



FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES

# **CÓMO UNA PRODUCTORA DE CINE ABORDA LA INVERSIÓN EN UN PROYECTO**

Análisis sobre la crisis del cine en España

Autor: Borja Díaz Fernández-Lomana

Director: Laura Lazcano Benito

Madrid

Junio 2014

Borja  
Díaz  
Fernández-Lomana

**CÓMO UNA PRODUCTORA DE CINE ABORDA LA INVERSIÓN EN UN PROYECTO**



## ÍNDICE DE TEMAS E ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>1. RESUMEN Y <i>ABSTRACT</i></b>	<b>1</b>
<b>2. INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
2.1. OBJETIVOS	2
2.2. METODOLOGÍA	3
2.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
2.2. PARTES PRINCIPALES DEL TFG	4
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	<b>5</b>
<b>4. CONTEXTO HISTÓRICO DEL CINE ESPAÑOL</b>	<b>6</b>
<b>5. ANÁLISIS DE LA INDUSTRIA ACTUAL</b>	<b>9</b>
<b>6. DIAGNÓSTICO DE LOS PROBLEMAS</b>	<b>18</b>
6.1. INFRACCIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR	19
6.2. INEFICAZ SISTEMA DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	22
6.2.1. PRODUCCIÓN	22
6.2.2. DISTRIBUCIÓN	29
6.3. INESTABILIDAD POLÍTICA	33
6.2. FALTA DE TALENTO	33
<b>7. SOLUCIONES PROPUESTAS</b>	<b>34</b>
7.1. INFRACCIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR	35
7.2. INEFICAZ SISTEMA DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	36
7.3. INESTABILIDAD POLÍTICA	41
7.2. FALTA DE TALENTO	41
<b>8. CONCLUSIONES</b>	<b>41</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>42</b>

## 1. RESUMEN Y *ABSTRACT*

El cine es un medio de difusión cultural, como lo es la literatura, la arquitectura o la música; y mundialmente ha representado siempre una de las formas más populares de expresión artística. Sin embargo, en los últimos años la industria española se ha estancado y ha iniciado un declive muy preocupante que ha puesto en peligro su estabilidad. De esta manera, este trabajo trata de analizar las causas que han dado lugar a esta situación tan delicada, y a partir de ahí plantear soluciones que puedan suponer un punto de inflexión en el devenir de la industria.

Palabras clave: cine, industria, producción, distribución, exhibición, crisis económica, piratería, subvenciones, ICAA, España, coproducciones, IVA, modelo PESTEL.

Cinema is a way of cultural diffusion, same as literature, architecture or music are; it has traditionally represented all around the world one of the most popular ways of artistic expression. Nevertheless, in the last years Spanish industry has found impediments and has started quite a worrying fall which has endangered its stability. In this sense, this paper has the purpose to analyze the causes that have originated such an unstable situation, and at this point to suggest solutions that may lead to an turning point in the future of the industry.

Keywords: cinema, industry, production, distribution, exhibition, economic crisis, piracy, subsidies, Cinematography and Audiovisual Arts Institute, Spain, co-productions, Added Value Tax, PESTEL model.

## 2. INTRODUCCIÓN

### 2.1. OBJETIVOS

El principal objetivo de este trabajo es radiografiar la situación de la industria cinematográfica española en la actualidad, diagnosticar los problemas que le conciernen y procurar ofrecer una solución a estas dificultades.

Se han apuntado cuatro causas principales que están dañando a la industria, más allá de la ya consabida crisis económica: la piratería, la ineficiente estructuración del sector de la producción y la distribución, la inestabilidad política y la mera falta de talento de nuestros cineastas.

Se estudiará el fenómeno de la piratería y sus nocivos efectos sobre la industria del cine, ofreciendo datos que refrenden mis afirmaciones; y se intentará proponer una solución a la problemática.

Se analizará por encima la situación legal y coyuntural sobre la que opera un productor medio en España. En nuestro país existe una aglomeración peligrosa de productores pequeños, lo que depara multitud de coproducciones, pues muchos de ellos no se pueden permitir financiar una película por sí mismos, y se estudiarán los problemas que esta situación depara. Además, se considerarán las reticencias que despierta en Europa el sistema español sustentado en las subvenciones públicas.

También se estudiará el agravio comparativo que existe entre los modelos de distribución existentes en la industria americana y aquellos con los que se operan en España; y cómo desde la Comisión Europea se ha instado a las industrias europeas a buscar nuevas vías de distribución, principalmente a base de explotar plataformas *online*.

Por otra parte, se valorarán las dificultades que se derivan de la inestabilidad política y que afectan a la industria del cine. Sucede con frecuencia que un cambio de gobierno suponga una nueva hoja de ruta para la industria que poco tiene que ver con la política del anterior. En este contexto de imprevisibilidad se antoja muy complicado planificar proyectos a largo plazo.

El último problema que trataré será la falta de talento que han acusado nuestros cineastas en las últimas décadas. Se trata del aspecto más subjetivo de los cuatro; sin embargo, la escasa tirada que los directores o intérpretes españoles suelen tener en la taquilla permitirá abordar este tema de un modo más objetivo.

Se procurará ofrecer soluciones a estas cuatro trabas que están impidiendo un mejor funcionamiento de la industria. De cara al proceso de reestructuración del sector de la producción, se analizará el entorno de la industria a través de un modelo PESTEL, que ayudará a identificar las amenazas y oportunidades que el propio entorno ofrece a la industria. En la medida de lo posible, los resultados se apoyarán en gráficos para ilustrar las explicaciones.

## **2.2. METODOLOGÍA**

En concordancia con los objetivos señalados anteriormente, se buscará analizar el estado actual que presenta la industria cinematográfica, y a partir de ahí se sacarán conclusiones, por lo que se aplicará un enfoque inductivo que permita formular una teoría con posterioridad.

A partir del estudio de libros y artículos que versan sobre la materia y de entrevistas con profesionales del sector el autor ha adquirido conocimientos que le han servido para plasmar sobre el Trabajo determinadas ideas sobre el desarrollo que a este debía dársele.

## **2.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Una de las cuestiones que más ha interesado a los estudiosos que analizaron este tema consiste en la piratería, su evolución ascendente año a año y el lucro cesante que su práctica genera a las industrias afectadas, entre las que se encuentran las industrias de la música, el cine, los videojuegos o los libros.

También han discutido multitud de analistas sobre la conveniencia de reclasificar los elementos concernientes a la industria cinematográfica como tipo reducido a efectos de computar sobre la base imponible del Impuesto sobre el Valor Añadido; o sobre la

factibilidad de reformular la legislación para ofrecer subvenciones más cuantiosas a las producciones que cumplan determinados requisitos.

Por último, también cabría destacar el gran interés que tradicionalmente ha despertado la predominancia en nuestro país del productor pequeño.

#### **2.4. PARTES PRINCIPALES DEL TFG**

El trabajo consta de cinco apartados principales. En el primero de ellos, se realizará un breve capítulo introductorio para tratar que el lector pueda evaluar la evolución del cine español a lo largo de su Historia y comprender mejor cómo el sector ha derivado en la situación actual.

En el segundo apartado se tratará el cine español en la actualidad, y en él se tratará de analizar la evolución de la industria en la década pasada, en la que comenzó su declive; se tratará de ilustrar este fenómeno mediante la evolución del número de espectadores que anualmente ha acudido a las salas de cine y la evolución de la recaudación en taquilla. También se detallará cómo están reguladas por la ley las subvenciones de las que se pueden servir los productores en nuestro país, a modo orientativo de la situación en que se ubica una producción en la actualidad.

En el tercer apartado, se realizará un diagnóstico de los problemas, que se explayará en los cuatro problemas mencionados anteriormente, a partir de cifras que aseveren las afirmaciones expuestas.

En el cuarto apartado, tratará de darse respuesta a los problemas diagnosticados en el punto anterior, intentando partir siempre de material aprendido a lo largo de la carrera.

El quinto y último apartado consistirá en las conclusiones que haya obtenido del Trabajo, y en él se valorará en qué medida se cumplieron los objetivos señalados al principio del mismo.

### 3. MARCO TEÓRICO

Dos han sido los libros que más han servido al autor en la revisión de la literatura cinematográfica que necesaria para la realización del el Trabajo. El primero, *Economía cinematográfica – La producción y el comercio de películas*, de Antonio Cuevas (Ed. Imaginógrafo) resultó muy útil en la exploración del funcionamiento de la industria en nuestro país.

La otro fuente literaria en la que el autor se apoyó es *The Audiovisual Handbook – An in-depth look at the film, televisión and multimedia industry in Europe*, de Peter Dally, Ángel Durández, Luis Jiménez, Alberto Pasquale y Christophe Vidal (Ed. A Media Business School), cuyo campo de estudio es, como se indica en el título, el mercado europeo. Ello puede permitir hacer una comparativa entre el funcionamiento de los sistemas de España con los de otros países europeos.

En menor medida, también se ha encontrado utilidad para el Trabajo en *The feature film distribution deal*, de John W. Cones (Ed. Southern Illinois University Press), en la medida en que ha ayudado al autor a contrastar el sector de la distribución estadounidense con el español.

Del mismo modo, a través de diversas entrevistas con profesionales del sector, el autor ha podido adquirir conocimientos de cómo opera desde dentro una productora de cine.

Por otra parte, el autor se ha apoyado en las páginas webs de diferentes organismos públicos y privados con autoridad sobre la materia, entre los que figuran el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el Ministerio de Industria, Energía y Turismo, la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) o la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (WIPO, en inglés). Dado que la temática del Trabajo tiene muchas competencias con materias legislativas, se ha recurrido con frecuencia a las páginas web del Boletín Oficial del Estado, de la Agencia Tributaria o de Noticias Jurídicas en busca de los artículos o textos legales a que debiera hacerse referencia. También se ha recurrido a noticias publicadas por algunos medios sin competencia directa sobre el tema, como la Comisión Europea, FACUA – Consumidores en Acción, la Universidad de Alicante, la web de Datosmacro o la Coalición de Creadores e Industrias de Contenidos.



#### 4. CONTEXTO HISTÓRICO DEL CINE ESPAÑOL

Tradicionalmente, todos los países con una economía desarrollada, entre los que se incluye España, han pujado por preservar una fuerte cultura cinematográfica patria, con la intención de difundir la cultura y los valores nacionales, además de ser una pieza importante para equilibrar la balanza exterior, puesto que de no existir cine nacional sí que se importaría desde el extranjero. Es por ello que los poderes públicos siempre se han preocupado por ayudar a la estabilidad de una industria con tantas dificultades para operar por sí misma. De hecho, la industria del cine suele ofrecer pérdidas en la mayoría de los mercados, por lo que es importante que los estados ofrezcan su apoyo para preservar este medio de difusión cultural. Sólo la industria estadounidense garantiza con una alta seguridad beneficios a sus inversores, dada la abultada cantidad de recursos técnicos, materiales y humanos que posee.

En España se instauró en 1942 la llamada cuota de pantalla<sup>1</sup>, que obligaba a las salas de exhibición a ofrecer un número determinado de películas españolas en proporción al número de films extranjeros, con el claro propósito de proteger la industria nacional. Esa proporción fue variando con el paso de los años. En la actualidad, la cifra exigida no es sobre películas españolas, sino comunitarias; y consiste en una cuarta parte del total de películas exhibidas a final de año<sup>2</sup>. Asimismo, destacaba la imposición del doblaje al castellano de todas las películas importadas del extranjero, medida que se ha mantenido hasta nuestros días, si bien en la actualidad se permite la existencia de un reducido número de películas en versión original subtitulada; lo que suponía una reforma con trasfondo político se ha convertido a día de hoy en una imposición comercial, pues una proporción importante del público ya no concibe ver cine si este no se reproduce en lengua castellana.

Fue en 1941, recién iniciado el régimen franquista, cuando se promulgó por primera vez una ley que proponía la ayuda financiera estatal a la industria cinematográfica española. Se trataba de la Orden Ministerial de 11 de noviembre de este año, que se comprometió a la financiación crediticia de los largometrajes hasta en un 40% del coste

---

<sup>1</sup> Cuevas, A. (1999). *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas* (pág. 87). Madrid: Imaginógrafo.

<sup>2</sup> Boletín Oficial del Estado. *Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine*. Sección 5ª. Artículo 18. Recuperado el 4 de junio de 2014, de <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>

de producción, a la concesión de premios económicos a las producciones y a los guiones de mayor calidad y al establecimiento de becas para favorecer el avance de la técnica<sup>3</sup>. El organismo que concedía estas facilidades era el Servicio Nacional de Empleo, cuyos principales ingresos procedían de los cánones de importación y de doblaje de películas extranjeras, aunque a la postre estas fuentes de ingresos se mostrarían insuficientes para abastecer a la industria española.

En las décadas de los 60 y los 70, Luis García Berlanga sí que tuvo más facilidades para realizar sus películas, pues su cine había despertado las simpatías de los productores americanos, quienes se mostraron dispuestos a financiar parcialmente algunos de sus proyectos. El punto de inflexión de esta situación se produjo tras la realización de *Plácido* en 1961, película que fue nominada al Premio Oscar a Mejor Película de Habla No Inglesa un año después, y que dio a conocer al cineasta valenciano en el Nuevo Continente. Sin embargo, el resto de la industria no corría la misma suerte, y la ausencia de financiación extranjera y estatal lastró la viabilidad de muchos proyectos. El balance negativo del Servicio Nacional de Empleo se le fue haciendo al Gobierno cada vez más difícil de sobrellevar, y en las décadas de los 70 y los 80 era mínimo el número de películas que obtenían financiación pública; ello derivó en el auge del subgénero conocido como cine quinquí, que giraba en torno a temáticas como la drogadicción o la delincuencia, y cuya producción necesitaba de escasos recursos económicos.

En 1957, el Tratado de Roma prohibió a los países miembros las subvenciones estatales a sus industrias, pues la Comunidad Económica Europea consideraba que “las ayudas concedidas por los Estados o mediante recursos estatales, sea cual fuere la forma en que revistan, falsearían o amenazarían con falsear la competencia, favoreciendo determinadas empresas o producciones”; además, consideraba las ayudas estatales “incompatibles con el Mercado Común en la medida en que afectan a los intercambios entre los Estados miembros”. Sin embargo, dada la importancia cultural de la industria del cine y la imposibilidad que esta tenía para autofinanciarse, la CEE accedió a aceptar y promover de modo temporal las ayudas estatales de los países miembros a sus industrias<sup>4</sup>. De este modo, cuando España se integró en la Unión Europea en 1986, se

---

<sup>3</sup> Cuevas, A. (1999). *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas* (pág. 86). Madrid: Imaginógrafo.

<sup>4</sup> *Encyclopedia Britannica*, volumen 22, p. 199.

creó el Fondo de Protección para la Cinematografía Nacional, aunque este intento de potenciar las ayudas tuvo una repercusión más artificial que efectiva, pues la burocratización del sistema español seguía dificultando mucho los trámites.

La situación se suavizó con los acuerdos entre el Instituto de Crédito Oficial y el Ministerio de Cultura, así como con el Instituto Español de Comercio Exterior; sin embargo, los problemas burocráticos persistieron, y se han mantenido hasta la actualidad, pues es muy frecuente que aún a día de hoy las productoras encuentren trabas y pagos retrasados de las subvenciones convenidas. Con la introducción del Real Decreto 1039/1997, de 27 de junio, se implanta la subvención estatal a las películas equivalente al 5% de los ingresos que estas obtuvieran en su primer año de exhibición en España, a contar desde su estreno comercial; esta cifra se podría elevar a un 7% si la película viniera acompañada de un cortometraje de nacionalidad española<sup>5</sup>.

En la actualidad la norma vigente sobre las subvenciones sigue una doble vertiente: ayudas generales y ayudas complementarias. Sin embargo, la Unión Europea ha vuelto a adoptar una actitud de rechazo hacia las subvenciones, y el Gobierno ha reducido progresivamente las mismas, como explicaré en el siguiente apartado.

---

<sup>5</sup> Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto 30/1997, de 27 de junio*. Artículo 18. Recuperado el 4 de junio de 2014, de [http://noticias.juridicas.com/base\\_datos/Laboral/rd39-1997.html#a18](http://noticias.juridicas.com/base_datos/Laboral/rd39-1997.html#a18)

## 5. ANÁLISIS DE LA INDUSTRIA ACTUAL

En este apartado se analiza la evolución que ha tenido la industria cinematográfica en España desde la entrada en el nuevo milenio. La industria ha sufrido un declive en este período, y como siempre que se trata de un fenómeno de tal magnitud, existen multitud de razones cuya convergencia ha derivado en esta pérdida global de valor. En el apartado 7 se analizarán cuatro problemas que atañen de manera específica al sector del cine, y posteriormente se estudiarán soluciones que puedan ofrecer la vía de escape que la industria necesita. Sin embargo, en este apartado se analiza la industria desde un aspecto más global, procurando sólo tratar de forma vaga aquellas dificultades que han trascendido a multitud de sectores y para cuya solución los responsables de la industria cinematográfica no tengan la fórmula.

Con la entrada en el nuevo milenio se produjo el inicio de la tendencia negativa en el valor de la industria. Fue paradigmática la crisis de las puntocom en el año 2000<sup>6</sup>. En los últimos años de la década de los 90, se inició una nueva corriente especulativa por la que las nuevas compañías tecnológicas prometían un crecimiento desmesurado, pero el resultado no fue el esperado, y el 10 de marzo del año 2000 la burbuja estalló. En España, la crisis alcanzó su máxima expresión en el caso de Terra, que por momentos llegó a superar el valor en bolsa de Repsol<sup>7</sup>. Terra había diseñado entre sus múltiples funciones una fuerte apuesta por el cine; sin embargo, su caída como producto de la burbuja puntocom arrastró consigo a otras empresas del sector del cine, de menor entidad y dependientes de ella. No en vano, el caso de la compañía filial de Telefónica se recuerda como el primer escollo en la industria del cine español, del que posteriormente no ha sabido levantarse por otras causas.

La consabida crisis económica tuvo sus inicios en el cuarto trimestre del 2007, con las hipotecas *subprime*, hipotecas estadounidenses de alto riesgo que estaban destinadas a clientes de escasa solvencia. Este mayor riesgo de impago estaba lógicamente compensado con un mayor tipo de interés, que lo fijaba la Reserva Federal

---

<sup>6</sup> El País. *El día que la burbuja puntocom pinchó*. Recuperado el 11 de junio de 2013, de [http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975\\_850215.html](http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975_850215.html)

<sup>7</sup> Entrevista a Josep Piqué Camps, Ministro de Industria de 1996 a 2000 y Ministro de Ciencia y Tecnología de 2002 a 2003

estadounidense. Sin embargo, llegado un momento la Reserva elevó tanto los tipos que se empezaron a producir moras en los pagos. Ello suscitó el temor entre los inversores, y la situación derivó en una progresiva situación de desconfianza que se ilustró en una contracción brusca del crédito bancario.

Pese a que ya por estas fechas habían llegado ciertas inquietudes a España, no fue hasta el tercer trimestre del 2008 –a raíz del pavor que generó en los mercados la caída de la magnánima Lehman Brothers– cuando la crisis verdaderamente afectó a los bolsillos de los ciudadanos<sup>8</sup>; el consumo de estos se redujo seriamente, por lo que la industria del cine, como cualquiera que cubriera alguna actividad de ocio, se vio muy mermada. A principios de 2009 la crisis era reconocida como muy dura para todo el mundo, pero a partir de entonces tuvo lugar un punto de inflexión de los países emergentes -cuyo crecimiento uniforme a diferencia de la tendencia general los llevó a ser englobados bajo las siglas BRIC<sup>9</sup>-, y se constató como una crisis occidental, cuyos efectos negativos se limitaban ya a Estados Unidos y Europa. A mediados del 2009, la situación de crisis se suavizó, y fue ahí cuando aparecieron los curiosos ‘brotes verdes’ de Elena Salgado, ministra de Economía y Hacienda por aquel entonces, quien con estas declaraciones anunció que la economía comenzaba a crecer de nuevo.

Sin embargo, en 2010 se conjugaron dos crisis más que afectaron a los países europeos: la crisis de la deuda y la del euro. Ello puso a Europa en el ojo del huracán, mientras Estados Unidos se iba alejando, pues la crisis financiera ya comenzaba a menguar. En Europa, en cambio, la desconfianza alcanzó cotas muy elevadas, lo que dio pie a una retracción en la demanda de consumo.

Desde el cuarto trimestre de 2013 se viene atisbando un lento repunte, aunque a mediados de 2014 los efectos positivos aún son casi imperceptibles, por lo que no se pueden sacar conclusiones al respecto.

Según un estudio realizado por el Ministerio de Cultura en 2011<sup>10</sup>, el cine representa en la sociedad española actual la segunda actividad cultural más popular tras

---

<sup>8</sup> Entrevista a Josep Piqué Camps, Ministro de Industria de 1996 a 2000 y Ministro de Ciencia y Tecnología de 2002 a 2003

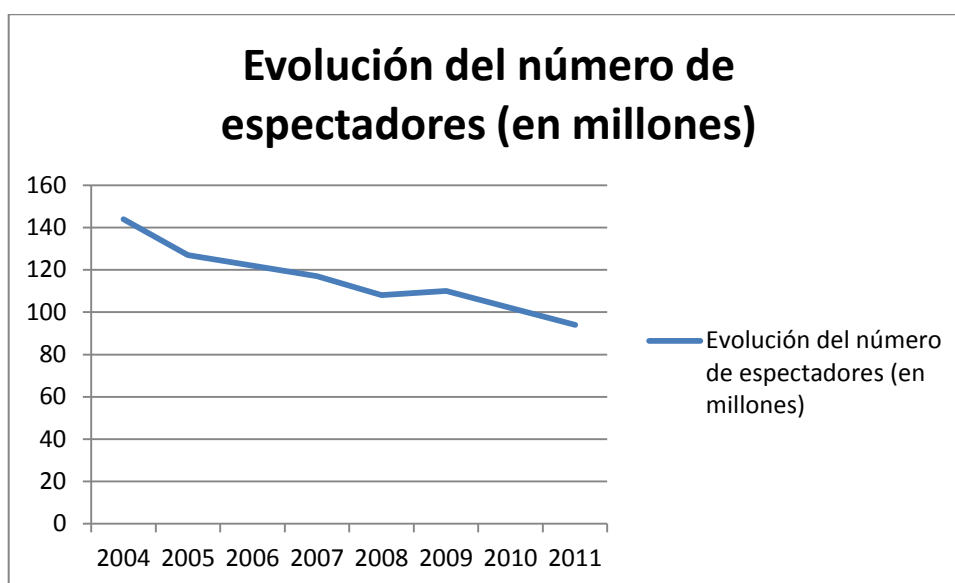
<sup>9</sup> Brasil, Rusia, India y China

<sup>10</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *División de Estadísticas Temporales, de septiembre de 2011*. Recuperado el 7 de junio de 2014, de

[http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis_2010-2011.pdf)

la lectura. Según los resultados obtenidos, un 49,1% de la población española asiste al cine al menos una vez al año, si bien el nivel de asistencia es más elevado en los varones que en las mujeres. Los géneros más populares son el de acción y la comedia, pues en ambos casos el porcentaje de asistencia roza el 18%; el tercero género en discordia es la ciencia ficción, con un 13%.

Pese a que estas cifras son valoradas por el Ministerio como aceptables, no borran el hecho de que el número de espectadores ha caído de manera casi constante desde 2004 hasta 2011<sup>11</sup>. Ello se explica en parte debido a la crisis económica anteriormente detallada; sin embargo, el fenómeno de la piratería, el ineficaz sistema al que están sometidas la producción y la distribución, la inestabilidad política y la simple falta de talento también han incidido en la decadencia en que en la actualidad se ve inmersa la industria del cine en España.



**Fuente:** Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Ministerio de Cultura

Como se puede comprobar, sólo en el año 2009 se produjo un ligero repunte en el número de espectadores que acudieron a las salas de cine: 110 millones de espectadores es la cifra registrada de este año, respecto a los 108 millones registrados en el año 2008. Al margen de este incremento excepcional, la evolución ha decrecido de manera

<sup>11</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Boletín informativo de 2011*. Gráfico 14. Recuperado el 9 de junio, de [http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/01.Introduccion\\_Graficos\\_Evolucion.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/01.Introduccion_Graficos_Evolucion.pdf)

regular: los 99 millones registrados en 2011 representan un 65% de los 144 millones registrados en 2004.

El decrecimiento en el número de espectadores es más trascendente que el de la recaudación, que a continuación expondré, pues encuentra problemas en una doble vertiente: económica y cultural. Si concebimos el cine como una industria, esta está perdiendo fuelle y cada vez alcanza a menos clientes, lo que se traduce en una reducción directa de los ingresos, por lo que la industria vende menos y es menos eficiente. Desde una perspectiva cultural, el cine es un arte, y este arte está muriendo ante la menor aceptación o interés que recibe por parte de la sociedad. Su influencia llega cada vez a menos personas; es un importante bastión de la cultura cuya repercusión e importancia está menguando progresivamente.

En el estudio de la recaudación lo trascendente tiene lugar a partir de 2006<sup>12</sup>, pues en los años anteriores la evolución había mostrado un incremento sostenido acorde a la evolución de la inflación; en este año los ingresos de la taquilla ascendieron a 636 millones de euros. Esta tendencia de regularidad se mantuvo en 2007, si bien el incremento no llegó a equipararse al del aumento del tipo del dinero, que fue del 4,2%. Fue en el año 2008 cuando la recaudación en taquilla sufrió su mayor caída hasta la fecha en las cifras recaudatorias: un 7,7%. Ello se puede explicar porque fue el primer año en que España se reconoció como un país en crisis, y el primero en el que realmente afectó a los bolsillos de los espectadores. Además, sólo encontramos un *blockbuster*<sup>13</sup> que lograra romper la taquilla en España aquel año: *El caballero oscuro*.

	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Ingresos de taquilla (en millones de euros)	636,2	643,7	619,3	671	662,3	635,9
Ingresos de taquilla actualizados a 2011 (en millones de euros)	737,5	726,7	670,9	716,9	702	654,3

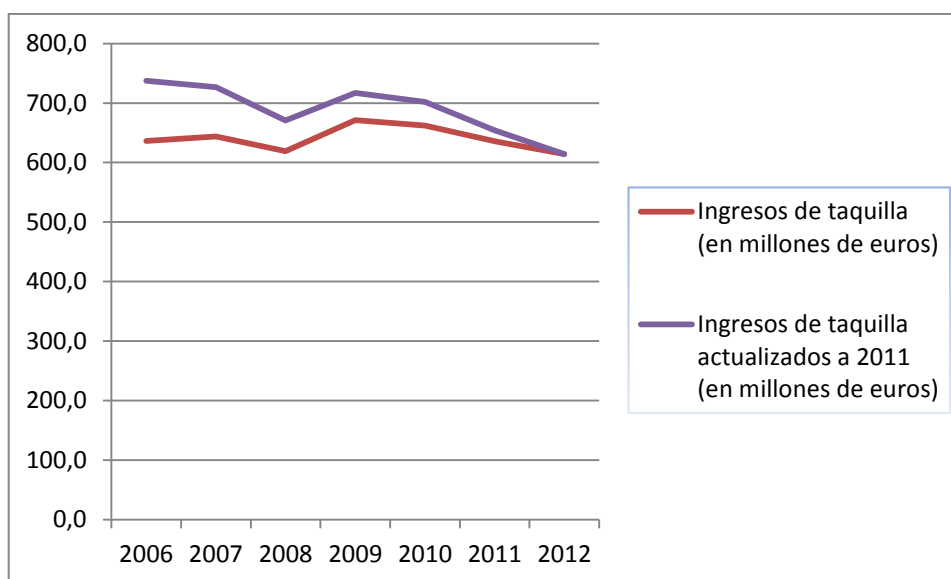
**Fuente: Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Ministerio de Cultura**

<sup>12</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Boletín informativo de 2011. Recuperado el 7 de junio de 2014, de [http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/Exhibicion/21.Evolucion\\_Exhibicion.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/Exhibicion/21.Evolucion_Exhibicion.pdf)

<sup>13</sup> Se dice de los títulos con un éxito masivo

En el año 2009 la recaudación aumentó sustancialmente respecto al año anterior. Este incremento lo podemos achacar a una cierta oxigenación que pareció suavizar el efecto de la crisis sobre la economía de los consumidores. Fue en este año cuando aparecieron los famosos ‘brotos verdes’ de Elena Salgado<sup>14</sup>, según la cual ya se empezaban a vislumbrar los primeros atisbos de recuperación económica. Asimismo, la coincidencia de algunas películas con mucha tirada benefició que acudiera un mayor público a las salas de cine con más asiduidad; este es el caso de títulos como *Up*, *El secreto de sus ojos*, *Celda 211* o *Avatar* (si bien esta última obra fue estrenada en España el 18 de diciembre de 2009, por lo que una parte importante de su recaudación se produciría ya en 2010).

En el año 2010 las cifras recaudatorias se mantendrían estables, al igual que la economía nacional, y, si bien decrecieron ligeramente, algunos títulos como *Origen*, *Toy Story 3* o *Gru, mi villano favorito* permitieron a la industria mantener la atracción del público. En 2010 la economía se mantuvo en la línea de cierta estabilidad que se había apreciado en el año anterior.



**Fuente: Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Ministerio de Cultura**

Sin embargo, en el año 2011 la recaudación cayó en un 6,8% (en valores reales). Fue en el segundo trimestre de este año cuando la recesión volvió a convertirse en un

<sup>14</sup> El País. *Salgado augura los primeros ‘brotos verdes’ en unas semanas*. Recuperado el 5 de junio de 2014, de [http://elpais.com/diario/2009/05/20/economia/1242770402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/05/20/economia/1242770402_850215.html)



tema muy peliagudo, y en el mes de mayo el ejecutivo de Zapatero realizó una reforma mediante la que rebajaba los salarios, aumentaba los impuestos y congelaba las pensiones. Por otra parte, desde el punto de vista estrictamente fílmico tampoco fue un buen año, pues, en una situación similar a la que tuvo lugar en 2008, sólo *Intocable* supo sobresalir en este año que lastró la taquilla.

En el cómputo global, las cifras recaudatorias de taquilla de 2011 se han mantenido estables en valores nominales. Sin embargo, la cifra es mucho más preocupante de lo que parece si actualizamos los valores al efecto de la inflación, pues se comprueba que la caída en valores reales ha sido de un 11,3% desde 2006.

Pese a todo, esta cifra que resume la caída recaudatoria no es ni la mitad del decrecimiento que ha sufrido la cifra de espectadores en ese mismo tramo, que es del 23%. Esto se debe a la celeridad con que han subido los precios de las entradas. Así lo refleja el estudio que realizó FACUA – Consumidores en Acción en enero de 2012<sup>15</sup>, según el cual el precio medio de las entradas a finales de 2011 era de 6,52 euros, respecto a los 5,22 euros que databan a finales de 2006. Este incremento del 24,9% es más del doble del que ha experimentado la inflación en el mismo período: un 12,3%, según datos aportados por el Instituto Nacional de Estadística.

El aumento del precio de las entradas vino acompañado de una lógica disminución en el número de las entradas vendidas. Esto es consecuente con la relación negativa que existe entre ambas variables. Asimismo, se puede señalar que la reducción de los ingresos ante la subida del precio de la entrada daría lugar a una elasticidad-precio negativa en un supuesto *caeteris paribus*, esto es si todas las demás variables se hubieran mantenido constantes; sin embargo, esto no es así, puesto que en la ecuación intervienen otros factores, como pueden ser los salarios percibidos por las familias o los impuestos que tengan lugar sobre la renta disponible.

La industria española se sustenta sobre las subvenciones ofrecidas por el Estado, al igual que sucede con otras muchas industrias europeas. En este sentido, el Estado español viene recibiendo presiones desde la Unión Europea para anular estas subvenciones hacia la industria cinematográfica, pues aquella considera que se produce de esta forma un agravio comparativo en perjuicio de otros sectores. Poco a poco la

---

<sup>15</sup> FACUA – Consumidores en Acción. *El cine ha subido un 36% en los últimos siete años, casi 17 puntos por encima del IPC*. Recuperado el 5 de junio de 2014, de <https://www.facua.org/es/noticia.php?Id=6516>

legislación española ha ido introduciendo determinadas reformas que han minorado estas ayudas, como se verá a continuación.

En España, el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) regula la existencia de empresas establecidas en nuestro país que se dediquen a la producción, distribución o exhibición de películas, así como a actividades de sectores auxiliares a la cinematografía.

Las dos subvenciones más representativas que concede la Dirección General del ICAA son las ayudas para la amortización de largometrajes y las ayudas para la producción de los mismos, siendo ambas ayudas incompatibles<sup>16</sup>. Cualquier producción que desee obtener una de estas dos subvenciones para su proyecto deberá estar inscrita en este Registro<sup>17 18</sup>.

Las ayudas para la amortización de largometrajes pueden ser de dos clases: ayudas generales o complementarias. Las ayudas generales están definidas en función del número de espectadores que acudan a ver la película y de la recaudación en taquilla en el primer año desde el lanzamiento comercial de la obra en nuestro país. La Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, en su artículo 56 dice así<sup>19</sup>:

La ayuda general estará condicionada a la liquidación que resulte en función del número de espectadores, que se obtendrá multiplicando el 15 por 100 del número de espectadores de la película durante los doce primeros meses de exhibición desde su estreno comercial en España, por el precio medio de la entrada en el año anterior a la convocatoria, calculado, todo ello, según se

---

<sup>16</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Ayudas a la producción de largometrajes sobre proyecto 2014*. Punto 7. Recuperado el 10 de junio de 2014, de

[http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/docs/cine/GuiaLargosProyecto\\_2014.pdf](http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/docs/cine/GuiaLargosProyecto_2014.pdf)

<sup>17</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Ayudas a la producción de largometrajes sobre proyecto 2014*. Apartado 4. Recuperado el 10 de junio de 2014, de

[http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/docs/cine/GuiaLargosProyecto\\_2014.pdf](http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/docs/cine/GuiaLargosProyecto_2014.pdf)

<sup>18</sup> Boletín Oficial del Estado. *Resolución de 3 de febrero de 2014, de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se convocan ayudas a la amortización de largometrajes. Punto tercero*. Recuperado el 10 de junio de 2014, de

[http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-1248#](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-1248#)

<sup>19</sup> Boletín Oficial del Estado. *Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, por la que se dictan normas de aplicación del Real Decreto 2062/2008, de 12 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, en las materias de reconocimiento del coste de una película e inversión del productor, establecimiento de las bases reguladoras de las ayudas estatales y estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales*. Artículo 56. Punto 3. Recuperado el 10 de junio de 2014, de <http://www.boe.es/boe/dias/2009/10/24/pdfs/BOE-A-2009-16839.pdf>

detalla en el artículo siguiente. Cuando el número de espectadores supere los 35.000, a la cantidad obtenida se le aplicará de forma lineal y continua un coeficiente equivalente a 0,035 por cada 35.000 espectadores en aplicación de la fórmula siguiente:

$$\text{Coeficiente} = \frac{\text{Número de espectadores} - 35.000}{1.000.000} - 1$$

Las ayudas complementarias están definidas por otros parámetros<sup>20</sup>, entre los que destacan la inclusión de la obra en la sección oficial de festivales de reconocido prestigio internacional, la calificación de la obra como “Especialmente recomendada para la infancia”, el hecho de que la obra consista en una película de animación o un documental o el hecho de que la producción haya sido creada sobre una plataforma de 3-D.

La Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, en su artículo 59 afirmaba que las ayudas complementarias pueden alcanzar un máximo de la mitad del coste de la película o tres cuartas partes de la inversión del productor<sup>21</sup>; también establecía límites parciales de 800.000 euros para la ayuda general y de 1.200.000 euros para la ayuda complementaria. Sin embargo, estas cantidades fueron modificadas por la Resolución del 3 de febrero de 2014, según la cual el límite para la ayuda general se reducía a los 400.000 euros y el límite de la ayuda total se limitaba a 1.500.000 euros<sup>22</sup>, en una reforma que actúa en concordancia con la línea a seguir marcada por la Unión Europea.

Las subvenciones para la producción de largometrajes sobre proyecto son incompatibles con las ayudas para la amortización de largometrajes arriba explicadas, y son concedidas a aquellas películas que se considere que posean un especial valor

---

<sup>20</sup> Boletín Oficial del Estado. Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, por la que se dictan normas de aplicación del Real Decreto 2062/2008, de 12 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, en las materias de reconocimiento del coste de una película e inversión del productor, establecimiento de las bases reguladoras de las ayudas estatales y estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales. Artículo 56. Punto 3. Recuperado el 10 de junio de 2014, de <http://www.boe.es/boe/dias/2009/10/24/pdfs/BOE-A-2009-16839.pdf>

<sup>21</sup> Boletín Oficial del Estado. Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, por la que se dictan normas de aplicación del Real Decreto 2062/2008, de 12 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, en las materias de reconocimiento del coste de una película e inversión del productor, establecimiento de las bases reguladoras de las ayudas estatales y estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales. Artículo 59, punto 1. Recuperado el 11 de junio de 2014, de <http://www.boe.es/boe/dias/2009/10/24/pdfs/BOE-A-2009-16839.pdf>

<sup>22</sup> Boletín Oficial del Estado. Resolución de 3 de febrero de 2014, de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se convocan ayudas a la amortización de largometrajes. Anexo A. Punto primero. Recuperado el 11 de junio de 2014, de [http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-1248#](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-1248#)

cinematográfico, cultural o social; los documentales o las cintas de cine experimental; y los filmes realizados por nuevos cineastas, entendiéndose estos por aquellos que no hayan dirigido más de dos largometrajes calificados para su explotación comercial en salas de exhibición a la fecha de finalización de la convocatoria. La subvención aportada por el estamento público no podrá superar en ningún caso el millón de euros, ni la inversión del productor ni el 50% de la producción del proyecto.

## 6. DIAGNÓSTICO DE LOS PROBLEMAS

En este apartado trataré de analizar las causas que han provocado el estancamiento que ha sufrido el cine desde la entrada en el nuevo milenio, y que ha mostrado su peor cariz en los últimos diez años. En él, ahondaré más allá de la ya explicada crisis económica que ha azotado a la industria del cine, del mismo modo que ha afectado a casi cualquier otra.

### 6.1. INFRACCIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La propiedad industrial está definida por el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril<sup>23</sup> como el conjunto de derechos de carácter personal y patrimonial que tiene el creador de “una obra literaria, artística o científica”, que le atribuyen la “plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley”.

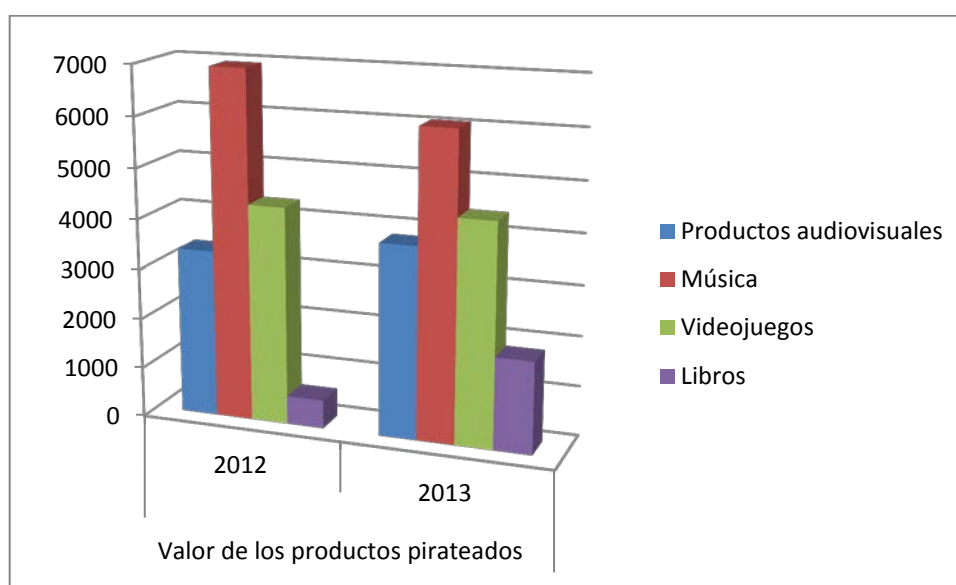
De esta manera, la infracción de los derechos de autor tiene lugar cuando una obra protegida por el derecho de autor es utilizada de cualquier forma sin el consentimiento de su titular. Esta infracción reduce los potenciales ingresos que el autor de la obra pueda percibir, e indirectamente también perjudica a la sociedad, pues la motivación a favorecer el progreso y la creatividad decrece.

En este contexto, el término ‘piratería’ se refiere a la descarga ilegal por Internet de productos cuyos derechos de autor están siendo transgredidos. Esta práctica se ha extendido con los avances del progreso tecnológico, en particular de Internet a través de las mejoras periódicas en las bandas anchas, hasta alcanzar cotas imparables para los mecanismos de control de los gobiernos. La piratería ha afectado violentamente a las industrias de la música y el cine a nivel mundial, hasta el punto de que están al borde de la quiebra en multitud de mercados; sin embargo, también afectan a otras industrias, como pueden ser las de los videojuegos o los libros.

---

<sup>23</sup> Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril*. Artículos 1 y 2. Recuperado el 4 de junio de 2014, de [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930)

Según un estudio realizado por la consultora GfK<sup>24</sup> para el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte sobre los datos de 2013, la piratería alcanzó en España en este año cifras por valor de 16.136 millones de euros en acceso ilegal a productos digitales. Si ajustamos esta aproximación estrictamente a los productos audiovisuales, la cifra se fija en 3.814 millones de euros; esta cantidad habría sido alcanzada con la descarga ilegal de 724 millones de productos audiovisuales. La industria más damnificada es la de la música, pues se calcula que las cifras de canciones pirateadas alcanzan un valor de 6.067 millones de euros.



**Fuente:** Elaboración propia a partir de los datos obtenidos de los estudios de la consultora GfK

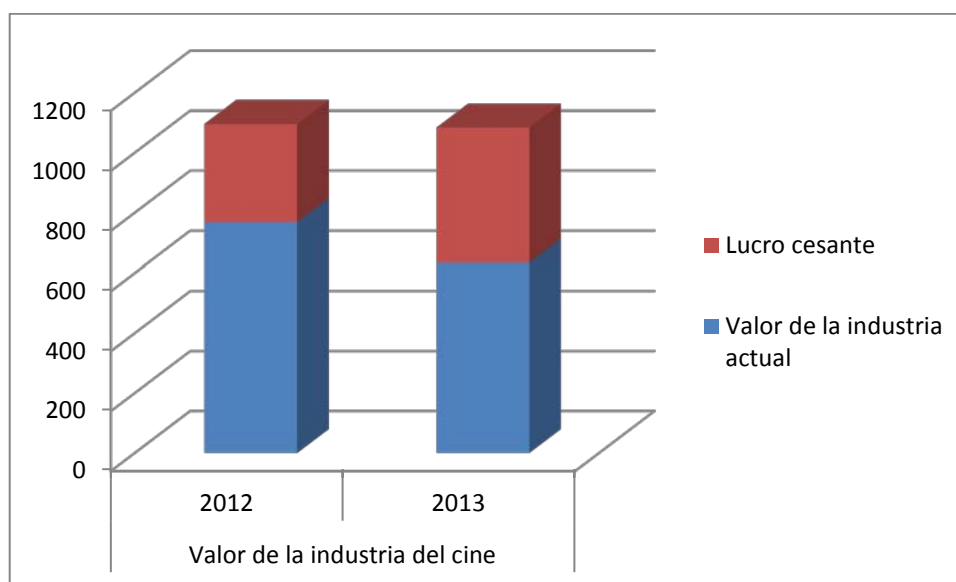
Además, estas cifras son más preocupantes si cabe si analizamos su tendencia, pues en los últimos años la piratería ha experimentado un incremento sustancial. Si comparamos los datos con el estudio que realizó un año atrás la misma consultora para el Ministerio<sup>25</sup>, se puede comprobar que el volumen de descargas de productos audiovisuales se ha disparado en un 35% (a partir de los 536 millones estimados de 2012). En este estudio comparativo, solamente la industria de la música ha sido menos damnificada en el año 2013 que en el 2012, pese a lo cual sigue siendo el sector al que

<sup>24</sup> Consultora GfK (2014). *Presentación del Observatorio de Piratería y Hábitos de Consumo de Contenidos Digitales 2013*. Recuperado el 5 de junio de 2014, de <http://lacoalicion.es/wp-content/uploads/Observatorio-pirater%C3%ADa-2013-Ejecutivo.9-abril-2014.pdf>

<sup>25</sup> Consultora GfK (2013). *Presentación del Observatorio de Piratería y Hábitos de Consumo de Contenidos Digitales 2012*. Recuperado el 5 de junio de 2014, de [http://www.mcu.es/libro/img/MC/Observatorio\\_Pirateria\\_2012.pdf](http://www.mcu.es/libro/img/MC/Observatorio_Pirateria_2012.pdf)

más pérdidas le genera la piratería. El montante total de productos pirateados en el 2012 asciende a 15.205 euros, dato del que se puede concluir que la piratería se incrementó un 6,1% en 2013.

Sin embargo, estas cifras no reflejan el lucro cesante de la industria, pues el estudio reconoce que no todo el contenido descargado habría sido adquirido por el infractor de haber tenido que pagar por él. De hecho, el estudio recalca que la piratería ha roto la tradicional relación entre adquisición y uso, pues a día de hoy es muy frecuente que se descargue más de lo que realmente se consume. Asimismo, se estima que en caso de no existir la vía de las descargas ilegales, una parte importante de los productos que sí fueron consumidos no habrían sido adquiridos a su precio de mercado. Se estima que el 11,7% del valor de las descargas piratas sobre productos audiovisuales se habrían visto reflejados en un incremento real de las ventas de la industria, esto es 449,9 millones de euros en el ejercicio 2013, que tan sólo representaba ya un 0,044% del PIB<sup>26</sup> **bruto en España**. El valor de la industria se cifra en 634 millones de euros, por lo que el incremento de valor supondría una revalorización de aquella del 71%.



**Fuente: Elaboración propia a partir de los datos obtenidos de los estudios de la consultora GfK**

<sup>26</sup> Datosmacro. PIB de España. Recuperado el 11 de junio de 2014, de <http://www.datosmacro.com/pib/espana>

También aquí la situación es más grave si la comparamos con los resultados del año anterior, pues la industria ha decrecido un 21,3% desde el valor de 769 millones de euros que se estimaba a finales de 2012. El lucro cesante en 2012 era de 327 millones de euros, que ‘sólo’ representaba un 43% del valor de la industria, muy por debajo del 71% al que se ha disparado en 2013.

## **6.2. INEFICAZ SISTEMA DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN**

Esta problemática trasciende más allá de la crisis económica que vive España desde 2007, pues tradicionalmente el productor español siempre ha tenido muchos problemas para obtener financiación que requiere la realización de una película, y el distribuidor lleva demasiado tiempo anclado en un sistema que el progreso tecnológico ha dejado obsoleto.

### **6.2.1. Producción**

La legislación vigente de las “obras cinematográficas y demás obras audiovisuales” se recoge en los artículos 86 a 93 de Ley de Propiedad Intelectual. En el artículo 87 de la misma, a diferencia de lo que sucede con otras legislaciones, no se reconoce como autor de la obra al productor de la misma, sino que los autores reconocidos son “el director; los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos; y los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para la obra”<sup>27</sup>. Sin embargo, el artículo 88 de la misma Ley especifica en este marco los derechos del productor<sup>28</sup>:

Sin perjuicio de los derechos que corresponden a los autores, por el contrato de producción de la obra audiovisual se presumirán cedidos en exclusiva al productor con las limitaciones establecidas en este Título, los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, así como los de doblaje y subtítulo de la obra.

De esta manera, se entiende que pese a que el productor no es el propietario legítimo de la obra, sí que es quien en la práctica ostenta los derechos, pues la cesión de

---

<sup>27</sup> Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril*. Artículos 87. Recuperado el 4 de junio de 2014, de [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930)

<sup>28</sup> Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril*. Artículos 88. Recuperado el 4 de junio de 2014, de [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930)



los mismos por parte de los autores es prácticamente automática (en realidad, es una condición necesaria lógica para que los productores se muestren dispuestos a realizar el desembolso de capital necesario).

Existen dos clases de derechos. Los derechos de explotación primaria son los derivados directamente de la labor de los autores (el trabajo de dirección del director, el guion del guionista, la música del compositor, etc.); los derechos de explotación secundaria se refieren a la exhibición de la obra al público, ya sea mediante remuneración o sin exigir previo pago de entrada. El reparto originario entre los autores de esos derechos deberá ser negociado con el productor, y este deberá comunicar su estructura a la Sociedad General de Autores y Editores antes de iniciarse el período de exhibición. A falta de indicación especial, el reparto que aplica la SGAE es el siguiente: 50% a los autores de la parte literaria (historia y guion), 25% al director y 25% al compositor.

La legislación comunitaria enuncia en su Directiva 89/552/CE (Directiva sobre la Televisión Transfronteriza) que “los Estados miembros velarán, siempre que sea posible y con los medios adecuados, para que los organismos de retransmisión televisiva reserven para obras europeas, con arreglo al artículo 6, una proporción mayoritaria de su tiempo de difusión”<sup>29</sup>. Esta Directiva fue modificada por la Directiva 2010/13/UE (Directiva de Servicios de Comunicación Audiovisual), que en su apartado 4 dice así:

A la luz de las nuevas tecnologías incorporadas a la transmisión de servicios de comunicación audiovisual, un marco regulador relativo al ejercicio de actividades de radiodifusión debe reflejar los efectos de los cambios estructurales, la difusión de las tecnologías de la información y de las comunicaciones (TIC) y la evolución tecnológica en los modelos de negocio, especialmente en la financiación de la radiodifusión televisiva comercial, y debe garantizar unas condiciones óptimas de competitividad y seguridad jurídica para las tecnologías de la información y los servicios e industrias de medios de comunicación en Europa, así como para el respeto de la diversidad cultural y lingüística.

---

<sup>29</sup> Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. *Directiva 89/552/CEE, de 3 de octubre de 1989*. Artículo 4. Recuperado el 8 de junio de 2014, de [http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file\\_id=199634](http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=199634)

En España, el marco regulador al que insta el Consejo de la Unión Europea obliga a las cadenas de televisión a invertir en productos audiovisuales. Así lo indica el artículo 5 de la Ley 7/2010, de 31 de marzo (la Ley General de Comunicación Audiovisual) <sup>30</sup>:

Los prestadores del servicio de comunicación audiovisual televisiva de cobertura estatal o autonómica deberán contribuir anualmente a la financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, así como documentales y películas y series de animación, con el 5 por 100 de los ingresos devengados en el ejercicio anterior conforme a su cuenta de explotación, correspondientes a los canales en los que emiten estos productos audiovisuales con una antigüedad menor a siete años desde su fecha de producción. Para los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública de cobertura estatal o autonómica esta obligación será del 6 por 100 (...). Como mínimo el 60 por 100 de esta obligación de financiación, y el 75 por cien en el caso de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública, deberá dedicarse a películas cinematográficas de cualquier género. En todo caso, el 60 por ciento de esta obligación de financiación se destinará a la producción en alguna de las lenguas oficiales en España (...). Asimismo, los prestadores de servicios de comunicación audiovisual podrán dedicar hasta el 40 por 100 restante, y hasta el 25 por 100 en el caso de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual de titularidad pública, del total de su respectiva obligación de financiación a películas, series o miniseries para televisión.

De esta manera, el sistema de producción en España se sustenta sobre la financiación de las cadenas de televisión, al igual que sucede en otros países europeos. La ley exige que como mínimo tres quintas partes de la inversión obligada estén destinadas a cine, pero en la práctica esta se suele convertir en una barrera que pocas televisiones traspasan de forma continuada; de esta forma, las cadenas dedican un 3% a cine y un 2% a series de televisión (dado el escaso éxito de difusión que acostumbran a tener las películas para televisión y las miniseries).

---

<sup>30</sup> Boletín Oficial del Estado. *Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual*. Artículo 5. Recuperado el 7 de junio de 2014 de <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-5292>

En el mercado español, el productor ha sido mayoritariamente pequeño, pues trataba de reunir todas las funciones que le corresponden a un productor en un reducido núcleo regido bajo un modesto presupuesto; un menor número de productores se pueden clasificar como de tamaño mediano, de mayor envergadura que el pequeño, pero que suele necesitar aun así de la asistencia o los recursos de terceros, entre los que puede figurar otro productor.

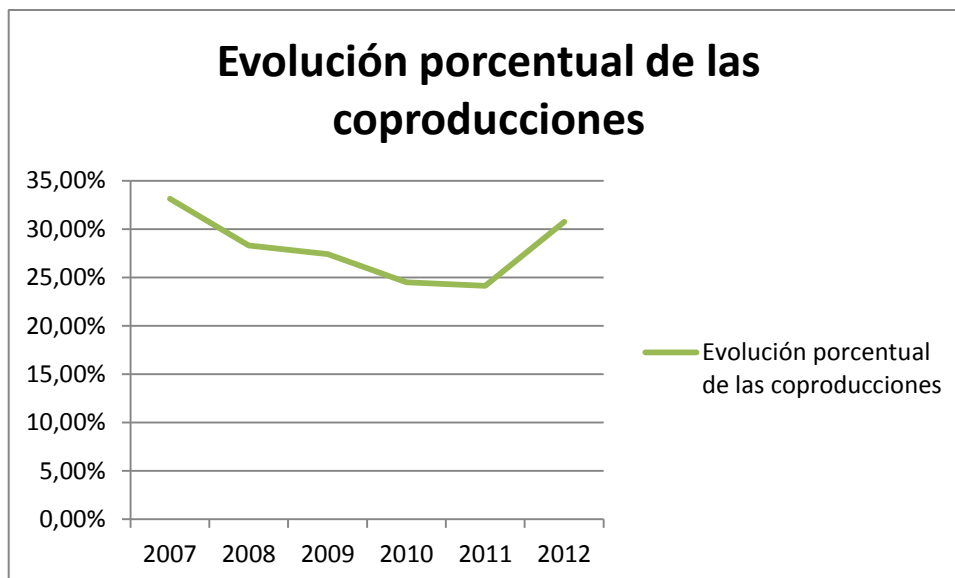
Es ahí donde aparece el contrato de coproducción, que se refiere al acuerdo entre dos o más personas físicas o jurídicas para poner en común bienes, materiales o inmateriales, para la consecución de la creación de la película; también se refiere al acuerdo que se establece entre las personas participantes del contrato al reparto del beneficio conforme se haya establecido.

La siguiente tabla muestra la evolución del número de coproducciones en los últimos años<sup>31</sup>.

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Número de producciones	172	173	186	200	199	182
Número de coproducciones	57	49	51	49	48	56
Porcentaje	33,14%	28,32%	27,42%	24,50%	24,12%	30,77%

**Fuente: Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Ministerio de Cultura**

<sup>31</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Estadística de Cinematografía: Producción, Exhibición, Distribución y Fomento*. Recuperado el 11 de junio de 2014, de [http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi?AXIS\\_PATH=/culturabase/temas/t20/p20/a2005/10/&FILE\\_AXIS=T2001002.px&CGI\\_DEFAULT=/culturabase/temas/cgi.opt&COMANDO=SELECCION&CGI\\_URL=/culturabase/cgi/](http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi?AXIS_PATH=/culturabase/temas/t20/p20/a2005/10/&FILE_AXIS=T2001002.px&CGI_DEFAULT=/culturabase/temas/cgi.opt&COMANDO=SELECCION&CGI_URL=/culturabase/cgi/)



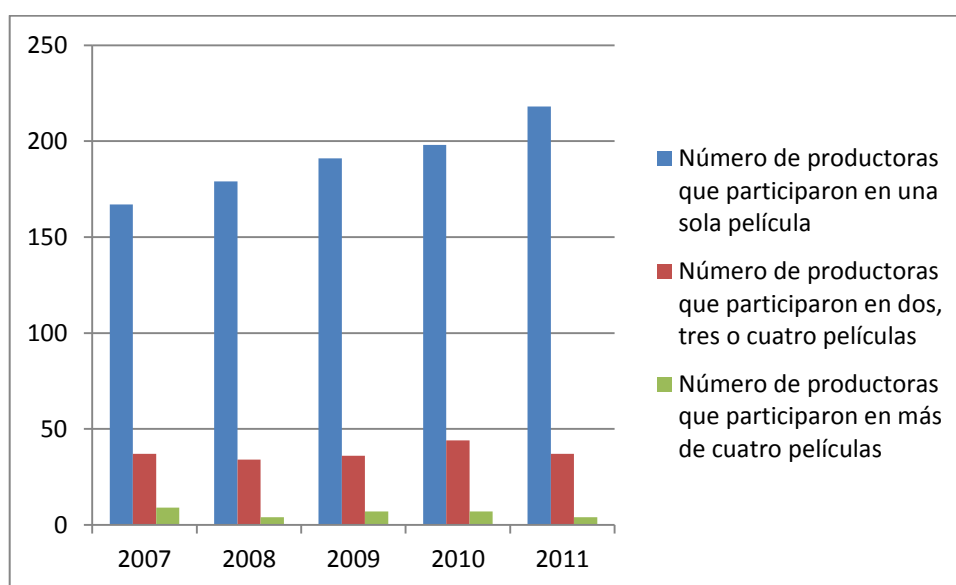
**Fuente:** Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Ministerio de Cultura

Como se puede comprobar, el número de coproducciones descendió ligeramente en el 2008, año que marca el inicio de la crisis económica, respecto al año anterior, pero desde entonces se mantuvo estable hasta el año 2011. Ello se debe a que la precaria situación financiera de las productoras las llevó a buscar proyectos menos ambiciosos y para los que no se requería tanta financiación. Del mismo modo, esto se traduce en un aumento del número de producciones. Este modelo de diversificación del riesgo se mostró acertado hasta el año 2012, año en el que la economía española volvió a peligrar tras el desplome que comenzó a experimentar la economía en el segundo trimestre del año 2011. El plan de acción de las productoras varió, y estas buscaron diversificar el riesgo recuperando en cierta medida la práctica de las coproducciones, aunque los presupuestos que aquellas negociaban eran en su mayor parte menores que los que manejaban en tiempos de bonanza económica; esta propuesta de compartir costes viene acompañada del efecto opuesto al que se dio en los años anteriores, pues decreció el número de producciones.

El siguiente gráfico muestra la aglomeración de pequeñas empresas que ofrece el sector<sup>32</sup>. Este ha sido un inconveniente que ha presentado en las últimas décadas la industria española, pero en los últimos años se ha acrecentado la tendencia. Los datos de 2011 reflejan que del total de doscientos cincuenta y nueve productoras que presenta el

<sup>32</sup> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Boletín Informativo de 2011*. Recuperado el 8 de junio de 2014, de [http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/Produccion/07.Evolucion\\_Productoras\\_Esp.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/Produccion/07.Evolucion_Productoras_Esp.pdf)

sector en España, doscientas dieciocho de ellas sólo se embarcaron en un proyecto en este año. De la misma manera, sólo cuatro de las mismas acometieron más de cuatro producciones. De este modo, se está produciendo una excesiva concentración de empresas pequeñas, las cuales carecen de capacidad de financiación propia suficiente, lo cual conjuga con lo explicado en el párrafo anterior. En el contexto actual, las productoras pequeñas se encuentran con persistentes trabas burocráticas, pues necesitan estar en constante comunicación con las productoras con las que realizan todos sus proyectos.

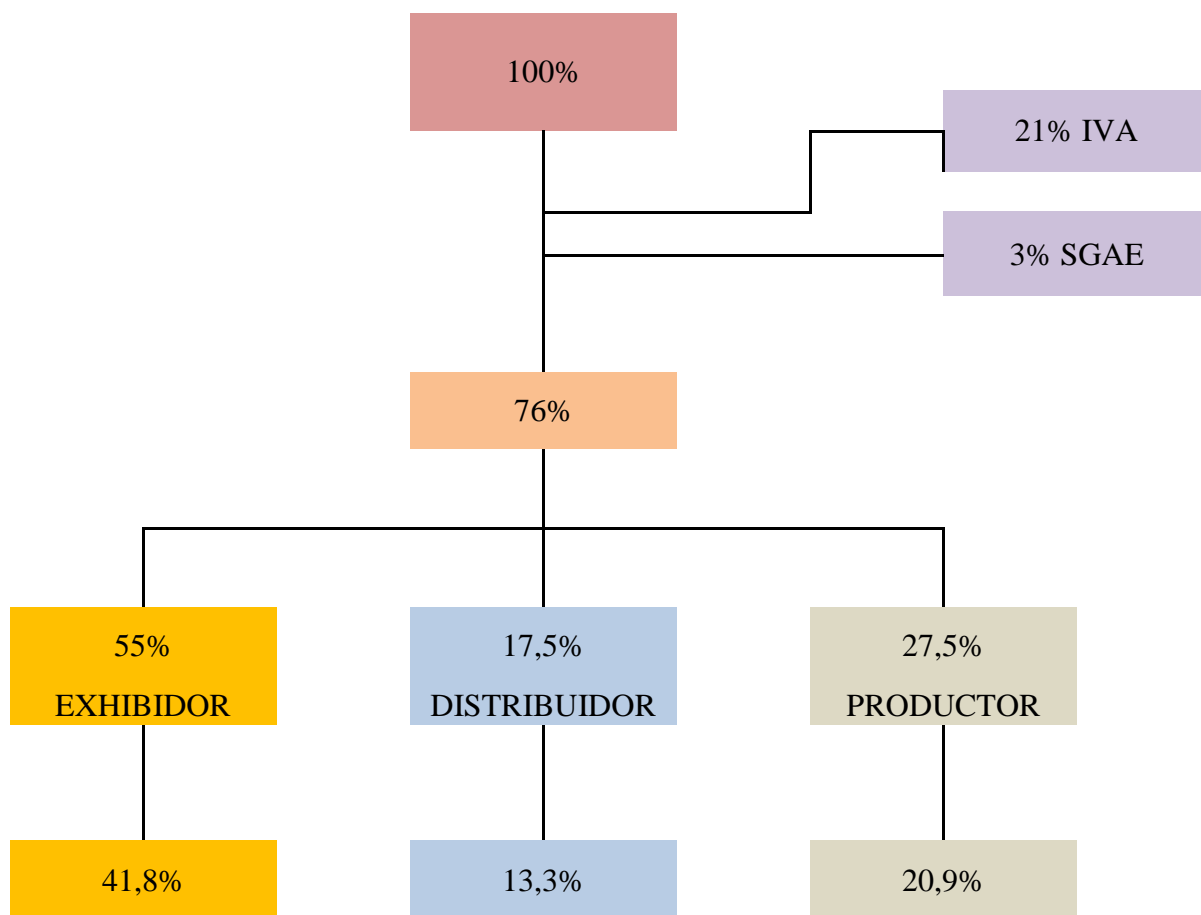


**Fuente: Elaboración propia a partir de los datos aportados por el Ministerio de Cultura**

A continuación expondré un esquema del reparto medio de los ingresos de taquilla de una película en el mercado español, estimado a partir de información proporcionada por profesionales del sector. El resultado evidenciará las dificultades que se les presentan a las productoras dada el escueto porcentaje que se lleva.

El primer elemento de la cadena en cobrar es el exhibidor, que debe abonar un 21% del total a la Agencia Tributaria en concepto de impuesto indirecto (el Impuesto sobre el Valor Añadido) y un 3% a la Sociedad General de Autores y Editores. El 76% restante deberán repartírselo el exhibidor, el distribuidor y el productor. Se estima que el exhibidor puede quedarse con el 55% de ese resto, esto es el 41,8% de la recaudación de la taquilla; el distribuidor se atribuye el 17,5% del importe deducido **de los impuestos,**

que equivale al 13,3% de la recaudación de la taquilla; y el productor se lleva el 27,5% restante, es decir el 20,9% de la recaudación inicial.



**Fuente:** Elaboración propia a partir de los datos aportados por profesionales del sector

Siguiendo el esquema expuesto, analizaré la recaudación en taquilla estudiada en el apartado 6 en relación con las inversiones realizadas por las cadenas de televisión en el año 2011. Según algunos profesionales del sector<sup>33</sup>, estas suelen acordar la financiación de entre un 50% y un 60% de la producción; este análisis lo fundamentaré sobre el supuesto de que las financiaciones de las cadenas de televisión cubren la mitad de la financiación del proyecto.

<sup>33</sup> Entrevistas a Fernando Costi Pérez y Juan Enrique Arribas Mazarracín

Según información proporcionada por el Ministerio de Industria, Energía y Turismo<sup>34</sup>, la inversión realizada por las cadenas de televisión alcanzó la cifra de 105,9 millones de euros, pero no llegó al mínimo exigido por el Ministerio para este año, una cantidad que se cifraba en 110,7 millones de euros. Bajo, mi estimación de que esta inversión supone un 50% de la inversión realizada total, la cifra resultante es de 211,8 millones de euros.

Del mismo modo, a partir del dato aportado en el apartado 6, la recaudación registrada en este año 2011 fue de 635,9 millones de euros. Aplicando el desglose porcentual del esquema anterior, los ingresos que van a parar a las arcas del productor ascienden a 127,2 millones de euros, de los cuales 63,6 millones corresponden a las cadenas de televisión; estas pobres cifras sólo cubren el 30% de la inversión realizada por las mismas. Estas cifras se corresponden únicamente con la recaudación en taquilla, pues tras el paso por esta, la película se distribuirá por las demás ventanas de exhibición. Sin embargo, el escaso bagaje de esa cifra da una idea de las irremisibles pérdidas que las cadenas de televisión se ven obligadas a asumir y de la mala estructuración que presenta el negocio

### **6.2.2. Distribución**

Una vez producida la obra, es el momento de ofrecérsela al espectador. Ahora bien, el proceso de llevar el producto terminado a todos los públicos es un arduo trabajo. Por establecer un paralelismo, desde que un bote de Coca-Cola es despachado de su fábrica en Fuenlabrada hasta que llega a todos los supermercados, tiendas de alimentación y hasta máquinas expendedoras de Madrid, el producto pasa por muchas manos que intervienen en su proceso de distribución. Análogamente, la función del distribuidor en la industria del cine en la práctica no es más que la de un intermediario, pues su labor consiste en llevar todas las copias fabricadas de la película a todas las salas de exhibición que se consideren pertinentes.

---

<sup>34</sup> Ministerio de Industria, Energía y Turismo. *Informe sobre el cumplimiento en el ejercicio 2011 por parte de los prestadores de comunicación audiovisual televisiva de la obligación de financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, documentales y series de animación, contenida en el Artículo 5, apartado 3 de la Ley 7/2010, de 31 de marzo*. Recuperado el 10 de junio de 2013, de [http://www.minetur.gob.es/telecomunicaciones/mediosaudiovisuales/contenidos/PromocionProduccion/1.Informes/DocInversion/2011/InformeGeneral\\_2011.pdf](http://www.minetur.gob.es/telecomunicaciones/mediosaudiovisuales/contenidos/PromocionProduccion/1.Informes/DocInversion/2011/InformeGeneral_2011.pdf)

La distribución es un proceso menos complejo que el de la producción y el de la exhibición, aunque es un paso igual de importante que los otros dos para el objetivo final de los participantes de las tres etapas: ofrecer el producto al espectador.

El sistema de la distribución en España no está bien estructurado, y ello afecta a las posibilidades de ofrecer un amplio rango de películas de calidad y que puedan satisfacer los gustos de todos los públicos. En este sentido, el agravio comparativo existente entre el sistema americano y el europeo continental (el modelo anglosajón tiene influencias de ambas vertientes) es claro: mientras que la industria americana funciona a partir de la asunción de riesgo, el modelo europeo depende de las subvenciones públicas.

En la industria americana cabe destacar cinco clases de acuerdos para la distribución de las películas<sup>35</sup>:

- Acuerdo de producción y distribución por la misma compañía (*in-house production-distribution agreement*): la distribuidora es una filial de la productora, por lo que aquella tendrá plenos derechos para distribuir y explotar la película una vez producida.

-Acuerdo de producción y distribución tradicional: la productora de cine independiente ofrece su proyecto a la distribuidora previo inicio de la filmación. La distribuidora provee fondos para la producción de la película, y se reserva plenos derechos para la distribución y explotación de la película una vez producida.

-Acuerdo de producción y distribución tradicional a modo parcial (*negative pickup agreement*): la productora acude a la distribuidora cuando el proceso de producción ya se ha iniciado, y le solicita los fondos necesarios para completar la filmación. Por cuestiones prácticas, esta opción es muy rara de encontrar, puesto que un productor no suele arriesgarse a invertir en una película para la que no sabe si dispondrá en un futuro próximo de los fondos necesarios, ya sean propios o ajenos. Sin embargo, puede ser una opción acertada para películas de bajo coste y sin renombre cuyo productor quiera ofrecer inicialmente una prueba de la calidad que la cinta va a ostentar.

-Acuerdo de adquisición: esta modalidad es frecuente cuando se trata de películas de cine independiente o impulsadas por cineastas con escasa reputación o simplemente

---

<sup>35</sup> Cones, J. (1997). *The feature film distribution deal*. Carbondale: Southern Illinois University Press.



desconocidos para la industria. En este caso, la distribuidora obtiene la cesión de los derechos de distribución y explotación una vez la película está ya terminada. Es muy frecuente que se le presente esta opción a los productores de películas premiadas en los distintos festivales que se organizan periódicamente a lo largo de todo el mundo (Cannes, Venecia, San Sebastián, Sundance...)

-Asunción de las funciones de distribución por parte del productor independiente (*rent a distributor*): esta situación es en la que se suelen encontrar aquellos productores de cine independiente cuyas películas no obtuvieran premios ni reconocimiento en los festivales. Si ninguna distribuidora se ha interesado por la película, el productor tratará de negociar por sí mismo la explotación con las salas de exhibición.

En Europa, cualquiera de estos modelos es impensable<sup>36</sup>. En España, Francia o Alemania ninguna productora inicia la realización de un proyecto hasta no tener la certeza de poder contar con la financiación necesaria. Forma parte de nuestra cultura la no asunción del riesgo. En las industrias de la Europa continental, el sistema predominante es similar al acuerdo de producción y distribución tradicional explicado anteriormente, aunque en este caso las distribuidoras no adelantan el dinero necesario para la producción.

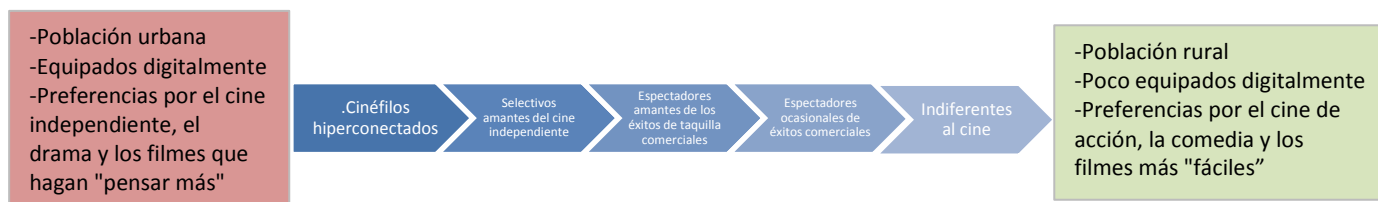
El 6 de febrero de 2013, la Comisión Europea emitió un comunicado de prensa<sup>37</sup> en el que afirmaba que el sistema de distribución vigente estaba impidiendo que el cine llegara a todos los potenciales espectadores. De este modo, anima a las distribuidoras a renovar su concepción y su forma de tratar el negocio. También afirma que la inexistencia de un sistema de distribución eficaz beneficia el hecho de que muchos espectadores se inclinen en mayor medida a utilizar métodos ilegales para poder disfrutar del cine. La comisión afirma que estima que “cerca del 70% de los europeos se descargan o ven películas en línea de manera gratuita, legal o ilegalmente”. El perfil del infractor que resulta del estudio es una persona joven, urbana, con formación, con diversos intereses cinéfilos e inconformistas respecto de la escasa variedad de películas de las ofertas legales, así como respecto del precio de estas.

---

<sup>36</sup> Entrevistas a Fernando Costi Pérez y Juan Enrique Arribas Mazarracín

<sup>37</sup> Comisión Europea (2013). Comunicado de Prensa. Recuperado el 4 de junio de 2014, de [http://www.fapae.es/archivos/IP-14-120\\_ES.pdf](http://www.fapae.es/archivos/IP-14-120_ES.pdf)

Con el propósito de ayudar a los gobiernos a promover la cultura, la Comisión realizó un estudio que clasificaba a los espectadores al cine (un 97% de la población europea ve películas al menos ocasionalmente) en cinco grupos según la frecuencia con que disfrutaban del mismo y la clase de películas que acostumbraban a ver: cinéfilos hiperconectados, cinéfilos selectivos amantes del cine independiente, espectadores amantes de los éxitos de taquilla comerciales, espectadores ocasionales de estos mismos éxitos e indiferentes al cine. Los dos primeros grupos, conformados por un 46% de los espectadores, se identifica con la población urbana, están a la orden del día del progreso de la cultura y están muy bien equipados con dispositivos digitales; por el contrario, los dos últimos grupos los conforman espectadores con menor poder adquisitivo, con un nivel de equipamiento de dispositivos digitales más bajo y que acostumbran a vivir en zonas rurales o semiurbanas. Del mismo modo, el estudio depara distinciones en lo que al género se refiere: mientras que los primeros grupos sienten preferencia por el cine pausado, los dramas y aquellas películas que hagan “pensar más” al espectador (si bien esta característica está más difuminada en los cinéfilos hiperconectados que en los espectadores amantes del cine independiente), los últimos grupos sienten preferencia por los géneros de acción y de comedia, los que se conocen como géneros “fáciles” o digeribles, porque no exigen tanto al espectador.



**Fuente:** Elaboración propia a partir de los datos aportados por la Comisión Europea

La Comisión también especifica que un 14% de los encuestados no cuenta con ninguna sala de cine a menos de treinta minutos de su domicilio, e insta a la industria cinematográfica a explotar las nuevas plataformas *online*, pues ello permitiría a las distribuidoras ofertar una mayor diversidad de títulos y llegar a un mayor número de personas. “El estudio confirma que la industria cinematográfica no está aprovechando al máximo su potencial para llegar a nuevos públicos ni capitalizando los acuerdos transfronterizos”, declaró Androulla Vassiliou, Comisaria Europea de Educación, Cultura, Multilingüismo y Juventud. Precisamente para facilitar esos acuerdos

transfronterizos creó la Unión Europea el programa MEDIA, integrado en el proyecto Europa Creativa, dedicado a la potenciación de los sectores cultural y creativo; este programa se comprometió a subvencionar dos mil salas de cine y ochocientas películas en los siete años siguientes, principalmente con el propósito de facilitar la comercialización de las películas a países extranjeros. De esta manera, el programa MEDIA destinaría seis millones de euros anuales al fomento de la innovación del sector audiovisual.

### **6.3. INESTABILIDAD POLÍTICA**

En este ámbito se achaca la variabilidad de los poderes políticos y la ausencia de un criterio continuado que permita a la industria cinematográfica establecer una hoja de ruta a largo plazo. Se antoja necesario establecer una línea coherente y uniforme bajo la que los distintos gobiernos estén obligados a operar. En la actualidad, es frecuente que cada nuevo ministro imponga sus creencias sin importar la línea de actuación de su predecesor. En este marco de inseguridad jurídica, resulta imposible para las industrias de los distintos ámbitos culturales establecer un plan de negocio a largo plazo.

Por otra parte, se encuentra la designación de las operaciones que conciernan al cine como tipo general para la minoración de la base imponible del Impuesto sobre el Valor Añadido. Existen presiones desde Europa para suprimir los tipos reducidos e hiperreducidos, pues son consideradas como un trato de favor que perjudican a otras industrias. Sin embargo, la última reforma del Gobierno dio lugar a un agravio comparativo que perjudicaba, entre otras, a la industria del cine, que sufría una exclusión del tipo reducido del 8% (que tras la reforma se convertiría en un 10%), mientras que a los libros, periódicos y revistas se les sigue aplicando el tipo hiperreducido del 4%. El Gobierno hizo caso de las exigencias procedentes de Europa, pero lo hizo discriminando entre los distintos sectores de la cultura.

### **6.4. FALTA DE TALENTO**

Al margen de las trabas de origen sociocultural, económico, estructural y político mencionadas, hay una de carácter meramente artístico que también influye en la decadencia de la industria en nuestro país: la falta de talento de los cineastas españoles. Lo cierto es que en los últimos veinte años tan sólo Alejandro Amenábar ha conseguido

destaparse como un cineasta capaz de conquistar la admiración de los espectadores; en este tiempo también ha perdurado el aura de Pedro Almodóvar, que se gestó su fama a finales de la década de los 80. Pese a todas las dificultades que la propia industria ofrece, se trata de un bagaje realmente pobre.

## 7. SOLUCIONES PROPUESTAS

### 7.1. INFRACCIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La propagación de las infracciones sobre los derechos de autor o sobre la propiedad intelectual ha alcanzado unos volúmenes muy preocupantes en los últimos años. La evolución de la tecnología ha deparado una avalancha de posibilidades ilícitas para aquellos que deseen disfrutar del cine gratis, si bien no afecta sólo a la industria audiovisual, pues la industria de la música es más agredida por la piratería, como se detallaba en el punto 7.1. La creación masiva de páginas web que ofrecen descargas de archivos sin el consentimiento de sus creadores ha provocado que ya no sea factible para los gobiernos someter bajo un control riguroso las infracciones. Un ejemplo de esto es el mercado indio, cuyo bajo nivel de desarrollo tecnológico permite a la industria del cine seguir disfrutando de un potentísimo mercado interior.

Debido a algunas lagunas legales, las páginas webs en las que se puede acceder a material sin el consentimiento de sus autores argumentan que ellas no tienen constancia del material que pasan por sus bases de datos. De esta manera, y ante la insuficiencia de cualquier medida posible con los medios existentes de controlar la totalidad de las descargas piratas, lo que sí se puede hacer es realizar una serie de redadas para infundir el miedo entre los infractores. Pongamos por ejemplo que la policía escoge veinte IP's al azar que hayan tenido acceso a alguna de las páginas webs de descargas ilegales recientemente, y realiza un registro en busca de material no documentado en los domicilios a los que estén registrados esas IP's. Si se imponen fuertes multas a estas personas, la tendencia a la piratería podría cortarse rápidamente.

Por otra parte, también sería conveniente que las distribuidoras se ajustaran a los nuevos tiempos y ofrecieran sus productos no sólo en tienda o por la vía tradicional como recalca el informe emitido por la Comisión Europea señalado en el punto 7.2.2. Existe una gran cantidad de potenciales espectadores que agradecerían poder acceder a los productos que desean con mayor facilidad desde distintos aparatos electrónicos; y aunque ya se inició hace años la vía de la venta de archivos informatizados, esta plataforma es aún muy débil. Ante todo, es importante garantizar la oferta legal de contenidos en Internet, pues se antoja complicada la viabilidad de la industria si no se pone fin a la dañina tendencia de la piratería.

## 7.2. INEFICAZ SISTEMA DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

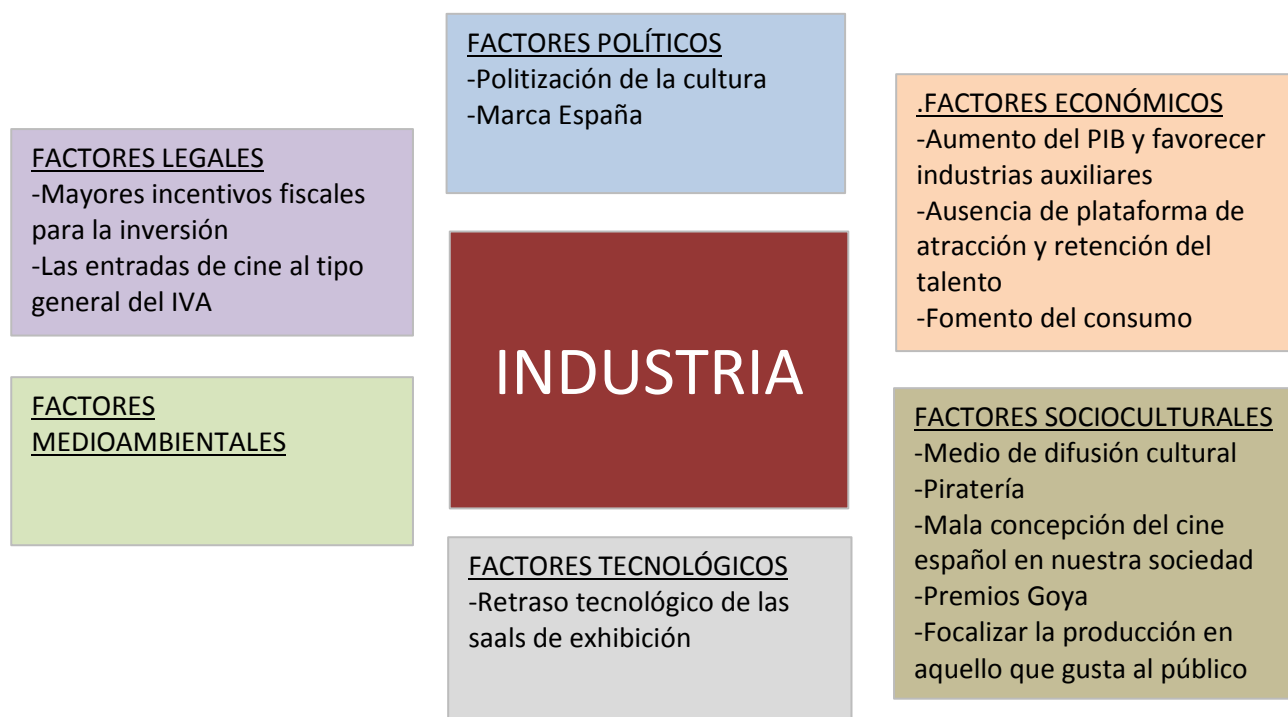
Para alcanzar una solución a la problemática de condensación de pequeñas productoras con escasa capacidad financiera, propongo un proceso de concentración de los sectores de la producción y de la distribución. Esta medida permitiría reducir de forma sustancial el número de empresas con un presupuesto tan bajo que nunca se puedan permitir financiar un proyecto. Es comprensible que en momentos concretos se abarquen determinados proyectos de una envergadura tal que las compañías tradicionales no los puedan asumir por sí mismas, y varias de ellas lleguen a un acuerdo entre sí para firmar un contrato de coproducción. Sin embargo, no es entendible que una empresa nunca sea capaz de llevar a cabo un proyecto por sí misma, al menos en lo concerniente a la parte privada y dejando momentáneamente a un lado las subvenciones. El contrato de coproducción puede resultar conveniente en aquellos proyectos en los que el presupuesto de la inversión sea muy elevado, pero un abuso en el uso del mismo derivaría en un inútil aumento de los costes burocráticos.

En el trabajo sólo se tratará el proceso de reestructuración sobre el sector de la producción, pues la mayoría de las distribuidoras en nuestro país son empresas filiales de productoras, por lo que la reestructuración de las distribuidoras iría indirectamente ligada a la de las productoras.

De esta forma, para estudiar la conveniencia de implementar este proceso de concentración de los sectores de la producción y de la distribución, analizaré el entorno general de la industria a través del modelo PESTEL. Este modelo me permitirá evaluar las amenazas y las oportunidades que se presentarían a la reforma en un marco de seis ámbitos distintos: los factores políticos, económicos, socioculturales, tecnológicos, medioambientales y legales que afectan a la economía española.

En el ámbito político se puede identificar como factor perjudicial para el proceso de reestructuración la politización de la cultura, pues es frecuente que un partido político que acaba de formar gobierno tome una decisión poco continuista con lo que su predecesor hiciera en lo que a la industria del cine compete. En este marco de inestabilidad es muy complicado que la industria pueda operar sobre un plan de estabilidad a largo plazo. Por otra parte, a los gobernantes de nuestro país les interesa

potenciar la marca España, pues amenizaría la concepción que tienen en el extranjero sobre nuestros productos y nuestra imagen.



**Fuente: Elaboración propia**

En el ámbito económico, el factor más inmediato no es ni favorecedor ni perjudicial: es evidente que potenciar la industria del cine sería positivo para la economía nacional, porque aumentaría el PIB de modo directo, y también favorecería la potenciación de otras industrias relacionadas o auxiliares y con intereses indirectos en la potenciación de la industria cinematográfica, como pueden ser las industrias que ofrecen los soportes audiovisuales; sin embargo, la industria cinematográfica nunca ha tenido un destacado peso en la economía nacional, y se antoja complicado que este hecho pudiera cambiar, por lo que puede existir menos interés en fomentar su recuperación. Asimismo, también cabe destacar la necesidad existente de crear una plataforma sólida de atracción y retención del talento: a día de hoy, si un director, un actor o una actriz quiere potenciar su carrera debe lanzarse al mercado internacional en busca de una incursión

en Hollywood; sería muy positivo sentar las bases para poder convencer a los cineastas españoles de que en nuestro país también pueden triunfar con las suficientes garantías. Por último, como factor derivado de la potenciación de la marca España, del éxito de nuestros activos se podrían beneficiar multitud de empresas que no guardan relación alguna con el sector. Por ejemplo, en las fechas previas a que se iniciara el Mundial de Fútbol de 2010, empresas de tan distintos sectores como Media Markt, Banesto o Toshiba realizaron jugosas promociones cuyas ejecuciones estaban condicionadas a que la selección española conquistara el título; este fomento del consumo puede suponer una bombona de oxígeno para la economía.

En el ámbito sociocultural, el factor más importante es la necesidad de potenciar nuestra cultura. Desde sus inicios, los gobiernos siempre se han esforzado por hacer de la industria cinematográfica española un activo imprescindible para promover nuestros valores. También aparecen dos factores que a día de hoy resultan muy nocivos para la industria del cine en nuestro país: la piratería, que en nuestro país alcanza cifras muy abultadas, y que le ‘robó’ a la industria casi 450 millones de euros, como se explicó anteriormente en el apartado 7.1.1.; y la mala concepción sobre el cine español que se ha asentado en nuestra propia sociedad, y que hacen muy difícil la progresión de la industria. En lo que concierne a ambos aspectos, es necesario implementar un cambio importante que contrarreste ambos déficits.

Por otra parte, sería una buena noticia darle una nueva concepción a los Premios Goya, pues a día de hoy se trata de un galardón muy devaluado y cuya repercusión dentro de la propia industria española está muy por debajo de lo que representan los Premios BAFTA en el Reino Unido o los Premios Cesar en Francia. Buena parte de culpa de la degeneración que se ha producido en el carisma de la gala la tienen sus propios gestores, cuya actitud casi endogámica dificulta la introducción de savia nueva y hace muy complicado que se valoren los méritos de los cineastas más imberbes, lo cual se traduce en una devaluación del propio premio. A eso hay que añadir que en los últimos años se ha convertido en un mero instrumento político más mediante el que criticar las decisiones de los gobernantes desde el mismo púlpito. Por último, sería interesante focalizarse más en aquello que se ha demostrado que más le gusta al público español: la comedia desenfadada, cuyo ejemplo más carismático es el brutal éxito que



ha tenido en los últimos meses la flamante *Ocho apellidos vascos*<sup>38</sup>, hasta el punto de que ha batido (y con holgura) el record histórico de taquilla; se trata de una película con multitud de clichés y que no se ha preocupado por innovar en absoluto en lo expuesto sobre un género manido, pero eso a los espectadores les ha importado muy poco, y las cifras recaudatorias lo atestiguan. Así, creo que sería inteligente redirigir en cierto modo la creación de películas hacia este género, sin perjuicio de que se sigan filmando películas de géneros alternativos.

En el ámbito tecnológico, la innovación de las salas de exhibición en España presenta un nivel muy pobre. Esto se puede considerar como un desincentivo para invertir en el sector, pues se requeriría un esfuerzo económico mayor que el que otras industrias cinematográficas necesitan en otros mercados. Sin embargo, toda vez que considero sentada la idea de que es necesario preservar la industria del cine como medio de difusión cultural, la innovación se convierte en una necesidad que va a tener que ser implementada antes o después; y en este sentido, cuanto antes se abarque este proyecto de innovación tecnológica mejor, pues por el camino se vendrán produciendo obras que exhiban una gran innovación tecnológica, sobre todo procedente del magnánimo mercado estadounidense; este ha sido recientemente el caso de ‘Gravity’, cuya capacidad de aplicación del 3-D ofreció un espectáculo visual nunca antes ofrecido.

En el ámbito medioambiental no existe ningún factor que pueda condicionar para bien o para mal la conveniencia de llevar a cabo una reestructuración del sector.

En el ámbito legal, la exclusión que se produjo el 1 de septiembre de 2012 de la asistencia a las salas de cine como elemento de base para el tipo reducido supuso un duro golpe para la industria, pues con esa medida el productor, el distribuidor y el exhibidor ingresan un 13% menos, dado que el tipo reducido hasta esta modificación era de un 8% (a partir de entonces sería de un 10%), y desde ese momento sería de un 21%. Del mismo modo, existe una potencialidad importante muy ligada con el argumento exhibido para el ámbito tecnológico: ofrecer mayores incentivos fiscales a las empresas que inviertan en I+D, algo que en lo que concierne al mercado español es razonable especialmente para las salas de exhibición. Si bien ya existe ese incentivo

---

<sup>38</sup> La Vanguardia. ‘Ocho apellidos vascos’ se convierte en la película española más taquillera. Recuperado el 11 de junio de 2014, de <http://www.lavanguardia.com/cine/20140427/54406394002/ocho-apellidos-vascos-pelicula-espanola-taquillera.html>

como modalidad de deducción de la base imponible del Impuesto de Sociedades<sup>39</sup>, considero que sería procedente que el Estado hiciera un esfuerzo fiscal mayor, de cara a impulsar más el progreso tecnológico, toda vez que muchas salas de exhibición aún se muestran reticentes a la vista de sus preocupantes resultados económicos.

	1	2	3	4	5
<b>FACTORES POLÍTICOS</b>					
-Politización de la cultura					
-Marca España					
<b>FACTORES ECONÓMICOS</b>					
-Aumento del PIB y favorecer industrias auxiliares					
-Ausencia de plataforma de atracción y retención del talento					
-Fomento del consumo					
<b>FACTORES SOCIOCULTURALES</b>					
-Medio de difusión cultural					
-Piratería					
-Mala concepción del cine español en nuestra sociedad					
-Premios Goya					
-Focalizar la producción en aquello que gusta al público					
<b>FACTORES TECNOLÓGICOS</b>					
-Retraso tecnológico de las salas de exhibición					
<b>FACTORES MEDIOAMBIENTALES</b>					
<b>FACTORES LEGALES</b>					
-Mayores incentivos fiscales para la inversión					
-Las entradas de cine al tipo general del IVA					

**Fuente: Elaboración propia**

En el gráfico, las variables señaladas en la columna 1 representan una amenaza muy fuerte para la implementación de la reforma, mientras que las variables señaladas en la columna 5 representan una oportunidad muy jugosa. De esta manera, tal y como se muestra en el gráfico, existen más oportunidades que amenazas a la conveniencia de implementar una reestructuración del sector de la producción, que arrastrará consigo también una reestructuración del sector de la distribución, pues la mayoría de las distribuidoras en España son filiales de productoras, como comentaba anteriormente. La

<sup>39</sup> Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 4/2004, de 5 de marzo*. Artículo 35. Recuperado el 9 de junio, de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-4456>

zona remarcada con color azul representa aquella donde se concentran las oportunidades de mayor peso.

### **7.3. INESTABILIDAD POLÍTICA**

Ante la ausencia de una línea uniforme bajo la que se rijan los distintos ministros competentes sobre la Cultura, se antoja necesaria la fijación de una política de Estado por la que los cambios de gobierno no afecten a los principios generales de la política de apoyo a la industria del cine.

Por otra parte, y ante la aparentemente irrevocable decisión de suprimir con el tiempo los tipos reducidos e hiperreducidos del IVA, se considera viable la creación de ventajas fiscales para la industria cinematográfica mediante el fomento de una deducción mayor en el Impuesto de Sociedades. Hay que recalcar que esta es la pauta marcada por Europa, pues también son contrarios a la diseminación de las subvenciones, pues, al igual que sucede con los tipos reducido e hiperreducido del IVA, son consideradas como otro trato de favor en perjuicio de otras industrias.

### **7.4. FALTA DE TALENTO**

Esta problemática es la más subjetiva de todas, y también para la que en menor medida se antoja sencillo encontrar una solución. Sin embargo, considero oportuno señalar que la potenciación de becas para estudiar en el extranjero o la creación de un proyecto de detección y potenciación del talento podría allanar el camino de aquellos con la suficiente capacidad para despuntar.

## 8. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha tratado de reflejar la situación actual del cine español, haciendo especial hincapié en las dificultades que ha atravesado la industria desde el 2000. Se trata de un sector cuyo declive lo arrastraría irremisiblemente a la quiebra de no ser por las ayudas estatales. Sin embargo, se antoja necesario la implementación de un nuevo modelo que sustituya al actual, pues este se ha visto superado por el progreso tecnológico y la globalización y ha caído en la obsolescencia.

Se han tratado de discernir distintos problemas individuales cuya conjunción ha provocado la entrada en barrena del sector. Al margen de dificultades globales que han afectado a la economía española en su conjunto, como la crisis económica, se han concretado cuatro situaciones que han dañado específicamente a la industria del cine: la piratería, la ineficiencia de los sectores de la producción y la distribución, la inestabilidad política y la falta de talento de los propios cineastas.

Cada problema ha sido tratado de forma individualizada, esgrimiendo los factores que han convertido cada variable en una desventaja para la industria. Se ha tratado de fundamentar las afirmaciones expuestas con datos disponibles para el público, si bien también el autor se ha apoyado en entrevistas con algunas personas de referencia para recabar información que pudiera ser de ayuda en la realización del trabajo.

Se ha tratado de proponer soluciones que ayuden a combatir estas dificultades. En el caso de la reestructuración del sector de la producción, se ha podido apoyar la postura en el análisis del macroentorno a través de la aplicación del modelo PESTEL, que ha refrendado la conveniencia de promover esa reestructuración, pues existían más oportunidades que amenazas para ello en el entorno, especialmente desde los ámbitos económico, sociocultural y tecnológico.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

-Boletín Oficial del Estado. *Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine.*

<http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>

-Boletín Oficial del Estado. *Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual.*

<http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-5292>

-Boletín Oficial del Estado. *Orden CUL/2834/2009, de 19 de octubre, por la que se dictan normas de aplicación del Real Decreto 2062/2008, de 12 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, en las materias de reconocimiento del coste de una película e inversión del productor, establecimiento de las bases reguladoras de las ayudas estatales y estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.*

<http://www.boe.es/boe/dias/2009/10/24/pdfs/BOE-A-2009-16839.pdf>

-Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto 30/1997, de 27 de junio.*

[http://noticias.juridicas.com/base\\_datos/Laboral/rd39-1997.html#a18](http://noticias.juridicas.com/base_datos/Laboral/rd39-1997.html#a18)

-Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.*

[https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8930)

-Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 4/2004, de 5 de marzo.*

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-4456>

-Boletín Oficial del Estado. *Resolución de 3 de febrero de 2014, de la Dirección General del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se convocan ayudas a la amortización de largometrajes.*

[http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-1248#](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-1248#)

-Comisión Europea (2013). Comunicado de Prensa.

[http://www.fapae.es/archivos/IP-14-120\\_ES.pdf](http://www.fapae.es/archivos/IP-14-120_ES.pdf)

-Cones, J. (1997). *The feature film distribution deal*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

-Consultora GfK (2013). *Presentación del Observatorio de Piratería y Hábitos de Consumo de Contenidos Digitales 2012*.

[http://www.mcu.es/libro/img/MC/Observatorio\\_Pirateria\\_2012.pdf](http://www.mcu.es/libro/img/MC/Observatorio_Pirateria_2012.pdf)

-Consultora GfK (2014). *Presentación del Observatorio de Piratería y Hábitos de Consumo de Contenidos Digitales 2013*.

<http://lacoalicion.es/wp-content/uploads/Observatorio-pirater%C3%ADa-2013-Ejecutivo.9-abril-2014.pdf>

-Cuevas, A. (1999). *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. Madrid: Imaginógrafo.

-Dally, P., Durández, A., Jiménez, L., Pasquale, A., Vidal, C. (2002). *The Audiovisual Management Handbook. An in-depth look at the film, television and multimedia industry in Europe*. Madrid: Media Business School

-Datosmacro. PIB de España.

<http://www.datosmacro.com/pib/espana>

-El País. *El día que la burbuja puntocom pinchó*.

[http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975\\_850215.html](http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975_850215.html)

-*Encyclopedia Britannica*

-Entrevista a Fernando Costi Pérez, auditor de Atresmedia Cine

-Entrevista a Josep Piqué Camps, Ministro de Industria de 1996 a 2000 y Ministro de Ciencia y Tecnología de 2002 a 2003.

-Entrevista a Juan Enrique Arribas Mazarracin, auditor de Atresmedia Cine

-FACUA – Consumidores en Acción. *El cine ha subido un 36% en los últimos siete años, casi 17 puntos por encima del IPC.*

<https://www.facua.org/es/noticia.php?Id=6516>

-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Ayudas a la producción de largometrajes sobre proyecto 2014.*

[http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/docs/cine/GuiaLargosProyecto\\_2014.pdf](http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/docs/cine/GuiaLargosProyecto_2014.pdf)

-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Boletín informativo de 2011.*

[http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/01.Introduccion\\_Graficos\\_Evolucion.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2011/01.Introduccion_Graficos_Evolucion.pdf)

-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *División de Estadísticas Temporales, de septiembre de 2011.*

[http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis_2010-2011.pdf)

-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Estadística de Cinematografía: Producción, Exhibición, Distribución y Fomento.*

[http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi?AXIS\\_PATH=/culturabase/temas/t20/p20/a2005/10/&FILE\\_AXIS=T2001002.px&CGI\\_DEFAULT=/culturabase/temas/cgi.opt&COMANDO=SELECCION&CGI\\_URL=/culturabase/cgi/](http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi?AXIS_PATH=/culturabase/temas/t20/p20/a2005/10/&FILE_AXIS=T2001002.px&CGI_DEFAULT=/culturabase/temas/cgi.opt&COMANDO=SELECCION&CGI_URL=/culturabase/cgi/)

-Ministerio de Industria, Energía y Turismo. *Informe sobre el cumplimiento en el ejercicio 2011 por parte de los prestadores de comunicación audiovisual televisiva de la obligación de financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, documentales y series de animación, contenida en el Artículo 5, apartado 3 de la Ley 7/2010, de 31 de marzo.*

[http://www.minetur.gob.es/telecomunicaciones/mediosaudiovisuales/contenidos/Pr omocionProduccion/1.Informes/DocInversion/2011/InformeGeneral\\_2011.pdf](http://www.minetur.gob.es/telecomunicaciones/mediosaudiovisuales/contenidos/Pr omocionProduccion/1.Informes/DocInversion/2011/InformeGeneral_2011.pdf)

-Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. *Directiva 89/552/CEE, de 3 de octubre de 1989.*

[http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file\\_id=199634](http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=199634)