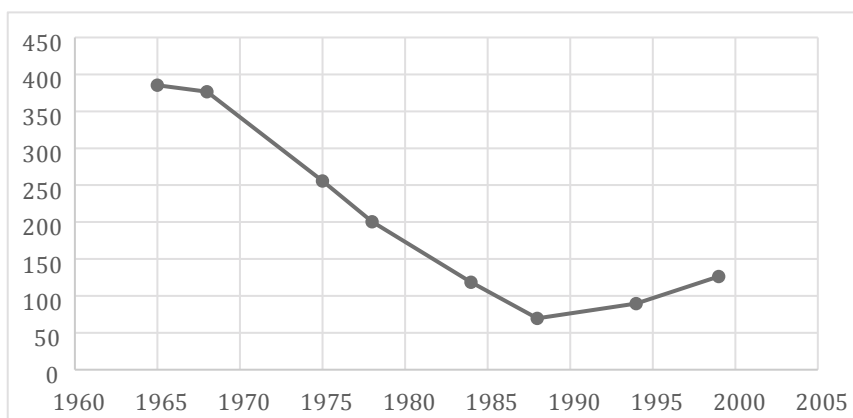
Año	Espectadores (millones)
1965	385,3
1968	376,6

⁵² GARCÍA-SANTAMARÍA, J.V. (2015).

1975	255,8
1978	200,5
1984	118,6
1988	69,6
1994	89,7
1999	126,2

Fuente: Elaboración propia. ALEGRE SAZ, L. (2016).

GRÁFICO 6.1.1.-Evolución del volumen espectadores desde 1965.



Fuente: Elaboración propia. Datos: ALEGRE SAZ, L. (2016).

Tal y como he señalado en el apartado anterior, el cine hasta finales de la década de los años 60 se trató de la forma de ocio más popular entre la población española. La década de los 60 fue la “época dorada” de la exhibición española.

Sin embargo, a finales de los 60 el número de espectadores comenzó a disminuir progresivamente. En el periodo comprendido entre 1968 y 1975 el descenso de espectadores fue de 120 millones.

La excusa más utilizada para explicar esta pérdida de interés de cine por parte del público español fue la irrupción de las televisiones en los hogares españoles. Si bien en 1956, año de la primera emisión en España, únicamente había 3000 receptores, en 1966 la cifra aumentó a 1.750.000. Sin embargo, al no existir ninguna fuente estadística fiable sobre el crecimiento del parque de los televisores en la década de los

60, según Palacios, “parece muy arriesgado diagnosticar la incidencia de la televisión en la sangría de los espectadores en las salas cinematográficas”.⁵³

Las causas señaladas por López Lubián y Rodríguez Gordillo son el aumento del poder adquisitivo y la entrada de la mujer en el mundo laboral que provocó que la población española cambiara sus hábitos en el consumo de tiempo libre. Otra de las razones que explican este descenso tan pronunciado en el número de espectadores a finales de los años 60, es el gran fenómeno migratorio que trasladó a campesinos o jornaleros a los núcleos urbanos. Pasaron a ser, en su mayoría, habitantes de los suburbios industriales, con pocos recursos económicos y, por tanto, no espectadores de cine urbano.⁵⁴

En la década de los años 70 y 80, el número de espectadores no deja de disminuir. En 1988, 69,6 millones de espectadores acuden a las salas de exhibición. Esta cifra es la más baja de la historia de la exhibición cinematográfica y supone una disminución de espectadores del 65,2% en 10 años.

La pérdida de interés por el cine en general desde la década de los años 70 se intensifica cuando nos referimos a cine español. La cuota de mercado de cine español desde mitad de los años 70 no para de disminuir⁵⁵.

En la década de los años 90, tiene lugar una recuperación en el número de espectadores que acuden a las salas de proyección. Es en esta época cuando los productores y exhibidores se adaptan a las necesidades del público español. Tiene lugar el establecimiento generalizado de las multisalas y megaplexes en todo el territorio español y los productores realizan películas que demuestran tener una notable culpabilidad de convocatoria por el público español: “Torrente, el brazo tonto de la ley” y “Todo sobre mi madre”. Las películas más vistas en esta década alcanzan

⁵³ GARCÍA-SANTAMARÍA, J.V. (2015).

⁵⁴ GARCÍA-SANTAMARÍA, J.V. (2015): p. 291

⁵⁵ Tabla 1.1

los 3 millones de espectadores, cifra que no se obtenía desde la década de los años 70.⁵⁶

7. CONCLUSIONES.

La elaboración de este Trabajo de Fin de Grado me ha permitido obtener diversas conclusiones de la industria y el mercado del cine español en el periodo comprendido entre 1940 y 1999.

La industria cinematográfica española ha sido históricamente un sector débil. Esa debilidad se ha manifestado en una baja cuota de mercado – una medida de la escasa capacidad de atracción relativa del cine español para el público español- y en la atomización de los sectores de producción y distribución, compuestos por multitud de empresas muy pequeñas incapaces de diversificar riesgos con una producción continuada y con muchas dificultades para obtener financiación.

Se observa que las empresas españolas que, más o menos ocasionalmente, han tenido éxito en la industria cinematográfica en el periodo objeto de estudio, como CIFESA o Suevia Films, se han centrado al sector de la producción y distribución simultáneamente, diversificando de esta manera los riesgos y siendo capaces de generar beneficios continuos, al menos durante un periodo relevante.

Respecto al sector de la distribución, tras la Segunda Guerra Mundial, se produce la penetración de las *majors* en el mercado cinematográfico español. Estas multinacionales ofrecían condiciones muy favorables a las productoras españolas más destacadas, garantizando la producción de sus películas en las mejores salas. Sin embargo, resulta llamativo que las *majors* no distribuyeron las películas españolas más relevantes hasta 1980, que, hasta entonces, fueron distribuidas mayormente por empresas españolas.

El cine español no se ha visto respaldado adecuadamente ni por el Estado, que lo ha utilizado durante muchos años como herramienta política, ni por su público, que, sobre

⁵⁶ ANEXO I

todo entre mediados de los años 70 y mediados de los años 90, no se ha visto seducido por él de manera suficiente.

A partir de 1960, los espectadores de cine comienzan a sustituir el cine con otras formas de ocio diferentes, debido a los cambios demográficos y económicos que tienen lugar en esta época, así como la llegada de la televisión en los hogares españoles. Los movimientos migratorios desde esta década provocan que las salas de cine de los pueblos y ciudades más pequeñas cierren, convirtiéndose el cine en un modo de recreo más urbano.

Este proceso de pérdida de espectadores duró hasta la mitad de la década de los años 90. A partir de entonces, la tendencia cambia, y el número de salas y espectadores no cesa de crecer hasta comienzos del siglo XX. Esto se debió a la adaptación por parte de las exhibidoras a la demanda de los espectadores españoles con la generalización de las multisalas.

Sin embargo, a finales del siglo XX, el sector cinematográfico español sigue marcado por una debilidad económica que se ha revelado crónica. Esa fragilidad industrial ha convivido con la calidad artística y proyección internacional de algunos de sus profesionales: Segundo de Chomón, Luis Buñuel, Florián Rey, Imperio Argentina, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Sara Montiel, Fernando Fernán-Gómez, Carlos Saura, Elías Querejeta, José Luis Garci, José Luis Borau, Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, David Trueba, Fernando Rey, Paco Rabal, Victoria Abril, Carmen Maura, Ángela Molina, Ana Belén, Javier Bardem o Penélope Cruz.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE SAZ, L. (2016): *Evolución de la posición relativa del cine español entre las preferencias del público de cine en España (1896-2014)* (Tesis Doctoral) BORAU, J.L (1998) *Diccionario del Cine Español*. Alianza Editorial Madrid BUSTAMANTE, E. (2002): *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Gedisa. Barcelona
- CAPARRÓS LERA J.M (2007): *Historia del Cine Español*. T&B Editores. Madrid
- CUEVAS, A. (1999): *Economía cinematográfica. Producción y comercio de películas*. Imaginógrafo, Madrid.
- DEL VALLE FERNÁNDEZ, R (1969) *Anuario Español de Cinematografía*. Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid.
- FILMAFFINITY: <https://www.filmaffinity.com/>
- GARCÍA DE DUEÑAS, J; GOROSTIZA, J (2001): *Los estudios cinematográficos españoles*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid.
- GARCÍA-SANTAMARÍA, J.V. (2015): *La exhibición cinematográfica en España*. Cátedra, Madrid
- GUBERN, R. MONTERDE, J.E; PÉREZ-PERUCHA, J; RIAMBAU, E; TORREIRO, C. (2009): *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid.
- HEREDERO, C F Y SANTAMARIA, A (2002): *Semillas de Futuro Cine Español (1990-2000)*. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES (ICAA): <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/inicio.html>
- POZO ARENAS, S (1984): *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Universidad de Barcelona.
- REDONDO, I (2000): *Marketing en el cine*. Pirámide. Madrid.
- RIAMBAU, E y TORREIRO, M. (2008): *Productores en el cine español*. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid.

ANEXO I: PELÍCULAS MÁS RELEVANTES ENTRE 1940 Y 1999. PRODUCTORAS Y DISTRIBUIDORAS

Uno de mis principales esfuerzos de este Trabajo de Fin de Grado, ha estado destinado a realizar un cuadro de las películas españolas más relevantes de cada uno de los lustros comprendidos entre 1945 y 1999.

Entiendo por película relevante, la que se encuentra entre alguna de las películas más vistas, prestigiosas o significativas del cine español.

Junto a cada una de las películas, aparece el año de estreno, director, productora, distribuidora, estudio de rodaje, género y número de espectadores desde el año 1965, año en el que se instauró el control de taquilla.

El análisis de las productoras y distribuidoras españolas de las películas más relevantes me ha permitido realizar observaciones interesantes sobre los sectores de la producción y la distribución de la industria cinematográfica en el periodo objeto de estudio.

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
1941-1944							
Películas más vistas							
Raza	1942	José Luis Sáenz de Heredia	Consejo de la Hispanidad	CEA (Madrid)	Ballesteros	Drama. Guerra Civil Española. Propaganda	
El clavo	1944	Rafael Gil	CIFESA	Sevilla Films (Madrid)	CIFESA	Drama romántico. S.XIX	
Películas más prestigiosas							
La torre de los siete Jorobados	1944	Edgar Neville	German López Pietro/Luis Judez	CEA(Madrid)	Versus Entertainment	Intriga. Fantástico. Terror. S.XIX	
1945-1949							
Películas más vistas							
Los últimos de Filipinas	1945	Antonio Román	CEA/ Producciones cinematográficas Alhambra	CEA(Madrid)	CEA	Bélico. Años 1900	
La Lola se va a los puertos	1947	Juan de Orduña	CIFESA	Sevilla Films	CIFESA	Drama. Musical. S.XIX	
Botón de ancla	1947	Ramón Torrado	CG/Suevia Films	Sevilla Films	Suevia Films	Comedia. Musical	
Locura de amor	1948	Juan de Orduña	Juan de Orduña	Sevilla Films	CIFESA	Drama. S.XVI	
Películas más prestigiosas							
La vida en un hilo	1945	Edgar Neville	Edgar Neville	CEA(Madrid)	Los Films de Búho	Comedia. Romance	
Vida en sombras	1948	Lorenzo Llobet García	Castilla Films	Orphea (Barcelona)	No se estrenó	Drama. Guerra Civil Española. Posguerra	
1950-1954							
Películas más vistas							
Balarrasa	1950	José Antonio Nieves Conde	Aspa Films	Sevilla Films	CIFESA	Drama. Religión	
Agustina de Aragón	1950	Juan de Orduña	CIFESA	Sevilla Films	CIFESA	Drama. Guerra de la Independencia. S.XIX	

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
Películas más prestigiosas							
Surcos	1951	José Antonio Nieves Conde	Atenea Films (Madrid)	Sevilla Films	Chamartín	Drama. Vida rural. Posguerra	
Bienvenido Mr Marshall	1952	Luis García Berlanga	UNINCI	CEA(Madrid)	Ediciones y Distribuciones cinematográficas	Comedia	
1955-1959							
Películas más vistas							
Marcelino pan y vino	1955	Ladislao Vajda	Chamartín (Madrid)	Chamartín (Madrid)	Chamartín	Drama. Religión. Siglo XIX	
El último cuplé	1957	Juan de Orduña	POF (Madrid)	Orpea (Barcelona)	CIFESA	Musical. Drama. Romance	
¿Dónde vas, Alfonso XII?	1958	Luis César Amadori	PECSA FILMS (Barcelona) José Carrera Planas	CEA	Juan ignacio Vila del Hierro	Drama. Romance. S.XIX	
El ruiseñor de las cumbres	1958	Antonio del Amo	Suevia Films/CG. Producciones cinematográficas Argos (Madrid)	CEA	Suevia Films	Musical	
Películas más prestigiosas							
Muerte de un ciclista	1955	Juan Antonio Bardem	Manuel Gayanes para Guión Films (Madrid). CG (Madrid):70%; Trionfalcinema (Roma):30%	Chamartín	Suevia Films/CG	Cine negro. Drama	
Historias de la radio	1955	Saénz de Heredia	Chapalo Films (Madrid)	Ballesteros (Madrid)	Suevia Films/CG	Comedia	
Calle Mayor	1955	Juan Antonio Bardem	CG y Manuel J.Gayanes para Suevia Films; Guion PC (Madrid); Play Art (París).Iberia Films (París)	Chamartín	Suevia Films	Drama	
La vida por delante	1958	Fernando Fernán Gómez	Estela Films (Madrid)	Ballesteros	Mercurio Films	Comedia	
El pisito	1959	Marcos Ferreri	Documento Films (Isidoro Martínez Ferry)		V.O Films	Comedia	

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
1960-1964							
Películas más vistas							
Tómbola	1962	Luis Lucía	Manuel Goyanes Martínez		Filmayer	Comedia. Musical	
La gran Familia	1962	Fernando Palacios	Pedro Masó P.C (Madrid)	Sevilla Films	C.B Films S.A, Video Mercury Films S. A	Comedia. Cine familiar. Navidad	
Películas más prestigiosas							
El cochecito	1960	Marcos Ferreri	Pere Portabella para Films 59		Paramount Films España	Comedia. Vejez. Sátira	
Viridiana	1961	Luis Buñuel	Gustavo Alatraste (México D.F), Unión Industrial Cinematográfica S.A (UNINCI)(Madrid) y Films 59 (Madrid)	CEA(Madrid)	José Esteban Alenda S.A, Diaz y Gallejones S.L, Video Mercury Films S. A	Drama. Religión	
Plácido	1961	Luis García Berlanga	Jet Films (Barcelona)	Orphea (Barcelona)	IN-CINE Distribuidora (Madrid)	Comedia. Pobreza. Navidad. Sátira	
El verdugo	1963	Luis García Berlanga	Naga Films (Madrid): 70% Zebra Films (Roma): 30%	CEA (Madrid)	Ismael Gonzalez Diaz (Madrid), Video Mercury Films, S. A	Comedia. Sátira	
El mundo sigue	1963	Fernando Fernán Gómez	Ada Films	Bravo Murillo 30 (Madrid)	Nueva Films S.A (Madrid), A Contracorriente Films S.L (Barcelona)	Drama. Familia	
El extraño viaje	1964	Fernando Fernán Gómez	Jose María Reizábal-Impala	Ballesteros (Madrid)	izaro films	Intriga. Drama. Comedia negra. Vida rural	
1965-1969							
Películas más vistas							
La ciudad no es para mí	1966	Pedro Lazaga	Pedro Masó	Sevilla Films (Madrid)	Filmayer	Comedia	4,3
Pero ¿en qué país vivimos?	1967	José Luis Sáenz de Heredia	Arturo González PC		Regia Films-Arturo González PC	Comedia	4,05

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
Películas más prestigiosas							
La caza	1965	Carlos Saura	Elías Querejeta		Bocaccio Distribuciones	Drama	0,33
Campanadas a medianoche	1965	Orson Welles	International Films española: 50%, Alpine Films Productions (Basilea):50%		BREPI Films S.A (Madrid)	Drama. Comedia. Bélico. Edad Media	0,62
1970-1974							
Películas más vistas							
No deseas al vecino del quinto	1970	Ramón Fernández	Atlántida Films.Fida Cinematográfica		José Frade PC	Comedia	4,37
Adiós, cigüeña, adiós	1971	Manuel Summers	Kalender Films International S.A (Madrid), IMPALA S.A (Madrid)		DAGA Films S.A (Madrid)	Drama. Comedia. Adolescencia	3,46
Películas más prestigiosas							
Tristana	1970	Luis Buñuel	Les Films Corona, Época Films, Selenia Cinematográfica, Talía Films	Verona S.A(Madrid)	Mercurio Films	Drama. Años 20	1,8
El espíritu de la colmena	1973	Victor Erice	Elías Querejeta P.C (Madrid)		C.B Films S.A, Wanda Vision S.A, Video Mercury Films,S.A	Drama. Años 40. Posguerra	0,53
1975-1979							
Películas más vistas							
Furtivos	1975	José Luis Borau	El Imán (Madrid)		José Esteban Alenda (Madrid)	Drama. Vida rural	3,58
La trastienda	1975	Jorge Grau	José Frade Producciones Cinematográficas S. A			Drama. Erótico	2,65
Furtivos	1975	José Luis Borau	El Imán (Madrid)		José Esteban Alenda (Madrid)	Drama. Vida rural	3,58
Películas más prestigiosas							

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
El desencanto	1976	Jaime Chávarri	Elías Querejeta P.C (Madrid)		Emiliano Piedra Miana (Madrid)	Documental. Familia.	0,22
La escopeta nacional	1977	Luis García Berlanga	Alfredo Matas Salinas para IN-CINE, compañía Industrial Cinematográfica S.A (Madrid)		IN-CINE Distribuidora (Madrid)	Comedia	2,06
Asignatura pendiente	1977	José Luis Garci	José Luis Tafur P.C (Madrid)		Arte 7 Distribución Cinematográfica S.A, Video Mercury Films, S. A	Drama. Romance	2,3
1980-1984							
Películas más vistas							
El crimen de Cuenca	1979/1981	Pilar Miró	INCINE (Madrid), Jet Films (Barcelona)		IN-CINE Distribuidora (Madrid)	Drama. Vida rural	2,62
Los santos inocentes	1984	Mario Camus	Julián Mateos para Ganesh P.C		Universal Pictures International Spain	Drama. Vida rural. Años 60	2,04
Películas más prestigiosas							
Arrebato	1979	Iván Zulueta	Nicolás Astariaga para Nicolás Astariaga P.C (Madrid)		Globe Films S.A, Framax Films S. L	Intriga. Drama. Drogas	0,08
El sur	1983	Víctor Erice	Elías Querejeta (Madrid)		C.B Films S. A	Drama. Familia	0,44
Los santos inocentes	1984	Mario Camus	Julian Mateos para Ganesh P.C		Universal Pictures International Spain	Drama. Vida rural. Años 60	2,04
1985-1989							
Películas más vistas							
La vaquilla	1985	Luis García Berlanga	Jet Films (Barcelona), IN-CINE (Barcelona)		IN-CINE Distribuidora (Madrid); Video Mercury Films (Madrid)	Comedia. Guerra Civil Española	1,91
Mujeres al borde de un ataque de nervios	1988	Pedro Almodóvar	El Deseo S.A (Madrid), Lauren Films (Barcelona)	Estudios Barajas (Madrid)	Lauren Films, S.A, Warner Bros Entertainment España S.L, El Deseo D.A S. L, Empatía Media S.L	Comedia	3,34
Películas más prestigiosas							

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
La mitad del cielo	1986	Manuel Gutiérrez Aragón	Luis Megino Producciones Cinematográficas S. A		C.B Films S. A	Drama	0,68
El viaje a ninguna parte	1986	Fernando Fernán Gómez	Ganesh (Madrid), TVE	Cinearte (Madrid)	Universal Pictures International Spain	Drama. Comedia	0,33
Amanece que no es poco	1989	José Luis Cuerda	Compañía de Aventuras Comerciales (Madrid) Globe Films (Madrid) TVE Caja de Albacete		Universal Pictures International Spain	Comedia	0,3
1990-1994							
Películas más vistas							
Tacones lejanos	1991	Pedro Almodóvar	El deseo		Warner Española, Empatía Media	Drama	2,01
Belle Époque	1992	Fernando Trueba	Fernando Trueba, Lola Films, Animatógrafo		Universal Pictures International Spain	Comedia. Romance. Años 30	1,82
Películas más prestigiosas							
Ay, Carmela	1990	Carlos Saura	XYZ Desarrollos; Ellepi Films(Italia) (30%)		Universal Pictures International Spain	Drama. Comedia	0,91
Alas de mariposa	1991	Juanma Bajo Ulloa	Gasteizko Cinema, Fernando Trueba (5%)		Iberoamericana Films Producción	Drama	0,212
Vacas	1992	Julio Medem	Sogetel		Sony Pictures Releasing de España	Drama. Romance. Vida Rural. Guerra Civil	0,152
Belle Époque	1992	Fernando Trueba	Fernando Trueba, Lola Films, Animatógrafo		Universal Pictures International Spain	Comedia. Romance. Años 30	1,82
1995-1999							
Películas más vistas							
Torrente, el brazo tonto de la ley	1998	Santiago Segura	Rocabruno		Sony Pictures Releasing de España	Comedia	3,01
Todo sobre mi madre	1999	Pedro Almodóvar	El deseo-Renn Productions		Warner Sogefilms-El Deseo Da-Empatía Media	Drama	2,59

Título	Año	Director	Productora	Estudio	Distribuidora	Género	Espectadores (millones)
Películas más prestigiosas							
Tesis	1995	Alejandro Amenábar	Las producciones de escorpión (José Luis Cuerda)		Universal Pictures International Spain	Intriga. Thriller	0,85
El día de la bestia	1995	Álex de la Iglesia	Sogetel (51%) Iberoamericana (49%) -MG.SRL (Italia 20%)		Sogepaq	Comedia	1,42
La buena vida	1996	David Trueba	Olmo Films S.L, Fernando Trueba P.C, KAPLAN S.A (España: 80%); L FILMS SRL (Francia: 20%)		Universal Pictures International Spain	Drama. Comedia	
La buena estrella	1997	Ricardo Franco	Atrium-Pedro Costa		Alta Films	Drama	0,68
La niña de tus ojos	1998	Fernando Trueba	Fernando Trueba; Creativos y Asociados de Radio y Televisión; Lola Films		Lola Films Distribución	Drama	2,5
La lengua de las mariposas	1999	José Luis Cuerda	Las producciones de escorpión- Sogecine		Warner Sogefilms AIE	Drama	1,18
Solas	1999	Benito Zambrano	Maestranza Films		Nirvana Films	Drama	0,95
Todo sobre mi madre	1999	Pedro Almodóvar	El deseo-Renn Productions		Warner Sogefilms-El Deseo Da-Empatía Media	Drama	2,59

Fuente: Elaboración propia. Datos: ALEGRE SAZ, L. (2016), Filmaffinity, ICAA.