

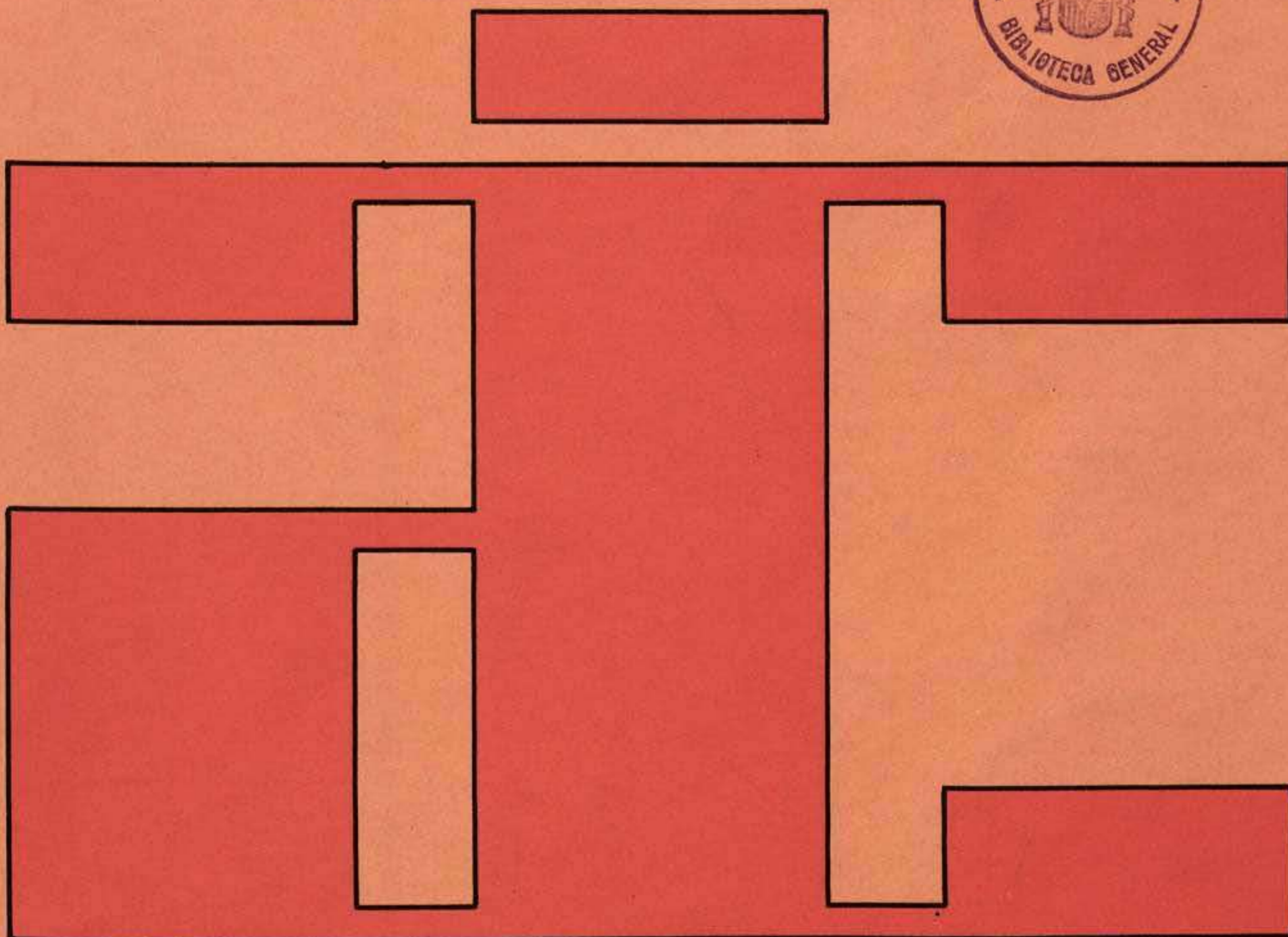
MINISTERIO de CULTURA

Análisis e Investigaciones Culturales

12

1982

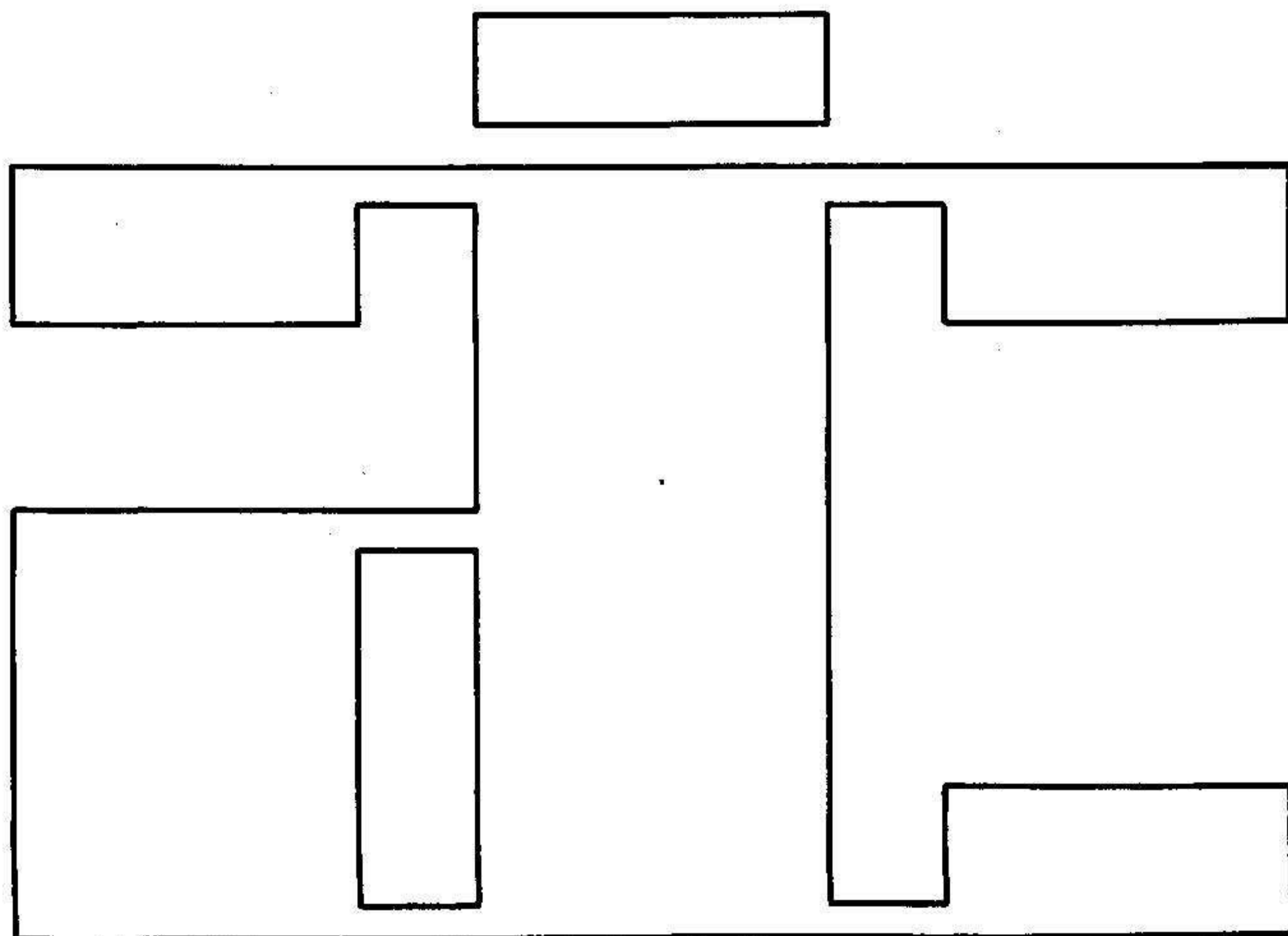
Z. 134



Análisis e Investigaciones Culturales

12

1982
julio/septiembre



“Análisis e Investigaciones Culturales” (AIC) es una publicación editada por la **Secretaría General Técnica** del **Ministerio de Cultura**, y confeccionada por el **Servicio de Estadística y Análisis de Datos**, dentro de la **Subdirección General de Estadística e Informática**.

AIC, aunque respeta cualquier punto de vista, no se identifica ni solidariza necesariamente con las opiniones vertidas por los autores de los artículos incluidos en esta publicación.

SUMARIO

	Páginas
Presentación	7
I. TEMA DE ANALISIS: EL CINE. ANALISIS DE UN FENOMENO SOCIOCULTURAL	
I.1. Colaboraciones	9
– La producción de películas, su problemática y su influencia en la cultura, por Antonio Cuevas Puente	11
X – Algo tan difícil como un guión, por Jalme de Armiñán	23
– Variaciones sobre el problema del actor de cine en España, por Fernando Fernán Gómez	27
– Problemática de la música en la obra cinematográfica y su influencia en la cultura, por Gregorio García Segura	35
X – Montaje, cine y consecuencia, por José Antonio Rojo Paredes	39
X – Cinematografía y literatura españolas. Aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo, por Rafael Utrera Macías	43
– Protección y ayudas al cine en el Derecho español, por José Fernández Álvarez	57
I.2. Documento	79
– Consejo de Europa. Artículo presentado por C. Claude Degand	81
I.3. Bibliografía	87
I.4. Información estadística específica	95
II. CUADROS ESTADISTICOS	
II. 1. Teatro	103
II. 2. Cine	108
II. 3. Producción Editorial	136
II. 4. Ediciones Sonoras	141
II. 5. Bibliotecas	144
II. 6. Hemeroteca Nacional	162
II. 7. Deportes	164
II. 8. Juventud y Promoción Sociocultural	167
II. 9. Museos	174
II.10. Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales (J.C.A.E.C.) ..	183
III. RESUMEN DE LOS TEMAS MONOGRAFICOS TRATADOS EN NUMEROS ANTERIORES	185

PRESENTACION

El presente número de la revista **Análisis e Investigaciones Culturales**, se dedica monográficamente al "Cine" en sus aspectos creativos, con exclusión de los industriales y comerciales y ello, por dos razones: La primera, por tratar de desvelar aunque sea parcialmente, todo el ensamblaje de esfuerzo realizados hasta quedar montada una película, la segunda, porque si bien, no hay duda de que nunca la cultura y la industria han tenido un mayor acercamiento como en el tema que nos ocupa, los problemas de ambas partes, son específicos y quizá sea más clarificadora una exposición detallada de cada uno de ellos, que tratar de plasmar toda la problemática en un número de páginas tan reducido como el que disponemos. Por ello, más adelante, **Análisis e Investigaciones Culturales** volverá sobre el mismo tema, en sus aspectos industriales y comerciales.

Asistimos, en este orden de ideas, a la exposición de cada una de las etapas que configuran la creación de un film, expuesta cada una de ellas por profesionales e investigadores, que tratan de reflejar la problemática concreta de la producción, guión, actor, música y montaje, así como, tratando en cierto modo, de buscar raíces propias, se incluye un ensayo sobre la influencia que la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX tuvo con nuestro cinematógrafo y viceversa, finalizando con un estudio exhaustivo sobre la protección y ayudas al cine en el derecho español.

Por último, incluimos como documento, el artículo "Estudio, Ayuda y Producción" que C. Claude Degand (Centro Nacional de Cinematografía) presentó al Consejo de Europa.

Los problemas son muchos y complejos, pero también son muchos los auténticos profesionales de este "Arte" que están aunando sus esfuerzos día a día, para conseguir relanzar esta actividad, en un momento de auge de los sistemas audiovisuales, que en cierto modo pueden dañar un espectáculo que incita a la convivencia, al intercambio de opinión, al diálogo, a la reunión, en definitiva, al afianzamiento de la propia personalidad y problemática de un pueblo, que debe de transmitir por la vía de sus propias producciones, su auténtica manera de ver y sentir el contexto social en que está inmerso.

I. TEMA DE ANALISIS: EL CINE, ANALISIS DE UN FENOMENO SOCIO-CULTURAL

I.1. COLABORACIONES

- La producción de películas, su problemática y su influencia en la cultura, por **Antonio Cuevas Puente**.
- Algo tan difícil como un guión, por **Jaime de Armiñán**.
- Variaciones sobre el problema del actor de cine en España, por **Fernando Fernán Gómez**.
- Problemática de la música en la obra cinematográfica y su influencia en la cultura, por **Gregorio García Segura**.
- Montaje, cine y consecuencia, por **José Antonio Rojo Paredes**.
- Cinematografía y literatura españolas. Aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo, por **Rafael Utrera Macías**.
- Protección y ayudas al cine en el derecho español, por **José Fernández Alvarez**.

LA PRODUCCION DE PELICULAS, SU PROBLEMATICA Y SU INFLUENCIA EN LA CULTURA

El cine, un vehículo cultural

Disponer de una producción propia de películas, ha sido una constante en las preocupaciones culturales de todos los países. Y los Estados han tomado a su cargo, incluso, la promoción y tutela del sector cinematográfico, tratando de activar su difícil economía. Esta dedicación estatal y este esfuerzo, cuyos orígenes pueden encontrarse en una ley inglesa de 1927 estableciendo la "cuota de pantalla" en favor de las películas británicas, tiene su asiento en la valoración del cine como una actividad cultural necesaria.

"Para un país que quiera afirmar su personalidad en los intercambios culturales internacionales, es esencial disponer de un cinema importante y vigoroso. Más que las otras artes, el arte cinematográfico ha tenido por misión, a la vez, transmitir la imaginación de un pueblo y presentar su realidad. El cine contribuye fuertemente a expresar la identidad cultural de una nación".

Estas palabras pertenecen al ex-presidente de la República francesa Valery Giscard d'Estaing quien, con otras afirmaciones como "... por su fuerza creadora y su relación privilegiada, el cinema debe ocupar un primer lugar en las actividades audiovisuales de Francia", las incluye en el prólogo a un informe sobre "Política francesa del cinema" publicado en 1981 por el Ministerio de Cultura y Comunicación de aquel país.

Los que han sucedido en la política francesa a Giscard d'Estaing, tras las últimas elecciones, también se han interesado vivamente por el tema. En el "Informe Bredin", realizado por encargo del actual Ministro de Cultura, Jack Lang, con la finalidad de potenciar a la cinematografía francesa, se llega a la conclusión de que "Sostener la industria cinematográfica, sin alterar su carácter artesanal, debe ser la política cinematográfica del gobierno socialista francés, si se quiere salvar al cinema nacional; sobre cuyo porvenir se ciernen tres peligrosas concurrencias: los films extranjeros, la televisión, y el desarrollo de la electrónica (videocassettes, videodiscos y satélites)..."

En un documento sobre el cine italiano, suscrito recientemente por las principales asociaciones profesionales del sector, y en el que se hace un llamamiento sobre la difícil situación económica del cinema de este país, se dice que "está en peligro un rico e insustituible patrimonio técnico y artístico, y la más original y prestigiosa expresión cultural del país: el cinema italiano". La defensa del cine italiano —se insiste en este documento— no es sólo la defensa de una industria, sino la defensa de una cultura.

Voces tan autorizadas como éstas, reclamando la supervivencia de la actividad cultural cinematográfica, son frecuentes allí donde el cinema comienza a sentirse seriamente dañado por la invasión de los modernos medios de ocupación de las horas libres y muy especialmente por el actual desarrollo de los medios mecánicoelectrónicos, que están produciendo unas transformaciones radicales en el mundo de la comunicación audiovisual.

"Estamos inmersos (sobre todo los jóvenes) en un incesante baño audiovisual. Cada día, somos el centro de miles de mensajes iconográficos y sonoros", se expone en aquel documento.

Y aunque la industria cinematográfica está enfrentándose, por aquellas circunstancias, a una vida económica cada vez más inquietante, puede afirmarse que los Estados no abandonarán nunca —y así lo han recogido en principios legales— a este importante y tradicional medio de comunicación de masas.

Así, en la legislación noruega se dice que "... la producción de films forma parte de las actividades culturales reconocidas como de utilidad pública y está subvencionada por el Estado al igual que las otras artes: el Teatro, la Literatura, la Música". La misma legislación italiana, en la ley cinematográfica de 1975, afirma que "el Estado considera al cinema como un medio de expresión artística, de formación cultural y de comunicación social; por tanto, el Estado italiano favorece la consolidación de la industria cinematográfica nacional. En 1963 se efectúa la reforma del cine sueco que significó "un paso adelante, una suerte de reconocimiento del cine como manifestación artística y cultural". Y la legislación española, finalmente —por citar tan sólo algunos ejemplos— recoge en el preámbulo de una Ley aprobada por las Cortes en 1980 que "la cinematografía española, es una industria de gran interés cultural, necesitada de medidas de protección y fomento". Y también hay que incluir en estos reconocimientos de la importancia social de la Cinematografía, en altas instancias, a la Resolución adoptada por la Conferencia General de la U.N.E.S.C.O., en su sesión plenaria del 20 de noviembre de 1968, en París, y en la cual, tras considerar que "el film es una obra intelectual y debe beneficiarse de todas las medidas que favorezcan el desarrollo de la cultura", recomienda a los Estados miembros que contribuyan a los fines de la "Declaración de principios de la cooperación cultural internacional", favoreciendo la producción, la distribución y la utilización en mayor escala de las películas y de otros medios audiovisuales para la educación, la ciencia y la cultura; y que se reconozca el principio de que el film es un objeto educativo, científico y cultural, al igual que el libro y el periódico".

Testimonios que parecen suficientes para poner de manifiesto la preocupación generalizada en todos los Estados por crear, promover y consolidar un cine nacional, por encima de las adversas circunstancias económicas por las que atraviesa este medio de expresión.

Nadie desea, por otra parte, que las pantallas nacionales se vean ocupadas tan solo por los films extranjeros. Todos aspiran a una mayor presencia del cine propio y a que éste consiga una mayor difusión posible, interior y exterior. La colonización cinematográfica —con sus negativas consecuencias sociales, económicas y de otros órdenes— ha de quedar limitada a los pequeños países, incapaces de sostener una actividad creadora de films propios.

Un pueblo debe ser capaz de expresarse por sí mismo y no es admisible que se sirva tan solo de obras extrañas. Aceptar la desaparición de un cine propio, es tanto como renunciar a un medio de cultura y de formación, y someter al público a una presión en favor del espíritu y de la influencia extranjera; y es renunciar, también en el orden económico —por qué no decirlo— a unos considerables ingresos exteriores, ya que en un balance final no cuenta solamente la pérdida de una exportación de películas nacionales, sino el considerable gasto en divisas que supone la mayor importación de films extranjeros, para cubrir la demanda de las salas (1).

En resumen, y por razones evidentes, la industria de producción cinematográfica no parece admisible que pueda quedar abandonada a su suerte. Su frágil economía, que lleva implícita grandes riesgos, como veremos, podría quebrarse ante una postura de indiferencia o falta de la necesaria atención por parte de los Poderes Públicos.

Una actividad "sui generis"

En ninguna actividad se presentan tan radicalmente unidos e interdependientes, como en la cinematografía, los componentes artísticos y los económicos. El especialista francés, Claude Degand, lo expresa así: "El cinema no puede existir más que a partir de una base económica sana, y el comercio y la industria de films no pueden prosperar más que desarrollando la creación artística". Y añade graciosamente "hace ya algunos años que un "cierto" Hitchcock, interrogado sobre cuándo el cineasta podría liberarse de los condicionamientos comerciales, no encontró más que esta respuesta: Cuando un film no cueste más caro que un lapicero y una hoja de papel".

Efectivamente, la película es un producto "sui generis", resultado de un proceso simultáneo de creación y de fabricación. Puede considerarse una obra artística fabricada a través de un complica-

(1) Si desapareciera la industria española de producción de películas, un cálculo prudente nos dice que la pérdida económica para el país sería del orden de los 25.000.000 de dólares por año.

do mecanismo técnico e industrial, o bien una obra industrial creada con una decisiva colaboración artística.

Alguien dijo, acertadamente, que el productor cinematográfico (2) es "el más artesano de los industriales y el más artista de los comerciantes".

En cualquier caso, y promovidas y coordinadas por el Productor, en la realización de películas concurren colaboraciones humanas y materiales muy diversas, comprometidas en un largo y complicado proceso de trabajo, que lleva a unos elevados costes de producción por unidad. Y quizá, en esta ocurrencia, de tan diversas y complejas colaboraciones, de creación y de técnica, radique, precisamente, la dificultad o práctica imposibilidad, de asegurar "a priori" la calidad final de la obra. Máxime cuando esta calidad final es apreciada por una demanda subjetiva —la imprevisible demanda del público— que convierte a la fase comercial del cine en una actividad aleatoria. Es decir, aparece un nivel tan elevado de riesgo que esta industria queda señalada por los inversores como una aventura económica.

Los principios que presiden la fabricación y el comercio de la generalidad de los bienes no son aplicables, al menos en términos generales, a la Cinematografía, porque la producción y el comercio de películas están sujetos a unas normas económicas de tan especial comportamiento, que es preciso calificarla como una actividad "sui generis".

Y este especial comportamiento se debe a los siguientes principios:

a) *Respecto a la obra*

- Cada película es un prototipo, un modelo. No existe la fabricación en serie. Cada obra tiene su propio planteamiento artístico, técnico e industrial.
- La creación y fabricación de una película supone unas altas inversiones, cuya posible recuperación, sometida a un mecanismo comercial de consumo sucesivo, es muy lenta.
- Se conoce el costo de una película terminada, pero no así su valor económico de venta, ya que la demanda cinematográfica del público es subjetiva y no es posible calcular "a priori" el número de espectadores que desean verla.

b) *Respecto al mercado*

- Una producción nacional no es suficiente, en cantidad y variedad, para cubrir las necesidades cinematográficas de su propio mercado. (Es decir, las salas públicas precisan un número de films, en cantidad, calidad y variedad tal que permita mantener el interés público y satisfacer la demanda de los espectadores).
- Una producción nacional no puede amortizar sus productos tan solo en el mercado propio (en una economía libre, el mercado está saturado por la presencia de las mejores y más actuales películas de las industrias extranjeras. El producto película está sometido a una competencia fortísima en el interior y en el exterior).

Las consecuencias inmediatas de los principios anteriores o reglas de oro, que dominan el desenvolvimiento de la producción y el comercio de films, son:

- 1.º Que la industria cinematográfica se enfrenta con un nivel de riesgo muy superior al de otras producciones de bienes, debido a la "incertidumbre de las previsiones".
- 2.º Que la producción de films precisa de una contribución especial de financiación (elevadas inversiones por unidad de obra y lenta recuperación de las mismas).
- 3.º Que el comercio internacional resulta imprescindible en la actividad cinematográfica (la importación y exportación de películas, la concurrencia, es absolutamente necesaria).

Además, si la Cinematografía ha dado lugar a una intensa producción y a un activo comercio internacional de circulación y consumo, ello ha sido posible en buena parte, a que la película, considerada como mercancía reúne una serie de favorables condiciones que facilitan esta expansión mundial, y que son:

(2) Se entiende por productor de la obra cinematográfica, la persona natural o jurídica que tenga la iniciativa y asuma la responsabilidad de la realización de aquélla (Ley de 31/5/66 sobre Derechos de Propiedad Intelectual).

- a) Por ser posible la visión colectiva de una película, el "consumo" se produce en común.
- b) Físicamente, la película es un producto duradero. El original u originales pueden conservarse indefinidamente.
- c) Cada película, cada modelo, se multiplica fácilmente, pudiéndose obtener tantas copias, fieles al original, como se precisen y a un precio reducido, en relación con el costo inicial de producción.
- d) La película es de fácil transporte por su reducido volumen y peso, lo que simplifica su envío a los más apartados y diversos lugares.

Tales caracteres físicos de la película han hecho posible una gran difusión de la cinematografía y de su comercio en el mundo. Los países que carecen de producción propia, están abastecidos de films de todos los géneros y procedencias. Además, este producto puede ser ofrecido al espectador a precios relativamente bajos. Es, por tanto, un típico producto de exportación y de consumo popular.

Por las normas económicas ya expuestas, resulta explicable la falta de estabilidad y continuidad de las empresas dedicadas a la producción. Porque esta producción resulta en cierto modo una aventura, dado su enorme riesgo que sólo puede, en parte, eliminarse por las empresas capaces de mantener una producción regular y continuada; que absorba los inevitables errores de audiencia y se sostenga por la compensación de los resultados a medio plazo que, en definitiva, son los que pueden hacer posible un balance positivo. El fracaso comercial de una cinta —tantas veces insospechado— puede compensarse con el acierto de una siguiente o de una tercera. Pero ocurre, como decíamos antes, que la producción de una película supone el empleo de elevados capitales, con un proceso de recuperación muy lento y, en consecuencia, la financiación simultánea o continuada de varias películas exige unas inversiones tan fuertes que no es fácil estén a disposición del sector cinematográfico, porque el mercado de capitales se desvía hacia otras actividades que ofrecen más seguridades de inversión.

Cómo se justifica la protección del Estado

Admitido el hecho de que sin apenas excepciones, las actividades de producción de películas, consideradas como tales industrias, no consiguen por sí mismas la suficiente holgura económica para mantenerse en estado de rentabilidad (por estar sometidas a una fortísima competencia internacional en sus propios mercados —como ya hemos visto—) es indudable que necesitan, para no ser anuladas por esta competencia, de una política oficial protectora, que compense tan difícil situación.

En consecuencia, la postura tomada por la casi mayoría de los países, como respuesta a esta realidad, ha sido la de decidirse por una política proteccionista, de mantenimiento y promoción de sus industrias de films. Además, junto a las razones culturales artísticas, sociales, políticas, etc., ya invocadas, que llevan a no prescindir de un tan importante vehículo interior y exterior de expresión, hay otros motivos de índole económica. Un cinema nacional es generador de riqueza. Desplaza a los films extranjeros de su propio mercado, es susceptible, a su vez, de exportación, y tiende al equilibrio económico de la balanza cinematográfica del país.

Pero, el primario y clásico sistema —establecido en favor de tantas otras industrias domésticas— de suavizar o eliminar la competencia en el mercado interior, mediante una regulación de las importaciones, o con el establecimiento de derechos aduaneros, no debe ser aplicable a esta actividad. Porque la Cinematografía tiene un carácter internacional, de información, de expresión, que es y debe ser, admitido universalmente. Pero hay otras razones de mercado que obligan a aceptar esta concurrencia y de las que ya hemos hablado antes: la producción de cada país, salvo excepciones, es incapaz de abastecer a su propio mercado, más que en una cierta proporción y hay que complementarla con la importación de films extranjeros.

En Europa, donde las Cinematografías nacionales tienen un gran desarrollo, esta política de ayuda ya es tradicional. Inglaterra (desde 1927) Italia (1935) España (1941) Francia (1948) Suecia (1963) y Alemania con su Ley de 1967, se han distinguido por la preocupación de mantener y fortalecer su industria de producción de películas. Tres de estos países, miembros de la C.E.E., han

tenido que eludir, incluso, en un proceso difícil, la prohibición de ayudas oficiales, que impone el artículo 92 del Tratado de Roma, para seguir protegiendo a su cine.

También hay que incluir en este comportamiento de protección estatal, al resto de los países nórdicos europeos. Otras naciones como Argentina, Méjico, Brasil y Canadá, en América. O Egipto e India en otras zonas del mundo, han adoptado, igualmente, esquemas locales en favor de su cine nacional.

Y si estas ayudas han existido en las épocas florecientes del cine, en el panorama actual de regresión se confirman como imprescindibles para la supervivencia de las industrias locales.

El caso de los **Estados Unidos de América** es la excepción a esta norma. Su gigantesco mercado interior y sus superiores posibilidades económicas, técnicas y de todo orden, le han servido de apoyo para dominar tradicionalmente las pantallas del mundo. El "desafío cinematográfico norteamericano" es clásico en la historia económica del cine mundial.

Precisamente, gran parte de estos esquemas protectores han surgido como defensa contra el cine USA; un cine invasor, que ha establecido la competencia más dura que hayan tenido que soportar las pantallas de cualquier país. El cine americano ha penetrado profundamente hasta en las zonas más alejadas y exóticas. Aun en la actualidad, cuando se encuentran más desarrollados y amparados los cinemas nacionales y cuando el cine norteamericano está debilitado por los duros golpes de la Televisión y de otros medios de entretenimiento, sus films siguen disfrutando del predominio mundial.

Hemos de hacer otra excepción con los países socialistas de Europa Oriental. Y con aquellos que, como la República Popular de China o Cuba, tienen implantado un esquema político y económico en el que la producción y el comercio de películas están nacionalizados, absorbidos por el propio Estado y no existe la libertad empresarial. En este caso no es necesaria la protección, como en las economías de régimen libre, ya que es el propio Estado quien produce, distribuye y exhibe las películas a los espectadores; las acepten éstos o no.

La situación de hoy. La televisión. El cine USA

Por supuesto que la Cinematografía mundial entró en una clara situación de descenso ya a partir de los años 55 al 60, cuando la Televisión, y en menor grado otros medios de entretenimiento —motorización, discos, etc.—, arrebataron al cine el cuasi monopolio de las horas libres, que venía detentando desde las primeras décadas del siglo.

La fuga de espectadores ha sido constante desde entonces, y en sentido inversamente proporcional al crecimiento del parque de televisores.

Las estadísticas señalan que, en los últimos veinticinco años, la afluencia de espectadores al cine ha disminuido en el área de la C.E.E. de un 57 a un 90 por 100, según los países miembros considerados. En España, se ha pasado de más de 400 millones de espectadores en 1965 a unos 175 millones actuales, lo que supone una deserción superior al 50 por 100.

La Comisión para la Juventud, la Cultura, la Instrucción y la Información del **Parlamento Europeo**, manifestando directamente su preocupación por el cine, ha presentado en febrero de 1982 un informe sobre "La promoción del cine en los países de la Comunidad".

En dicho informe, se estima que la grave crisis por la que atraviesa actualmente el sector, está determinada por dos factores:

De un lado, este enorme descenso de la presencia en las salas cinematográficas, debido a la competencia de la Televisión. De otro, la agobiante supremacía del cine americano en el mercado europeo.

En cuanto a la Televisión, el número de films emitidos por los diversos canales es abrumador. Veamos algunos datos de lo que se ha llamado "el pillaje de la televisión".

Países de la C.E.E.

PAISES	FILMS EMITIDOS ANUALMENTE POR LA TELEVISION
BELGICA	400
NORUEGA	100
FRANCIA	530
IRLANDA	450
ITALIA (sólo la R.A.I.)	240 (3)
PAISES BAJOS	110
R. F. ALEMANA	1.274
REINO UNIDO	700 (3)
GRECIA	202
ESPAÑA	370
DINAMARCA	120
PORTUGAL	200
JAPON	1.319
SUIZA	167

Aunque estos datos demuestran que la obra cinematográfica no ha perdido su prestigio ante el público, ya que los niveles de audiencia más elevados de la televisión de todos los países se alcanzan precisamente con películas cinematográficas. Es decir, que nunca tuvo el cinema un público tan numeroso, pero... en su casa, y no en las salas. (Sobre 100 españoles que consumen películas, el 90 por 100 las ven en la pequeña pantalla, y el 10 por 100 restante en las salas. Y es muy difícil que de este 10 por 100 pueda vivir la cinematografía).

Respecto al cine americano, su supremacía no se deriva —según el informe— de una general superioridad cualitativa —como se podría creer— sino del hecho de que el público está convencido de que sólo los films americanos merecen ser vistos. Hay que constatar que la duradera y profunda penetración del cine americano (sea por una política comercial estudiada en los mínimos detalles, sea por la perfección técnica de sus productos) ha conseguido una gran influencia sobre los gustos del público hacia la expresión cinematográfica americana o "a la americana".

El cinema americano absorbe una cuota media del 47 por 100 sobre los cuatro principales mercados europeos, considerados en su conjunto el italiano, el francés, el inglés y el alemán. En tanto que, la cuota de cada uno de estos países, y siempre sobre el conjunto de los cuatro mercados considerados, es la siguiente:

Italia, el 24 por 100.
Francia, el 16 por 100.
Inglaterra, el 8 por 100.
Alemania el 3 por 100.

La desproporción es evidente: el cine USA consigue el 47 por 100 de las recaudaciones totales de estos cuatro mercados europeos, en tanto que, entre ellos mismos, sólo consiguen el 51 por 100. Es decir, la presencia cultural americana alcanza una proporción casi similar a la propia presencia cultural europea de la suma de cuatro países.

Una observación inmediata es que, en estos cuatro mercados, sólo queda libre un pequeño porcentaje para los otros países miembros y del resto del mundo, incluido España. Así se comprende, y más tarde se hablará de ello, la dificultad de penetración que ofrecen estas zonas para el cine de terceros países.

(3) En Italia y Reino Unido se han considerado solamente los canales oficiales ya que, por ejemplo las televisiones privadas de Roma han emitido no menos de 430 films en dos semanas. Por otra parte, es tan elevado el número de programas filmados, que la R.A.I. y televisiones privadas han adquirido en el mercado U.S.A. últimamente, que ha hecho exclamar a un crítico ¡"Ya somos todos ciudadanos de América"!

En resumen, el cine americano absorbe las siguientes cuotas en Europa:

En Inglaterra	92 por 100
Holanda	80 por 100
Grecia	70 por 100
Dinamarca	60 por 100
Alemania	50 por 100
Bélgica	45 por 100
Francia	45 por 100
Italia	30 por 100
España	39 por 100

En realidad, —sigue diciendo informe— la mayor parte de las producciones europeas que desde el punto de vista de la calidad no son inferiores a las producciones de los Estados Unidos, no consiguen la penetración en los mercados de Europa al nivel de estas, por dos razones:

- Una, porque los lanzamientos publicitarios americanos son imposibles de igualar por los films europeos, por evidentes razones económicas (para un film USA de un coste medio de 10 millones de dólares, la inversión media en su lanzamiento publicitario es de 6 millones de dólares).
- Segunda, porque las programaciones de las salas están controladas por las grandes compañías de distribución americanas, especialmente en los "mercados guías", que son los de las grandes capitales, y que determinan la carrera comercial de los films.

El informe se excusa, sin embargo, aclarando que "No se trata de disminuir los méritos reales del cine americano. Los europeos quieren ver los mejores films de los Estados Unidos, pero ¿esto quiere decir que deben incluirse todos los films producidos en este país, incluso los menos inspirados?"

Y se asegura que, la abolición o disminución de las ayudas estatales en los países de la C.E.E., equivaldría, pura y simplemente a la desaparición de la cinematografía europea, en ventaja del cine americano.

En sus conclusiones, este informe se resume así:

"El Parlamento Europeo, preocupado por la crisis económica por la que atraviesa la industria cinematográfica de la Comunidad Europea, y **persuadido de que la Cinematografía debe ser potenciada, como importante factor cultural**, propone que se funde una organización que tenga por objeto el incremento de la cinematografía europea. Y entiende necesario que esta organización tome, entre otras medidas, la de promover una distribución coordinada a nivel europeo, de los films europeos no sólo en todos los Estados miembros, sino también en el resto del mundo. Y que debe conseguirse una colaboración provechosa entre la Televisión y el Cine, para ambos sectores.

La situación nuestra

El cine español está soportando las mismas situaciones adversas que las industrias de otros países, pero debemos entrar en ciertas particularidades de nuestra situación.

En líneas generales, no debemos achacar nuestros males de hoy al comportamiento del Estado hacia nuestra industria. Existe un dispositivo de protección y ayuda al cine nacional que, a grandes rasgos, es el que mantiene en línea al cine de los países del Mercado Común Europeo. Una "cuota de pantalla" para que los films españoles tengan un espacio de reserva en las salas; una "cuota de distribución" que ayude a comercializarlos; subvenciones automáticas para contribuir a la amortización de los costes (incrementadas a partir de ciertas inversiones de producción); premios económicos a las películas de "especial calidad" para estimular la creación; y unos créditos que facilitan la financiación de las obras.

Un esquema clásico que, a pesar de su complejidad, no sirve más que para mantener en pie a una industria que se tambalea.

Nuestra producción anual, salvo algunos altibajos, viene a ser de unas 100 películas anuales de largometraje y unos 250 documentales. Una cifra considerable y superior a la de países más

importantes pero que, en realidad, no refleja la verdadera situación de nuestro cine, porque lo que determina la importancia de la industria, más que la cifra de producción es el alcance interior y exterior de sus productos. Baste decir que la industria de películas inglesa, con una producción anual muy inferior a la nuestra, ha conseguido una envidiable presencia en el mundo.

Hablaremos de nuestra situación en el exterior, pero ahora vamos a referirnos al mercado interior.

El mercado interior

El mercado español está dominado por las producciones norteamericanas (39 por 100 de la recaudación), las inglesas (14 por 100) y las italianas (12 por 100), mientras que las españolas sólo consiguen —estas son cifras de 1981— un 20 por 100, es decir, la quinta parte de las taquillas del país.

Pero esta reducida participación del cine español en su propio mercado, aun se ve mermada por ciertas prácticas comerciales que limitan considerablemente los ingresos que de aquel 20 por 100 de la taquilla, corresponde al sector de producción.

Efectivamente, en las relaciones contractuales entre distribuidores y exhibidores, son éstos los que ocupan una posición dominante, e imponen ciertas prácticas que pueden considerarse abusivas. Una de ellas es la de generalizar la contratación denominada "a tanto alzado", eludiendo así un reparto proporcional de la taquilla. Otra, es la de retener los ingresos y entregar la parte que corresponde a los distribuidores (Productores), como copropietarios de la taquilla, con evidentes e injustificados retrasos que provocan situaciones de difícil tesorería para estos.

Rigurosos cálculos efectuados sobre el sistema de contratación impuesto en nuestro mercado por los exhibidores, nos lleva a la conclusión de que, el 90 por 100 de los contratos realizados en la vida comercial de un film, se establecen a "tanto alzado", es decir, por cantidades fijas, pagadas sin atender a los ingresos de taquilla. En estas condiciones de comercio, los 25.000 millones de pesetas que ingresan anualmente los cines españoles, se reparten desigualmente entre los sectores, con beneficio para los empresarios de salas; y, de este modo, la crisis de espectadores y de ingresos es siempre más soportable para el sector de exhibición, que puede endurecer cada vez más las condiciones de contratación de películas, o renovar con más frecuencia los programas, cuando se debilitan los ingresos de la sala. En tanto que, los sectores de distribución y producción, presionados siempre por el exhibidor, se muestran más sensibles a las crisis de asistencia y sufren de forma más dura e inmediata, las consecuencias económicas de las épocas bajas.

La producción española de películas, concretamente, se encuentra muy afectada por esta anormal situación del reparto de ingresos. Se calcula que el productor de un film español sólo recibe entre un 15 y un 20 por 100 del ingreso total de su película en las taquillas. Con esta reducida participación, tiene que cubrir, no sólo el costo de producción del film, sino los gastos de explotación (copias y publicidad de lanzamiento) que también están a su cargo. En estas condiciones de mercado resulta difícil la amortización de los films españoles.

Esta situación anormal de mercado ha sido abordada en algunos países, entre ellos Francia, en cuya legislación se tiende a que el control de ingresos permita "la justa remuneración de las diversas partes interesadas en la taquilla de las salas" no permitiendo la contratación a "tanto alzado", salvo excepciones que afectan a los cines rurales. En el "Informe Bredin" a que nos hemos referido en otro lugar de este trabajo, se evidencia la situación de hecho, tan lamentada por productores y distribuidores entregan la parte de taquilla debida a sus legítimos beneficiarios (productores y distribuidores). Tales prácticas han sido definidas por la Comisión que ha redactado el Informe, como "una verdadera apropiación indebida" y, cuando menos, como la "constitución de un préstamo financiero gratuito y sin intereses". El Informe estudia la institución de una "Caja central" para el reparto de los ingresos; la simplificación de los sistemas de facturación, y el establecimiento de unos plazos límites de pago, por parte del exhibidor, con inclusión de los correspondientes intereses, y unas penalizaciones para los que incumplan dichos plazos".

Estas conclusiones del Informe francés, pueden aplicarse en su integridad al mercado cinematográfico español, ya que tales prácticas de los exhibidores se ven, incluso, agravadas en nuestro caso.

En cuanto a la Televisión, ya se ha señalado el gran deterioro que ha supuesto, en el mundo entero, para esta industria. Pero también es cierto que en la mayor parte de los países se han acordado medidas para evitar que este medio, el competidor más directo y peligroso para el cine, y que se apropia de millones de espectadores de las salas, lleve al cierre definitivo de muchas taquillas. Una moderna política de colaboración entre ambos medios, y que está dando resultados muy positivos, se practica especialmente en Europa.

Estas relaciones cine-televisión, precisamente, representan una parte relevante del "Informe Bredin" ya que la "adquisición de los derechos para la primera difusión televisiva de un film, deben representar una parte considerable del costo de producción". El "Informe" subraya también la necesidad de que la televisión francesa aumente sus inversiones en la producción cinematográfica ya que, a su juicio, la coproducción con la televisión supone una condición de capital importancia para el cinema francés.

Las propuestas finales del "Informe" respecto a estas relaciones cine-televisión, y que podrían generalizarse con leves matices al cine español, que ha elevado propuestas similares a la Administración (4) son, entre otras, las siguientes:

- Contingente anual de las películas a pasar en televisión y porcentaje mayoritario reservado a la producción nacional.
- Prohibición de transmitir películas los miércoles en coincidencia con los estrenos cinematográficos el viernes, el sábado y el domingo por la tarde.
- Adecuación del precio respecto a la compra de derechos de antena, de al menos al 20 por 100 del coste de producción del film.
- Aumento de la participación de televisión al Fondo de Ayuda para la industria cinematográfica.
- La cuota de emisión de los films nacionales debe ser al menos el 60 por 100 de películas producidas en lengua original francesa.
- Creación de una cuarta cadena televisiva dedicada al cinema, cuyo objetivo principal debe ser el de fomentar cerca del público el interés sobre el cine y el deseo de frecuentar las salas.
- Institución de una comisión coordinadora Cine-Televisión en el Centro Nacional de Cinematografía.
- Potenciación de todo el material nacional que ha de ofrecerse a la televisión a fin de evitar que, a causa de la carencia de producciones nacionales, se pueda producir una colonización cultural americana a través de sus films y seriales televisivos.

Nuestra televisión, sin embargo, actúa en total despreocupación de que existe una industria cinematográfica gravemente deteriorada y que lucha por su permanencia.

Sólo podemos hablar de alguna iniciativa que, aunque tardía, puede resultar gratificante para el cine español: Las series televisivas adjudicadas a empresas productoras, a través de un concurso convocado por el Ministerio de Cultura, de una parte; y, de otra, una mayor programación de cine español en las emisiones cinematográficas. Si esta política (que está teniendo un magnífico balance en cuanto a calidad y economía de estas series que realiza la industria para Televisión) se afianza y consigue una continuidad, podríamos afirmar, entonces, que Televisión Española aceptaba el compromiso de colaborar positivamente con nuestra industria de películas.

Los mercados exteriores

Admitiendo el principio de que un cine nacional se asfixia en el mercado interior y necesita un cierto nivel de expansión en los mercados exteriores (regla de oro que sirve tanto a la economía como a la política cinematográfica) es obligado referirnos al panorama del cine español en el mundo. Y la verdad es que en este aspecto nuestras perspectivas son muy pobres, por no decir casi nulas. Si, por una parte, el cine español no ha sabido crear y fabricar unos productos válidos para los

(4) En la actualidad, el ente R.T.V.E. en respuesta a la presión de las Asociaciones profesionales de productores, ha prometido formalmente la constitución de una comisión mixta de Cine y Televisión, para la coordinación de la actividad de ambos medios en España.

mercados exteriores, como norma general, hay que considerar, por otra parte, que los mercados exteriores son de muy difícil acceso, por dos razones:

- Primero, porque existe una producción mundial de films muy superior a la demanda de los mercados y estos se saturan de ofertas.
- Segundo, porque las grandes cinematografías —especialmente la norteamericana— amparadas por su potencial económico y organización comercial a escala mundial, se apoderan del mayor porcentaje de los mercados.

La competencia, por tanto, resulta difícilmente superable. Y las exportaciones españolas de películas, son prácticamente nulas en Europa. Y poco significativas en el resto del mundo. Sin embargo, no podemos dejar de referirnos a un área geográfica que, por razones de origen, idioma e identidad cultural, pudiera haber constituido nuestra plataforma exterior: los países de habla castellana.

Nuestro mercado de habla castellana

Las cinematografías han tenido siempre una vía de expansión, apoyándose en las áreas idiomáticas propias. A la potencia del cine norteamericano o del inglés o del francés, se ha sumado el positivo factor de la clientela adicional que suponen los países que se expresan en estos idiomas. Por eso, cuando nuestros políticos o gobernantes, profanos en temas cinematográficos, pronuncian algún discurso de compromiso, aluden enseguida a los trescientos millones de personas que hablan la lengua castellana como "... un mercado natural sin apenas utilizar y del que se pierden muchas posibilidades."

Y la verdad es que es una teoría cierta, pero sólo una teoría. La práctica ha demostrado que la amplia zona de expresión idiomática castellana no ha servido de mucho, en el curso de la historia, para la expansión de las cinematografías predominantes en esta zona, como son la argentina, la mejicana y por supuesto la española. Y ello a pesar de que en toda esta área, precisamente, y salvo el caso de España, las películas extranjeras son exhibidas en versión original con subtítulos y no dobladas al castellano lo que, también en teoría, debiera facilitar aun más la circulación de las producciones originarias de este idioma.

Si repasamos la historia, vemos que ha habido algunos esfuerzos muy dignos de consideración, para lograr un entendimiento y unos resultados más prácticos entre los cines de nuestro idioma. En el año 1931 ya se celebró un Congreso hispanoamericano con estos pretendidos fines. Y, en 1948, tuvo lugar en Madrid el llamado "Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano" en el que, aparte de un concurso de películas, se plantearon algunos temas industriales y comerciales de común interés para los participantes. En él surgió la idea y el proyecto de constituir la "Unión Cinematográfica Hispanoamericana" entidad creada para "... estimular la unidad de acción de las cinematografías habladas en castellano, perfeccionar sus resultados artísticos y defender sus mercados naturales", y cuyos Estatutos y Reglamentos fueron aprobados en un segundo Certamen celebrado en 1950, también en Madrid. Más adelante, en octubre de 1966, se celebra —esta vez en Barcelona— un nuevo "Congreso Cinematográfico Hispanoamericano" en el que se plantearon los problemas para llegar a un "mercado común" de estos países, y cuyas conclusiones y acuerdos, repasados ahora, a quince años vista, siguen siendo interesantes y tan absolutamente vigentes que podrían rubricarse hoy día, sin apenas modificaciones.

Pero la triste realidad es que estos esfuerzos se quedaron en palabras y no se llevaron a la práctica, por inconstancia y por falta de solidaridad. Aquellos que con la mejor voluntad trataron de mejorar la situación de nuestros cinemas, no se vieron después asistidos ni oficial ni profesionalmente, y la desgana y la indiferencia de los demás hicieron el resto. Pasaron los años y aquellos afanes que podrían haber ofrecido algunos resultados prácticos, quedaron en un olvido total.

Los posteriores Convenios cinematográficos de España con Argentina, en 1969, y con Méjico en 1980, han incorporado de las relaciones comerciales de nuestros países alguna medida interesante, como ha sido la reciprocidad de la "cuota de pantalla", pero tampoco han servido como instrumentos prácticos para un auténtico acercamiento de estos cinemas.

La realidad de las cifras actuales de intercambio es desoladora. El mercado español (según datos oficiales de los últimos años) sólo ha supuesto para las películas argentinas entre un 0,2 y un

0,1 por 100 del total de la recaudación anual. Y para las películas mejicanas entre un 1,5 y un 2 por 100. No se dispone de datos exactos en cuanto a las películas españolas en aquellos mercados, pero en cualquier caso nuestra situación allí es parecidamente lamentable.

El idioma común, como vemos, no nos ha servido de mucho, al contrario que a los ingleses o franceses. Al menos hasta ahora, y si no se hacen nuevos intentos —más firmes que los del pasado, por supuesto— para mejorar la situación. Entretanto, unos y otros estamos sirviendo a los intereses del cine norteamericano y del europeo, sin compensación alguna.

Con la aclaración —que nos apresuramos a hacer— de que, admitido y afirmado el principio de la libertad de comercio, no se trata de obstaculizar la circulación de películas de los grandes países productores (medida que, por otra parte, sería difícil, e impopular, dada la gran aceptación pública que tienen) pero al igual que pueden reforzarse las medidas de protección estatal a un cine propio sin recurrir a la limitación de la competencia, no se debería renunciar al estudio común, una vez más, de ciertas medidas favorecedoras de una mayor circulación de las obras habladas en castellano en nuestros propios mercados.

En resumen...

La conclusión es que la Cinematografía es frágil como industria y que se encuentra en permanente situación de crisis, porque depende de una demanda inestable, especialmente subjetiva, y muy sensible a cualquier factor de perturbación.

Pero esta crisis —de carácter crónico, que tiene siempre inquieta a la profesión— está tomando de hecho un tono de gravedad que debe ser preocupante para quienes están obligados a velar en nuestro país por la actividad de producción.

Hemos aludido reiteradamente en este trabajo a informes europeos sobre el cinema porque, sinceramente, nuestra preocupación y filosofía sobre el tema, y por supuesto nuestra práctica, son inferiores a la de aquellos países, cuyos gobernantes y expertos sitúan a la cinematografía propia en un nivel de consideración muy superior, tanto desde el punto de vista cultural como del económico.

Es de esperar, no obstante, que nuestros estamentos parlamentarios, superados otros problemas más acuciantes del país, por supuesto, presten al cinema español una mayor atención en un futuro próximo.

ALGO TAN DIFÍCIL COMO UN GUION

Confieso mi absoluta incapacidad para la didáctica y aun más para la teoría. Por esta razón tengo la certeza de que todo cuanto pueda decir en estas páginas sólo ha de servir para que algún curioso, en tema cinematográfico o literario, se asome a una ventana por la cual sólo podrá avistar ligeramente —como un “voyeur” aficionado— el punto de vista estricto y personal de un cineasta que nació no sólo con vocación literaria, sino inmerso en una familia de tradición teatral y periodística. Por esta causa y aún a costa de despegarme de la pura teoría y de la sabia disección de un tema que se me escapa, prefiero enfocarlo desde un punto de vista personal, cosa que —por supuesto— no solo me resulta mucho más fácil, sino que, además, terminará siendo más sincero. Algo así como lo que decía Groucho Marx: “salí de la más espantosa miseria, para encontrarme en la más horrible indigencia”.

Por tanto, conviene hacer un poco de historia —aunque sea familiar— y arrancar de atrás. Mi familia, por ambas ramas, y aún en mayor medida por la materna, está ligada al teatro, al periódico y la literatura en general. Mi abuela Carmen Cobeña fue actriz y actriz de las importantes, porque incluso tiene una calle en Madrid, su ciudad, cosa que no está al alcance de la mayoría de los ciudadanos. Fue —con María Guerrero— dueña de la escena española en los últimos años que precedieron a la primera guerra mundial y hasta bien entrados “los felices veinte”. María Guerrero —por lo que me cuentan— fue la actriz de la aristocracia y de la “gente bien”; mi abuela Carmen, la actriz del pueblo. Y antes de ella sus padres y sus abuelos y con ella, sus hermanos. Es decir, una familia a la que no se enterraba en sagrado probablemente desde el siglo XVI. Mi madre —entonces le decían “Carmita Oliver”— fue, tal vez, la actriz más prometedora de los años veinte, cuando aun ella ni siquiera los contaba, pero tuvo la ocurrencia de casarse y de abandonar la escena, cosa que —sin duda alguna— en estos tiempos no hubiera ocurrido. Mi abuelo Luis —Luis de Armiñán— de familia de militares y juristas, escribió en su juventud libros de relatos cortos con un pseudónimo muy de su época, “Lusiñán de Marí”, e incluso llegó a estrenar un drama —lo estrenó precisamente mi abuela Carmen Cobeña cuando aun yo estaba en la mente del Señor, bajo el título de “Los segadores”. Luego se dedicó a la política para volver, al término de su vida, a la literatura, en especial al tema cervantino. Hizo, entonces, un libro realmente espléndido “La hoja de servicios del soldado Miguel de Cervantes” y otro curiosísimo y vivido “El duelo en mi tiempo”. Mi otro abuelo, Federico Oliver, casado con Carmen Cobeña, fue autor dramático y director teatral durante muchos años. Sin duda alguna y, sin saberlo, fue mi maestro. Parece ser que tenía un sentido exacto y meticuloso de la puesta en escena y de la dirección de actores. Era un escritor recio y sincero, un hombre que se hizo a sí mismo y que dio a la literatura teatral española obras que ya son clásicas, como “Los semidioses” y “Los cómicos de la lengua”, entre otras muchas. Por último mi padre, Luis de Armiñán, es periodista y lo será hasta el fin de sus días, hizo breves excursiones por el teatro y escribió en sus ratos libres —porque desgraciadamente el periodismo es absorbente— novelas y cuentos. Mi padre —también sin proponérselo, como mi abuelo Federico— me enseñó cuanto sé en esto de la literatura.

Naturalmente este largo prólogo sobre mi familia y sus tradiciones de letras y tablados no lo mando por delante para presumir de antepasados o pasados, sino para justificar cuanto yo ignoro de la teoría porque lo aprendí de la práctica. Yo recuerdo —siento mucho tener que emplear la primera persona enfáticamente— que cuando yo era muy pequeño y jugaba a gritos con mis amigos por los pasillos de casa y mi abuela Carmen me mandaba callar de una forma más bien imperativa, que me justificaba a mí mismo y, por supuesto ante mis amigos, diciendo que mi abuelo Federico “estaba escribiendo comedias con un lápiz”.

Pero es que además de mi familia venían las visitas y las visitas, por parte de mi abuelo Federico, eran los hermanos Alvarez Quintero, los Machado, Ardevín, Marquina, Benavente, Manolo Abril, González Marín, Catalina Bárcena y un más que notable etcétera. Y por parte de mi padre más visitas; César González Ruano, Wenceslao Fernández Flórez, Víctor de La Serna, Azorín y otro poblado etcétera de notables.

Repito: para escribir guiones no es imprescindible tener una familia de literatos, pero ayuda mucho.

Con un escenario tan florido y un reparto tan ilustre no es raro que el niño que yo fui, además de ser aficionado al fútbol, al esquí y a los toros, dedicara sus apetencias a la literatura y al cine. Yo recuerdo que, de pequeño, me escapaba del colegio y me iba a ver películas con mis amigos: primero en el cine Kursaal de San Sebastián y más tarde en el Padilla y en el Victoria, de Madrid. De aquellas fechas recuerdo películas maravillosas que iban desde “Shanghai Express” o “La Mujer es un demonio” de Von Sternberg a “San Francisco” de Newman, pasando por parejas tan fascinantes como Laurel y Hardy, Mirna Loy y William Powell, Fred Astaire y Ginger Rogers —de la que estaba locamente enamorado— y estrellas tan rutilantes como el mismísimo King Kong, el monstruo de Frankenstein, “los tres cercitos”, Drácula y Carole Lombard. Quiere decirse que, sin darme cuenta, me fui empapando de cine americano y absorbiendo las lecciones maestras de Cukor, Von Stroheim, Lang o Hitchcock, todos americanos como puede verse, hasta llegar al convecimiento de que el cine, realmente, era un invento americano y bien en serio lo digo, aunque esos grandes maestros, a los que me refiero, nacieran a muchas millas de la costa este de los Estados Unidos.

Y así, haciendo novillos y encerrándome en una oscura sala de proyección, recibí, subliminalmente, mis primeras lecciones de cómo hay que hacer un guión.

Yo aconsejo, a los que empiezan, que vean mucho cine y que intenten seleccionarlo y que aprendan con humildad que cuando uno se enfrenta con una cuartilla blanca para escribir aquello de “Secuencia primera. Casa de doña Matilde. Interior día” otros muchos maestros del cine, grandes escritores, lo hicieron antes tan perdidos y tan perplejos como ellos. Pero de ver cine, a copiarlo, a “hacer homenajes”, como se dice ahora, media un abismo. La cultura está muy bien para enterarse de lo que han hecho otros, pero no para seguir ciegamente sus huellas y mucho menos para incurrir en modas terribles y miméticas. Pirandello decía que solo existen cincuenta y dos —creo que son ciento y dos— situaciones teatrales en la literatura y Jardiel Poncela que lo importante no es ser original, sino enfocar las situaciones con originalidad y personalidad. Para mí el mayor defecto de un guionista o de un director —que ahora viene a ser lo mismo— es la falta de personalidad: me parece absolutamente imprescindible que una película no tenga que ser firmada para averiguar quien es su autor y en nuestro país hay buenos ejemplos: Buñuel, Carlos Saura, Manolo Gutiérrez... Sobra la firma, para bien o para mal, y a las primeras imágenes está bien claro quién es el autor. Y esto nos lleva a otro tema, que a mi entender es absolutamente fundamental: la internacionalidad del cine, la falsa internacionalidad del cine, el cosmopolitismo liante del cine. La mayoría de los productores españoles entienden que para que una película traspase nuestras fronteras y sea admitida en el mercado del mundo ha de estar envuelta en coches descapotables —a ser posibles rojos— rubias detonantes, casinos de juego y chinos. Nada más lejos de la realidad: el cine, para ser internacional, tiene que ser rabiosamente nacional. Y ahí están las películas del Oeste; casi todas ocurren en un pueblecito con nombre propio y en todas hay un escenario que se llama “saloon” y un personaje al que dicen “sherif” y un tahur que vive a orillas de un río con nombre propio también. Los problemas son nacionales y su alcance es mundial y desgraciadamente se copia. Se me puede decir que eso ha ocurrido porque los americanos mandan en la industria y porque son los más ricos. Pero da la casualidad que, en el cine italiano, ha ocurrido lo mismo: el neorealismo empapó al mundo de ropa tendida en Nápoles, de milagros en Milán, de ladrones de bicicletas y de ingenuas-pícaras chicas romanas. Y en el cine francés y en el soviético y en el japonés. Y por supuesto en el español. Yo recuerdo —en Hollywood— cuando “Mi querida señorita” concu-

rió al "Oscar", que George Cukor me dijo que tal vez una de sus mejores virtudes fuera su nacionalismo, el estar localizada en Tui y que su heroína se llamara "doña Adela", en vez de "Fanny". Por eso insisto: el cine que se haga en España debe ser nacional y por una razón bien sencilla: nosotros conocemos nuestros problemas mejor que nadie y nuestros problemas son tan auténticos como los que puedan surgir en los Estados Unidos, en la Unión Soviética o en la República Popular de China, pongo por caso.

Pero vayamos a ese modo, forma o manera o yo-que-sé, que pueda servir de orientación para escribir una historia de cine. Supongo que "de orientación", nada, aunque, al menos los impulsos —mis impulsos personales— sean sinceros. Pero, mucho me temo, que demasiado subjetivos.

En primer lugar, hacer una película es muy fácil. Hay miles de ejemplos en el mundo —en todas las cinematografías habidas y por haber— de lo sencillo que resulta hacer una película, incluso para las mentes más obtusas. Sin embargo, lo que sí resulta muy difícil es hacer una buena película: eso significa una tarea realmente complicada y compleja. Y para hacer una buena película lo primero que hay que tener en las manos es un gran guión. No cabe duda que, con un guión excelente, un director mediocre puede realizar un producto de muy poca calidad y, por el contrario, un director de genio es capaz de dar cima a una excelente película con un guión de segunda clase. Los ejemplos son numerosísimos. Aunque, no cabe duda que con una historia de primera es más sencillo conseguir una realización de primera, que con una vulgaridad plaga de tópicos. Es de cajón, es —en sí mismo— un tópico también.

Para enfrentarse a la terrible primera cuartilla blanca, yo insisto sobre ese desierto o cordillera que parece inaccesible, hay que sentir auténticas ganas de escribir y hay que pasarlo muy bien, cuando se escribe. Definitivamente hay que tener amor a lo que se escribe y pensar que aquella historia es verdaderamente excepcional, aunque luego la realidad sea muy distinta. Quiero decir que nunca se debe hacer una película porque sí, porque hay que hacerla, como quien fabrica churros o alpargatas, con todos mis respetos para los churreros y alpargateros. No debe olvidarse nunca que el cine es un espectáculo y que va dirigido a miles de posibles espectadores, pero tampoco debe olvidarse que el cine es el arte de nuestro tiempo y que donde falte una pequeña ambición, un cierto amor por el trabajo, por los personajes que van naciendo, por las situaciones que se inventan, por la historia en sí, nunca habrá una gran película. Tampoco debe olvidarse que el primer espectador del film es el guionista que se enfrenta con la famosa cuartilla blanca y que si a él no le gusta su historia, difícilmente puede gustar a los demás.

Después de ese tema amor-enamoramiento de la futura película—deseo de hacerla, llega la parte más terrible del caso: hay que trabajar y hay que escribir. Se necesitan dos ingredientes de primer orden: disciplina y sentido crítico. Por supuesto hablo de mí mismo, de lo que me ocurre a mí, no de esa teoría tan famosa que desconozco. El trabajo y el sentido crítico son fundamentales: un guión, una novela, un ensayo, una obra de teatro, cuando están sobre la mesa de trabajo, siempre son mejorables. Una película, después de realizada, es difícilmente mejorable y además, cualquier trabajo posterior cuesta muchísimo dinero y produce una cierta sensación de desconcierto. Por eso estoy convencido de que para escribir un guión hay que hacerlo cinco o seis veces como mínimo, puliendo, extractando, limando, rompiendo cuartillas: yo tengo mi propio récord en nueve versiones de "El Nido", ni una más, ni una menos.

La sorpresa, lo inesperado, lo insólito debe de estar presente en un guión cinematográfico, pero "sin pasarse", como aquel que dice. Una película puede empezar —por ejemplo— con un hombre que conduce un automóvil y que, al volver una esquina, atropella a un hombre: ese hombre es su padre a quien no veía desde hace treinta años, porque se había ido de monje al Tibet. Ese principio puede ser bueno, malo o regular, pero la película se contará a partir de tan rebuscado comienzo y su suerte irá de la mano del talento del guionista; lo que no puede hacerse jamás es que el conductor del automóvil atropelle al monje-budista-padre cuando faltan diez minutos para acabar la película. Yo recuerdo haber leído en una entrevista de Hitchcock cómo relataba el comienzo de una historia que nunca llegó a filmar: "Un grupo de amigos —decía más o menos— navega en una embarcación. De pronto avistan un yate lujoso y, al advertir su silencio y su inmovilidad, lo abordan. No hay nadie en la nave. Un suave perfume aromatiza uno de los camarotes. Llegan al comedor. La mesa está puesta. Los platos de sopa humean y un cigarrillo, aun sin acabar, se consume en un cenicero. Pero no hay nadie en el barco, ni en muchas millas alrededor". No cabe la menor duda de que es un comienzo apasionante ¿pero que ocurre después? Ni el mismísimo Hitchcock fue capaz de solucionar el enigma que él mismo se propuso y abandonó la empresa. Pienso que, en un guión,

hay que encadenar los hechos y justificarlos, también sin pasarse, porque el exceso de explicaciones puede ser farragoso y aburrido y, sobre todo, hay que guardar buenas bazas para el último tercio de la película y tener en la manga —seguimos con el poker— una buena carta, una buena escena, un as sorprendente del mejor calibre posible.

Otro punto clave del guión en el diálogo. Los personajes hablan, se enfrentan entre sí, se aman o se odian. Cierto es que una imagen vale por mil palabras, pero hay veces que una frase vale por mil imágenes. El diálogo —a mi entender— debe ser corto, ceñido y expresivo, jamás pedantesco, ni literario. Hay que hablar como habla la gente, pero sin someterse a modas, ni a tópicos. Nunca insistiré bastante en ello. Por ejemplo, ahora hay una moda —por llamarla así— peligrosa: los “tacos”. En casi todas mis películas hay tacos, pero hay que tener muchísimo cuidado para colocarlos. En un diálogo —muchas veces— el espectador está esperando la palabra gruesa inconscientemente, porque él mismo la ha proyectado antes de su cerebro: si esa palabra falta, el espectador la echará de menos, pero si está traída por los pelos, por moda —como decía antes— la rechazará. Lo que en el primer caso le puede parecer habitual y coloquial, en el otro le sonará grosero u obscuro. Y no hay más que una razón: la oportunidad.

Las modas —no sólo en cuanto al diálogo se refiere— casi siempre son peligrosas y agotadoras. Hace pocas semanas hablé con un productor norteamericano, un productor modesto, de esos que hacen películas de poco presupuesto y que buscan únicamente el triunfo económico. Había hecho un estudio exhaustivo —con computadora— de las apetencias del público en materia cinematográfica con logro sorprendente: el público —según él y su computadora— pedía dos tipos de relato, monstruos y bárbaros, así como suena. Hizo dos películas, una de monstruos y otra de bárbaros. Las dos fueron bien, pero los monstruos ganaron por la mínima. Ahora prepara no sé cuántas de monstruos y no-sé-cuántas-menos de bárbaros. En mi opinión —diga lo que diga la computadora— mi amigo el productor puede equivocarse, porque la moda —o la costumbre o el apuntarse al carro ganador— es peligrosísima y absolutamente nefasta para todo aquel que pretenda hacer un guión sincero y personal.

Y poco más me queda por decir —suponiendo que hasta ahora haya dicho algo de interés— y en ese poco algo que a mí me parece fundamental: un guión es sólo un guión y bien claro está lo que significa. Un guión no puede ser una faja de hierro que inmovilice a toda una historia. Lo que está escrito puede revisarse, aunque haya costado sangre. Los diálogos pueden cambiarse, incluso las situaciones y hay que tener el valor —hace falta mucho— para tirar al cesto de los papeles una escena, rodada o escrita, cuando no sirva para la mejor proyección de la historia que contamos y aunque sea en sí misma antológica. El director no debe tener miedo a ser Saturno y a devorar a sus hijos, porque sino corre el riesgo de que sus hijos le devoren a él.

Todo esto que he escrito —un poco en contra de mi voluntad— no son más que impresiones personales, porque por suerte o por desgracia, salvo tres o cuatro reglas que todo el mundo conoce es prácticamente imposible dar “esa clase de guión” que algunos profesores muy ilustres han impartido en las escuelas de cine. Al menos para mí.

Y, por último, antes de que aparezca la palabra f-i-n, no olvidemos que el cine es un espectáculo y que tiene que divertir en el mejor sentido de la palabra, debe hacer reír, llorar o emocionar, pero nunca una película tiene que aburrir, jamás un espectador ha de mirar disimuladamente el reloj: la frase ideal sonaría como:

—Que corta me ha parecido...

Y lo maravilloso sería poder responder:

—Pues dura tres horas cuarenta y cinco minutos.

Seguro que esa película tiene un buen guión ¿cómo se hace? Me gustaría mucho que alguien me lo dijera.

VARIACIONES SOBRE EL PROBLEMA DEL ACTOR DE CINE EN ESPAÑA

El profesional y el espontáneo

Todos los actores son divos. Unos, porque lo son en realidad y otros, porque esperan serlo. Y en este frívolo, escandaloso oficio de vagabundos, la esperanza nunca se pierde. No hay razón para perderla. Aquí no hay escalafón, no hay cátedras vitalicias. No hay siquiera despido libre, porque todos quedamos despedidos en cuanto firmamos un contrato. No sabe ningún cómico cuándo le llegará el retiro ni cuándo el ascenso. Ambos cambios repetinos de su vida, se pueden producir en cualquier momento. Por eso, si no se pierde la esperanza, la ilusión, tampoco nos abandonan nunca la zozobra y la angustia.

Todos los actores dejan de ser actores cuando terminan el último contrato. Si surge una nueva oferta, vuelven a serlo. Empiezan de nuevo. Y no estamos en los tiempos en que, como se era cómico, se iba con una carreta con la familia —más o menos documentada—, y se actuaba en cualquier lado, aunque no se lo hubieran pedido a uno. Ahora el viejo farandul depende de las multinacionales, de las sociedades anónimas, del ministerio del ramo, de los "producer". Y tiene que quedarse sentado esperando a que le llamen.

Pero nadie llama a un actor como se llama a un fontanero, o incluso a un médico. Casi todos los fontaneros instalan la grifería de la misma forma; muchísimos cirujanos operan la vesícula igual. Pero no hay dos actores en el mundo que interpretan el mismo papel de la misma manera. Por eso se llama a "ese" actor y no al "otro".

Y el "otro" se queda esperando. Y un día se da cuenta de que hace cuatro años que no es actor, y ha vivido de sabe Dios qué "hobby".

Pero de esta misma forma inesperada que al cómico del ejemplo anteriores le ha llegado el retiro, puede llegarle a otro el ascenso repentino. A los cinco años de edad le llegó a Shirley Temple; a Valentín Tornos, "el profesor Cicuta", le llegó a los setenta.

Por todo esto, al esbozar estas variaciones sobre los problemas del actor en el cine español, no voy a andarme con discriminaciones. No voy a referirme a los actores en paro o a los que trabajan; a los buenos o a los malos; a los afortunados o a los que aun no han tenido suerte; a los ricos o a los pobres, sino que voy a referirme a todos: a los que viven en la realidad y a los que viven en la esperanza.

Considerando en término generales el problema del actor, o en términos particulares, tiene poca significación dentro del gran problema del cine español.

De todos los elementos que intervienen en la creación de una película, desde el escritor hasta el obrero electricista, únicamente dos pueden seleccionarse entre los hombres de la calle no pertenecientes a la profesión: los chicos de los recados y los actores.

Limitándose a la teoría, también podrían ser espontáneos el escritor y el director. Pero sólo hasta cierto punto, puesto que el escritor necesita siempre una gramática, y el director la gramática, también complicada, del plató y del montaje. Pero la práctica nos ofrece escasos ejemplos de

directores y escritores no profesionales, y bastante abundantes de actores que han dado un buen resultado al enfrentarse por primera vez con la cámara, aunque no proviniesen ni del campo teatral.

Pueden estos actores no haber realizado una labor genial, ni siquiera brillante, pero han servido de manera adecuada al logro total de la película, que es lo que en definitiva se persigue.

Hay ejemplos en que la labor de estos actores naturales, aún en papeles de protagonistas, ha sido más eficaz que lo habría sido la de actores de profesión.

En la interpretación de papeles secundarios, el actor natural, seleccionado por su tipo físico, es en muchas ocasiones insustituible.

Quiero insinuar con ésto que así como cada vez parece más necesaria la preparación profesional sólida y minuciosa en directores y técnicos y en los escritores —a los que pediríamos una inspiración poética, una preparación literaria y un amplio conocimiento de los problemas y medios de expresión del cine—, esta profesionalidad parece, hoy por hoy, menos imprescindible en los actores. Ya hace años que el movimiento neorrealista italiano convirtió en actores a individuos completamente ajenos al teatro. Y por aquellos tiempos el primer actor español que consiguió un premio en un certamen internacional, fue un actor improvisado: el niño Pablito Calvo.

Los directores, técnicos, productores y escritores cinematográficos en España han podido siempre, en los momentos en que el cuadro de actores a su disposición les ha parecido insuficiente, improvisar actores. Puede deducirse de esto que la responsabilidad de los actores profesionales en los avatares del cine español no ha sido excesiva.

El divo insignificante

Y de aquí nace el problema particular del actor: ha perdido, o mejor diría que no ha conseguido aun, su importancia, su significación. Hasta en los círculos profesionales, no ya frente al público, durante muchos años se le han negado al actor la voz y el voto, el derecho a la opinión, por considerarle falto de preparación intelectual, escaso de categoría artística y casi nulo de valor comercial. Con las excepciones de rigor.

El actor, que no sólo en nuestra latitud y en nuestro tiempo, sino en otras épocas y lugares, siempre ha sido considerado como elemento secundario de la creación, se ha apoyado siempre para defender sus prerrogativas, en su prestigio ante la masa. De todos los elementos que intervienen en la creación de una película, es el actor el que más fácilmente consigue la popularidad. Cuando las cosas marchan bien es el actor el que se alza con el santo y la limosna, porque es el que se lleva detrás a los niños y los ratones, pero cuando las cosas, como en nuestro cine, suelen marchar dudosamente, el actor se convierte en una especie de macho cabrío expiatorio de todos los pecados ajenos. Porque es el único al que se conoce, ya que los demás, técnicos, directores, escritores, productores, pueden cometer los desmanes desde la sombra. Y en algunos casos, refiriéndonos concretamente a los productores, desde el anónimo.

Así resulta que de todos los profesionales cinematográficos, el más desprestigiado es el actor.

Está desprestigiado comercialmente, porque casi ninguno tiene su nombre suficientemente acreditado para contribuir a la amortización de la película. Está desprestigiado socialmente, no solo aquí y ahora, sino en otras épocas y en otros países; este hecho ha pasado a ser tradición. Lo está también artísticamente, puesto que, por una u otra razón, casi ninguno de los actores españoles es comparable para la crítica y para el público a las grandes figuras del extranjero. Y también intelectualmente, porque lo mismo los de dentro de la profesión que los de fuera la han considerado, hasta hace poquísimo tiempo, no como una profesión intelectual, sino como una simple artesanía más o menos hereditaria.

Vocación del actor

Pero hay un hecho cierto —y se podría decir doloroso—, existe la vocación de actor y el que tiene esa vocación quiere cumplirla.

El arte del actor ha estado siempre relacionado con la creación dramática, al servicio de ella, pero la representación es, aunque menor, un arte por sí misma, un arte diferenciado.

Si el escritor tiene derecho a expresarse por medio del cine, como el plástico o el director de

escena, también tiene este derecho el actor. Y el actor auténtico, el actor vocacional, al ser histriónico, quiere su puesto en la lucha por el nuevo medio de expresión de la poesía dramática.

Y como, por otro lado, si bien hay muchos y buenos ejemplos de obras de arte cinematográfico conseguidas con ayuda de actores naturales, hay muchos más ejemplos de grandes películas en las que se han empleado actores profesionales, nadie le niega este derecho.

Pero para merecerlo debidamente, debe estar a tono con el nivel que todos deseamos para nuestro cine.

Desprestigio artístico

A mí siempre me causan temor los círculos viciosos. Se cae en ellos con mucha frecuencia: en el planteamiento de problemas teóricos, en las simples discusiones; la vida práctica nos conduce constantemente a ellos. Hay que descubrirlos, y romperlos en seguida.

Una causa produce inmediatamente un efecto y este efecto se transforma en causa de otro efecto que se convierte fácilmente en la causa primera. Y se cierra el círculo.

Existe una causa: el actor español de cine es poco interesante, y se produce un efecto: el público vuelve la espalda al actor español. Y esto, a su vez, es causa de que el actor español realice una labor cada cada vez más desorientada, al encontrarse sin público que le juzgue, que le inspire, que le estimule.

Una vez cerrado el círculo vicioso, nadie sabrá dónde tiene su comienzo. Y cada uno lo señala donde más conviene a su comodidad y a la tranquilidad de su conciencia. Así, los actores dirán que un día el público les volvió la espalda y por eso ellos, desorientados y desesperanzados, comenzaron a actuar más descuidadamente. Y no dirán que el público se alejó de ellos, porque actuaran mal, sino porque técnicos y directores estropeaban su labor, o porque la prensa atizaba la afición al fútbol, o porque la publicidad de los actores americanos atrofiaba el juicio de los espectadores.

Ni que decirse tiene que el público verá el comienzo del círculo al revés, y opinará que los actores desempeñan mal sus papeles y por eso no los admira.

Creo que no debe preocuparnos dónde está la verdadera culpa, porque siempre nos encontramos con que la culpa está en varios puntos del mismo círculo y, para ser justos, debemos intentar romper el círculo por esos varios puntos, que es el medio más seguro de que no nos equivoquemos.

En el caso concreto de la relación entre actores y público, al mismo tiempo debiera mejorarse la calidad de los actores y aumentar la cantidad y calidad del público.

Debemos pensar que un actor da de sí, por lo general, cuanto tiene, y el medio más sencillo de elevar el nivel general de una generación de artistas, según esto, es retirarlos y traer otros. Esta solución no depende de los actores, que por un lado no estarían dispuestos a retirarse voluntariamente, y por otro ya son constantemente retirados y sustituidos por otros nuevos; esta solución está en manos de directores y productores.

El interés del actor está en limitar el problema a los actores de hoy; en que se recupere, o se fabrique, su prestigio.

Distribución, exhibición, publicidad

En el aspecto comercial, la revalorización de los actores, o la valoración de actores nuevos, es indudablemente —lo ha sido siempre— una gran ayuda para la realización de los proyectos. Incluso en el aspecto del cine experimental. A lo largo de la historia del cine abundan los ejemplos de películas que en su tiempo se salían de lo común, cuyo planteamiento presentaba muchos riesgos, y que han podido realizarse al ir avaladas por el nombre de un actor de prestigio. Si en España abundasen más los actores a los que se hubiese conseguido una popularidad —merecida o no— el experimento artístico sería más factible.

Es sabido que la eficacia de un departamento de publicidad depende, principalmente, de dos factores: el talento de sus especialistas y el capital de que dispongan. En España, uno u otro, o los dos, suelen ser insuficientes. Hay bastantes ejemplos de actores y actrices cuyo éxito en una sola película —merecido o injusto— les ha proporcionado una repentina popularidad, y al poco tiempo, esa popularidad, administrada —se supone— por nuestros departamentos de publicidad, se convertía en aversión o en indiferencia, porque la prensa y la pública opinión —en uso de su perfectísimo

derecho— habían divulgado sus defectos, que todo el mundo los tiene, mientras una propaganda inocua no se había preocupado de contrarrestar las opiniones adversas.

Es frecuente oír comentar a productores y distribuidores que determinado actor no puede ser ascendido a la cabecera del reparto, porque no tiene "nombre" o porque su nombre es rechazado por el público y eso impide la colocación de la película en las cadenas de exhibición; y cuando lo dicen debe de ser cierto. Pero también lo es que si se tratase de una película americana con millones de dólares de presupuesto, estrenada ya en Nueva York, en París, en Londres... y con Robert Redford de protagonista, a cualquiera que no conociese ni remotamente la profesión de distribuidor, le sería fácil colocarla.

Cada uno debe acudir a compensar los defectos de los demás y no ha justificar su propia incompetencia. Los agentes de publicidad deben aumentar el mérito real de actores, escritores, directores; los distribuidores tienen que sacar dinero de las películas que vayan contra corriente y no esperar la próxima que caiga en gracia; los exhibidores no deben ser simplemente dueños de sucursales del cine americano amparados en el proteccionismo; los actores deben interpretar bien, a pesar del director inexperto o del guión vulgar; el iluminador, conseguir un ambiente adecuado con un material eléctrico escaso; el escritor, componer un guión capaz de salvarse por sí solo; y la crítica, orientar en un sentido práctico, no limitarse a decir que hay que hacerlo mejor, que eso lo sabemos todos.

Puesto que del aspecto comercial se trata, será bueno reducir la cuestión a cifras, que suelen ser bastante aclaratorias. El desprestigio comercial del actor de cine español ha llegado a tales extremos, que un actor de primera fila, hoy que los costes de las películas —y los de la vida en general— se han multiplicado por diez con relación a los de hace veinticinco años, percibe por la interpretación de un personaje protagonista la misma cantidad que un actor equivalente percibía en aquella época.

Desprestigio intelectual

Del desprestigio intelectual no son culpables sólo los actores del presente, sino quizá también los del pasado, que nos legaron la tradición de considerar nuestro trabajo como un simple oficio transmisible por herencia familiar, o que podía aprenderse en seis meses de meritoriaje.

Mucho ha de tener el actor de temperamental y, por tanto, no es de extrañar la eficacia del elemento congénito, pero actualmente nuestro arte no es tan rudimentario como para no necesitar ayuda de una cultura no sólo profesional, sino general.

Sería absurdo pretender que los actores tuvieran una amplia cultura científica, pues bien sabemos todos que la cosa no es para tanto y que para aparecer en un escenario o colocarse delante de una cámara es suficiente con mucho menos.

Pero siempre será preferible que el actor sienta una inquietud cultural y una múltiple curiosidad por el mundo del espíritu.

Debemos esforzarnos todos por elevar, no sólo en la apreciación de los demás sino también en la nuestra, el oficio de actor a la categoría de profesión intelectual.

Con esto habremos dado un gran paso no sólo para mejorar nuestro trabajo, sino para alcanzar ese otro prestigio, el artístico, que necesitamos aun más que los otros, y cuya falta, en tertulias, en entrevistas de prensa y de televisión, en coloquios, nos arranca tantos lamentos.

La culpa del público

Bien es verdad que desde el punto de vista exclusivo del actor, puede considerarse que una de las causas de este desprestigio no es atribuible al actor concretamente, sino a lo que pudiéramos llamar una deformación —o colonización— del gusto de nuestro público.

Intentaré aclarar esto.

La escuela, el estilo, la tendencia actual de interpretación cinematográfica es la realista, la naturalista, que sigue las enseñanzas impartidas a principios de siglo por Stanislavsky en Moscú y por Antoine en París.

Desde hace algunos años, en teatro han surgido escuelas que se oponen a ésta, o se separan de ella, y han proliferado, sobre todo entre los teatros experimentales. Pero esos intentos no han sido asimilados por el cine, en donde los actores siguen actuando con arreglo a los métodos del

naturalismo que estaban en vigor cuando el cine sonoro aprendió el teatro a contar una peripecia dramática.

A las alturas del siglo en que nos encontramos ahora, bien podemos afirmar que el naturalismo, con sus diversas variaciones, ha sido el estilo de interpretación de los actores del siglo XX. Claramente diferenciado del "efectismo" de final de siglo y del "romanticismo" anterior.

Siguiendo los principios de esta escuela, el actor toma sus modelos, o debe tomarlos, de sí mismo y de la realidad circundante, si trata de ser un actor representativo de su tiempo y de su país, y si de este país y de este tiempo son los personajes que representa, como suele ocurrir en la mayoría de los casos.

Pero esta realidad circundante no es observada por el espectador medio en la misma medida en que la observa el actor. El artista observa constante e involuntariamente la realidad, como en un acto reflejo. El hombre común no vive la realidad para observarla. El observa sólo lo que constituye espectáculo, lo que se le ofrece ya elaborado como espectáculo. Tanto si es un partido de fútbol, una representación teatral o un desfile militar.

Y aquí llegamos al nudo de la cuestión, a la causa de que también los espectadores tengan su parte de culpa: los espectáculos que actualmente son más habituales de nuestro público medio, nuestro público mayoritario, el público que ha de juzgarnos, los que presencia de manera cotidiana, diaria, son las películas americanas. Unas veces en las salas de cine y muchísimas más desde su propia casa, en la televisión.

Al que podríamos considerar como espectador normal, el que no tiene temperamento artístico ni hay por qué exigirle que lo tenga, el no profesionalizado, acaban resultándole más familiares, más cercanos a él, más identificables, los modos y maneras de cualquier actor americano que los de los individuos con los que, sin observarlos, se tropieza en la realidad de la vida cotidiana.

En las películas cómicas, sobre todo en el género sainetesco, el público acepta más que se utilice como modelo, casi siempre para parodiarle, un tipo que existe en su propio entorno. Pero en una película seria, en un drama de acción, si un actor representa el personaje de un campesino manchego, al espectador español mayoritario le agradará más, estimará más su trabajo, se dejará más convencer, cuanto más se parezca a un campesino de Arizona interpretado por Gary Cooper y menos a un campesino de La Mancha. A ese público le parece que si los actores se comportan como americanos, las películas son más películas.

Cierto director de cine español, obligaba a sus actores a que se movieran, anduvieran, se sentaran y se levantaran, como se mueven los actores americanos, y los mandaba a los cines para que se fijaran exclusivamente en esto, porque así al público la película le gustaba más. Y lo peligroso —lo peligroso para nosotros, los actores— es que este director tenía gran parte de razón. Yo, en mis comienzos, tuve otro director que siempre me pedía que hiciese determinados gestos que había visto hacer a actores de Hollywood. "Ríete ahora como Cary Grant —me decía— en "La pícara puritana". "¿Recuerdas como miraba James Stewart a Jean Arhur cuando hablaba por teléfono en "Vive como quieras"? Pues hazlo así".

Estos directores no son personas ridículas, o ignorantes o equivocadas. Son simplemente profesionales que se limitan a poner su trabajo al servicio del público.

El actor se siente así desgarrado entre el impulso de obedecer a su vocación, a lo que ha aprendido de su oficio, y el de someterse a las demandas de los espectadores.

Librar al público de esta deformación, de este colonialismo, de esta influencia, en la que algunos directores caen también dócilmente, es labor que no corresponde a los actores.

Como tampoco les corresponde la creación de unos centros de formación profesional amplios y dotados por igual para la práctica y para la teoría, en los que puedan perfeccionar sus conocimientos, adquirir los que les faltan, y experimentar.

Afortunadamente han aparecido algunas pequeñas escuelas de arte dramático, oficiales o privadas; pero, desafortunadamente, en algunas de ellas conviven la buena fe y la picaresca.

La marginación social

La parte más espinosa de solucionar, a pesar de los bruscos cambios que se han dado últimamente en la acomodaticia moral burguesa, será siempre la de conferir al actor una cierta consideración social. Es natural que la sociedad formalista rechace a los comediantes, puesto que éstos se han obstinado desde la más remota antigüedad en vivir al margen de ella.

Como se sabe, ha habido tiempos mucho peores en que los comediantes han sido perseguidos por la fuerza pública, por el simple hecho de serlo; no como individuos en particular, sino como profesión en general. Y tiempos, en la antigua Roma, en que los histriones eran reclutados exclusivamente entre los esclavos y se les llegó a dar el nombre de "infames".

A Molière, genio indiscutible por partida doble y, además, artista favorito del rey, se le puso como condición para ingresar en la Academia que abandonase su profesión de actor.

Ya el primer concilio de Nicea, en el siglo IV, había prohibido a los cristianos no sólo que fuesen actores, sino que acudiesen a los teatros. Y Buda, según algunos cuatrocientos años antes de Cristo, había ordenado a sus discípulos en el séptimo de sus diez mandamientos: "abstenerse de la vista de bailes, cantos, instrumentos de música y representaciones teatrales." La cosa viene de antiguo.

En la España del siglo de oro fueron repetidas veces prohibidas las comedias. Hubo años en los que a los cómicos y a las cómicas se les prohibió casarse, y otros en los que se les prohibió actuar en pareja si no eran matrimonio.

En la Inglaterra isabelina fueron disueltas las compañías, y a los cómicos se les marcó a fuego, como a los ladrones y a las putas.

Todas estas conocidas persecuciones las han merecido quizá los comediantes. La moral popular los ha mirado siempre con malos ojos, los ha considerado a lo largo de la historia, como portadores de los pecados de frivolidad, escándalo y vagabundeo, y los ha excluido del seno de la sociedad.

Pero aquí se observa un ligero matiz de injusticia. Hay otras profesiones a las que la moral popular ha identificado también tradicionalmente con otros pecados —como la de político y la de comerciante, identificadas con los pecados de hurto, mentira y avaricia— y sin embargo nunca ha proscrito del seno de la sociedad a los componentes de estas profesiones.

Sea como fuere, parece difícil que para llegar a un acuerdo con la sociedad, los cómicos renuncien a su tradición de una moral más amplia, más elástica, más frívola, o como quiera llamársele.

La única fórmula de acercamiento sería que la sociedad —como viene ocurriendo últimamente— siguiera ensanchando sus límites morales. Quizá esto es lo que ha ocurrido en otros países en los que, según cuentan, el actor ocupa un puesto respetable en el conjunto social. En el nuestro, hoy, entre la moral tradicional del comediante y la moral de la sociedad, la divergencia es más acusada. Por tanto, es natural que el desprestigio social de nuestros actores sea también más acusado aquí que en otras latitudes.

Quizá ahora que se viaja tanto, la gente deje de tacharnos de vagabundos. Y después de la píldora, del divorcio, de las experiencias prematrimoniales, no escandalice tanto que los cómicos hayan sido siempre, y sigan siendo, partidarios del amor libre.

Pero esta evolución, este acercamiento de la moral ambiente a la nuestra de vagabundos, de farsantes, de libertinos, tiene que darse por sí mismo, no puede forzarse. Ni pedirse. Sería estúpido aspirar a que se modificasen los cánones de una sociedad, de un pueblo, sólo para que una pandilla insignificante pudiera desenvolverse más a sus anchas.

Otra posibilidad

Son muchos los cómicos —de teatro, de televisión, de cine, que en esto no hay diferencias— que se encuentran a gusto en la marginación. La prefieren a verse incluidos en el mundo de las personas corrientes.

Otros echan de menos cierta dignidad, un codearse con la gente bien.

Dentro de un sistema organizado con acuerdo a unos baremos económicos, el actor tiene como camino de dignificación la rápida adquisición de riquezas —y digo rápida, porque si no, los dignificados serían sus herederos—, que automáticamente funcionarán a modo de bula y le abrirán todas las puertas, ya que no como histrión —como portador de poesía—, sí como consejero del banco tal o como socio de la empresa cual.

Pero en nuestro ambiente, en nuestra circunstancia, los del cine español de hoy, por determinadas causas, esa rápida adquisición de riquezas es punto menos que imposible. El que aspire a ellas, mejor que dedique los meses de paro a otras ocupaciones más propicias y que arman menos ruido.

Algunos artistas teatrales y cinematográficos han conseguido, excepcionalmente, una acomodación a la burguesía —esto ha ocurrido en casi todas las épocas—; y podrían conseguirla muchos más. Y al cabo de escasas generaciones, posiblemente nuestra profesión alcanzase un cierto prestigio dentro de la sociedad formalista.

Pero muchos cómicos y cómicas estarían tristes, y creerían que habían perdido las viejas esencias tradicionales, que se había cometido una lesa traición a lo dionisiaco, y que el techo era cada vez más bajo y amenazaba derrumbarse sobre la vieja carreta.

No veo mejora ninguna para nuestra clase en el aburguesamiento de los artistas. Ya estás aburguesados en demasía. Ya empiezan a advertirse con exceso la falta de amor a la independencia de muchos de ellos, la falta de escándalo, la falta de aventura.

Es cierto que la cigarra no ahorra como la hormiga; pero sabía cantar. Y no por comprender esto, los fabulistas son uno de los fenómenos de la poesía.

Justificación

Problema definitivo del actor de cine español: su problema íntimo, profundo, el saber que no es capaz de llegar a poseer el mejor medio de expresión de su arte, el más adecuado, el más nuevo, el que va con su época; y que ese arte no es apreciado por el público, por su público, por sus vecinos.

Es más, no sólo no es apreciado, sino que el actor, en su hipersensibilidad, advierte que es considerado como algo inferior, secundario, innecesario, muy cerca de lo despreciable.

El comediante auténtico, el vocacional, padece la angustia de que en estos tiempos en que tan ostensible es la falta de amor y de comprensión, no se le considere como lo que él cree que es realmente: un mágico portador de ambas cosas.

Porque no se puede interpretar sin amor, sin comprensión, ni a los personajes más abyectos. El actor interpreta, comprende, y quiere seguir comprendiendo, imitando. Recaba para sí el derecho de imitar, de interpretar y amar a don Juan, y a Cristo, y al ladrón, bueno o malo, y al tirano que usurpó el poder como al mártir, y al alegre como al moribundo, y al loco como al sabio, y al cobarde y al virginal y al enamorado y al embustero.

Porque este ejercicio constante y múltiple de amor a todos y de comprensión, sabe que es lo que en definitiva le acerca a la verdad, a su verdad, y lo que puede disculpar las desmesuras de su excesivo amor a la libertad, y justificar sus pecados de frivolidad, escándalo y vagabundeo.



PROBLEMATICA DE LA MUSICA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA Y SU INFLUENCIA EN LA CULTURA

La Música, relacionada con la obra cinematográfica, no es un elemento decorativo o complementario —como algún productor ha llegado a calificar— sino algo absolutamente consustancial a la misma película, de tal forma que, junto con el guión literario (primera fase en la que se integran idea argumental, es decir, "historia" y diálogo) y la adaptación de ese guión al lenguaje cinematográfico para convertirlo en imágenes, principalmente (segunda fase en la que intervienen director, actores, escenógrafos, operadores y una verdadera legión de colaboradores técnicos) constituye, adecuadamente utilizada, un medio insustituible para subrayar la acción, no sólo con sus acordes y melodías, sino hasta con sus silencios. Con música es posible hacer sentir al espectador cinematográfico sensaciones que la imagen muda no podría despertar o no lograría nunca hacerlo con el mismo grado de intensidad.

Aldous Huxley dijo que "la Música es el único medio por el cual se puede expresar lo inexpressable". Esto, aplicado al tema que nos ocupa, es cierto hasta tal extremo que la imagen resulta la que en infinidad de escenas, paradójicamente, sirve de fondo a la partitura musical. Este es el caso de una comedia musical o de una simple canción sin cuya interpretación quedaría la escena vacía de contenido; el de un concierto cinematografiado en el que la cámara va recorriendo cada uno de los instrumentos, subrayando (ahora es ella, la imagen, la que subraya) la ejecución del óboe, el arpa, los violines, etc., en suma la música; el de cualquier escena en la cual la acción, en planos audio-visuales se sobrepone con la banda sonora, pasando alternativamente, una y otra, a primer plano, alternándose así el protagonismo de imagen a sonido y viceversa. Es obvio mencionar aquellas otras películas cuya "historia" gira alrededor de un famoso tema musical que proporciona al filme su razón de ser y condiciona toda su realización.

La música, desde mucho antes que la técnica permitiera su incorporación a la obra cinematográfica, ya colaboraba con ésta llegando a ser imprescindible la presencia en las salas de proyección de un pequeño grupo orquestal o de un simple pianista que amenizase el espectáculo más tarde llamado "séptimo arte". Esta circunstancia que, invariablemente, se vino produciendo tras la primitiva fase experimental, nos da idea de la estrecha e íntima vinculación que siempre ha existido entre ambos medios auditivo y visual.

¡Menudo escándalo se originaba en la sala cuando el profesor o profesores de turno dejaban de interpretar la obra musical haciendo, con su silencio, más pesante y patente la condición de película muda! ¡Qué rechiflas y abucheos surgían súbitamente cuando el pianista, que en la mayoría de los casos improvisaba las ilustraciones musicales, no acertaba con la melodía que, a juicio del respetable, correspondía a la acción que en esos instantes se producía en la mágica pantalla!

Recuerdo a este respecto un hecho ocurrido en el cine sport de mi ciudad natal, Cartagena, con motivo de la broma de que fue objeto uno de los componentes de la orquesta amenizadora por parte de sus compañeros, quienes, aprovechando su ausencia para atender —sin duda— una de esas necesidades imperiosas que nadie puede resolver por nuestra cuenta, llenaron su Contrabajo de nueces. Cuando el contrabajista se reintegró al grupo y tomó su instrumento para interpretar el

solo que la partitura demandaba, el sonido que produjo el enorme instrumento parecía una tormenta de pedrisco sobre un techo de lata. El contraste con la acción simultánea —un soleado campo en el que pastaban unas ovejitas— provocó tal airada protesta, que, tanto el músico embromado como los bromistas tuvieron que abandonar el local precipitadamente en defensa de sus integridades físicas.

También es de justicia señalar que, la orquesta de la anécdota precedente, recogida de mi propio padre componente de la misma, como tantos otros profesionales de la música al servicio de la imagen, eran premiados con prolongadas ovaciones al término de muchas de sus actuaciones.

Pero volviendo a nuestros días ¿quién no ha sentido su ánimo sobrecogido de terror ante el efecto sonoro de un acorde coincidente con la aparición en primer plano de, digamos, un cuchillo ensangrentado?

¿Quién no ha captado en lo más íntimo de su alma, profundamente, una situación escénica romántica, melancólica, sentimental, escuchando una inspirada melodía que “expresaba” para sus oídos lo que las imágenes “exponían” ante sus ojos?

Para mayor abundamiento en la afirmación de que la música es un elemento insustituible, parte básica en la gestación de la obra cinematográfica, basta recordar los filmes que, con carácter experimental se han rodado sin diálogo —ha habido bastantes en el mundo del “séptimo arte”—, como también con ese mismo carácter experimental, se han producido algunos filmes sin música, y los resultados no han podido ser más negativos.

Que una obra cinematográfica, compendio audiovisual de todas las artes, es cultura, resulta una verdad evidente por sí misma. Con valores más o menos positivos o negativos (en cualquier caso siempre será una estimación subjetiva) toda película, al ser una expresión plástica, espectacular, que trata de lograr universalidad captando tanto mayorías como minorías sin perder sus calidades formales, sintetiza, sugiere con sutileza y, en suma, satisface ese “magnífico apetito de ver que —según Ortega— es consustancial con el Arte”.

La música, por tanto, como arte en sí misma y al tiempo parte integral de dicha obra cinematográfica, influye de una manera decisiva en la cultura que a través del cine llega al espectador.

¿Por qué —entonces— la incorporación de la música al filme crea tantos problemas al compositor profesional? Con una sola palabra se contesta la interrogante: ESCASEZ.

Escasez de contactos previos a la preparación de la partitura musical entre Director y Compositor.

En el orden cronológico natural en el que se producen las diferentes aportaciones artísticas y técnicas conducentes a la creación de la obra cinematográfica, corresponde el último lugar al compositor a quien se encarga empieza su trabajo cuando la película no sólo se ha terminado de rodar y montar sino cuando tiene, incluso, ya determinada la fecha de su estreno y, por tanto, es imprescindible grabar la banda sonora “para ayer”. Esta circunstancia da origen a una serie de actos cuyo denominador común es la prisa. El compositor se reúne con el director en la sala de proyección del laboratorio donde a la vez que visiona el copión charla con el máximo responsable del filme sobre la conveniencia de incluir fondos musicales en determinadas escenas. Acto seguido, el montador, con ayuda de la moviola, le facilita el programa-musical (cue-sheet) en el que se recogen esas conveniencias, ya cronometradas, en el que, como recordatorio para su trabajo, figuran notas como éstas:

“Pepe rueda por escaleras... 10 segundos”, “Puerta que chirría al abrirla Chari... 15 segundos”, “Pepe declara su amor a Chari... 1 minuto y 10 segundos”. Notas muy escuetas pero que en esta técnica musical hay que tener muy en cuenta, ya que, los cronos facilitados por el montador son sumamente exactos para que la sincronización entre imagen y sonido sea perfecta. Un error de un segundo puede arruinar una secuencia.

Y a trabajar. Ya no habrá más reuniones consultativas; el compositor no ha visto rodar ninguna escena ni ha oído las indicaciones previas del director a los actores sobre los diferentes matices de la acción... pero tiene que hacer su trabajo ¡y lo hace! Naturalmente, el director tampoco llega a conocer —en la mayoría de los casos— la música creada para su película hasta que la escucha grabada, es decir, cuando ya no hay posibilidad de correcciones. Todo queda, pues, en manos de la facultad de adaptación del compositor a los diferentes modos que puedan sugerir el ritmo y estilo del filme y de su propio y personal poder de captación del climax de la escena a musicar.

En muchas ocasiones, la profesionalidad del compositor salva con fortuna esta falta de diálogo previo con el responsable de la imagen, pero en otras no sucede así y el resultado es una obra cinematográfica incompleta que hubiese podido ser mejorada si el responsable de la partitura hubiese vivido el rodaje desde la primera vuelta de manivela.

Escasez de medios de reproducción.

Obsérvese que digo "de reproducción" y no "de grabación", porque el nivel general de la técnica de grabación en los Estudios actuales es verdaderamente elevado, como también alcanza cotas muy altas la capacidad profesional de los componentes de la orquesta. No obstante, posteriormente a la grabación efectuada en los estudios fonográficos, se produce un ruido de fondo (basic noise) bastante alto y que, acompañado de los ruidos parásitos, va unido a la proyección del filme dando por resultado una mala reproducción en aquellos locales a cuyos equipos sonoros no se ha incorporado el sistema Dolby con el que la calidad que se ofrecería compensaría con creces el costo de este sistema eliminador de ruidos. Un buen equipo Dolby no sobrepasa las novecientas mil pesetas. No obstante, creo que en Madrid se podrían contar con los dedos de una mano las salas comerciales que cuentan con este eficaz aditamento a su equipo sonoro normal y, aun sobrarían dedos.

El proceso relacionado con la grabación de una banda sonora para un filme es el siguiente: Una vez concluida la grabación musical en el estudio fonográfico, en estéreo y a velocidad de 15 pulgadas por segundo (15 lps.) se procede a la mezcla monoaural con unas frecuencias de 31 a 18.000 C/S (ciclos por segundo). Al final el repicado óptico, negativo de sonido, tenemos una pérdida de frecuencias altas y suelen quedar reducidas entre 50 y 8.000 C/S. Por tanto, el oído nunca podrá captar en todo su esplendor un flautín en regiones sonoras agudas ni a un violín en la parte más alta de su extensión. Después se revela el negativo del sonido y se positiva. La relación que exista entre la densidad del negativo y el positivo del mismo, nos dará el volumen de la copia. Durante el revelado se produce la imagen que se transformará posteriormente en sonido y, si en esta imagen se formasen por defecto de revelado unos granos de plata de gran tamaño, automáticamente se omitirían las frecuencias a reproducir.

Por todo lo expuesto anteriormente y, suponiendo que la mayoría de las salas de proyección cinematográficas estén en la normativa de 50 a 8.000 C/S, sería muy conveniente se realizasen revisiones periódicas de limpieza de microobjetivos, etc. Por regla general estas salas están trabajando con equalizaciones deficientes y hay que tener en cuenta que esa misma equalización es la que se encarga de compensar las distintas absorciones o reflexiones del local a determinadas frecuencias. Por tanto, llegamos a la conclusión de que en el sonido fotográfico de 8.000 a 18.000 C/S, la pérdida puede ser de hasta un 100 por 100 en las frecuencias altas con el consiguiente perjuicio, tanto para la pureza de la partitura musical como para el propio espectador que la escucha.

Si a pesar de los adelantos técnicos actuales en materia de reproducción fonográfica hay audiciones de tan baja calidad, es perfectamente comprensible la aversión que Manuel de Falla sentía a autorizar que su música se incluyese en bandas sonoras de películas. Para un compositor de la talla de este gaditano-granadino universal, debía ser un verdadero suplicio imaginar su maravillosa música reproducida tan deficientemente.

Y, por último, considero que otra escasez que crea problemas al compositor de fondos o ilustraciones musicales para una obra cinematográfica es la del presupuesto. Un presupuesto que en no pocas producciones se acabó con el rodaje y cuya inmediata consecuencia repercute en la música, porque hay que recortar las horas de grabación y el número de profesores de orquesta o que obliga al productor con problemas de tesorería a recurrir a la llamada "música de librería", denominación de grandes catálogos de melodías grabadas en discos especiales no puestos a la venta que contienen obras musicales con distintos ritmos y que el editor que las controla autoriza al productor cinematográfico a utilizar como banda sonora cobrando por ello a tanto el minuto, y en ocasiones cantidades a título simbólico, ya que, la compensación del "prestador" consiste principalmente en el cobro de los derechos de autor que la proyección pública de la película generará.

Pero este procedimiento, peligrosamente extendido hoy en España, amenaza con destruir la labor creativa del compositor condenándole a un ostracismo dramático al prescindir el productor de su aportación artística-laboral; quebranta igualmente la economía del profesor de orquesta que cada día es menos requerido para realizar grabaciones y, por supuesto, supone pérdida de horas de trabajo para los estudios de grabación fonográfica.

Además de estos notables perjuicios, la "música de librería" aun produce otros dos a cual más

importante: es frecuente reconocer la misma música en varias películas de diferentes estilos, de diferentes productores y que, por supuesto nunca tienen nada que ver; no se identifica con lo que está ocurriendo en la pantalla. La Música en estos casos, tal vez por falta de apoyos y ayudas oficiales, es tratada no ya como un aditamento o complemento, sino como un "fleco" que se descuelga de la obra cinematográfica. El otro perjuicio es estrictamente económico y, paradójicamente, se vuelve contra el propio director que autorizó la utilización de este tipo de música, porque en gran porcentaje ésta fue compuesta por autores y compositores extranjeros y, sabido es, que fuera de España los derechos de autor por la comunicación pública cinematográfica se devengan y perciben únicamente por la banda sonora musical del filme, lo que supone que estos derechos no llegan a España y el Director que en nuestro país, por la Ley de Cine de mayo de 1966 debe percibir y percibe el 25 por 100 de los derechos de comunicación pública mencionados, se queda sin cobrar cuando su película se proyecta en otros países. Curioso ¿verdad?

MONTAJE, CINE Y CONSECUENCIA

Montaje

Dentro y fuera de la industria cinematográfica, el montaje es la labor creativa más desconocida por ser la que se realiza en la intimidad de una sala, sin la ostentación de grandes aparatos, compuesto su equipo por muy pocas personas, todas muy absortas en su trabajo, con muy poco atractivo en su actividad y generalmente en sus vidas, al estar apartados de la vorágine del rodaje. Las teorías, los libros, las enseñanzas que sobre esta materia se han publicado o se han impartido, aún en sus más acertadas o didácticas consecuencias, sólo han producido contados impactos y reducidos efectos en la memoria y en las realizaciones de cinéfilos o profesionales. El gran público ignora la labor de los montadores y ante su aparición en los títulos de crédito de las películas, lo asocia al montaje de decorados, aparatos mecánicos necesarios para el rodaje, montaje de instalaciones industriales, eléctricas o escénicas; los administrativos o economistas lo relacionan con el montaje económico de las empresas o la producción como tales unidades de trabajo o de obra. Si nos introducimos en el mundo de los que conocen el cine y sus interioridades, de aquellos que por su labor periodística (críticos, cronistas o informadores), o literarias (escritores, argumentistas, adaptadores o guionistas), el montaje es una labor que, en el mejor de los casos, puede salvar o enriquecer una película y en el peor, echarla a perder o estropearla; para estos intelectuales el montaje roza el mito del poder hacer lo que no se ha hecho, corregir lo malo y obtener una buena consecuencia de una mala o deficiente realización, casi poder alcanzar el milagro.

Conseguir un producto cinematográfico, una película con destino a la exposición pública, haciendo que este público responda anímicamente a las sensaciones que tal producto pretende y solicita, es la misión de todos los integrantes de un equipo cinematográfico capitaneados por el Director, inspirados por el soplo divino del argumento y financiados por ese gran jugador a la lotería del éxito que debe ser el productor cinematográfico. Conjugar estas labores y llevarlas a buen fin en lo económico, depende del Productor que haya sabido elegir un argumento, un guión y un Director apropiados y dotar de medios materiales adaptados a las necesidades de la empresa emprendida. La organización, la dotación de elementos, la disciplina y coordinación de los diferentes equipos artísticos, técnicos y obreros y la logística necesaria, así como la administración de los medios económicos o la ampliación de éstos, si fuera necesario, depende del director de producción. El "alma mater" de la película en sí; conseguir que sea una realidad lo escrito y lo surgido de la mente de un autor, de la nada física hacer un hecho real, palpable, incedente en el ánimo del espectador y convertible en el éxito artístico y económico que reduce en nuevas inversiones y nuevas realizaciones, es la misión del director.

Servir, entender, efectuar los trabajos hasta el logro definitivo de lo pretendido por el director, es misión de los equipos de rodaje. Hasta aquí la idea, la planificación, el troquelado, el fundido, la creación de cada una de las piezas que integrarán en un futuro la película, a falta de la última fase. Armar, ensamblar, coordinar, ritmar, armonizar una y cada una de esas piezas, homogeneizarlas en un todo único e inseparable; cumplir técnica y artísticamente el destino para el que fueron fabrica-

das, ideadas, concebidas. Añadir cada uno de los elementos adicionales (música, efectos de sonido, trucajes, etc.), que convierten las páginas sueltas en un libro, las notas musicales en una sinfonía, los materiales de un edificio, los distintos colores en un conjunto armónico y proporcionado; eso, es el montaje.

El montaje es la última y definitiva labor de la realización cinematográfica. ¿Qué hay que hacer con los diferentes planos rodados de una película? ¿Cuál es el destino último de estos planos? Montarlos..

El montaje tiene dos diferentes enfoques; el primero, rodar los planos para que puedan ser montados, aplicando una técnica, preconcebida (técnica del montaje en la realización cinematográfica). La segunda, el conocimiento profesional y el empleo de esa técnica, en la que influyen una serie de virtudes humanas y artísticas, que debe poseer el montador, para llevar a feliz término el desarrollo de su misión.

La técnica del montaje en la realización cinematográfica, puede resumirse en dos principales puntos: El primero consiste en captar cada uno de los planos de una película desde los encuadres apropiados, para que, tanto en su expresión (énfasis, acentos, subjetividad u objetividad, amplitud o concreción, duración o intensidad dramática, etc.), constituyen en su interrelación, un conjunto armónico, lógico desde la posición del espectador y al servicio de la escena, que evite toda incomodidad o desorientación visual respecto de lo contemplado y le distraigan al intentar situarse o situar las posiciones escénicas, de la acción dramática y la atención argumental.

El segundo punto es más mecánico en el momento de rodar y más previsor en cuanto a dotar al montador de las diferentes posibilidades o coberturas para efectuar el montaje con fluidez y ritmo; el "raccord" o movimientos y sincronías de un plano con otro, en el que la paridad y similitud de acciones proporcionen por su exacta repetición, un perfecto y natural ensamblaje de unos planos con otros y la variedad de encuadres, con lo que se aumentan las posibilidades del montador, para poder jugar de diferentes formas la expresividad de las escenas filmadas, al poseer mayores recursos que permiten un mejor empleo del ritmo cinematográfico.

Los conocimientos de un profesional del montaje cinematográfico, deben abarcar de una forma somera, toda la variada y múltiple gama de las diferentes ramas técnico-artísticas del cine y, de forma específica, todo aquello que constituye su "oficio" y su colaboración técnica y artística con el director del filme. En síntesis se podrían enumerar como necesarios los conocimientos sobre fotografía y sus distintos sistemas y materiales, encuadres, objetivos, sistemas de filmación y sus características y posibilidades, conocimientos sobre sonido y sistemas de grabación, empleo y manejo de estas grabaciones; decorados, plantas y ángulos de filmación y aforo, proporciones, fondos, forillos, maquetas, trucos, transparencias, etc. Caracterizaciones, maquillaje, vestuario. Características de los actores, sus virtudes y sus defectos físicos o expresivos, sus actitudes dramáticas o sus defectos físicos o expresivos, sus actitudes dramáticas o sus defectos de dicción y práctica para el sonido directo o el doblaje, etc. Dominio de la sincronía y dirección de la misma en el doblaje, tonalización, dicción, acentos y expresión, etc. Sentido musical para el montaje de las bandas sonoras, su acoplamiento y sincronización, sentido del ritmo y de la armonía que le permitan con éxito dar cortes y opiniones en la elaboración de los guiones musicales. Pleno conocimiento de encuadres, ejes de cámara, "raccord", expresividad de la planificación y empleo de la misma.

Si lo enumerado anteriormente forman una base de conocimientos adjuntos y necesarios para un montador, pueden conceptuarse como imprescindibles aquellos que configuran su personalidad técnico-artística. El empleo de materiales que diariamente se confían a su labor, en los que se conjugan los esfuerzos de artistas, técnicos, obreros; todas las consecuencias de la inversión económica de una producción cinematográfica con la variedad del coste presente y la esperanza del éxito futuro. La suma de la capacidad artística de los actores, la creatividad de fotógrafos, decoradores, maquilladores, técnicos de sonido, ambientadores, figurinistas, etc. Todo transformado en metros de película, cae en las manos del montador para que de ellas salga un todo armónico llamado obra cinematográfica.

Su primera misión comienza cuando en la proyección diaria de todo lo rodado, con una visión rápida, crítica y analítica, selecciona las tomas buenas para montaje, iniciando una colaboración con el director, con quien consulta, analiza, discute y a quien entiende y obedece. Continúa montando el copión de trabajo, primer esquema de lo que será la película y sobre cuya base se conjuga, ritma, pule y perfecciona, apoyando su objetividad, su experiencia (un director hace una a dos películas del año mientras que un montador monta seis o siete), sus conocimientos de laboratorio, tru-

cajes, efectos de imagen y de sonido, sincronía y confección de las columnas sonoras, diálogos, música, efectos y realización de las mezclas de sonido en las diferentes formas (monoaurales o estereofónicas, en una o seis pistas); las órdenes al laboratorio para el montaje de los negativos y la elaboración de los trucos de imagen, control del tiraje de las primeras copias standard o copias de exhibición, en fin, la edición de la obra terminada.

El guionista describe una escena y adapta un argumento, pero la idea convertida en imágenes y éstas transformadas en veinticuatro fases o fotografías por segundo y estas fotografías o fotogramas a cincuenta y dos por metro de película, rodándose un promedio de quince, veinte o treinta mil metros para ser convertidos en dos mil setecientos útiles, que es la longitud normal de cualquier película comercial, con una duración de una hora treinta y cinco minutos aproximadamente, es tarea a realizarse en el montaje de la misma. El proyecto de un director en la creación de una escena, sometido a los condicionamientos económicos de la producción, a las limitaciones de los decorados o localizaciones, a las diversas y sorprendidas aptitudes de los intérpretes, unas negativas, otras positivas y en ocasiones más amplias y creativas de lo supuesto, convierten el proyecto en algo muy distinto. Una mente nueva, plena de recursos como suma de sus experiencias y conocimientos, objetiva y sincera, convierte al montador en el ejecutor de las máximas posibilidades que ofrece lo rodado y no de lo que se quiso hacer y no se pudo. Esa es la consecuencia del "oficio", de la "profesionalidad" del montador y de su desinteresada colaboración con el director. Sus virtudes humanas principales deben ser la humildad, la capacidad de entendimiento y análisis de las ideas del director y de la línea argumental, el aportar todos sus conocimientos para enriquecer la obra cinematográfica, hasta colocar la última piedra en la aguja de la cúpula que corone el esfuerzo de todos. Eso es el montaje cinematográfico.

El cine

¿Qué es el cine?

El cine se hace para que lo vea un público y él es el que lo juzga desde muy diversos puntos de vista. Partiendo de la base de que hay dos clases de público; el meramente contemplativo que funciona por la doble sensibilidad de individuo y de masa, mientras que el otro, deduce, investiga el cómo y el por qué del argumento, del hecho en sí y la forma de conseguirlo; quién lo hace, cómo lo hacen, por qué lo hacen, a quién se lo hacen y para qué lo hacen. Los cinéfilos, los intelectuales, los artistas, los políticos, todos juzgan al cine y todos opinan sobre él y cada día que pasa el público entiende más de cine y exige más al cine. Por esa ventana luminosa en que se convierte la pantalla, en la intimidad oscura de la sala cinematográfica, el espectador bebe, aspira, asimila el cine. El cine por su utilización y su evolución expresiva se ha cruzado de acera abandonando lo paisajista, exótico o aventurero, sentimental o zoológico pasándose a lo agresivo, erótico, sangriento, brutal que ataca a los sentidos en vez de al sentimiento o al ánimo. Fustiga el estómago en vez del corazón, se clava en los oídos o en los ojos en vez de arroparlos o teñirlos y la masa, el público contemplativo ruge, odia, se carcajea o se contrae por lo sexual o retoza en lo escatológico; mientras el otro, el intelectual rebusca por las esquinas, critica por lo que quería haber oído y no se ha dicho, exige del cine funciones políticas, sociales, planteamientos económicos, simbolismos cismáticos, plúmbeas especulaciones filosóficas, psicológicas, servicios ideológicos...

Consecuencia

El cine que se está haciendo es bidireccional: para el público masa, miserable en lo artístico y ramplón en lo económico; para los "entendidos" o los intelectuales, cine conflictivo, ocre, desagradable, hermético, enrevesado, tortuoso y torturante, apto para resentidos, aburridos, pesimistas y fatuos. Este cine muere rápidamente y por nuestras salas de montaje desfilan la mediocridad, la pobreza de medios, el primitivismo de gentes sin preparación ni profesión que existen por su baratura, su transigencia con todo y su sumisión a todo o por su atrevimiento y falta de respeto a una profesión, a un arte, a un público y a una industria agonizante en España y casi en toda Europa, que intenta subsistir bajo la presión de las multinacionales Norteamericanas que disfrazan sus proyectos a largo plazo, con la oferta de "nuevas fuentes de distribución" por medios televisivos o de video-caseros y anti-espectáculo, reservándose para sí lo que siempre ha sido el Cine.

El cine debe ser espectáculo público, fuente de convivencia, desfile de enseñanza y de proyectos de vida, de ilusiones, de fantasías, de deseos, de sueños; apertura del espíritu humano a la sensibilidad, ejemplo de bien vivir y acicate para conseguirlo. Expresión de cultura, de divertimento, de creatividad, apertura de almas. El cine debe ser el inteligente medio de comunicación de masas que estilice e induzca al público a su contemplación apasionada y en comunidad y no lo divida, ni lo encone, ni lo asquee, ni lo aisle, ni lo aburra, ni lo ahuyente. El cine, es una gran obra encerrada en diez cajas de metal, en la oscuridad del armario de un laboratorio, que por medio de la técnica del hombre, se multiplica, se esparce por el mundo y desde la ventanilla del tamaño de una pulgada de un proyector, surge en forma de rayo luminoso estampándose multicolor y brillante sobre una pantalla y con un rebote de expresiones, invade los sentidos y el ánimo, haciendo vibrar con la risa, el llanto, la emoción y la esperanza a los públicos del mundo.

CINEMATOGRAFIA Y LITERATURA ESPAÑOLAS: APROXIMACION HISTORICA EN LO ARTISTICO, ESTETICO Y NARRATIVO.

La actividad del grupo de escritores que comienza en el período histórico-literario de finales del siglo XIX y principios del XX coincide con la aparición y desarrollo del cinematógrafo.

La adscripción de este nuevo invento al grupo de las artes, las relaciones que tempranamente establece con la Literatura (por la incorporación de escritores al proceso creador del film o por sus actitudes de indiferencia, aceptación o rechazo para con el cinema) ofrece unos campos de estudio cuyas materias corresponden a la Historia de la Literatura Española y a la Historia del Cine Español; la zona conjunta en la que ambas ramas convergen, así como su mutua repercusión, no ha sido estudiada en profundidad por la crítica española, ni literaria ni cinematográfica. Por ello, ha sido mi propósito en este artículo ofrecer la síntesis de una investigación (cuyo desarrollo necesita el ilimitado espacio de un libro), basada en un material idóneo, en la que se han aunado criterios literarios y cinematográficos con el fin de aportar la incidencia del cinematógrafo en el grupo de escritores nacidos alrededor del último cuarto del siglo XIX y, a la recíproca, mostrar la repercusión de la obra literaria en el desarrollo de la cinematografía española. Los autores estudiados, ordenados cronológicamente según su fecha de nacimiento, son: Benavente (1866), Arniches (1866), Blasco Ibáñez (1867), Pérez Lugín (1870), Serafín Álvarez Quintero (1871), Joaquín Álvarez Quintero (1873), Zamacois (1873), Concha Espina (1877), Marquina (1879), Martínez Sierra (1881), Muñoz Seca (1881), Insúa (1883), Francés (1883), Fernández Flores (1885), Onís (1886), Guzmán (1887) y Alfonso Reyes (1889). Todos ellos tienen en común el ser coetáneos al modernismo y a la Generación del 98, aunque la historia de la literatura no los encuadra en tales movimientos. El precedente a este artículo y, al tiempo, su complemento, lo encontrará el lector en mi libro "Modernismo y 98 frente a cinematógrafo" (Colección de Bolsillo, número 89, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981) en el que se estudian las opiniones y relaciones para con el cinema de los siguientes escritores: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Ricardo Baroja, Manuel Bueno, Ramón María del Valle Inclán y Azorín.

Las actividades de los escritores objeto de estudio en este artículo nos permiten establecer unas valoraciones generales que sirven, al tiempo, como guía de lectura para los apartados específicos donde figurará cada uno de ellos.

Introducción

Desde finales del siglo XIX, el cinematógrafo, nuevo hecho científico, simple objeto curioso, pasa a ser espectáculo de público ingenuo y posteriormente fenómeno artístico. El cine, arte que el hombre ha visto nacer, inicia una progresiva afirmación de su capacidad artística entre los intelectuales. Hizo su penetración en la vida cultural por medio de la prensa (diarios y revistas); la sección y el periodista especializado fomentan el interés por los avatares del cinema: polémicas en torno a su condición, relaciones con otras artes, juicios críticos sobre los films estrenados. El interés de

nuestros intelectuales por el discurrir cinematográfico supone un proceso lento y muy diverso; incluso los testimonios mejor intencionados incurren en desorientación sobre la esencia y los valores del cine. Los juicios y actitudes pro o anticinematográficos del grupo de escritores estudiados es acorde con las manifestaciones y actividades de los intelectuales europeos coetáneos, si bien es observable la tendencia española a manifestarse como "fruto tardío": el Film d'Art francés precede a tareas españolas semejantes; D'Annunzio se anticipa en lo cinematográfico a Blasco Ibáñez, Zamacois, Benavente; opiniones manifestadas por los escritores europeos se encuentran posteriormente utilizadas en los artículos de los nuestros, convertidas ya en tópico de la literatura cinematográfica. Charles Chaplin (Charlot) y René Clair, miembro de la Academia Francesa, supieron ganarse con su cine la audiencia intelectual europea. En España, los escritos de senectud de Azorín supusieron una tardía pero eficaz mirada intelectual sobre el Cine.

Como excepción a lo expuesto en el párrafo precedente, España es adelantada en la valoración intelectual del cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica. La revista **España**, dirigida por Ortega y Gasset, funda la crítica intelectual española en 1915; se convierte en la primera barricada, quizá de Europa, que defiende intelectualmente al cine. Los pseudónimos de "El Espectador" y "Fósforo", encubrían los nombres de Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, quienes eligieron el cinematógrafo como tema de sus colaboraciones periodísticas. Se trata de una crítica, nueva literatura, revestida de juicios literarios y comparaciones artísticas que toman como base la actualidad cinematográfica y se erige en defensora de un asunto entendido como digno de las musas.

* * *

La Historia del Cine Español, mudo y sonoro, se ha caracterizado por la búsqueda de un prestigio con el que satisfacer a públicos de mayor exigencia cultural. La historia le ha ofrecido un anecdotario fascinante y la literatura una temática rigurosa y consagrada. Los hombres de cine recurren a elementos extracinematográficos y transforman un medio autónomo de expresión en un instrumento divulgativo de la obra literaria. El auge del cinematógrafo coincide con la crisis del Teatro, causada, entre otros motivos, por el favor que el público dispensa al nuevo espectáculo. El cine ofrece una solución, más comercial que artística, a la pretendida crisis del género dramático; los dramaturgos, incluso los de éxito continuado, generalmente con un conocimiento equivocado del cine, se acogen de modo diverso (adaptaciones, guiones, realización) a los beneficios que el "séptimo arte" les ofrece. De este modo se efectúa la colonización de un medio (el cine) por parte de otro (el teatro).

Pueden establecerse los siguientes grupos de dramaturgos atendiendo a sus actividades cinematográficas:

a) Dramaturgos interesados en la producción cinematográfica con independencia de la teatral: en el cine mudo, Benavente (realizador, productor, guionista); en el cine sonoro de Hollywood, Martínez Sierra (guionista y realizador).

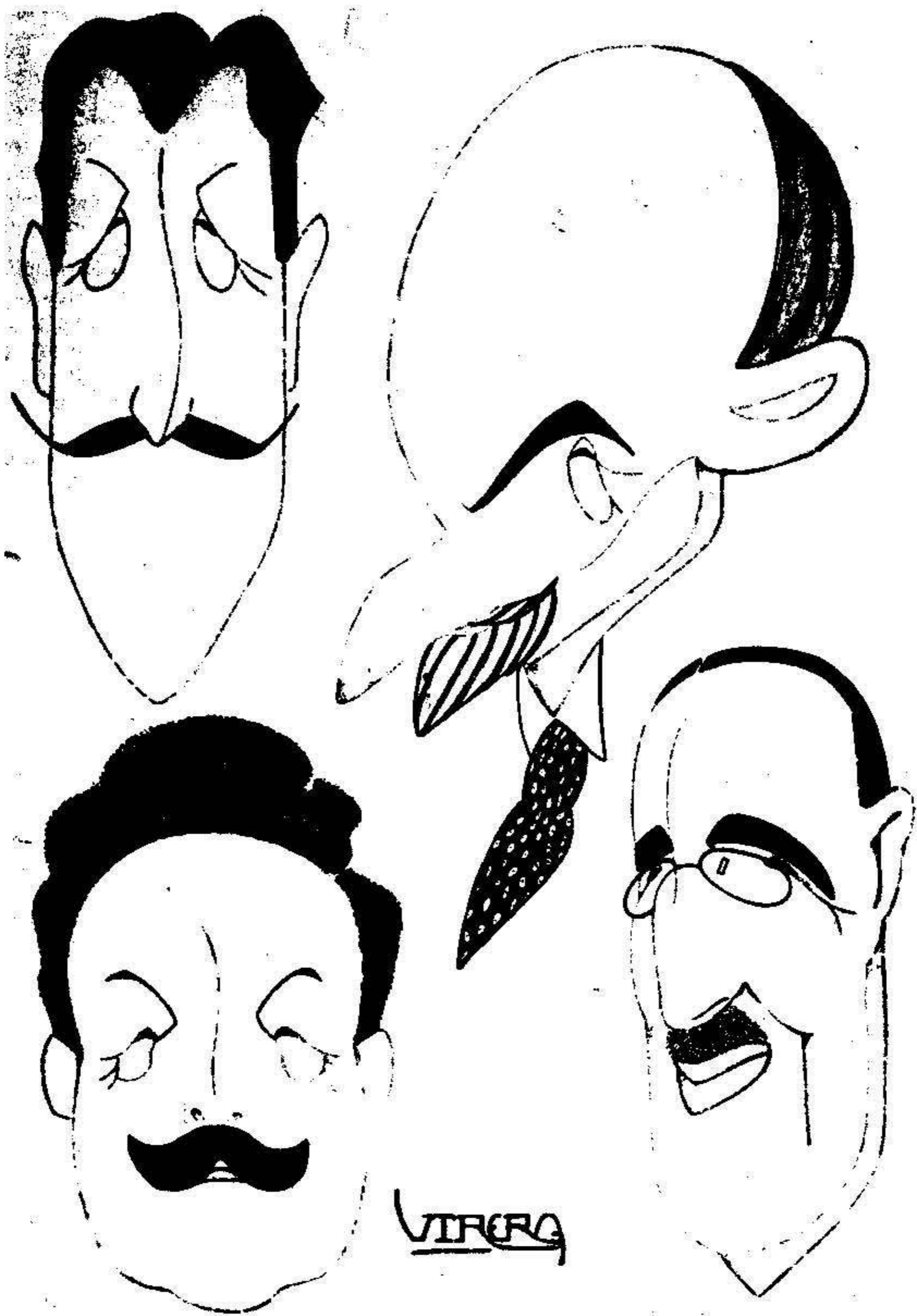
b) Dramaturgos que pretenden innovaciones en la escena; establecen relaciones entre los modos expresivos de ambos medios, generalmente incorporando proyecciones a la sesión teatral o combinándolas: Muñoz Seca, Martínez Sierra.

c) Dramaturgos que con sus opiniones y obras sugieren una salida a la crisis teatral creando un teatro espectáculo de características cinematográficas que aproveche las innovaciones técnicas ofrecidas por el cine: Arniches (del grupo noventayochista, Valle Inclán y Azorín).

d) Dramaturgos que, identificando cine y teatro, actúan como tabla salvadora de ambos y escriben (guiones, adaptaciones) para el sonoro desde perspectivas teatrales: Marquina, los Quintero y demás componentes de CEA (Cinematografía Española Americana) para quienes la producción cinematográfica se había mantenido retrasada por la resistencia capitalista a la inversión, desconfianza hacia los temas típicos españoles y carencia de material técnico adecuado. La crítica cinematográfica comprometida arremetió contra este intervencionismo de los dramaturgos en el cine nacional.

En consecuencia, por las relaciones establecidas entre cine y teatro, observo que:

• El Teatro, al aportar hombres y obras a la realidad de la práctica cinematográfica, condicionó la temática y la expresión del cine nacional. Los dramaturgos que colaboraron, activa o circunstan-



Serafín y Joaquín Álvarez Quintero,
Jacinto Benavente y Carlos Arniches.
Caricaturas de R. Utrera Rivas.

cialmente, con el cinema (Benavente, Muñoz Seca, Martínez Sierra, Arniches, Marquina y los hermanos Álvarez Quintero) no están incluidos en el grupo que la Historia de la Literatura llama "noventayochistas".

- El cine, en conflicto con la crisis de la práctica escénica, influye con su técnica y expresión en la creación de la nueva obra escénica. Los dramaturgos que así lo entendieron y practicaron (Azorín y, en especial, Valle Inclán) están incluidos en el grupo que la Historia de la Literatura llama "noventayochistas".

* * *

Las innovaciones conseguidas por el cine español han estado muy alejadas de lo genuino cinematográfico; por comodidad, ha procurado mantenerse como sucursal de otras artes utilizando gloriosos desechos en lugar de buscar la originalidad de asunto y tratamiento. Ya que cine y novela tienen semejanzas genéricas y narrativas, el cineasta ha buscado material filmable en esta zona de la literatura, un nombre de prestigio en el campo de las letras que, a priori, asegure la rentabilidad del producto cinematográfico. Como consecuencia, el número de novelas adaptadas en la historia del mudo y sonoro es abrumador. El novelista ha encontrado campo abonado para conseguir otra forma de publicación: la filmación de su obra, la visualización de su literatura. En ocasiones, se ha convertido en adaptador, guionista e, incluso, realizador. Es la faceta de la colonización, tan buscada como consentida, de un medio (el cine) por otro (la novela).

Pueden establecerse los siguientes grupos de novelistas atendiendo a sus actividades cinematográficas:

a) Novelistas con opiniones negativas del cine; aceptan gustosos la filmación de sus obras: Palacio Valdés y Concha Espina.

b) Novelistas con opiniones positivas del Cine tal como lo demuestran sus artículos en la prensa; aceptan de buen grado la filmación de sus obras: Insúa, Francés.

c) Novelistas que participan activamente en la cinematografía como actores, productores y directores ocasionales, adaptadores y guionistas: Zamacois, Fernández Flores, Pérez Lugín y Blasco Ibáñez. Este, llamado por Hollywood, escribió para y sobre el cine; su literatura sirvió a la cinematografía americana para potenciar el mito de la vampiresa y el galán.

En consecuencia, por las relaciones establecidas entre cine y novela, observo que:

- La novela, al aportar hombres y obras a la realidad de la práctica cinematográfica, condicionó la temática y la expresión del cine nacional. Los novelistas que colaboraron, activa o circunstancialmente, con el cinema (Palacio Valdés, Concha Espina, Insúa, Francés, Zamacois, Fernández Flores, Pérez Lugín y Blasco Ibáñez) no están incluidos en el grupo que la Historia de la Literatura Española llama "noventayochistas".

- El Cine, a pesar de las semejanzas narrativas con la Novela, no parece haber influido con sus recursos técnicos específicos en los modos de novelar de este grupo de escritores.

Penetración del cinematógrafo en la vida cultural

Veinte semanas después de haberse presentado el cinematógrafo en París lo hace en Madrid; exactamente el 15 de mayo de 1896, festividad de San Isidro; tanto la sesión inaugural como las siguientes tuvieron lugar en la Carrera de San Jerónimo, número 34, sótano del Hotel de Rusia.

No toda la prensa del momento se hizo eco de aquel nuevo entretenimiento del que disponían los madrileños. El lector interesado puede encontrar la noticia en "La Ilustración Española y Americana" (22 de mayo de 1896). Por su parte, el periodista Francos Rodríguez ha recordado aquellas primeras exhibiciones en su libro "Contar vejeces". El Cinematógrafo pasa a ser negocio de barraca de feria; es el sustituto de hombres y animales en circos y teatros ambulantes; sobre ello se pronuncia Pío Baroja en el capítulo de "Paradox, rey" dedicado al "Elogio de los viejos caballos del tío vivo". Puede comprobarse que antes de 1905 los intelectuales y escritores españoles muestran

indiferencia ante la aparición del invento-espectáculo; el hecho de que éste quedara convertido en "pasto de la chusma", aleja la hipotética relación que se podría haber dado, con anterioridad a la fecha mencionada, entre espectáculo y escritor.

La penetración del cinematógrafo en la vida cultural se hace a través de revistas y diarios. La primera prensa cinematográfica aparece en 1907, once años después de la implantación del nuevo espectáculo; "El Cinematógrafo ilustrado", "Cinematógrafo", "El saltimbanqui", son algunos ejemplos; posteriormente aparecerán "Arte y Cinematografía" y "Cinema", editada ésta por el crítico e historiador Juan Antonio Cabero. En la prensa diaria comienzan a aparecer también las páginas dedicadas al nuevo invento; la información viene acompañada de la correspondiente publicidad; el cine pasa a ser una nueva fuente de ingresos para el periódico; "El Diario de Barcelona", "La Vanguardia", "El Liberal", "El Imparcial", "Informaciones", etc. suelen dedicar una página completa, en determinado día de la semana, escrita por un especialista; los nombres de Antonio Furnó ("Anturfo"), José Sobrado de Onega ("Focus"), Antonio Armenta, Sabino A. Micón y el citado Cabero han pasado ya a la historia del primer periodismo cinematográfico. En general, su crítica es de tipo informativo y divulgativo, avanzadilla de lo que el espectador puede ver; la capacidad industrial del cine, sus valores pedagógicos y posible aplicación a la escuela, la cinematografía nacional, la reflexión sobre el valor de la crítica, etc., son temas que se alternan con los juicios sobre Charlot o las más destacadas estrellas europeas y americanas; las firmas ilustres de Mariano de Cavia o Ricardo Baeza es posible encontrar en las páginas de "El Sol", enjuiciando aspectos cinematográficos, sociales, estéticos, históricos. Esta aproximación periodística a las cualidades y esencias del cinema supone una progresiva afirmación de los medios intelectuales, aunque, en general, la negación de su esencia artística es el factor común de la mayoría de los escritores; algunos recurren a la palinodia tras advertir los intereses económicos que supone las adaptaciones; los menos convierten su misión en pasión y acaban incluyéndolo en su obra como un tema más. Si establecemos comparaciones entre el grupo de escritores estudiados y algunos europeos que también se hayan ocupado del cine, podremos comprobar que la teoría de los "frutos tardíos" no es ajena a esta cuestión, si bien, en algún aspecto, son nuestros escritores adelantados a sus compañeros de pluma. En Rusia, el propio Máximo Gorki ya escribió sus impresiones sobre "El reino de las sombras" el mismo año del nacimiento del cinematógrafo. En Italia, Bragaglia y Riccio Canudo (éste afincado en Francia) son pioneros, junto con Marinetti y D'Annunzio, del entendimiento artístico del cine en sus más variadas facetas.

En Francia, Apollinaire declaraba ya en 1909 que el cine era creador de una vida; poco antes, una sociedad de producción fundada por Paul Laffite, aunaba a comediantes y autores de la Comedia francesa para constituir el Film d'Art; su intención: aplicar el arte y la literatura al cinema. Anatole France y Rostand firman los guiones de los primeros títulos. En España, unos años después, la producción nacional intenta atraerse a Blasco Ibáñez, Zamacois, Arniches, Benavente, etc., como a continuación se verá. Por su parte, Germaine Dullac, escritora de teatro, dirige cine desde 1915; los guiones de Artaud y de Delluc, comienzos del cine surrealista, tendrán cierta equivalencia en España cuando se inicien las actividades de los miembros de la "generación del 27", en especial de Buñuel y Dalí. Por el contrario, el nombre de René Clair no tiene correspondencia en nuestra patria, puesto que es el único académico vinculado profesionalmente al cine. Es precisamente Alfonso Reyes, en una de sus críticas y comentarios a cuestiones cinematográficas, el que ha señalado la contribución de la literatura francesa a la cinematografía; en su artículo "El Cine literario", alude y comenta los títulos de Blaise Cendrars "El fin del mundo", y de Jules Romains "Donogoo-Tonka"; en el primero se utiliza con sentido humorístico la idea de volver el film del revés (aspecto que posteriormente va a utilizar Unamuno en alguno de sus artículos), y en el segundo se proponen —según Reyes— los métodos para enriquecer de nuevo el cine. Otros nombres de la literatura francesa, como Cocteau, Malraux, Artaud, han escrito sobre tema cinematográfico, han dirigido films, han intervenido como guionistas y actores.

En Inglaterra, la llegada del sonoro le permite a Bernard Shaw la relación con el medio y así "colocar" sus obras; en otros casos, la novela, ha servido para la utilización de referentes cinematográficos, anticipando efectos que se han hecho realidad poco después; ocurre en Huxley. Otros pensadores, como el alemán Benjamin o el húngaro Lukacs, se han pronunciado en sus ensayos, en fechas muy tempranas, sobre las facetas estéticas y sociales de la cinematografía. Facetas sugeridas por estos escritores se encuentran posteriormente repetidas en críticos y escritores españoles.

La aparición de la crítica intelectual

En 1915 aparece la revista "España", dirigida por Ortega y Gasset; éste ofreció colaboración al profesor Federico de Onís, quien escogió la crítica cinematográfica. Onís escribió varios artículos firmados con el pseudónimo de "El Espectador" e inmediatamente le sucedió "Fósforo". Fue éste un nombre usado indistintamente por el periodista Martín Luis Guzmán y el ensayista y diplomático Alfonso Reyes, ambos mejicanos. La colaboración duró hasta final de año. En 1916, a primeros de junio, Ortega vuelve a solicitar la colaboración de "Fósforo", ahora en la persona de Reyes, para el mismo menester en el periódico "El Imparcial". El ensayista continuaría aun escribiendo sobre cine durante algún tiempo en la "Revista General" de la casa Calleja.

Toda la labor de "Fósforo" es fundamental no sólo por ser un adelantado a su época en la crítica cinematográfica sino porque es (son) el primer intelectual, en España, quizá en el mundo, que se acerca al cine entendiéndolo "como asunto digno de las musas". La sección cinematográfica "Frente a la pantalla", que comenzó a publicarse el 28 de octubre de 1915 en el número 40 de "España", "inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española y, acaso, fue uno de los primeros ensayos". Llama la atención el hecho de que tanto Onís como Guzmán y Reyes utilizaron pseudónimo para escribir de cine; no hemos encontrado explicación en sus escritos ni, incluso, a la hora de vanagloriarse de ellos; el entusiasmo de sus aseveraciones y el radicalismo en el entendimiento del nuevo arte nos hace imaginar que pueda tratarse de un cierto pudor literario o, quizá, que su tarea la entiendan de forma lúdica a juzgar por su dicho "nos divertíamos en escribir unas notas sobre el cinematógrafo": lo cierto es que para el lector de estos diarios y revistas el nombre del crítico se mantuvo en el anonimato. Los comentarios tuvieron como base la actualidad cinematográfica madrileña.

Cuatro colaboraciones, correspondientes a otras tantas fechas y números de la revista "España", constituyen la aportación de Onís a la crítica cinematográfica. El retrato de la actriz Asta Nielsen, los valores sociológicos del espectáculo, las vinculaciones de éste con la literatura o la política, la manipulación de que puede ser objeto, son algunos de los juicios y sensaciones que el escritor ofrece en sus escritos.

Por su parte, la colaboración de Martín Luis Guzmán en el semanario de Ortega no fue abundante; se reduce a ocho comentarios en los que predomina el juicio y la información, como buen periodista, al ensayo. Comenta las adaptaciones literarias, el cosmopolitismo de la imagen cinematográfica, las características de las diversas cinematografías, las relaciones con otras artes, el uso del color así como unas notas laudatorias para Chaplin.

Para Alfonso Reyes, la crítica, entendida como nueva literatura, resulta indispensable como orientadora y consejera del público. La ilusión que "Fósforo" deposita en el cine tiene como base, frente a otras artes, el haber creado una mecánica nueva, una nueva ética y estética del ademán y el gesto; lo entiende como arte mixto, mezcla de tiempo y espacio. Se sienta ante la pantalla como un espectador culto, lúcido, inteligente, que pide silencio, aislamiento y oscuridad. Su método crítico combina la comparación literaria, las alusiones a la mitología, las diferencias entre géneros y artes, las variantes entre héroes literarios y cinematográficos; estamos ante un tipo de crítica semejante a la que cuarenta años después escribirá Azorín, uno viendo cine mudo y otro sonoro. El discurrir y el meditar de Reyes quedan plasmados en los ensayos escritos a propósito de los estrenos que se van sucediendo en Madrid; además de las noticias artísticas, estéticas, se ocupa frecuentemente del estado de las salas y proyecciones, de la actitud del público. Títulos como "El cofre negro", "La moneda rota", "La gitanilla" y casas editoras como "Tanhauser", "Transatlantic", "Patria Films", han merecido su atención. La buena literatura, la fotografía, el actor, son principios básicos y fundamentales para la producción cinematográfica. Defiende enérgicamente la independencia del cine respecto del teatro; se ocupa de analizar aquellos factores que pertenecen en exclusiva al nuevo medio y fija la índole de sus características. Supo ver anticipadamente lo que con el cine se podía conseguir y con el teatro era imposible lograr, más que detenerse en la servidumbre de uno respecto al otro. Charlot, el tipo del hongo y el junquillo, es analizado por Reyes bajo variada perspectiva, aunque haciendo hincapié en la influencia palmaria del cinema en la vida: Chaplin ha adquirido la popularidad suficiente como para encontrar dobles en el carnaval o el circo. Además de géneros y producciones nacionales señala "Fósforo" la necesidad de un específico cine infantil, no sólo en temática y tratamiento, sino en sesiones. En el artículo "El cine literario", escrito en 1920, comenta el cuento de Jules Romains "Donogoo-Tonka", al tiempo que establece cierto paralelo

con el de Blaise Cendrars "El fin del mundo"; queda admirado de los procedimientos tales como el unanimismo, la simultaneidad de representaciones en la que el cuadro de proyección aparece dividido en cuatro, con escenas distintas, el subjetivismo, la deformación plástica de los objetos. El artículo tiene interés, porque demuestra hasta dónde Reyes está interesado por la renovación de un arte en el que cree y en el que espera, tras haber abandonado la obligación de llenar unas cuartillas como crítico. Los comentarios a pie de página anotados muchos años después, al reeditar sus obras completas, cuando el sonoro llevaba tiempo comercializado, son testimonio en qué medida el excrítico seguía pendiente de los avatares cinematográficos, aunque fuera como un espectador más.

Cinema y Teatro: un acercamiento en su base estética

Novelistas y dramaturgos han sido los protagonistas de la colonización llevada a cabo en el cine mudo, primero, y, posteriormente, con más razón, en el sonoro. En España el fenómeno no se hace esperar, de modo semejante a como había ocurrido en Francia e Italia; un numeroso grupo de escritores hacen del cine un instrumento divulgativo de su obra; la situación fue consentida por los hombres de cine, quienes buscaban ante todo la mercantilización de la obra escrita, usando "el séptimo arte" como simple auxiliar de lo literario. Como consecuencia, resultará tópico admitir que el deterioro del teatro está producido por la expansión del cinema.

La polémica Cine-Teatro, existente desde los primeros lustros del siglo, se avivó al final de la época del cine mudo, considerada no sólo desde el ángulo artístico, sino desde el económico. No todos coinciden en señalar el cine como exclusivo causante de la crisis. Buena prueba de ello, por la heterogeneidad de las opiniones y la diversidad de los encuestados, lo constituye la serie de entrevistas que Federico Navas publicó en 1928 con el nombre de "Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro". Personalidades allegadas a ambos medios se van pronunciando sobre distintas facetas de uno y otro. Para los hombres vinculados a la empresa y al negocio, el teatro se encuentra en crisis, pero es el cinematógrafo el que se encarga de compensar la economía; entre otros, así piensa el empresario José Campúa, para quien sus teatros Romea y Maravilla viven gracias a los beneficios producidos por el cine Royalty. La actriz italiana Mimí Aguglia opina que el cine es quien se ha atraído al público de teatro. Un hombre de cine, Benito Perojo, afirma que la degustación del arte teatral es en el cine donde debe hacerse. Del mismo modo, Manuel Linares Rivas estima que el teatro se completa y se renueva en el cinema.

También las páginas del periódico "El Sol" se hicieron eco de la polémica; en 1929, a punto de iniciarse la expansión del sonoro, Ricardo Baeza escribe sobre el perjuicio que el cine causa al teatro, pero destaca los beneficios que recibe el público, porque con el cinema afina su sensibilidad y su gusto a pesar de la escasa calidad de las películas, que, por otra parte, no son peores que el término medio ofrecido por el teatro; al margen de las relaciones y dependencias, el periodista reivindica para el cine su carácter sustantivo y autónomo como arte creador de una cultura del espíritu y un alma internacional. Un punto de vista diferente aporta, en el mismo diario, Guillermo Ferrero, quien insiste fundamentalmente en el aspecto vulgarizador del cine respecto del teatro, haciendo semejante comparación entre periódico y libro, lo que implica adaptarse a la mediocridad de la multitud; sin embargo, el modelo y la vulgarización, en lugar de anularse, se ayudan mutuamente.

La llegada del sonoro, a partir de 1929, supone, en opinión de los dramaturgos, no sólo una mayor proximidad entre cine y teatro, sino, incluso, su identificación; el cine será el medio idóneo para hacer teatro. Con la constitución de la Compañía Española Americana (CEA), un numeroso grupo de dramaturgos y novelistas encontraron una fórmula adecuada para filmar, con imagen y palabra, sus comedias y dramas, aunque la mayor parte de ellos lo venían haciendo de tiempo atrás. Jacinto Benavente, los hermanos Alvarez Quintero, Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Gregorio Martínez Sierra y Pedro Muñoz Seca no sólo opinaron sobre el cinematógrafo, sino que desarrollaron diversas actividades en torno a él, tal como a continuación se verá.

Benavente, que ya en un texto de 1907, "Los Búhos", hacía opinar a sus personajes sobre el cinematógrafo, actuó como realizador, guionista y productor desde la época del cine mudo. En 1914 Ricardo de Baños llevó a la pantalla "La Malquerida" y cuatro años más tarde, los hermanos Herrera Oria, fundadores de "Cantabria Cines", proponen al dramaturgo la dirección cinematográfica de su "Los intereses creados", con el asesoramiento técnico de Fernando Delgado; los resultados parece que fueron catastróficos, tanto en el orden artístico como en el económico. A pesar de

los descalabros, Benavente decide incorporarse plenamente a la actividad cinematográfica, para lo que funda la productora "Madrid-Cines"; lleva a la pantalla una comedia dramática al estilo de los films europeos del momento a la que tituló "La madona de las rosas"; los actores fueron figuras principales del teatro. El escritor parecía sentirse como el pez en el agua, así que, en 1924, registra bajo el nombre de "Films Benavente" una editora que deberá filmar obras escritas por él, aunque dirigidas por otro; tal sucedió con "Para toda la vida" y "Más allá de la muerte", realizadas por Benito Perojo en estudios franceses y españoles. Cesarán durante algún tiempo las actividades cinematográficas del dramaturgo; la implantación del cine sonoro en España será el mejor momento para reanudarlas. En muy poco tiempo se va a producir la segunda invasión de los hombres de teatro en los dominios del cinema. La nueva aventura de Benavente tiene lugar en 1932; en abril se constituye CEA, compuesta por novelistas y dramaturgos que nombran a Don Jacinto presidente de honor; los objetivos de la entidad se fijan en la producción y explotación de películas españolas, sonoras y mudas, pedagógicas, incluidos los noticiarios. Los presidentes de las Cámaras de Comercio e Industria, así como los consejeros del Banco Mercantil prestaron apoyo financiero al proyecto, mientras el grupo de escritores firmantes de las actas de constitución (los Quintero, Linares Rivas, Arniches, Muñoz Seca, Marquina, etc.) cedían la exclusiva de sus inéditos en favor de la sociedad. "El agua en el suelo", argumento original de los Alvarez Quintero, filmado en 1934, facilitó el despegue de la productora; a continuación se rodaron "Crisis mundial", "Doña Francisquita", "Una semana de felicidad", "La Dolorosa" y "La traviesa molinera". Estos devaneos de Benavente para con el "séptimo arte", sonoro ya, habían tenido en su producción dramática un título curioso que se estrenó el mismo año del advenimiento del cinema hablado: "Vidas cruzadas"; la obra es una de tantas típicamente benaventinas, aunque lo curioso es que el autor la ha subtítulo "Cine-drama", queriendo significar con este término el drama hecho a la manera cinematográfica o con rasgos cinematográficos; tal vez esos aspectos entienda el dramaturgo que los ha depositado en la fantasía de un "ladrón de sueños" que hace aparecer en los cuadros segundo y décimo, o en la "escena muda" cuya acción múltiple se encomienda a los actores. Benavente nunca utilizó esta obra para las experiencias de CEA; en 1942 la llevó a la pantalla Luis Marquina, producida por Cifesa. En la última etapa de su vida, el escritor, espectador atento del cine y del teatro, fue depositando juicios, pensamientos y opiniones sobre ambos medios en muy diversos artículos de prensa. Todavía, en 1941, actuaría para la pantalla como actor en los cortometrajes de Julián Torre-mocha "El nietecito" y "Ganarse la vida".

Los hermanos Alvarez Quintero, juntamente con Arniches y Benavente, son los dramaturgos que mayor número de obras tienen adaptadas a la pantalla.

Con ocasión del estreno de la película "Estudiantes y modistillas", realizada por el crítico Juan Antonio Cabero sobre la obra homónima de Antonio Casero en 1927, los Alvarez Quintero enviaron su adhesión, en verso, felicitando a autores e intérpretes. Posteriormente, en 1935, publicaron un cuento titulado "Una película del Quijote" (incluido en el libro "Con los ojos"), escrito con el más desenfadado lenguaje quinteriano; resulta curioso por su recurrencia argumental al mundo del cine: el parecido de un personaje con el Quijote y los avatares que se suceden para que pueda realizarse una película sobre el libro cervantino; también por comprobar qué terminología técnica utilizan los autores en él: entidad cinematográfica por productora, el galicismo "le physique du role" por su traducción correspondiente. Tanto en la revista "Crónica" como en "Primer plano" se pronunciaron los dramaturgos sobre las semejanzas y diferencias entre cine y teatro, entre cinema mudo y sonoro; fueron agradecidos con el cine, dados los éxitos que desde "La dicha ajena", rodada en 1918, pasando por la producción CEA "El agua en el suelo", hasta las varias versiones de "El genio alegre", el nuevo medio artístico les deparaba.

Eduardo Marquina fue un entusiasta versificador de motivos cinematográficos. Ya en 1914 el cine filmó su obra "Un solo corazón o los muertos viven", que interpretaron María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Más tarde, como miembro de CEA, lo describe y Fernando Viola (en su libro "Implantación del cine sonoro y hablado en España") en una de las sesiones constitutivas, aludiendo a sus formidables condiciones de poeta, a su ingenua bondad, a su sentido práctico de catalán; el poeta metaforizó ampliamente al nuevo arte con motivo de la inauguración de los estudios cinematográficos de la entidad, así como al director de producción Eusebio Fernández Arda-vín. "Rosa de Francia" fue un título que Hollywood llevó a la pantalla, dentro de sus planes para abastecer el mercado cinematográfico en lengua española. En la postguerra, diversos títulos de Marquina fueron adaptados al cine; su entendimiento de los valores patrios, su atención a las figu-

ras históricas, a la moralidad noble, producen un material apto para el tipo de película que el franquismo prefiere. "Su hermano y él" y "Doña María la Brava" son títulos que filmó su hijo Luis. Las relaciones con el financiero y productor valenciano Manuel Casanova, director de Cifesa, permitirían a Marquina, tan dado a los versos de homenaje, aplaudir con, sus poemas, al hombre de cine, al tiempo que le solicita una filmografía netamente española. Para esta empresa elaboraría el escritor los diálogos de "El clavo", la novela de Alarcón, "Espronceda" y "Serenata española", tránsito biográfico del músico Albéniz. Encuestado ocasionalmente por la revista "Primer plano", Marquina contestaba a las posibles traducciones de los términos cinematográficos extranjeros y se inclinaba por una urgente castellanización de los mismos; consciente del período autárquico por el que España atraviesa, es enérgico en sus apreciaciones. La respuesta del dramaturgo a cómo debía ser el cine español es coherente con el conjunto de su obra, con el tipo de cine que siempre fomentó; la naturaleza espiritual y física de España son factores de terminantes de los que no se puede prescindir.

Carlos Arniches vio ya filmadas sus obras en 1911 y 1912 por Segundo de Chomón. "El puñado de rosas" y "El pobre Valbuena"; de entonces a acá, se han sucedido sin interrupción las adaptaciones por parte de las cinematografías españolas y sudamericanas especialmente. Según cuenta el historiador Gómez Mesa, Arniches fue asiduo asistente al cine, sobre todo al local madrileño Príncipe Alfonso, próximo al domicilio del escritor. Cuando Edgard Neville realizó "La señorita de Trevélez", el propio autor asistió al rodaje. Al margen de lo que pueda tener ello de anécdota, parece sintomático el interés del dramaturgo por el cinematógrafo; algunos críticos literarios han señalado en su teatro la utilización de técnicas próximas a las del cinema, tal como podían observarse en el primitivo celuloide. En la biografía escrita por Vicente Ramos se estima que la estética teatral se transforma antes de 1918 debido a las corrientes estéticas y filosóficas de los "ismos" unidas a la comicidad chapliniana; Arniches y Chaplin son fieles a una concepción tragicómica del arte, lo que se expresa con un atuendo estrafalario, un rostro risueño, un alma dolorida. Las acotaciones escénicas que, antes de 1915, incorpora Arniches a sus creaciones tienen rasgos de guión cinematográfico; son el anuncio del esperpento valleinclinés y hacen de nuestro dramaturgo un anticipador de la influencia cinematográfica en el teatro. En todo momento ha sido Arniches un decidido partidario de fomentar la cinematografía nacional; ya hemos indicado que en 1932 se compromete a ceder sus obras para que sean filmadas por CEA; entiende que el progreso del cine fomenta el progreso del teatro y pone como ejemplo la manera de solucionar las situaciones cómicas.

Gregorio Martínez Sierra llevó a cabo en 1917 una curiosa experiencia consistente en conjugar un espectáculo cinematográfico, la proyección de la película "Christus", con uno teatral, basado en ilustraciones literarias, canciones y un auto religioso titulado "Lucero de la Salvación". El experimento, llevado a cabo en el Teatro Eslava, es revelador de varios hechos: el interés de los promotores cinematográficos por conseguir un cine hablado e, igualmente, el de los dramaturgos por complementar teatro y cine en una misma sesión, tal como años antes lo había experimentado Muñoz Seca (ya continuación diremos). Si hacemos caso al comentario que Manuel Machado, crítico teatral entonces, dedica al experimento de Martínez Sierra, convendremos que el dramaturgo pretende convertir el teatro en siervo del cinema, porque trata de completar la película con la palabra. A la llegada del sonoro, Sierra abandona la producción teatral para dedicarse a la cinematográfica, dedicación llena de sinceridad, porque se siente ganado por un nuevo medio expresivo. Contratado por la casa americana Fox, marcha a Hollywood para desempeñar la supervisión del material hablado en castellano; los beneficios sobre su obra teatral fueron inmediatos pues el mismo año de 1931 Perojo adapta su obra teatral "Mamá", interpretada por Catalina Bárcena, compañera sentimental del dramaturgo y promocionada por él en el cine norteamericano; varias producciones Fox, codirigidas por Sierra, llevaban al frente del reparto a la actriz; valgan como ejemplos "Primavera en otoño", "Una viuda romántica", "Mujer", "Señora casada necesita marido". Todavía conocería el dramaturgo una nueva adaptación, ahora Paramount, "Canción de cuna". Desde los éxitos conseguidos en la década precedente por la novelística de Blasco Ibáñez, ningún autor español había conocido un número, en cuanto a adaptaciones se refiere, tan considerable de obras llevadas a la pantalla por el cine extranjero como este escritor. En diversas entrevistas concedidas a revistas especializadas, estima Sierra que el hombre de letras puede y debe adaptarse a la técnica cinematográfica. Los avatares fílmicos del escritor discurrieron posteriormente en Ar-

gentina; Catalina Bárcena siguió siendo la intérprete en títulos como "Tú eres la paz", "Los hombres las prefieren viudas", "Canción de cuna" y "El reino de Dios".

Pedro Muñoz Seca fue, tal vez, el primer dramaturgo que incorpora proyecciones cinematográficas a las representaciones teatrales. En 1913, la compañía de Simó Raso estrenó en el teatro Cervantes las obras "Trampa y cartón" y "El modelo de Virtudes"; se proyectaron las correspondientes escenas cinematográficas que fueron realizadas por Enrique Blanco; esta misma técnica se siguió con otros títulos como "Los marinos de papel" y "Presentencompanigraf", esta última, como indica su título, al hacer la presentación de la compañía en el teatro Infanta Isabel. Se trata de un hecho curioso, que parece indicar la crisis en la que se iba a sumir el teatro en la década inmediata, y, a su vez, las conexiones que se establecerán entre él y el cine, a las que aludirán los escritores de fin de siglo en sus escritos sobre uno y otro medio. Además, es un signo evidente y real de cómo el cine empieza a influir en las técnicas de composición dramáticas, tal como se ha dicho de Arniches y puede comprobarse en Valle Inclán. Montero Alonso, biógrafo del comediógrafo, y Gómez Mesa, historiador de cine, han señalado la afición de Muñoz Seca por las películas, en especial las documentales y detectivescas, así como la inspiración cinematográfica existente en la obra "Calamar". Además de algunas adaptaciones de sus obras, llevadas al cine en la década de los años veinte, Seca escribió en 1929, en colaboración con Pérez Fernández, un guión original que llevó el título "La canción del día", coproducción hispano-inglesa financiada por Ulargui-Ufa y dirigida por Samuelson; responde al sistema de producción sonora elaborado en Joinville (Francia) o Elstree (Inglaterra) con el fin de abastecer el mercado español, según las directrices de las grandes compañías norteamericanas. La crítica del momento puso numerosos reparos al film; así, el ensayista César M. Arconada estimaba que las escenas de comedia americana habían sido sustituidas por el sainete español, o sea, el teatro por el cine. A pesar de este fracaso artístico, Muñoz Seca participó, con juvenil entusiasmo, en la creación y constitución de CEA, cediendo la exclusiva de su producción inédita. Un buen puñado de títulos se han filmado posteriormente basados en obras del comediógrafo andaluz.

El entusiasmo de dramaturgos y comediógrafos no tuvo límites para acogerse a los beneficios procedentes del campo cinematográfico; consideraban que la producción española se había mantenido retrasada por causa de la resistencia capitalista, por la desconfianza ante "lo español" y la carencia de medios materiales; como solución a tales males, "ya tenemos a la CEA", decían los Quintero en 1933.

La respuesta al tipo de cine surgido de tales bases literarias partió de revistas y críticos que mantenían un compromiso político; en las encuestas de "Nuestro Cinema" se hacía notar que era preferible carecer de un cinema nacional que llevar a las pantallas las obras teatrales de estos autores, tildados de monarquismo burgués. Del mismo modo, la revista "Cinegramas" se hacía eco del intrusismo de los escritores: el articulista Hernández Girbal titulaba uno de sus trabajos "Al cine español le estorban los autores teatrales". Es evidente que, so pena de incurrir en injusticia, debía reconocerse idéntica culpa en gerentes y prohombres del cine patrio, a cuyos intereses beneficiaba la proximidad de los nombres consagrados por el teatro y eran indiscutible reclamo para la taquilla.

Cinema y novela: un acercamiento en la narrativa

Con los novelistas sucede otro tanto de lo indicado con los dramaturgos; podemos hablar por segunda vez de un abordaje en el que cada cual pretende filmar su obra, a la búsqueda de la popularidad o del beneficio económico; pero el oportunismo es aplicable, tanto a escritores como a cineastas. La incursión de los novelistas en la industria cinematográfica corresponde a un proceso que culmina en los años precedentes al sonoro; la realización de nuevas versiones que dispongan del encanto comercial de la palabra (puesto que no con otro interés se hacen) será un aliciente para los hombres de uno y otro medio, que ven así allanado el terreno de la adaptación y facilitan la visualización de la literatura al prescindir de los explicativos letreros.

Frente al drama, la novela siempre tuvo menos problemas de adaptación en el mudo, pero con el sonoro, uno y otra quedan igualadas; queremos decir que, si drama y cine se sintieron como contrarios, novela y cine se han sentido como fuerzas del mismo signo. El novelista siempre ha estado bien dispuesto para con la adaptación; desde las fechas más tempranas del cine mudo abundan las filmografías apoyadas en nombres de novelistas; los resultados siempre han sido poco sa-

tisfactorios a pesar de lo cual el cine, en concreto el español, ha preferido caminar tras la novela que buscar sus propios caminos. La rebeldía a la tutela literaria era la primera condición que un crítico exigente solicitaba para el cine de su tiempo.

La realidad del maridaje cine-novela, temible casi siempre, elogiada a veces, permite realizar un muestreo entre los novelistas nacidos a fin de siglo, más o menos en el último cuarto, que, cronológicamente son coetáneos a los nombres adscritos a los grupos modernistas y noventayochistas. Conocidas las opiniones de estos grupos, podemos ofrecer los contrastes que sus contemporáneos aportan recurriendo a sus opiniones y actividades para con lo cinematográfico.

Palacio Valdés entiende que el cine está corrompido por la malicia de los hombres; lo enjuicia desde perspectivas morales: sirve más para el mal que para el bien, aunque mantiene la esperanza de que se convertirá en aliciente para el alma. El cine lo entiende como un poderoso auxiliar de la literatura. Más de doce filmes se han hecho basados en sus obras; "José" y "La hermana San Sulpicio", en el mudo; de las cuatro versiones de este título, dos han sido realizadas por Florián Rey e interpretadas por Imperio Argentina, y otras tantas por Luis Lucía, con papeles para Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal.

Alejandro Pérez Lugín es uno de los más inquietos escritores que, atraídos por el mundillo cinematográfico, desarrollaron en él facetas que van más allá de lo artístico. La adaptación cinematográfica de "La casa de la Troya" era un viejo proyecto del escritor, que tardó varios años en llevarse a cabo por dificultades económicas. En 1922 marchó a Africa donde realizó documentales de la campaña con motivos como el desastre de Annual, la conquista de Xauen, etc., serie titulada "España en el Rif". Posteriormente, encontró el novelista a un financiero con el que fundó "Troya Films" y así poder filmar su popular novela. Con el éxito obtenido se animó a la realización de "Currito de la Cruz", cuyo rodaje se efectuó en Sevilla; como un anticipo del sonoro, Lugín tuvo la idea de llevar al cine una banda de música que interpretaba las marchas propias del folclore andaluz durante la proyección. Ramiro de Maeztu dedicó un laudatorio artículo a Pérez Lugín cuando, en plena popularidad, le sobrevino la muerte; lo catalogaba como un servidor del público más que un guía, pero bondadoso en su servicio. Los títulos precedentes, además de "La Virgen del Rocío ya entró en Triana", han conocido varias versiones cinematográficas. Fue Lugín cineasta emprendedor además de novelista de éxito; supo extender la popularidad de sus trabajos con el cine y llevarla hasta donde no podía llegar la novela.

Eduardo Zamacois adaptó para el cine su novela "El otro" e intervino en ella como actor. Se rodó este título en 1919; al margen de su novedad como aventura cinematográfica, parece ser que el novelista utilizó su película, junto a otros documentales, como ilustración de una serie de conferencias que pronunció en Sudamérica, entre ellas una sobre el film "Don Quijote", de Pabst; en los citados documentales hizo intervenir a numerosos escritores e intelectuales. En cierta encuesta especializada contestaba que la más cinematográfica de sus novelas era "Duelo a muerte". En 1935 publicó en la revista "Cinegramas" un "cuento cinematográfico" titulado "Una escena magistral"; el interés estriba en el subtítulo y en que fuera difundido, precisamente, por medio de una publicación cinematográfica; en él, valiéndose de un triángulo amoroso, saca partido a la identificación realidad-ficción, eligiendo figuras del mundo del cine, el rodaje de una película, y buscando las similitudes entre lo cierto y lo imaginario.

Alberto Insúa estima que el cine es un medio expresivo de menores dificultades que la novela; lo psicológico, el estilo y la continuidad son aspectos de ésta que se desdibujan en aquél. En el cine mudo se llevó a la pantalla "Los vencedores de la muerte" y "El negro que tenía el alma blanca"; de ésta se hizo una segunda versión, sonora, dirigida también por Benito Perojo. Entre sus colaboraciones periodísticas de "Nuevo Mundo", "El liberal", "La Voz", pueden encontrarse artículos en los que se aborda el tema cinematográfico.

José Francés fue hombre vinculado a otras artes, en especial a la pintura; por su periodismo vivo no nos sorprende la defensa que del cine hace el escritor entendiéndolo como el arte supremo de nuestro tiempo. En un artículo ensayístico titulado "Concepto y forma de un cinema" analiza la simplicidad estructural de los edificios dedicados al cine en paralelo con las características elementales que son propias del público espectador. Por lo que a adaptaciones literarias se refiere, piensa que es el espíritu de la obra lo que debe conservarse, aunque con un apropiado lenguaje cinematográfico. Como espectador informado supo degustar títulos relevantes del sonoro como "Milagro en Milán" y "Un americano en París". Cuatro de sus novelas han pasado a la pantalla.

Wenceslao Fernández Flores tuvo una postura generosa para entender el cine como legítimo medio expresivo. Tal vez sea una de los primeros novelistas españoles que escribe un argumento original para ser filmado por el cine español. Sin duda, es el académico que mayores vinculaciones ha tenido con el mundo cinematográfico. En la década de los cuarenta fue nombrado miembro de la Junta de Clasificación y Censura, cargo en el que permaneció cuatro años. En numerosas ocasiones el escritor se ha manifestado sobre su concepto del cine y su vinculación con las demás artes, entendiéndolo como forzosa aleación de elementos artísticos, técnicos y económicos; cine y novela son los medios expresivos con mayores conexiones. Cuando en la etapa de postguerra el cine español buscaba una identidad acorde con el momento político, Fernández Flores ponía la esperanza en el futuro de una cinematografía nacional que rompiera con el mimetismo de lo extranjero, pero, al tiempo, con humildad y realismo, reconoce no saber cómo debe ser nuestro cine, porque, caso de saberlo, antes que contarlo, lo haría. Respecto a un tema significativo como es el de las relaciones entre intelectuales y cinema, Flores ha señalado que la hostilidad se debe más bien a las limitaciones individuales de la sensibilidad para con los medios expresivos o artísticos, al puro apego a lo tradicional y al menosprecio de las novedades. Fernández Flores, además de intervenir en los documentales rodados por Zamacois (a los que anteriormente hemos aludido), participó en la película "La malcasada", dirigida en 1926 por el periodista Francisco Gómez Hidalgo; el escritor aparecía jugando a las cartas junto a Gregorio Corrochano, Marcelino Domingo y Valencia II; el letrado colocado tras la imagen molestó al novelista, herido en su honor, según cuenta en un artículo de "Abc". Para el cine, a instancias de Juan de Orduña, escribió "Una aventura de cine", argumento que desarrolló a la manera de la comedia americana; tampoco en esta ocasión se mostró satisfecho de sus contubernios con el objetivo. Los comienzos del sonoro supusieron para el escritor dos adaptaciones fílmicas: el relato "Odio" y la versión de "El malvado Carabel" Realizada por Edgard Neville (que más tarde volvería a filmar Fernán Gómez). En otros films posteriores intervino el novelista aportando facetas, situaciones y personajes a su primitiva obra; así ocurrió en "El hombre que se quiso matar", dirigida por Rafael Gil, y en "La casa de la lluvia". En los títulos "El destino se disculpa", basado en "Fantasmas", "Afán-Evú", intervino el novelista en la adaptación, bien reelaborando el relato con el director Sáenz de Heredia, bien escribiendo el original titulado "El bosque maldito". Aparte de sus artículos en la prensa madrileña, donde ocasionalmente aludió a sus relaciones con el cine, colaboró Flores en la revista "Primer Plano" con originales sobre variantes cinematográficas: las apariencias, los temas usuales de la pantalla, las películas que más le han impresionado, etc. Todavía podemos anotar alguna actividad más en relación al cine: Flores se encargó de la puesta a punto de los diálogos, tanto de películas nacionales como extranjeras para un mejor doblaje al castellano: "El libro de la selva", "El ladrón de bagdad" y "El capitán Veneno". El humor ácido y corrosivo del novelista Fernández Flores fue mediatizado ocasionalmente por las adaptaciones cinematográficas; los cambios de escenarios o los finales conformistas son exigencias de la pantalla a las que voluntariamente se doblegó el escritor; los títulos "Unos pasos de mujer", "Camarote de lujo" y "Huella de luz" sufrieron transformaciones en tal sentido. Un proyecto largamente apetecido por el novelista no llegaría nunca a realizarse: la adaptación cinematográfica de su obra "El bosque animado" por parte de Walt Disney.

Concha Espina mantiene una postura semejante a la mantenida por Palacio Valdés respecto al cine; le niega la condición de arte y discute la fidelidad, la intención y la altura temática de cualquier novela que pase a la pantalla. Su integrismo le hace manifestarse contra las transformaciones que el cine está operando en la sociedad, en las nuevas costumbres. "El jayón", "Altar mayor", "La esfinge maragata", "La niña de Luzmela" y "Dulcenombre" son títulos que han sido adaptados al cine.

Vicente Blasco Ibáñez se aproximó, desde múltiples facetas, al medio cinematográfico. Su interés por él se acusa desde sus mismos comienzos; ya en "Entre naranjos", escrita en el verano de 1900, se recurre a la animación cinematográfica utilizada como símil literario, por lo que debe de ser uno de los primeros escritores que toman el cine como módulo comparativo. En 1916 emprende el autor la aventura de la realización: En Barcelona dirige la versión fílmica de "Sangre y arena", producida por la marca Barcinógrafo; no está muy claro si hubo una dirección compartida con el cineasta Ricardo de Baños; de cualquier modo, no sabemos de otro escritor de prestigio que antes de el autor la aventura de la realización en; Barcelona dirige la versión fílmica de "Sangre y arena", te. La novelística de Blasco, por lo que tiene de folklore en unos casos y por su internacionalismo argumental en otros, ha conocido múltiples adaptaciones cinematográficas, en tantos casos repe-

tidas, tanto por la producción española como por la americana; los intereses americanos para con la novelística del valenciano parecen proceder más de la categoría literaria que del españolismo de los temas, aunque estos se dieran por añadidura en algunas obras; la posibilidad de internacionalizar el producto privaba sobre otro tipo de alicientes. Desde 1920 la producción de Hollywood se interesa por sus libros para llevarlos a la pantalla. Por entonces, la productora Metro está realizando la adaptación de "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" (1921) llevada a la pantalla por Rex Ingram e interpretada por Rodolfo Valentino, joven emigrante italiano que imponía su nombre en el mundo con este film; la crítica elogió las escenas de guerra, porque equivalían a auténticas meditaciones sobre la vida y la muerte, aunque historiadores más distanciados hicieron notar la falsedad del cosmopolitismo, las parrafadas patriotas y el belicismo lleno de concesiones, como observa Angel Zúñiga. El éxito económico estuvo asegurado, al igual que ocurrió con "Sangre y arena" (1922) en la que Valentino llega a su apogeo como "amante universal" respondiendo a las solicitudes del gran público con el "sex-appeal" de las escenas amorosas compartidas con Nita Naldi, dirigidos por Fred Niblo. Algunos articulistas españoles criticaron a Blasco el atropello de que era objeto por parte del mercantilismo yanqui; sin embargo, está fascinado por la popularidad y fortuna que le depara el cinematógrafo, por ver sus personajes de ficción encarnados en las más relevantes figuras de la pantalla. En su residencia de Menton, junto a los Alpes Marítimos, tiene Blasco Ibáñez la oportunidad de presenciar el rodaje de su novela "Los enemigos de la mujer"; la experiencia vivida le permite escribir el artículo "Cómo los americanos cinematografían una novela", donde registra la admiración que siente por la actividad y vitalidad de los cineastas yanquis. 1926 supone el año de máximo apogeo de la novelística del valenciano en el cine americano; tres films se realizan apoyándose en tantas de sus obras: "Mare Nostrum", "Entre naranjos" y "La tierra de todos". Estos dos últimos sirven de plataforma al "star-system" para lanzar al mundo del espectáculo a una actriz sueca que ha elegido apellido español: Greta Garbo. Los libros del escritor están sirviendo de base para que el cine imponga, siga imponiendo, el mito de la "vamp", transformando a ésta. Desde la ingenuidad al caprichoso fatalismo, expresión de la interioridad del personaje. Greta sería también la intérprete de "La tentadora", dirigida por Fred Niblo, basada en la novela últimamente citada.

El cine español sonoro recurrió también a otras obras de Blasco Ibáñez para su filmación; así, en 1929, Benito Perojo realiza "La bodega" en la que éste introdujo algunas escenas sonoras y habladas que, como novedad, llamaron la atención del público, aunque los resultados artísticos fueron muy discutidos por la crítica coetánea. Además de "Mare nostrum", en versión de Rafael Gil, varias versiones de "La barraca" y "Cañas y barro" han sido producidas, tanto por el cine como por la televisión nacionales. La popularidad de las novelas de nuestro autor ha permitido, incluso, a las cinematografías extranjeras recurrir a la parodia, como lo demuestran los títulos "Mud and sand" y "Ni sangre ni arena". Al margen de ser Blasco un autor mimado por los cineastas, en cuanto a adaptaciones se refiere, no podemos olvidarnos de los encargos recibidos para que escribiera guiones cinematográficos y argumentos de películas; tal es el caso, en la producción norteamericana de "Argentine Love" (1924), dirigida por Allan Dwan e interpretada por Gloria Swanson, y "La encantadora Circe" (1925), realizada por Robert Z. Leonard, con actuación de Mae Murray. De este modo, el novelista se convierte en un adelantado de los escritores españoles que, pocos años después, acudirán a Hollywood como guionistas, animadores o asesores de las películas habladas. El título de Blasco "El paraíso de las mujeres", escrito en 1922 para su transposición cinematográfica, no pudo realizarse por las especiales dificultades que planteaba; su prólogo es especialmente significativo, porque en él se contienen abundantes opiniones del escritor sobre el hecho cinematográfico; entiende el cine como un producto legítimo y noble de nuestra época, aunque su condición de escritor le determina a enfoques excesivamente literarios; cuando define al cine mudo dice que es una novela expresada en imágenes y frases cortas. Su concepción del "séptimo arte" no escapa a los tópicos más generalmente admitidos en su época, según los cuales, la salvación del cine estaría en la literatura, en proporcionar temas serios, grandilocuentes, que lo rescataran de un público poco exigente; al tiempo, considera que la novela se encuentra en un callejón sin salida y, al menos, su adaptación cinematográfica pueda resultar beneficiosa, porque le proporcionará universalidad; el cosmopolitismo de mercado que habían adquirido sus libros, el éxito universal de "Los cuatro jinetes...", le indicaban al escritor que era la mejor manera de llegar a las masas de cualquier parte del mundo. Valora el cine como una imprenta de mayor alcance al que cataloga de nuevo medio de expresión literaria; lo enjuicia como arte que depende de cuanto la novela le pres-

te y no de cuanto en su esencia posea. Tanto en "El paraíso de las mujeres" como en "La reina Calafia" hace un encendido elogio de Hollywood, doble testimonio que demuestra la fascinación producida por el ambiente y la admiración por los sistemas industriales utilizados en aquella cinematografía. Describe los estudios, la capacidad para crear decorados, ...lo efímero de todo ello, cumpliendo un ciclo vital que termina con el rodaje.

Llama la atención que habiendo dedicado Blasco una reseña biográfica a Ricciotto Canudo, al igual que lo hizo con otros escritores, no aludiera a cuantos aspectos ligan a este italiano afinado en París con el mundo del cine; no ya sólo en los aspectos anecdóticos, tales como haber sido el fundador del primer cine-club o el acuñador de la expresión "séptimo arte", sino en todos aquellos que Canudo estudió, como nuevo hombre del Renacimiento, profundizando en la idea wagneriana del arte integral; su filosofía y su estética desembocan en el cine y no se pueden explicar aquéllas, aunque sea en corta reseña, sin tener en cuenta a éste; lo cierto es que Blasco no lo hizo así y olvidó este aspecto de su biografiado.

En otros textos de Blasco pueden encontrarse referencias más o menos anecdóticas al cine; tal es el caso de "El réprobo" y "La vuelta al mundo de un novelista". En el relato "El rey de las praderas" imagina a una joven millonaria americana empeñada en casarse con un hombre célebre; encontrará a un actor famoso, conocido con el sobrenombre usado en el título, quien resultará en la vida real un héroe de pacotilla, timorato y sumiso ante su temperamental esposa. En "La vieja del cinema", narración corta, cuenta el escritor la asistencia de una vieja mujer, vendedora ambulante de verduras, al cinema, donde casualmente encuentra la imagen de su nieto muerto en la guerra.

El filme al que acude es una mezcla de ficción y documental rodado en las trincheras del frente; a él asiste una y otra vez esta mujer, haciéndose acompañar de sus familiares, hasta el día en que deja de proyectarse la película, hecho que la sume en la mayor de las tristezas mientras, en contraste, la gente celebra alborozada el final de la guerra.

También es un relato corto "Piedra de Luna", biografía novelada de la actriz Betty Hinton, conocida en el mundo del cine como "Perla Blanca"; comienza el escritor, una vez más, haciendo la descripción de Hollywood, el cambio de las explotaciones petrolíferas por la producción cinematográfica, la acomodación de la "reducción" de indios a las tareas del cine, para centrarse después en el retrato de la actriz, su nacimiento, costumbres, popularidad, matrimonios, divorcios; en fin, el choque de personalidades entre quién es y cómo tiene que ser y aparecer en función de un público que así la quiere.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

- Escalera, Manuel de la: "Cuando el cine rompió a hablar", Madrid, Cuadernos Taurus, 1971.
Cabero, Juan A.: "Historia de la cinematografía española", Madrid, Gráficas Cinema, 1949.
Reyes, Alfonso; Guzmán, Martín Luis; Onís, Federico de: "Frente a la pantalla", Méjico, Dirección General de Difusión Cultural, 1963.
Navas, Federico, "Las Esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro español", Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1928.
Mendez Leite, Fernando, "Historia del Cine español", Madrid, Rialp, 1965.
Gómez Mesa, Luis, "La Literatura Española en el Cine Nacional", Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
Zúñiga, Ángel, "Una historia del Cine", Barcelona, Destino, 1948.
García Escudero, José María, Cine español, Madrid, Rialp, 1962.
Utrera, Rafael, "Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo", Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1981.

así como las "Obras Completas" de los autores estudiados.

Se han consultado, igualmente, números o colecciones de los siguientes diarios y revistas:

"La Ilustración Española y Americana", "El Sol", "España", "Cinegramas", "Film Ideal", "Mundo", "Primer Plano", "Popular Films", "Abc", "Triunfo", "Cuadernos de Literatura", entre otros.

PROTECCION Y AYUDAS AL CINE EN EL DERECHO ESPAÑOL

I. INTRODUCCION

El cine, tradicionalmente denominado "séptimo arte", es, evidentemente, ante todo y sobre todo, un arte. Pero también una industria (1), que genera un producto, el "film", que aquella lanza incesantemente al mercado, envuelto en el celofán de la propaganda, convirtiéndolo en un bien de consumo que explota despiadadamente, hasta agotar todas sus posibilidades de rendimiento comercial. Pero al llegar este momento, en el que los beneficios desaparecen, las películas no deben ser arrinconadas en el olvido, sino amorosamente conservadas y en condiciones de reposición continuada, con finalidad histórico-cultural, puesto que el film es también testigo insustituible de su época y debe procurarse su visionado en cualquier momento por las futuras generaciones para su deleite, estudio y conocimiento.

Sin embargo, antes de entrar en la exposición de los posibles mecanismos de ayuda al cine, debemos plantearnos con rigor una importante pregunta, que suscita sin duda en cascada una larga serie de interrogantes: ¿Conviene realmente la existencia de tales ayudas? ¿En qué pueden consistir éstas? ¿Su establecimiento y existencia no puede ser una forma de ir contra la tendencia natural de las cosas, al permitir la aparición o la supervivencia de films que por sí mismo no hubieren surgido al no poder rivalizar con otros mejores? ¿El establecimiento de las ayudas no será incluso hoy día inconstitucional, al suponer una seria infracción del principio de la libertad de empresa, en el marco de una economía de mercado, reconocido y protegido por el artículo 38 de nuestra Constitución? (2)

Ahora bien, la respuesta a ésta y otras muchas preguntas que en relación al cine podríamos hacernos nos llevaría, también, a formular otras de signo contrario, puesto que toda política bien entendida respecto del cine, en cuanto importante e inmejorable medio de culturización de las gentes, debe antes que nada girar o descansar sobre el aspecto artístico de las películas, que no es ciertamente, ni mucho menos, el más favorecido a la hora de estudiar y llevar adelante la producción y comercialización de un film. Sin que quepa, además, poner en duda que a la sociedad, cuyo genérico representante es el Estado, le interesa y corresponde favorecer y conservar los valores que la industria del cine haya ido produciendo.

(1) Recordemos aquí la conocida frase de André Malroux, "Par ailleurs, le cinéma est aussi une industrie..." (En su trabajo, "Esquisse d'une psychologie du cinéma", Verve, 1941. Vuelto a publicar en 1946, en la obra de Marcel L'Herbier, "Intelligence du Cinéma" (Paris, Corrêa).

(2) No se crea que esta pregunta puede ser extremada o desproporcionada. Recordemos, sino, el problema surgido en el marco de la Comunidad Económica Europea con motivo del artículo 92 de su Tratado fundacional o Tratado de Roma, suscrito en dicha ciudad el 25 de marzo de 1957, en vigor desde el 1 de enero siguiente, al prohibirse en principio por dicho artículo las subvenciones estatales por ser contrarias a la filosofía del mercado, inspirado en la integración de los países que lo constituyen y no en el viejo proteccionismo, ya superado. Ver en particular, sobre esto, la interesante obra de Catherine Sieklucka, "Les aides à l'industrie cinématographique dans la Communauté Economique Européenne" (Paris 1967, 86 pág.).

Por otra parte, en el —pese a sus estrellatos— tenebroso mundo del cine, existe en forma más o menos oculta un rudo pugilato entre los muchos y complejos mecanismos que lo mueven, al ser el cine como resultado, producto de fuerzas e intereses contrapuestos. Así por ejemplo los primeros reclaman lógicamente las mejores salas para sus filmes, mientras que los exhibidores exigen el mejor filmes para sus salas. Saliendo, por lo general, beneficiado de estos forcejeos el más fuerte, aunque no siempre sea éste el que tenga más razón (3).

Especialmente, donde estos combates cobran particular dramatismo es con respecto a las relaciones existentes entre el autor o autores y los productores y realizadores, pues, aunque "le film n'est pas le livre..." (4) evidentemente la primera fase de toda la película, la más difícil por más delicada, es la del proyecto, puesto que entonces "l'oeuvre n'existe qu'à l'état d'idée"... (5). Por lo que en este caso el desequilibrio resulta mucho más evidente y peligroso, hasta el punto de malograrse muchas veces obras de verdadero valor artístico y cultural bajo el inexorable peso de los intereses económicos.

Por ésto que en la segunda Conferencia de los Ministros Europeos responsables de los asuntos culturales, celebrada en Atenas, los días 24 al 26 de octubre de 1978, en su recomendación número III, referente a las industrias culturales, se acordó que los Estados firmantes de la Convención Cultural Europea examinasen, con preferencia de modo concertado, la posibilidad de establecer medidas tendentes a "la ayuda a autores y a empresas que hayan producido obras de calidad y que, sin subvenciones, no podrían subsistir ante la competencia de los fraudes de empresas que dominan el mercado" (6).

Por ésto también que en la Recomendación número 862, aprobada por la VIII Sesión de la Asamblea de la UNESCO del Consejo de Europa, celebrada el 11 de mayo de 1979, sobre "el Cine y el Estado", después de felicitarse de la Recomendación III, antes citada, acordó que el comité de Ministros encargará a un Comité apropiado la preparación de una nueva política sobre cine en la que, entre otras cosas, estudiase "los modos de ayuda selectiva del Estado para promover obras de calidad, preferentemente de forma automática" (7).

Lo que, en definitiva, viene siendo ya de antiguo práctica habitual por parte de la mayoría de los países, aunque existe una gran variedad en cuanto a sus formas o modalidades (8).

Sin que tenga, por otra parte, verdadera consistencia la objeción de la posible inconstitucionalidad de tales medidas o ayudas en nuestro derecho, antes apuntada, puesto que también nuestra Constitución (artículo 20,1 b) consagra y protege el derecho "a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica", entre cuyas creaciones hay que incluir, desde luego, la producción cinematográfica. Declarándose, además, en su artículo 44 que "Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho", por lo que también han de promover y tutelar a una de sus manifestaciones más expresivas, el cine, que malamente podrá subsistir (al menos, el bueno, culturalmente hablando) si no recibe dichas ayudas. Aunque a su vez ésto nos planteará un nuevo y más profundo problema —que me limito a consignar, por no hacer más amplia esta introducción—, el de la valoración de las cualidades culturales de los filmes, porque ¿quién y cómo la hará? Evidentemente, el peligro de caer en un "dirigismo cultural" es manifiesto, pero esperemos que prevalezca la sensatez en el momento de que dichas ayudas sean aplicadas (9).

(3) Ver el "Rapport de la mission de reflexion et de propositions sur le cinema", elevado al Ministro de Cultura Francés el 3 de noviembre de 1981 (Edición ciclostylada, París, 1981. 93 páginas), donde se dice sobre ésto (pág. 53) que ante la ausencia de una regla en dicha concurrencia de intereses, el arbitraje se efectúa en provecho del más fuerte.

(4) La frase entera, tomada del mismo "rapport" citado en la nota anterior, es ésta: "Le film n'est pas le livre, ni le tableau: Il ne peut naître de la seule volonté de son auteur". (pág. 14).

(5) Ver el mismo "rapport", pág. 12.

(6) Ver el Boletín de Estudios número 19, sobre "Las industrias culturales", editado por el Ministerio Español de Cultura, pág. 44.

(7) Recogida en la obra "El cine y el Estado", pág. 9, publicado por el Ministerio español de Cultura, Madrid, 1982.

(8) Ver especialmente el amplio informe sobre "L'aide dans le financement du film en France et a l'étranger", publicado el 23 de febrero de 1972 en el número 3861/3862 de "La documentation française". La actualización de sus datos puede verse en el informe "El cine en Europa", publicado en el número 189 (de junio de 1982) de la Revista "Comunidad Europea", publicada por la Oficina de Prensa e Información de la Comisión de las Comunidades Europeas, en Madrid (págs. 16 a 19).

(9) Ver sobre ésto la información recogida en el capítulo III, sobre "La intervención del Estado", del trabajo de Joop Voogd denominado "El cine y el Estado", inserto en la publicación del Ministerio de Cultura con el mismo título, editado en 1982 (págs. 43 a 57).

II. SECTORES, MODALIDADES Y ALCANCE DE LA PROTECCION Y AYUDAS

II.1. Visión genérica

Del autor al espectador hay un largo camino. Desde que el autor concibe su idea hasta que el espectador, cómodamente sentado en su butaca, disfruta de la obra ya terminada, todo un complejo mundo de técnicas variadísimas ha sido puesto en movimiento y, aunque el intervalo entre uno y otro momento no sea naturalmente demasiado largo, ha parecido, sin embargo, interminable para todos los que en formas realmente muy diferentes han colaborado para plasmar en viva realidad, aunque ficticia, la idea germinal amorosamente cuidada por todos.

Reduciéndolo a términos más fríos, por más técnicos, la puesta a punto del film atraviesa tres estadios fundamentales, habitualmente conocidos por "producción", "distribución" y "exhibición", que se corresponden —como en la fabricación y venta de cualquier producto— con la fase industrial y la fase comercial, amén de una fase posterior o de promoción, importantísima en el mundo del cine, que lanza siempre sus productos bien arropados por campañas publicitarias a veces excesivamente sofisticadas.

Y a su vez, en la fase industrial de producción cabe distinguir entre el autor, el productor propiamente dicho y el realizador, además de la posible existencia de coproducciones en el caso —relativamente frecuente— de films llevados a cabo mediante la cooperación de productores nacionales y extranjeros. Así como en la fase comercial de distribución hay una primera subfase de venta al por mayor en la que cabe distinguir entre la importación de filmes extranjeros y la exportación de filmes nacionales. Y, finalmente, una segunda subfase de exhibición o venta al detall, en la que hay que hacer referencia a las salas en general, así como a las denominadas "salas especiales" y a los "cine-clubs", con aplicación en su caso de unas determinadas cuotas de pantalla y de distribución, que suponen, evidentemente, una fuerte interferencia entre unas y otras fases. Por último, el ciclo de nuestra exposición se cerrará con alguna referencia al espectador y sus derechos, aunque sea materia que habitualmente suele olvidarse, tanto en la legislación como en las deliberaciones y estudios que sobre el cine vienen con cierta profusión celebrándose.

Siendo preciso hacer estas distinciones y subdistinciones por la sencilla razón de que las medidas de protección y ayuda al cine que vamos a exponer no entran en juego con carácter genérico, sino específico, resultando incluso contradictoria su posible aplicación al ser evidente que las que pretenden beneficiar a los autores y sus derechos están más o menos en contra de los derechos e intereses de los productores, distribuidores y exhibidores y viceversa.

II.2. Directriz básica

Antes de entrar en el análisis de las diversas medidas de protección y ayuda que nuestro derecho brinda a los diversos agentes que intervienen en el proceso cinematográfico, debemos comenzar por puntualizar que entendemos por una y otra cosa y cuál es la línea directriz o principio básico que rige su diversa aplicación. Lo que nos da lugar para afirmar que entendemos por "protección" los derechos que nuestro ordenamiento reconoce a cada uno de dichos agentes, que nacen directamente de su actividad en el proceso, es decir, sin necesidad de calificación alguna por parte de nadie y respetando, por tanto, plenamente el libre desenvolvimiento de la misma, mientras que las "ayudas" ha de estimarse que son aquellas formas directas (principalmente, créditos y subvenciones) o indirectas (tales como reducciones o exenciones fiscales, cuotas de pantalla o de distribución, etc.), a cuyo través el legislador pretende estimular la actividad de dichos agentes. Incluso intentando en ocasiones no estimular, sino contraestimar o limitar aquella, con la pretensión de disuadir a dichos agentes de emprender actividades no deseables.

Con lo que se llega, como de la mano, a lo que entiendo que constituye la directriz básica que sirve para definir o catalogar en su conjunto dicha normativa, consistente, a mi entender, en que, aunque aparentemente nuestro derecho mantiene una postura ecléctica o intermedia entre las llamadas ayudas automáticas (especialmente créditos) y ayudas selectivas (fundamentalmente, subvenciones), sin embargo, ultimamente, después del artículo 5 de la vigente Ley 1/1982, de 24 de febrero, se ha inclinado decididamente por el sistema selectivo, puesto que la calificación de un film como película X o destinada a Salas X (lo que en el fondo es lo mismo, puesto que sólo en éstas pueden exhibirse aquellos, según el artículo 1.º de dicha Ley) impide radicalmente la prestación de ningún tipo de ayuda, protección o subvención del Estado.

Sin duda, en la adopción de este criterio, que ha de tenerse continuamente presente cuando exponamos cada una de las ayudas, agente por agente en sus diversas modalidades, ha pesado la recomendación 862 adoptada por la Asamblea del Consejo de Europa el 11 de mayo de 1979, sobre "El Cine y el Estado", al aconsejar inclinarse —según ya vimos— por el establecimiento de "modos de ayuda selectiva del Estado para promover obras de calidad, preferentemente de forma automática.

Aunque no se haya seguido formalmente su dictado, ya que el principio directriz que acabamos de exponer no supone, ciertamente, una ayuda selectiva de manera automática, es decir en forma de criterios objetivos, sino como consecuencia de un juicio de valor —lo que implica siempre un cierto subjetivismo— que ha de realizar la "Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas" creada por la Disposición Adicional Segunda de la Ley antes indicada.

II.3. Visión analítica

II.3.1. Protección y derechos del autor

Aunque el cine es un fenómeno nuevo, aun no centenario, que desde luego no existía cuando en España se dictó la ley, aun vigente, de propiedad intelectual, de 10 de enero de 1879, o el Código Civil, promulgado el 24 de julio de 1889 (10), sin embargo, la amplitud o flexibilidad con que en uno u otro caso se expresó el legislador ha permitido más adelante su aplicación al cine, al ser perfectamente posible entender incluidas las obras cinematográficas entre las "obras científicas, literarias o artísticas que pueden darse a luz por cualquier medio" a que previsoriamente se refería el artículo 1.º de la primera de dichas leyes. Ocurriendo lo mismo en el Código Civil al disponerse en su artículo 428 que "el autor de una obra literaria, científica o artística tiene el derecho de explotarla y disponer de ella a su voluntad".

Sin embargo, la aplicación práctica de dichas leyes a las obras cinematográficas no dejaba de plantear problemas, tanto en España como en otros países, por cuya razón España fue uno de los Estados signatarios en 1908 y 1928 de sendas revisiones hechas en dichos años del Convenio de Bruselas sobre derechos de autor, en las que se incluyó expresamente la defensa de los derechos de los autores de obras literarias y de productores de películas en el caso de adaptaciones cinematográficas. Llegándose, más adelante, a la promulgación por el Ministerio de la Gobernación de una Orden de 22 de febrero de 1965 sobre protección del derecho de autor en la películas cinematográficas, en el sentido de que "cuando acreditado el permiso del autor para representar la obra cinematográfica original o adaptada o que de la misma forme parte, no se le hayan satisfecho sus derechos de propiedad, los Gobernadores o Alcaldes, en su caso, decretarán la intervención de las taquillas del teatro, cine o local destinado a recreo público donde la representación tenga lugar, con objeto de que se lleve a cabo el depósito de su importe en la cuantía necesaria para garantizar el percibo de los mencionados derechos, dando práctica ejecución a lo dispuesto en el artículo 49 de la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879". Orden que fue confirmada después por otra de 14 de abril de 1965, en lo referente a los extremos que acabamos de exponer, pero dejando sin aplicación otros aspectos de la anterior, debido a Recursos de reposición interpuestos contra aquélla.

Hoy, la legislación vigente en esta materia está constituida, fundamentalmente, por dos Leyes. En primer lugar, la Ley de 16 de diciembre de 1954, sobre hipoteca mobiliaria y prenda sin desplazamiento, al permitir la constitución de hipotecas de tal clase sobre la propiedad intelectual y la industrial. En efecto, según su artículo 45, "Los derechos protegidos por las leyes de propiedad inte-

(10) Como es sabido, la primera sesión pública de cine fue presentada por sus inventores, los hermanos Auguste y Louis Lumière, en el Gran Café de París, el 28 de diciembre de 1895. En España, la primera exhibición tuvo lugar poco más tarde, el 15 de mayo de 1896, coincidiendo con las fiestas de San Isidro, celebrándose el espectáculo en la carrera de San Jerónimo, frente al número 32, según recuerda una lápida conmemorativa allí existente. Ver, sobre esto, la obra de Moya, Eduardo, "El cine en España" (Madrid, 1954), editada por la Oficina de Estudios del Ministerio de Comercio. Así como el trabajo de Vizoso Mozo, Angel sobre "Pasado, presente y futuro de la cinematografía española", publicado en las págs. 451 a 480 de la obra "Lecturas de Economía Española e Internacional" editada por el Ministerio de Economía y Comercio en 1981, con ocasión del 50 Aniversario del Cuerpo de Técnicos Comerciales del Estado. Según refiere el Arquitecto Feduchi Benlliure, Javier, en su estudio sobre "Rehabilitación del Cine Doré para Filmoteca Nacional" (Madrid, mayo de 1982), dicha sesión tuvo lugar en los bajos del desaparecido Hotel de Rusia, en la indicada calle de la Carrera de San Jerónimo, consistiendo el local en un patio de butacas con un aforo mínimo ya que contaba solamente con unas 15 o 20 sillas corrientes.

lectual e industrial podrán ser hipotecados en la forma que se establece en los artículos siguientes". Detallándose en el artículo 46 de la misma Ley que en tal caso la hipoteca del derecho principal comprenderá como accesorios, salvo pacto en contrario, la adaptación, refundición, traducción, reimpresión, nueva edición o adición de la obra hipotecada, lo que supondrá la obligación por parte de los autores, conforme al artículo 48, en cuanto titulares, de no poder renunciar a su derecho ni ceder su uso o explotación, total o parcial, sin consentimiento del acreedor, aunque con una excepción específica en favor precisamente de los titulares de una película cinematográfica, al permitir a éstos el párrafo segundo del indicado artículo 48 la cesión parcial de su derecho de explotación, limitada a determinadas regiones cinematográficas españolas, previa cancelación parcial del crédito hipotecario en la proporción fijada en la escritura de constitución o, en su defecto, a la señalada por la entidad oficial y organismos competentes.

La segunda Ley a que antes nos referíamos es la Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre los derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas, en la que se reconoce (artículo 1.º) que "el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación económica de la obra cinematográfica corresponde al productor o a sus cesionarios o causahabientes", pero sin perjuicio de los derechos del autor, ya que (artículo 2.º) "el productor no podrá utilizar ni incorporar a la película ninguna obra de ingenio ajeno sin permiso del autor o de sus cesionarios o causahabientes, salvo que la obra sea del dominio público". Por lo que, después de definir como autores de una obra cinematográfica (artículo 3.º) "quienes lo fueren del argumento, adaptación, guión, diálogos o comentarios"; los autores de las composiciones musicales y, en su caso, de la letra"; "el Director-realizador"; y, finalmente, "las restantes personas naturales que mediante una actividad de creación intelectual participan en la realización de dicha obra", establece en el artículo siguiente que los autores, con independencia de los pactos que hayan establecido con los productores, **tendrán en todo caso derecho al percibo de un porcentaje de los ingresos procedentes de la exhibición pública de la obra cinematográfica**, a pagar por los exhibidores, que éstos deducirán de las cantidades que deban pagar a los cedentes de la película, además del derecho que les asiste a exigir, tanto en la realización como en la exhibición, el respeto a su aportación, pudiendo perseguir las alteraciones sustanciales que se lleven a cabo sin su autorización, así como los demás actos que atenten contra su derecho moral de autor, e incluso disponer de su aportación en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de la película.

Siendo además interesante destacar que la misma ley acentúa la protección de los derechos del autor de las obras cinematográficas al conferir a éstos (artículo 6.º) el carácter de irrenunciabilidad, así como el prohibir la cesión global de obras futuras, que el mismo artículo declara nulas de pleno derecho. (11) Quedando también a salvo los derechos del autor en caso de hipoteca mobiliaria, puesto que según el artículo 6.º del Decreto 3837/1970, de 31 diciembre, en el caso de películas españolas, para la inscripción de la hipoteca será preciso acompañar —entre otros documentos, de no aparecer incorporados a la escritura— "contrato o declaración unilateral, con firmas legitimadas notarialmente, por los que el autor o autores de la obra en que se basa o basará la película, o sus causahabientes, salvo que la obra fuese de dominio público, transmitan al productor la exclusiva para su filmación".

Fijándose después, por Decreto 307/1967, de 16 de febrero, el porcentaje que vimos había establecido el artículo 4.º de dicha Ley, en el 1,55 por 100 de los ingresos reales de los exhibidores, apreciados por el control de taquilla, descontados los tributos que graven la exhibición. Habiéndose suscrito recientemente, con fecha 27 de julio de 1979, un Convenio entre el Ministerio de Cultura, la Sociedad General de Autores de España y la Federación Española de Asociaciones y Gremio de Distribuidores de Películas Cinematográficas, sobre pago directo por cada distribuidor a

(11) En el ámbito internacional, su artículo 7.º invoca el consabido principio de reciprocidad. Pero debe tenerse en cuenta que el Convenio de Berna de 9 de septiembre de 1886, sobre protección de obras literarias y artísticas, incluye —conforme a sus sucesivas revisiones, la última de París el 24 de julio de 1971, ratificada por España mediante Instrumento de 2 de julio de 1973— a las obras cinematográficas. Conviniendo destacar el artículo 11 bis de dicho Convenio, al reconocerse en el mismo a los autores de obras literarias y artísticas el derecho exclusivo de autorizar "la comunicación pública por altavoz o por cualquier otro instrumento análogo, transmisor de signos, de sonidos o de imágenes de la obra radiodifundida". Cuyo derecho fue invocado por la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 15 de junio de 1959 al haber declarado procedente la exigencia de pago de derechos de autor por la Sociedad General de autores de España a los establecimientos de hostelería que estuviesen provistos de aparatos receptores de radio y que por extensión puede aplicarse a la reproducción de películas en locales existentes en dichos establecimientos, bien directamente, bien a través de la Televisión, para distracción y entretenimiento de sus clientes.

la SGAE del total importe de los derechos de autor correspondientes a la proyección pública de las películas cinematográficas objeto de sus contratos de distribución, calculados al indicado 1,55 por 100 en la forma antes dicha.

Finalmente, debe decirse que los derechos de los autores de obras cinematográficas cobran especial fuerza en función de lo establecido por el artículo 49 de nuestra vieja Ley de Propiedad Intelectual, al disponerse en el mismo que "los Gobernadores de Provincia, y donde éstos no residieren los Alcaldes, decretará a instancia del propietario de una obra dramática o musical, la suspensión de la ejecución de la misma, o el depósito del producto de la entrada, en cuanto baste a garantizar los derechos de propiedad de la mencionada obra" (12). Cuyo precepto, evidentemente de gran eficacia y no tan infrecuente uso como pudiera creerse, se encuentra grandemente reforzado por la circunstancia de que la infracción de los derechos de autor, en caso de ser intencionada, se encuentra tipificada como delito —castigado con arresto mayor y multa de 10.000 pesetas— por el artículo 534 de nuestro Código Penal.

11.3.2. *Protección y derechos de los productores*

Conforme a la definición contenida en el párrafo final del artículo 1.º de la ya citada Ley 17/1966, de 31 de mayo, "se entiende por productor de la obra cinematográfica la persona natural o jurídica que tenga la iniciativa y asuma la responsabilidad de la realización de aquella. Se presume como tal el titular del permiso de rodaje". Por tanto, en nuestro derecho el término "productor" comprende no sólo al productor propiamente dicho o responsable económico del filme, sino que también al realizador o responsable artístico del mismo (13).

Comprobándose la importancia de la figura del productor en el hecho de que si bien el autor en el fondo la pieza clave, puesto que de él nace la idea creadora, sin embargo, aquella no llegará a cristalizar si no es por el concurso del productor, para quien todo serán dificultades, especialmente económicas, ya que la idea del autor abortaría sin la aportación de las instalaciones, técnicas y financiación que el productor ha de tener a punto, amén de la selección y reclutamiento del personal necesario, tanto artístico como técnico, (14).

Como medidas de protección y ayuda a los productores se dictó, en primer lugar, en España la Ley de 27 de abril de 1946, por la que se declaraban aplicables a la industria de la producción cinematográfica nacional todas las prescripciones de la Ley de 24 de noviembre de 1939, de Ordenación y defensa de la Industria nacional, por estimarla incluida en el apartado D del artículo 3.º de esta última, aunque con la exigencia de que el capital social de las empresas que poseyeran o explotaran estudios, laboratorios o, en general, establecimientos para la producción cinematográfica en España, así como el de las dedicadas a las producciones de esta índole, doblaje o actividad asimilable, fuese integramente español, con acciones nominativas intransferibles a extranjeros. Prohibiéndose además (artículo 4) a sus titulares efectuar contratos de arrendamiento, cesión o similares que de manera directa e indirecta puedan contravenir dichas prevenciones, salvo casos excepcionales y por razones de reciprocidad, (artículo 5), de alta conveniencia nacional, previa deliberación del Consejo de Ministros.

Más adelante, mediante otra Ley, de 17 de julio de 1958, ante la extraordinaria trascendencia que en el ámbito nacional tiene la actividad cinematográfica, dadas sus especiales características y la necesidad de una acertada difusión de sus valores morales, culturales y sociales, se estimó conveniente la implantación de un sistema de crédito a plazo medio que fomentase los planes de producción, orientándolos hacia la continuidad de las empresas cinematográficas y de su solvencia económica. Creándose a tal fin por dicha Ley el denominado "Crédito cinematográfico", (15), a tipo de interés reducido y con la consideración de fondo rotatorio, por un importe máximo de

(12) Según se les reconoce, expresamente, en la parte final del artículo 1.º de la Ley 17/1966, de 31 de mayo. Aunque no deje de resultar confuso, por la contradicción que supone el comienzo de dicho párrafo, al decirse allí que "el productor, sus cesionarios o causaheientes serán los únicos titulares legitimados para hacer efectivas las facultades establecidas en los párrafos segundo y tercero del artículo 49 de la Ley de Propiedad Intelectual..." según ya vimos, la aplicación de dicho artículo 49 fue ya invocada por Orden de 22 de febrero de 1965.

(13) "Rapport de la mission...", pág. 11.

(14) En ocasiones se confunde en una misma persona la figura de autor y productor e incluso la de Director-realizador del film, según previsión contemplada por el artículo 5 de la misma Ley.

(15) Anteriormente, mediante Orden de 11 de noviembre de 1941, el entonces Ministerio de Industria y Comercio había instituido el Crédito Cinematográfico, a través del Sindicato Nacional del Espectáculo e integrado después en el Fondo de Protección a la Cinematografía Nacional, creado por Orden de 16 de julio de 1952.

450 millones de pesetas. Habiéndose reglamentado dicho Crédito por una Orden del Ministerio de Hacienda de 20 de junio de 1960, que fue sustituida después por otra de 13 de marzo de 1971 y posteriormente por otra de 23 de noviembre de 1972, al objeto de adaptar su contenido a los principios de la Ley 13/1971, de 19 de junio, sobre organización y régimen del Crédito Oficial, prestando además especial atención a los créditos para financiar la producción de obras cinematográficas, singularmente en lo que se refiere a su aseguramiento, aprovechando las posibilidades que ofrecía el Decreto 3837/1970, de 31 de diciembre, sobre hipoteca mobiliaria de películas cinematográficas. Pero al haberse promulgado después el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, sobre regulación de determinadas actividades cinematográficas (que derogó, entre otras, la Orden de 13 de marzo de 1971, modificada después por otra de 21 de septiembre de 1973, también derogada, sobre normas de protección al cine), modificado a su vez por el Real Decreto 1664/1980 de 6 de junio (16), resulta que en la actualidad el sistema de protección y ayuda a los productores en nuestro ordenamiento jurídico es extramadamente complejo, estando constituido, fundamentalmente, por subvenciones y créditos, además de la posible financiación mediante la constitución de hipoteca mobiliaria sobre las películas, según a continuación exponemos, pero con la importante salvedad, introducida por el artículo 5.º de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, de que las películas destinadas a Salas X, es decir, las calificadas como películas X (las de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia), no podrán ser objeto de protección ni ayuda alguna del Estado. (17)

a) *Subvenciones*

Es decir, entregas a fondo perdido o sin obligación de devolución, entregándose todas ellas con cargo al Fondo de Protección a la Cinematografía, dentro de las cantidades habilitadas al efecto en sus presupuestos anuales. Pudiendo ser ordinarias, especiales o adicionales, conforme al detalle que a continuación se expone, pero debiendo tenerse en cuenta, como condición general, que su entrega está afecta previamente a la conformidad del Banco de Crédito Industrial, sobre posible impago de amortizaciones o intereses de los créditos que en su caso hubiesen sido otorgados a los productores, al disponerlo así la Orden de 9 de junio de 1981, actualmente reguladora del crédito cinematográfico.

i) *Subvenciones ordinarias*

Son las establecidas por los artículos 12 y 13 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre. En el caso de largometrajes (es decir, películas que tengan una duración igual o superior a sesenta minutos), las empresas productoras españolas que realicen películas españolas (18) acogi-

(16) Hay que tener en cuenta además que los artículos 17 y 19 del citado Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por los que se establecían determinadas cuotas de pantalla, han sido declarados nulos por Sentencia de la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo de 9 de junio de 1979. Sin perjuicio de haber sido implantadas después dichas cuotas en términos análogos —según después veremos— por la Ley 3/1980, de 10 de enero.

(17) Esta disposición supone hoy día, mientras no se desarrolle suficientemente la indicada Ley 1/1982, de 24 de febrero, una verdadera contradicción, al menos en el caso de los créditos, puesto que al poderse conceder éstos —de conformidad con lo previsto por el número 4 apartado b de la Orden de 9 de junio de 1981 incluso para la producción de películas, puede ocurrir que una vez concedido el crédito y producida la película, en el trámite de calificación de ésta se acuerde su inclusión en el género de películas X, lo que dará lugar a la inmediata anulación y consiguiente cancelación del crédito anteriormente recibido. No ocurre en cambio esto con respecto a las subvenciones, puesto que como después veremos, la entrega de éstas a los productores, por imperativo de lo dispuesto por el artículo 12 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, sólo se efectúa cuando se trate de su primera película realizada y precisamente a partir de la fecha de estreno de una segunda película española. Y, en todo caso, el importe de las subvenciones a las primeras o sucesivas películas realizadas está en función de los rendimientos brutos de taquilla obtenidos durante los cinco años siguientes a su estreno. Con lo que si su calificación fuera de película X, aun se estaría a tiempo de no conceder la subvención. Parece, sin embargo, conveniente, que en el desarrollo reglamentario de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, previsto por la Disposición Final 1.º de la misma, se establezca la posibilidad de una "pre-calificación", para impedir radicalmente la entrega de créditos, subvenciones o cualquier otro tipo de ayuda a aquellas películas que evidentemente hayan de ser después clasificadas —una vez producidas— como películas X debido a su carácter pornográfico o a realizarse en ellas apología de la violencia.

(18) Según el artículo 11 de dicho Real Decreto a los efectos de los beneficios de protección previstos en el mismo, tendrán la consideración de películas españolas las producidas con destino a su explotación comercial por personas naturales o jurídicas de nacionalidad española, inscritas en el Registro de las Empresas Cinematográficas de la Dirección General de Cinematografía, siempre que sea español el Director-realizador, el autor del argumento y el autor de la música, así como los componentes de los equipos técnicos y artísticos de la película y ser ésta realizada dentro del territorio español con la participación de Empresas de servicios técnicos y auxiliares cinematográficos españoles. Teniendo también dicha consideración —a los mismos efectos— las realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras según la legislación vigente. En el caso de obras literarias extranjeras,

das al régimen de subvenciones (19), percibirán una cantidad equivalente al 15 por 100 de los rendimientos brutos de taquilla obtenidos durante los cinco años siguientes a la fecha de su estreno, pero dicha subvención únicamente se podrá percibir a partir de la fecha del estreno de una segunda película española. Debiendo tenerse en cuenta que cuando dichas películas se proyecten en programas dobles, la subvención se calculará sobre el 50 por 100 de los rendimientos brutos de taquilla y que cuando el importe de la subvención sea superior a diez millones de pesetas sólo podrán percibir el exceso de dicha cantidad las empresas productoras que justifiquen debidamente haber reinvertido dicho exceso en la producción de nuevas películas.

Por otra parte, y con respecto a los cortometrajes (películas con duración inferior a 60 minutos), la subvención consistirá en una cantidad igual para todos a cuyos efectos se fijará en los Presupuestos del Fondo de Protección a la Cinematografía una cifra global anual que no podrá exceder del 5 por 100 de los mismos.

En ambos casos, es decir, con respecto tanto a largo como a corto-metrajes, es requisito indispensable para percibir las subvenciones justificar la entrega de una copia de la película, en perfectas condiciones, a la Filmoteca Nacional, hoy denominada Filmoteca Española.

ii) *Subvenciones especiales*

Se encuentran establecidas por el artículo 14, para películas españolas de cualquier metraje, siempre que hayan obtenido previamente la calificación de "película de especial calidad" y/o "película especial para menores" que se adjudica anualmente, en el mes de enero de cada año, a películas que hubieren sido clasificadas el año anterior (salvo si la concesión de tales calificaciones se declara desierta), por poseer, según los casos, valores artísticos cinematográficos o por su adecuación a los públicos infantiles y/o juveniles, a la vez que suficientes características de calidad. En ambos casos, dicha calificación corresponde otorgarla al Director General de Cinematografía, hoy de Promoción del Libro y de la Cinematografía, mediante resolución, previo informe no vinculante de la Subcomisión de Valoración Técnica de la Comisión de Visado regulada por la Orden de 7 de abril de 1978, dictada en desarrollo del indicado Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre.

Con la característica general de que las subvenciones especiales, concedidas siempre a título de prestación complementaria, son iguales para todas las películas así calificadas, sin que su importe pueda exceder además del 10 por 100 de los presupuestos del Fondo de Protección a la Cinematografía, repartiéndose al 50 por 100 cada subvención entre las Empresas productoras y el equipo técnico-artístico y sin que en ningún caso el importe que pueda corresponder a cada película exceda de su presupuesto de producción.

iii) *Subvenciones adicionales*

En el régimen de ayudas existentes con anterioridad al introducido por el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, se duplicaba el importe de la protección económica del Estado en favor de los productores de películas cuyo coste fuese superior a veinte millones de pesetas. Pero tal sistema fue derogado por el referido Real Decreto, con el propósito de lograr la homogeneidad y claridad del régimen de protección económica, que adolecía de falta de flexibilidad por la inexistencia de un baremo graduado que evitase el agravio comparativo que subyacía en el trato igual otorgado a aquellas películas cuyo costo excedía mínimamente el límite de los veinte millones de pesetas y aquellas otras que superaban muy considerablemente dicho tope mínimo. Pero

habrán de ser españoles el traductor y/o el adaptador; análogamente, en caso de obras musicales extranjeras, habrán de ser españoles el arreglador y/o los intérpretes. Siendo dichos requisitos de cumplimiento necesario, salvo en cuanto a lo relativo a los componentes de los equipos técnicos y artísticos de la película y el que sea realizada en territorio español y con participación de Empresas de servicios técnicos y auxiliares españoles, al estar autorizada la Dirección General de Cinematografía para autorizar excepciones a los mismos, "en casos justificados y a la vista de petición suficientemente razonada, que deberá formularse con anterioridad a la fecha del comienzo del rodaje de la película".

(19) Téngase en cuenta que según su artículo 18, se consideran excluidas de protección, no siendo por ello posible concederles ningún tipo de ayuda, las películas siguientes: a) Las producidas por el Estado, sus Organismos Autónomos, Empresas Nacionales, entes territoriales autónomos y las corporaciones locales. b) Las que tengan un mero carácter publicitario y las de propaganda política de partido. c) Las realizadas con material de archivo en un porcentaje superior al 50 por 100 de su duración y las que en la misma proporción se limiten a reproducir espectáculos, entrevistas, encuestas, reportajes y acontecimientos de actualidad, salvo que excepcionalmente, en atención a sus valores culturales o artísticos, la Administración las declare merecedoras de protección. d) Las que sólo pueden ser exhibidas en salas especiales. e) Las que por sentencia firme fueran declaradas en algún extremo constitutivas de delito. Suspendiéndose, en este último caso, durante la tramitación de la causa, el pago de cualquier subvención.

atravesando la industria cultural cinematográfica una situación crítica y siendo conveniente construir un sistema de protección que estimulase mayores inversiones cinematográficas no sólo porque estas se traducirán en un nivel superior de empleo, sino porque a la larga redundaría en resultados de prestigio en los mercados internacionales, el Real Decreto 1465/1981, de 19 de junio, dispuso la concesión de una subvención adicional cuya cuantía vaya aumentando porcentualmente según el costo de las películas, evitándose así el agravio comparativo antes indicado.

Para resumir con claridad la regulación, verdaderamente compleja, de estas subvenciones adicionales, hay que tener en cuenta de manera conjunta las siguientes reglas:

1.º **En cuanto a su aplicación**, ésta sólo es posible en caso de largometrajes (20 españoles) (21), cuyo coste acreditado sea superior a treinta y cinco millones de pesetas (22) o que hubieran sido declarados de "Especial calidad" (23).

2.º **En cuanto a su importe**, será una cantidad adicional (es decir, añadida a las subvenciones que en su caso correspondan a la película. De ahí sí nombre) consistente en lo que resulte de aplicar a los rendimientos brutos de taquilla obtenidos durante los cinco años siguientes a la fecha de su estreno, un porcentaje del 5, 10, 12,50 o 15 por 100 del coste de producción, según fuera éste de 35 a 40, de 40 a 45, de 45 a 50 o de 50 millones de pesetas en adelante. Sin embargo, en el caso de películas declaradas de "Especial calidad" el porcentaje a aplicar será al menos del 10 por 100, aun en el caso de no alcanzar su coste los 35 millones de pesetas, pero con aplicación de los porcentajes que acabamos de indicar en caso de que su coste hubiere excedido de 45 millones de pesetas.

Además, en el caso de películas cuya recaudación bruta fuese superior a cien millones de pesetas, el importe a recibir resulta incrementado por aplicación de un nuevo porcentaje sobre el exceso, que será igual a la mitad de los porcentajes antes expresados, pero calculado solamente sobre lo que dicha recaudación exceda de 100 millones, aunque sin rebasar los doscientos millones de recaudación, ya que en este último caso no se recibirá por el exceso de esta otra cantidad ninguna otra subvención adicional (24).

3.º **En cuanto al importe máximo** de la subvención adicional a recibir ésta no podrá exceder, en ningún caso del coste reconocido de la película. Pero como quiera que la subvención adicional que en cada caso corresponda es con independencia de las ordinarias y especiales, resulta que es posible recibir en conjunto importes superiores al gasto habido en la producción. (25)

(20) Quedan, por tanto, fuera de esta ayuda los cortometrajes, pese a que "le courtmétrage est une irremplaçable école de réalisation" (Rapport de la mission de réflexion et de proposition sur le cinéma", pág. 18). Lo que ofrece un fuerte contraste con lo dispuesto, precisamente, por la primera disposición española que inicia las ayudas al cine, una R. O. aparecida en la Gaceta de Madrid de 1 de agosto de 1918, en la que se decía que "S. M. el Rey ha tenido a bien disponer que se recomiende a las Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos con el mayor encarecimiento que tomen a su cargo el coste de producción de una o más películas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos, obras hidráulicas y otros notables asuntos de sus respectivas provincias y poblaciones, con el fin de divulgar lo más saliente y característico de las mismas al objeto de ser proyectadas ante los niños, como un poderoso medio de enseñanza". García Maroto considera dicha disposición como "la primera intentona de protección al cine", destacando que "en realidad a lo que se destinaba la protección era al cortometraje, pionero de la producción cinematográfica" ("La protección del cine español", artículo publicado en la Revista "Mensaje y Medios", número 7, Madrid, abril de 1979, pág. 61).

(21) En caso de coproducciones se podrán percibir tales subvenciones sólo cuando la participación española sea al menos del 45 por 100 del coste total reconocido, estimándose éste por el importe que haya alcanzado dicha participación.

(22) Según dispone el número 2 del artículo 3.º de dicho Real Decreto, por coste de producción reconocido de una película se entiende la totalidad de los gastos necesarios, debidamente justificados, para la elaboración de la misma hasta la obtención de la primera copia standard, con las particularidades siguientes: a) Se considerará como parte del coste de la película la remuneración del productor ejecutivo, sea o no titular de la Empresa, hasta un máximo del 4 por 100 del coste de la película. b) Se reputarán coste de producción los gastos de obtención de una banda de seguridad consistente en un interpositivo o un CRI (color reversible intermedio). c) El importe de los gastos generales sólo podrán ser considerados en cuantía que en conjunto no supere el 5 por 100 del coste. d) Los intereses pasivos y gastos de negociación de créditos oficiales cinematográficos para la financiación de la película, sólo serán considerados hasta un tope máximo del 5 por 100 del coste.

(23) Calificación que se obtiene según lo dispuesto por el artículo 14 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, cuyo contenido acabamos de exponer al referirnos a las Subvenciones especiales.

(24) Hay que destacar la confusa redacción del párrafo tercero del número 1 del artículo 4.º del Real Decreto 1465/1981, de 19 de junio, al que nos venimos refiriendo, puesto que al disponer literalmente que "aquellas películas con recaudación superior a los doscientos millones de pesetas no recibirán por el exceso de dicha cantidad la subvención adicional que establece la presente disposición" podría interpretarse como imposibilidad total de recibir tal subvención las películas que alcancen dicho coste. Creo, sin embargo, y así se expone en el texto que anotamos, que la imposibilidad no radica en recibir tal subvención, sino únicamente que en tal supuesto no se asignará ningún nuevo porcentaje, por lo que solamente será de aplicación el 15 por 100 correspondiente al primer tramo de 100 millones de recaudación.

(25) Así lo dispone el número 2 del artículo 4.º Pero debe advertirse que esto va contra uno de los principios clásicos de toda subvención, el denominado de parcialidad. Para una exposición de la teoría general aplicable a las ayudas económicas, aunque referida en particular al mundo del turismo, ver cuanto tengo expuesto en el Capítulo XXX del Tomo III de mi obra "Curso de Derecho Administrativo Turístico" (Madrid, Editora Nacional, 1977).

4.ª **En cuanto al importe final**, es decir, el correspondiente a la totalidad de las subvenciones recibidas por una película (26), no podrá ser superior respecto de cada una a 15 millones de pesetas, salvo cuando las empresas productoras justifiquen cumplidamente haber invertido una cantidad equivalente al exceso que se haya alcanzado en la producción de nuevas películas.

b) *Créditos*

Es decir, no entregas a fondo perdido y, por tanto, sin devolución, sino cantidades recibidas por los productores en concepto de préstamo, aunque a plazo medio o largo y con bajo interés. Están regulados en la actualidad por Orden del Ministerio de Economía y Comercio de 9 de junio de 1981 y se conceden por el Banco de Crédito Industrial, tanto para financiar inversiones en instalaciones fijas, en territorio nacional, en estudios de rodaje, estudios de doblaje y laboratorios, así como también para financiar la producción de películas españolas.

Para ser perceptor de los créditos es preceptivo que el peticionario, que tanto puede ser persona natural como jurídica, se encuentre inscrito en el Registro de Empresas Cinematográficas del Ministerio de Cultura, por lo que no se exige que se trate de personas de nacionalidad española, ya que en dicho Registro, conforme a la regulación que del mismo se contiene en los artículos 32 a 42 de la Orden de 7 de abril de 1978, pueden inscribirse también las que fueren extranjeras. Se trata, por tanto, de un régimen más liberal que en el caso de las subvenciones, donde, según ya vimos, se requiere la nacionalidad española de las personas naturales o jurídicas que exploten comercialmente la película producida. En efecto, lo único que se exige en cuanto a los créditos con respecto a la nacionalidad, es que la película a cuya producción se destinen sea española, pero no que sea español su productor (27), puesto que según dispone el número 2.º de dicha Orden, la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía ha de informar al Banco de Crédito Industrial sobre la nacionalidad española de las películas para las que se solicite crédito.

Otra particularidad de los créditos, que responde evidentemente a su finalidad de aliviar en lo posible la financiación de la producción de las películas, es la de que se pueden solicitar y obtener antes del rodaje de las mismas. Están, sin embargo, excluidas de la posibilidad de crédito todas las afectadas por las referencias contenidas en el artículo 18 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre (28), por lo que el informe de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía a que antes nos referimos, ha de versar también sobre este extremo.

En cuanto al importe de los créditos no podrá exceder del 70 por 100 de las inversiones, pero están sometidos a distinta regulación, según se destinen a instalaciones fijas o a la producción de películas. Cuando se trate de créditos para instalaciones fijas, su cuantía no podrá exceder del indicado 70 por 100, que ha de cifrarse sobre las inversiones totales, pero con deducción de las subvenciones oficiales —si las hubiere— y de las cantidades ya pagadas al Banco en la fecha de presentación de la solicitud, a no ser que, vistas las circunstancias que concurren en cada caso, se considere oportuno no deducir estas últimas cantidades. Es preciso, además, que el importe de los créditos se destine a la financiación de inversiones de carácter nacional, salvo que concurren en los elementos importados los requisitos establecidos a tal fin por las disposiciones vigentes en cada momento sobre el crédito oficial. Mientras que tratándose de créditos para la producción de películas, el indicado 70 por 100 se cifra sobre el coste previsto de producción de la película, comprendiéndose en éste el de las copias de la misma necesarias para su distribución y el de la publicidad inicial o de lanzamiento de la obra cinematográfica, con un máximo para esta última partida del 10 por 100 del costo total.

Por lo que se refiere al plazo máximo de reembolso de los créditos, será de hasta siete años, contados desde la fecha de formalización, cuando se trate de créditos para instalaciones fijas. Mientras que si se trata de créditos para producción o coproducción de películas, el plazo es de hasta tres años (29) contados en el caso de producciones, desde la fecha de notificación previa a

(26) La ordinaria y, en su caso, la especial, más la adicional que estudiamos ahora, puesto que son compatibles.

(27) Sobre el principio de nacionalidad en materia de concesión de créditos, ver lo que hemos dicho, con referencia a los créditos turísticos, en mi obra "Curso de Derecho Administrativo Turístico tomo III, números 4761 a 4765. Hay que advertir, sin embargo, que esta cuestión reviste en el caso del cine escasa importancia, puesto que serán pocas las películas producidas por personas extranjeras que puedan calificarse como películas españolas.

(28) Su contenido lo hemos resumido en la nota 19 de este trabajo.

(29) Al emplearse con reiteración en dicha Orden la expresión "hasta" al referirse a los plazos, hay que entender lógicamente que se trata de plazos límite pero no de plazos obligados, por lo que los interesados pueden solicitar la aplicación de plazos menores.

que hace referencia el artículo primero del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre (30) y en el caso de coproducciones, desde la fecha de licencia de rodaje.

En cuanto a la garantía de los préstamos, podrá ser cualquiera de las admitidas en derecho, siempre que sea suficiente a juicio exclusivo del Banco de Crédito Industrial.

Por último, en cuanto al interés aplicable a estos préstamos, al no existir prevención alguna sobre ello en dicha Orden, habrá que estar a lo dispuesto con carácter general por el apartado d) del artículo 5 de la Ley 13/1971, de 19 de junio, sobre Organización y Régimen del Crédito Oficial, al decirse en dicho apartado que es función del Gobierno "fijar los tipos de interés de las operaciones activas de las Entidades Oficiales de Crédito, en función de los que rijan en el mercado de capitales, asegurando en todo caso el equilibrio financiero de cada una de dichas Entidades". (31)

c) *Hipoteca mobiliaria*

Según ya hemos visto, la Ley de Hipoteca Mobiliaria, de 16 de diciembre de 1954, autorizaba y regulaba la constitución de hipoteca sobre la propiedad intelectual y la industrial, con lo que hacía posible que los autores acudieran a este mecanismo crediticio. Pudiendo hacerlo también los productores, siempre que los autores le hubieren hecho cesión de sus derechos, puesto que según el artículo 48 de dicha Ley se autorizaba excepcionalmente al titular de una película cinematográfica para hacer cesión parcial de su derecho de explotación, limitada a determinadas regiones cinematográficas españolas.

Pero al no contenerse en dicha Ley las precisiones necesarias fue preciso dictar el Decreto 3837/1970, de 31 de diciembre por el que se reguló específicamente la hipoteca mobiliaria de películas cinematográficas, reconociéndose en su artículo primero que "el derecho de explotación comercial de una película cinematográfica podrá ser objeto de hipoteca mobiliaria", cuyo derecho (artículo 2.º) "corresponde plenamente al productor" y permitiéndose incluso (artículo 4.º) la constitución de la hipoteca "tratándose de película española, aunque la misma no esté aun realizada, siempre que se haya obtenido el permiso de rodaje", en cuyo caso (artículo 9.º) "la hipoteca se registrará mediante anotación preventiva que caducará a los dos años de su fecha, salvo que antes se convierta en inscripción, en cuyo caso surtirá ésta sus efectos desde la fecha de la anotación".

Siendo interesante destacar que conforme al artículo 13 de dicho Decreto, en la escritura de constitución de la hipoteca se puede pactar que los rendimientos de la película, a medida que se vayan produciendo, se entreguen al acreedor hipotecario para ser imputados al pago de intereses, si se debieren, y después al capital. Especialmente, si se tiene en cuenta que el artículo 15 admite que "por pacto expreso podrá darse el carácter de rendimiento a las subvenciones oficiales de cualquier tipo que correspondan al hipotecante por razón de la película hipotecada" (32), lo que reviste singular importancia ya que posibilita adelantar la financiación de la película a producir con anterioridad a la fecha de efectividad de las subvenciones mediante la constitución de hipoteca mobiliaria sobre el derecho de explotación de la película.

II.3.3. *Protección y derechos de los distribuidores*

Como reiteradamente afirma Claude Degand en su estudio sobre "La situación económica del cine en Europa" (33), parodiando el conocido adagio de que "quien controla la distribución, controla el cine", la función del distribuidor, que ocupa una posición intermedia entre el productor y el exhibidor, es fundamental, puesto que la película, una vez producida, sólo adquiere valor —al menos, comercialmente hablando— cuando llega a los espectadores. Por ésto que según dice más adelante el mismo Degand (34), "el papel de la distribución consiste en asegurar un enlace entre la

(30) Dicho artículo establece la importante novedad de que actualmente ya no es necesario obtener licencia de rodaje con respecto a la realización de películas españolas (no así en cuanto a las extranjeras y las coproducciones) al exigirse únicamente que la empresa productora notifique a la Dirección General la fecha del comienzo del rodaje con una antelación mínima de quince días.

(31) Hay que recordar, además, que a la amortización de los préstamos otorgados así como el pago de los intereses se hallan afectas de derecho, sin necesidad de formalización de documento alguno, cuantas subvenciones haya de percibir el prestatario del Ministerio de Cultura por cualquier concepto.

(32) Según dispone el artículo 16, la explotación comercial de las películas en España podrá llevarla a cabo el productor mediante el sistema de distribución a precio alzado o por el de distribución a porcentaje.

(33) Inserto en la publicación "El cine y el estado", editado por el Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, págs. 71/145. Ver, en particular la pág. 92.

(34) *Id.*, pág. 97.

producción y el mercado, traduciéndose la calidad —o la eficacia— de este sector por el grado más o menos elevado de luidez que tiene la circulación de las películas”. Hasta el punto de calificar a la distribución (35) como “sector clave en la economía del cine”. Sin embargo, añade, sólo en raras ocasiones el distribuidor es objeto de subvenciones, citando como ejemplo de ello una ayuda automática —aunque proporcional a los ingresos— recientemente instituida en Francia, así como una ayuda selectiva a la difusión (“Absatzförderung”) —es decir, tanto a los distribuidores como a las salas— prevista en la Ley Federal Alemana de 25 de junio de 1979.

En cuanto a nuestra legislación, no tiene olvidada, sino que destaca la importante función de los distribuidores, que pueden disfrutar de las siguientes ayudas:

a) *Subvenciones*

Según previene el artículo 16 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, las empresas de distribución pueden percibir subvenciones. Sin embargo tales subvenciones, que aparecen enmarcadas con el calificativo de “otras subvenciones”, no se corresponden en absoluto con las anteriormente expuestas respecto de los productores, sin que se detalle su importe y condiciones de otorgamiento ya que únicamente se precisa en dicho artículo que se otorgarán “con cargo a los presupuestos y disponibilidades del Fondo de Protección y dentro de las cantidades habilitadas anualmente al efecto”.

b) *Créditos*

Conforme dispone el apartado c) del número primero de la Orden de 9 de junio de 1981, el crédito cinematográfico puede concederse también “para financiar la distribución de películas españolas en España”.

Su importe máximo será el 70 por 100 del coste previsto de distribución de la película, pero con la particularidad de que no podrá incluirse en dicho coste el de producción de las películas realizadas con el auxilio del Banco de Crédito Industrial, salvo en cuanto a la diferencia entre el importe financiado por éste y el indicado 70 por 100.

El plazo máximo de reembolso de dichos créditos será de tres años contados desde la fecha de la solicitud de clasificación de la película.

Finalmente, en cuanto a garantías exigibles e intereses que devengarán dichos créditos, vale lo dicho con respecto a los créditos a productores.

c) *Hipoteca mobiliaria*

Según dispone el artículo 2 del Decreto 3837/1970, de 31 de diciembre el derecho de explotación comercial de una película también puede corresponder al distribuidor, cuando así lo hubiera adquirido a tanto alzado. Por lo que podrá el distribuidor, en tal supuesto, hipotecar su derecho con el objeto de financiar su trabajo.

d) *Exportación de películas españolas*

Con la finalidad de estimular la difusión de películas españolas en el extranjero, los distribuidores pueden además beneficiarse de las facilidades concedidas por nuestro derecho a la exportación en general, especialmente por el Decreto-Ley 16/1967, de 30 de noviembre en caso de que se acojan voluntariamente al régimen de ordenación unitaria del sector.

e) *Exigencia de derechos arancelarios por importación de películas extranjeras*

En cambio, para la importación en España por los distribuidores de películas extranjeras, es preciso que obtengan con carácter previo, mediante el pago de los correspondientes derechos arancelarios, el oportuno certificado de importación, de conformidad con lo establecido por la Ley de 19 de julio de 1944 sobre importación de películas cinematográficas, cuyo artículo 6.º llega in-

(35) *Id.* pág. 101.

cluso a disponer que la reproducción de dicho certificado habrá de proyectarse en la pantalla, precediendo precisamente a los preliminares de la película, sin cuyo requisito será su exhibición considerada como fraudulenta. Lo que constituye, sin duda, aunque de forma indirecta, una protección respecto de la actuación de los distribuidores de películas españolas. Y sin perjuicio, desde luego, de la posible admisión, en régimen de suspensión del pago de derechos, películas extranjeras de exclusivo carácter científico o cultural, sin utilización comercial alguna, que obtengan a tal efecto la previa autorización del Ministerio de Hacienda, conforme previene el artículo 4.º de dicha Ley.

f) *Incremento de las tarifas de doblaje de películas extranjeras (36)*

Otra forma de protección indirecta a la distribución de películas españolas consiste en que las tarifas de doblaje de películas extranjeras a cualquiera de las lenguas oficiales de España que figuraban como anexo al Decreto 4292/1964, de 17 de diciembre, conforme a las modificaciones introducidas por Decreto 793/1973, de 26 de abril, han sido fuertemente elevadas en virtud de lo actualmente dispuesto por el artículo 22 de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, no tanto por la tarifa en sí, que sigue siendo la misma, (con la excepción de las correspondientes a las antiguas tarifas 2.ª y 3.ª, correspondientes a películas en versión subtitulada y en versión original, que han sido suprimidas), sino por la cantidad adicional a pagar en función de la recaudación bruta obtenida en los locales comerciales en que se exhiban, que ahora es del 1 por 100 en cuanto al tramo superior a los 100 millones de pesetas y del 4 por 100 en cuanto al tramo de recaudación bruta superior a dicha cifra, mientras que antes tal suplemento no existía en caso de recaudación bruta inferior a 30 millones de pesetas y en cuanto a recaudaciones superiores se fijaba de una forma progresiva.

g) *Cuotas de pantalla (37)*

El primer antecedente en España de la cuota de pantalla se encuentra en una R. O. del Ministerio de Comercio, publicada en la Gaceta de Madrid del 3 de marzo de 1929, por la que como medida protectora de la cinematografía nacional se limitaba la entrada en España de películas extranjeras, al sujetarlas a un porcentaje en relación con la proyección de películas españolas.

Posteriormente, el entonces Ministerio de Industria y Comercio, mediante Orden de 10 de diciembre de 1941 dispuso que a partir de 1.º de enero siguiente en todos los locales de España que se dedicaran a la exhibición cinematográfica debería darse, por lo menos, una semana completa de proyección de películas españolas de largometraje por cada seis semanas de proyección de películas extranjeras de la misma categoría. Exigiendo además que todos los locales estarían obligados a completar el programa de cada una de sus sesiones con una película corta nacional de las llamadas de complemento.

Más adelante y ya con el nombre expreso de "cuota de pantalla", el artículo 17 del R. Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre dispuso que en las salas comerciales en que se proyectasen películas extranjeras de largometraje en versión doblada, se destinarán —al menos— 120 días al año a la exhibición de películas españolas de largometraje (38).

Pero tal artículo, así como el 19 del mismo R. Decreto, por el que se establecía a su vez una cuota de pantalla para los cortometrajes españoles en relación de 3 a 1 con respecto a la proyección de cortometrajes extranjeros, fueron declarados nulos —según ya dijimos— por Sentencia de la Sala de lo Contencioso-administrativo del Tribunal Supremo de 9 de junio de 1979, por estimar que al constituir una indudable carga limitativa de la libre actividad exhibidora de las empresas cinematográficas, debiera ser objeto de regulación unitaria por una disposición con rango de Ley formal.

(36) En cuanto al caso particular de las coproducciones, ver su regulación específica, constituida fundamentalmente por la Orden de Presidencia del Gobierno de 28 de abril de 1964. Por lo que se refiere a la posible bonificación de derechos arancelarios respecto a películas españolas realizadas en régimen de coproducción, ver lo dispuesto por Decreto 999/1960, de 30 de mayo y Orden de 10 de abril de 1965 que lo desarrolló.

(37) Insertamos aquí todo lo referente a las cuotas de pantalla, pues aunque supongan obligaciones a cumplir por los exhibidores, se establecen, evidentemente, como importante manifestación de la protección por parte del Estado a la distribución de películas españolas.

(38) Añadiéndose en dicho artículo que los programas dobles en los que se proyectase una película española de largo metraje se computarían como medio día de exhibición y que para facilitar la programación, aquellos locales que al término de un año natural hubieren cubierto al menos noventa días con películas españolas de largometraje podrían completar su cuota de pantalla en el siguiente año natural.

Tal anomalía fue seguidamente corregida por la Ley 3/1980, de 10 de enero, por la que "con el fin de asegurar —según reza su preámbulo— la normal exhibición de películas españolas con una proporción razonable que sin duda estimulará un importante incremento de las producciones en número y calidad", se estableció en su artículo 1.º —ya con plena validez y aplicabilidad— la obligación por parte de las salas de exhibición cinematográfica, de programar dentro de cada cuatrimestre natural la exhibición de películas españolas a razón de un día como mínimo por cada tres de exhibición de películas extranjeras en versión doblada en cualquier lengua oficial. Disponiéndose, además, que los programas dobles en los que se proyecte una película española de largometraje se computen como un día de exhibición a tales efectos, considerándose siempre en tales programas la película española como película base, así como que cada día de exhibición de una película española calificada por el Ministerio de Cultura como "especialmente adecuada para la infancia" se compute como dos días de exhibición a efectos del cumplimiento de la indicada cuota de pantalla. Siendo computables, además, a tales fines las películas realizadas por productoras privadas para Radiotelevisión Española (39).

A su vez, el artículo 2.º de dicha Ley establece en forma análoga una cuota de pantalla con respecto a los cortometrajes, no sólo al disponer que "en las sesiones cinematográficas en que se proyecte un único largometraje existirá la obligación de exhibir películas de cortometraje con una duración mínima de proyección de diez minutos" (40), sino porque se obliga además por el mismo artículo a programar "dentro de cada cuatrimestre natural, películas de cortometraje (41), a razón de tres días por cada día de exhibición de películas extranjeras de igual metraje".

h) Cuotas de distribución (42)

La indicada Ley 3/1980, de 10 de enero, incluyó además en sus previsiones una última e interesante forma de protección o ayuda en favor de las empresas distribuidoras de películas españolas, bajo la sugestiva forma de reconocer a éstas el derecho —denominado "cuota de distribución"— de obtener hasta un máximo de 5 licencias de doblaje de películas extranjeras (43) en cualquier lengua oficial española, por cada película que acrediten tener contratada para su distribución.

Concediéndose tales licencias en las condiciones siguientes:

i) La primera licencia se concederá cuando la Administración tenga notificación de haber sido iniciado el rodaje de una película española, previamente contratada por el distribuidor solicitante de la licencia, o bien cuando éste haya adquirido mediante contrato los derechos de explotación de una película española terminada en el último semestre anterior a la entrada en vigor de la Ley.

ii) La segunda será concedida al distribuidor cuando éste acredite que la película ha sido estrenada en alguna de las siguientes poblaciones: Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, Zaragoza, Málaga, La Coruña, Alicante o Valladolid.

iii) La tercera licencia se concederá cuando el distribuidor acredite que la película ha conseguido unos ingresos brutos en taquilla de veinte millones de pesetas o cuando haya sido estrenada en veinte capitales de provincia, además de la que sirvió para la obtención de la segunda licencia.

(39) Análogamente, el número 5 del indicado artículo 1.º dispone que "Radiotelevisión Española estará igualmente obligada a programar, dentro de cada año natural, la exhibición de una película española de largometraje por cada diez películas extranjeras de igual metraje en versión doblada a cualquier lengua oficial, sin que puedan programarse películas que estén en contra de los fines que para RTVE prevé su Estatuto". Lo que, sin perjuicio de la amplia problemática que puede plantear la parte final del número que acabamos de transcribir, supone una buena muestra de la eficaz y recíproca colaboración que puede y debe establecerse entre el cine y la televisión, superando la extendida opinión de quienes juzgan a ambos medios como irreconciliables enemigos.

(40) Puesto que tal previsión es única que establece una cuota de pantalla de los cortometrajes con relación a los largometrajes, con independencia de la nacionalidad de unos u otros.

(41) Debiera haberse añadido "españolas", aunque tal expresión se deduce del preámbulo de la Ley y de la parte final de dicho artículo 2.º

(42) Un antecedente de la ahora llamada "cuota de distribución" lo encontramos en la Orden del entonces Ministerio de Industria, de 18 de mayo de 1943 por la que se disponía que la importación de películas se concedería "única y exclusivamente a aquellas entidades o personas que produzcan películas de largometraje íntegramente nacionales", en función de su clasificación en tres categorías, de forma que se otorgaban de tres a cinco importaciones o dos a cuatro, según fueran de 1.º o de 2.º categoría, mientras que las clasificadas como de 3.º categoría no tenían derecho a ninguna licencia de importación y consiguiente doblaje.

(43) Debe entenderse que tal derecho es con exención del pago de los correspondientes aranceles, pues, aunque sobre ello no diga nada la Ley, hay lógicamente que sobreentenderlo, puesto que en otro caso lo dispuesto por su artículo 3.º al establecer las cuotas de distribución no supondría beneficio ni estímulo alguno.

iv) La cuarta licencia se concede al distribuidor cuando acredite que la película ha obtenido unos ingresos brutos de taquilla por importe de treinta millones de pesetas.

v) Y, finalmente, la quinta y última licencia la obtendrá el distribuidor cuando la película ha alcanzado una recaudación bruta en taquilla de ochenta y cinco millones de pesetas (44).

i) *Especial rigor en caso de incumplimiento de las cuotas de pantalla o de distribución*

En forma indirecta y complementaria de lo anteriormente expuesto sobre cuotas de pantalla y de distribución, como última manera de estimular a las empresas distribuidoras a su cumplimiento y como indudable manifestación del decidido propósito del legislador en cuanto al favorecimiento de la distribución de películas españolas, debe destacarse que sin perjuicio de las sanciones de multa previstas para el caso de incumplimiento por el artículo 6.º de dicha Ley, en ese mismo artículo y en el siguiente se establece un especial rigor al disponerse que las infracciones de carácter muy grave (aquellas en que el incumplimiento de la cuota de pantalla exceda de su 40 por 100) pueden dar lugar a que el Consejo de Ministros acuerde imponer la sanción de cierre del local hasta un máximo de seis meses, así como que "la falsedad por parte de una empresa distribuidora en los datos que acrediten la contratación de películas españolas y demás requisitos a que se refiere el artículo tercero (45), podrá ser sancionada por el Consejo de Ministros con multa de hasta veinticinco millones de pesetas". (46)

Otro aspecto también importante es que según el artículo 8.º de dicha Ley, la imposición de sanciones por incumplimiento de lo preceptuado en materia de cuota de pantalla no eximirá a las salas de exhibición cinematográfica de la obligación de completar la cuota establecida para películas españolas, en el plazo de un año desde la notificación de la sanción. Así como que si bien la proporcionalidad de las cuotas de pantalla y de distribución pueden ser modificadas por el Gobierno en virtud de la facultad concedida al mismo por la Disposición Adicional de esta Ley, en cambio "la eventual supresión... de la cuota de distribución deberá hacerse por Ley", lo que confiere, evidentemente, a ésta un tratamiento más rígido que el regulador de las cuotas de pantalla. (47)

II.3.4. *Protección y derechos de los exhibidores (48)*

En el largo recorrido que separa la intervención inicial del autor, eminentemente activa, y la función, fundamentalmente pasiva, del espectador, nos encontramos, como penúltima etapa, con la necesaria existencia de los locales o salas de exhibición; es decir, los cinematógrafos o, abreviada y popularmente "cines" ("salas oscuras", en la terminología usual en Francia), cuyos titulares reciben técnica y formalmente el nombre de "exhibidores", como vemos, por ejemplo, en los ar-

(44) En forma genérica y con aplicación, tanto a las cuotas de pantalla como de distribución, el artículo 4.º de la misma Ley dispone que no cubrirán ninguna de tales cuotas las siguientes películas españolas: a) Las producidas por el Estado, las Entidades estatales autónomas, Entes territoriales autónomos y Corporaciones Locales. b) Los noticieros cinematográficos, las que tengan un mero carácter publicitario y las de propaganda de partidos. c) Las que sólo puedan ser exhibidas en las salas reservadas a las películas de carácter pornográfico o exaltadoras de la violencia. d) Las que por sentencia firme fuesen declaradas en algún extremo constitutivas de delito, a partir del momento en que aquella declaración se produzca, dejando a salvo los derechos adquiridos por el distribuidor y por el exhibidor con anterioridad a la firmeza de la sentencia. Y e) Las realizadas con material de archivo en un porcentaje superior al 50 por 100 de su duración y las que en la misma proporción se limiten a reproducir con material ya filmado, espectáculos, entrevistas, encuestas y reportajes, salvo que excepcionalmente, atendiendo a sus valores culturales o artísticos, el Ministerio de Cultura disponga lo contrario. Obsérvese que dicho artículo es reproducción casi literal del artículo 18 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, en el que se relacionan las "películas excluidas de protección (a su contenido se refiere la nota 19 de este trabajo), pero con el grave inconveniente de ser en algunos aspectos diferente su terminología.

(45) Es el implantador de las llamadas "cuotas de distribución", que acabamos de exponer.

(46) La obligada brevedad de este resumen crítico-sistemático de nuestra legislación en materia de protección y ayuda al cine la misma brinda al cine español no nos permite entrar en mayores detalles. Pero no se olvide tener en cuenta, en su caso, las puntualizaciones que sobre las cuotas de pantalla y de distribución efectúa el Real Decreto 1864/1980, de 11 de julio, por el que se dictaron normas de desarrollo de la indicada Ley 3/1980, de 10 de enero.

(47) Cabría, sin embargo, plantear como cuestión dudosa la de si el Gobierno tiene o no facultad de acordar la supresión de las cuotas de pantalla, puesto que con respecto a éstas no hay exigencia expresa de que haya de acudir a una Ley formal. Aunque en mi opinión no tiene tal facultad, pues dígalo o no la citada Disposición Adicional, lo cierto es que al resultar implantada la cuota de pantalla por Ley, solamente por Ley podrá suprimirse. Máxime cuando la única facultad conferida al Gobierno respecto de tales cuotas es la de modificar su proporcionalidad, pero no la de suprimirla por lo que una modificación que redujese a cero dicha proporcionalidad habría que conceptuarla como una actuación desbordante.

(48) Sobre el importante papel de las salas de exhibición su vitalidad o crisis de la industria cinematográfica, ver la interesante obra de René Bonnell "Le Cinéma exploité" (Ed. Seuil, París, 1978, 376 págs.) Especialmente su Cap. 8 de su parte 2, páginas 221 a 245.

tículos 4.º y 5.º de la Ley 17/1966, de 31 de mayo y en el artículo 10.º de la Ley 1/1982, de 24 de febrero.

Pero su protección y derechos no resultan tanto de su simple aunque importante actuación como exhibidores, sino de la diversa clase de películas que proyecten, lo que da lugar a una diversa clasificación de sus locales, que conforme a nuestra legislación pueden ser comerciales o no comerciales, según se celebren o no en ellas proyecciones para el público en general y con fin de lucro o solamente en sesiones privadas o para un público limitado, con fines culturales, sin ánimo de lucro.

A) Salas comerciales

En cuanto a las primeras, o salas comerciales, del contenido del apartado 2 del artículo 6.º del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, (conforme a la redacción dada al mismo por el Real Decreto 1664/1980, de 6 de junio) y de su artículo 7.º, teniendo en cuenta la importantísima reforma introducida por los artículos 2 a 5 y 7 y 8 de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, resulta se clasifican en simplemente comerciales y especiales y, a su vez, estas últimas en "Salas X" y "Salas de Arte y Ensayo". Siendo sus respectivas definiciones, conforme a dichos preceptos, las siguientes:

a) **Salas simplemente comerciales.** Son aquellas en las que se admite al público en general (sin perjuicio de posibles restricciones por razón de la edad) mediante entrada de pago, a las que no ha correspondido la clasificación de "Sala X" o "Sala de Arte y Ensayo". Se trata, por tanto, de un concepto residual o por eliminación, más que de una verdadera definición.

b) Salas especiales

i) Salas X

Son aquellas en las que solamente pueden proyectarse películas de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia, que hayan sido calificadas a tal efecto como "películas X" por resolución del Ministerio de Cultura, cuyas películas únicamente pueden proyectarse en estas Salas, sin que tengan acceso a ellas en ningún caso los menores de dieciocho años.

Estas Salas, además de cumplir los requisitos generales exigidos para las Salas comerciales, han de tener un aforo máximo de 250 butacas y mínimo de 100, teniendo además que permanecer en funcionamiento por lo menos un año natural sin interrupción. Debiendo, en todo caso clarificarse la definición de la Sala como concreta advertencia al público de que se trata de una Sala X. (49)

ii) Salas de Arte y Ensayo

Son aquellas en las que su titular o exhibidor se compromete a exhibir películas clasificadas como de "arte y ensayo" (es decir, películas de nacionalidad española o extranjera, éstas últimas en versión original, subtituladas o no, que a juicio del Ministerio de Cultura —a solicitud de los inte-

(49) Según dispone el artículo 2.º de la indicada Ley, la clasificación de Salas X se hará por resolución del Ministerio de Cultura, a solicitud del interesado. Dicha solicitud, según su Disposición Adicional Primera, deberá presentarse ante el mencionado Ministerio, el cual, oída una Comisión integrada por representantes de los Ministerios de Hacienda y Cultura, resolverá en el plazo máximo de tres meses. Pero con la característica importante —según sigue estableciéndose en dicha Disposición Adicional— de que las autorizaciones concedidas serán intrasferibles durante tres años de explotación ininterrumpida, por lo que no podrán ser traspasadas, arrendadas ni cedidas bajo ningún título salvo el de transmisión "mortis causa". En cuanto a la calificación de "Película X" que es en definitiva la que determina la clasificación de Salas X, puesto que según hemos visto dichas películas sólo pueden exhibirse en estos locales, se efectúa también por resolución del Ministerio de Cultura, previo informe de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas creada a tal efecto por la Disposición Adicional Segunda de la misma Ley. Siendo misión de esta Comisión la de emitir informes, con carácter exclusivo y ámbito nacional, acerca de las películas calificadas X así como con respecto a las de Arte y Ensayo. Debe advertirse, sin embargo, que su informe no es vinculante. En cuanto al criterio a seguir por dicha Comisión para la emisión de sus informes parece que podría ser el sustentado por el apartado a) del número 1.º del artículo 14 de la Orden de 7 de abril de 1978, según el cual "se entenderá que una película tiene por objeto exclusivo el sexo cuando, con fines de especulación comercial, contenga escenas o secuencias que describan la realización de actos sexuales de manera directa y real a la vista del espectador sin suposición alguna. Se entenderá que una película tiene por objeto exclusivo la violencia cuando constituya una incitación a la misma". Sin embargo, tal precepto no resulta aquí de estricta aplicación ya que el artículo 1.º de la Ley no exige que el carácter pornográfico de la película o la apología de la violencia que realice sea su contenido exclusivo.

resados y previo informe de la Comisión de Calificación, revistan interés cultural o signifiquen una experimentación en el lenguaje cinematográfico) en cuantas sesiones celebren diariamente durante un tiempo mínimo variable según el número de habitantes de la población en que se encuentren. Cuyo tiempo mínimo de exhibición, computado siempre en días consecutivos dentro de cada año natural (salvo en Madrid y Barcelona, en la que dichas salas han de funcionar todo el año), es de 200, 150, 100 o 25 días según las salas se encuentren en localidades de más de 500.000 habitantes o entre 200.000 y 500.000, entre 50.000 y 200.000 o de menos de 50.000 habitantes.

Sin embargo, estas salas no están obligadas a exhibir únicamente películas clasificadas como de Arte y Ensayo, puesto que según dispone el último párrafo del artículo 7.º de la Ley, siempre que se cumplan los días mínimos de exhibición a que acabamos de referirnos, "podrán exhibir cualquier tipo de películas comerciales, con excepción de las que sólo pueden ser exhibidas en las Salas X, debiendo anunciar con la suficiente publicidad que el programa exhibido no es de arte y ensayo".

En cambio, la exhibición en estas Salas de películas de arte y ensayo no podrá ser objeto de programación doble, salvo que la misma esté confeccionada en su totalidad con tal clase de películas, al disponerlo así el artículo 9.º de la Ley.

B) Salas no comerciales

Por lo que se refiere a las salas no comerciales, pueden a su vez clasificarse en "cine-clubs" y "manifestaciones cinematográficas", según el carácter permanente o no de su funcionamiento, conforme a lo siguiente:

a) Cine-Clubs

Han sido definidos por el artículo 1.º de la Orden de 11 de marzo de 1957, al disponer que "se consideran cine-clubs las asociaciones constituidas o que se constituyan legalmente que, sin finalidad lucrativa, mediante la proyección de películas cinematográficas en sesiones privadas, tengan por objeto contribuir al mejoramiento de la cultura cinematográfica, de sus estudios históricos, de su técnica o de su arte, así como a perfeccionar su influencia en la formación moral de los espectadores y al estímulo del intercambio cultural cinematográfico". (50)

b) Manifestaciones cinematográficas

Conforme al número 1 del artículo 8.º del Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre, sólo se podrán considerar como tales "los festivales, certámenes, semanas y muestras y, en general, toda celebración similar que tenga por objeto primordial la proyección de películas durante tiempo limitado, en lugares y sesiones determinadas, con carácter cultural o divulgatorio y sin fines lucrativos, que hayan sido autorizadas por la Dirección General de Cinematografía y con esa denominación". (51)

Una vez conocida y expuesta la clasificación de las salas y tomando pie de ella podemos decir que sus titulares o exhibidores, con la única salvedad de los que detenten Salas X por prohibirlo expresamente, según ya hemos visto, el artículo 5.º de la Ley, pueden disfrutar de las siguientes ayudas:

Con carácter general, pueden recibir subvenciones en las mismas condiciones ya expuestas con respecto a los distribuidores, al incluirse a las empresas de exhibición entre los beneficiarios de las subvenciones a que se refiere el artículo 16 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre.

Igualmente con carácter general, pueden recibir créditos para financiar inversiones en instala-

(50) El Reglamento de los cine-clubs, aun vigente, ha sido aprobado por Orden del extinguido Ministerio de Información y Turismo de 4 de julio de 1963.

(51) Según dispone el número 2 del mismo artículo "la celebración de manifestaciones cinematográficas, que habrá de ajustarse en su caso a los Convenios Internacionales existentes, deberá solicitarse de la Dirección General de Cinematografía, con un plazo mínimo de tres meses de antelación a la fecha de su comienzo, mediante escrito al que se acompañará el Reglamento y el programa de la Manifestación, así como el nombre y apellidos del Director y relación de cuantas personas compongan el Organó rector de la misma.

ciones fijas en sus salas de exhibición, en las condiciones indicadas con respecto a los productores, por incluirse expresamente tal posibilidad en el apartado a) del número 1.º de la Orden de 9 de junio de 1981.

Finalmente, como defensa frente a la competencia que pudiera suponerles la apertura de Salas X, el párrafo final del artículo 2.º de la Ley dispone que "no se autorizará la apertura de otras salas X en las poblaciones donde no se supere la proporción de una sala X por cada diez salas comerciales de exhibición cinematográfica abiertas ininterrumpidamente durante todo el año". (52)

Además, con independencia de dichas ayudas de carácter genérico, las salas que a continuación se indican pueden también alcanzar los siguientes beneficios:

i) *Salas con recaudación bruta anual inferior al millón y medio de pesetas.*

Según dispone el número 2 del artículo 16 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, en los presupuestos del Fondo de Protección se fijará cada año una cantidad para subvencionar a las pequeñas empresas de exhibición, con recaudación bruta anual inferior a la indicada, que se repartirá en proporción a las recaudaciones respectivas.

ii) *Salas comerciales radicadas en localidades con censo de población inferior a 10.000 habitantes.*

De conformidad con lo dispuesto por el artículo 23 de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, las recaudaciones brutas de dichas salas no se computarán a efectos del pago de la parte correspondiente a la tasa por doblaje de películas extranjeras en función de las recaudaciones en cada caso obtenidas.

iii) *Salas de arte y ensayo*

Según lo dispuesto por el artículo 8.º de la misma Ley, la exhibición comercial de películas de arte y ensayo en dichas salas estará exenta de tributar por el Impuesto General sobre el Tráfico de Empresas (53).

iv) *Cine clubs*

Según dispone el artículo 5.º de la Orden de 11 de marzo de 1957, "la Dirección General de Cinematografía propondrá, dentro de las posibilidades presupuestarias, ayuda económica, con carácter de subvenciones o premios, a los cine-clubs inscritos cuya labor se considere digna de tal protección".

v) *Manifestaciones Cinematográficas*

Según el número 4 del artículo 8.º del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, la celebración de manifestaciones cinematográficas puede ser objeto de subvenciones, siendo preciso para ello que eleven a la Dirección General de Cinematografía solicitud en modelo oficial, a la que se acompañará cuantos documentos considere precisos dicho centro directivo para la valoración y apreciación de los méritos aducidos, y, en todo caso, el reglamento, los estatutos, la memoria, los presupuestos y los programas.

Además, según establece el número 3 del mismo artículo, es posible que se autorice la exhibición en dichas manifestaciones de películas aún sin clasificar "cuando, excepcionalmente y por fal-

(52) Con el mismo sentido de contraestímulos que frenen la sucesiva apertura de Salas X, lo que en definitiva suponen formas de ayuda indirecta en cuanto a la apertura, continuidad y rentabilidad de las salas comerciales restantes, debe estimarse la exacción parafiscal que grava la exhibición de películas en las Salas X, creada por el artículo 3.º de la indicada Ley 1/1982, de 24 de febrero. E igualmente, y con el mismo sentido, la fijación por el artículo 4.º de dicha Ley de un tipo del 10 por 100 en cuanto al Impuesto sobre Espectáculos Públicos en favor de las Juntas de Protección de Menores, aplicable únicamente a las Salas X, mientras que en el resto de las Salas seguirá siendo del 5 por 100. Y, fundamentalmente, la imposibilidad —ya expuesta— de beneficiarse las Salas X de ningún tipo de ayuda, protección o subvención del Estado, por expresa disposición del artículo 5 de la tan referida Ley.

(53) Sin embargo, la exhibición de tales películas en salas comerciales no supondrá el disfrute por los titulares de éstas de dicha exención, según aclara expresamente el párrafo segundo del indicado artículo 8 de la Ley.

ta material de tiempo para su obtención, no sea posible expedir licencia de exhibición a una película", aunque bajo la responsabilidad a todos los efectos de el Director de la manifestación. (54)

Ahora bien, como contrapartida de la posible aplicación de tales ayudas, pesan sobre los exhibidores las denominadas "cuotas de pantalla" y "cuotas de distribución", cuya regulación ya expusimos al referirnos a los distribuidores, al tratarse de medidas que en realidad a quienes verdaderamente protegen son a éstos frente al peso en el mercado del cine extranjero, especialmente de lo que podría denominarse "vasallaje" de los filmes americanos. (55)

Finalmente, pesa también sobre los exhibidores un rígido sistema de "control de taquilla", regulado últimamente por Real Decreto 1419/1978, de 26 de junio, que supone incluso la cumplimiento semanal de un parte-declaración según modelo establecido conjuntamente por los Ministerios de Justicia y de Cultura. No entramos, sin embargo, en el detalle de su contenido, en atención a la brevedad de este trabajo y por no afectar directamente a su propósito al no suponer propiamente el control de taquilla manifestación de ningún tipo de protección o ayuda al cine, sino una forma accesoria —aunque importante— de retorar algunas de dichas ayudas, especialmente las subvenciones, que según ya hemos visto están estrechamente relacionadas en cuanto a su importe con la realidad de los ingresos percibidos por los exhibidores de las películas. (56)

11.3.5. *Protección y derechos de los espectadores*

Llegamos, finalmente, al último eslabón de la compleja cadena que enlaza al autor, creador del mensaje que todo filme lleva consigo, con su más genuino destinatario: el espectador. Pero ¿Cuáles son los derechos de éstos? Es decir, en qué medida nuestro ordenamiento protege y ayuda al espectador? Dejando ahora a un lado, por no ser objeto de este trabajo, todo lo relativo a los aspectos físicos de su confort y seguridad, cuya materia se encuentra en el Reglamento de Policía de los Espectáculos Públicos, aprobado por Orden de 3 de mayo de 1935 (57), los aspectos que debemos examinar aquí son principalmente los referentes a la defensa de la calidad de las películas, a que no se empleen reclamos publicitarios agresivos para la formación de los menores o para la sensibilidad de grandes sectores de la población y a que los precios sean justos o, al menos, razonables.

En cuanto a lo primero, es decir, con referencia a todo lo tendente a mejorar en lo posible la calidad de las películas, tienden en definitiva, de una manera más o menos directa, todas las disposiciones antes expuestas, especialmente las referentes a las salas de arte y ensayo y a las reguladoras de los cineclubs y de las manifestaciones cinematográficas. Pero conviene hacer ahora alguna mención a dos cuestiones importantes. Por un lado, la creación de premios para la promoción de nuevos realizadores cinematográficos, instituidos por Orden de 28 de febrero de 1979 y especialmente el establecimiento por Orden de 14 de enero de 1980 del Premio Nacional de Cinematografía, dotado con un millón de pesetas, a conceder anualmente, sin previo concurso, (58) a la persona o entidad de nacionalidad española que haya realizado durante el año la labor que se juzgue más destacada y meritoria en relación con las actividades cinematográficas en cualquiera de sus manifestaciones.

(54) La referencia literal hecha en dicho apartado es a películas "sin licencia de exhibición", pero según lo dispuesto por el artículo 2.º del Real Decreto 1664/1980 de 6 de junio, tal mención debe entenderse referida a la clasificación de la película.

(55) Según se expone en el "Rapport de la Mission de reflexion et de propositions sur le cinema" elevado al Ministro de Cultura francés, al que se hizo referencia en la nota 3 de este trabajo, el primer peligro a que se encuentra abocado el cine en dicho país es "la fascination exercée sur le cinema français par le cinema américain" (pág. 5). Peligro, por otra parte, que no es exclusivo del vecino país, sino de todos, especialmente los europeos y entre ellos España.

(56) El control de taquillas está apoyado en la Ley de 17 de julio de 1958, sobre creación del Crédito Cinematográfico, cuyo artículo 4.º —en su parte final— autorizó al Ministerio de Hacienda, de acuerdo con el de Información y Turismo, para que a petición del Delegado Nacional de Sindicatos procediese a la ordenación progresiva del sistema de billeteaje de entrada en los locales cinematográficos. En cuanto a los motivos del establecimiento de dicho control, han sido expuestos por el preámbulo del citado Real Decreto 1419/1978, de 26 de junio, consistiendo, fundamentalmente, no sólo en facilitar la recaudación del Impuesto sobre Espectáculos Públicos, sino también para asegurar a los autores su derecho al percibo del porcentaje a que vimos tienen derecho, así como para facilitar el cumplimiento del contrato a porcentaje sobre la recaudación, cada vez más frecuente, entre los distribuidores y los exhibidores.

(57) Que, por cierto, bien merecería una pronta adecuación a las nuevas técnicas en materia de sanidad, confort y seguridad, especialmente con respecto al peligro de incendio, pese a las modificaciones introducidas por Ordenes de 29 de diciembre de 1965 y de 29 de octubre de 1970.

(58) Dicho Premio no puede, además, declararse desierto, según dispone el artículo 4.º de la indicada Orden.

Finalmente, de manera complementaria a la conveniente salvaguardia de la calidad de las películas se encuentra la de conservar en buenas condiciones y facilitar el visionado de las mejores películas que se hayan producido o se vayan produciendo, a cuyo fin, por los artículos 11 a 21 de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, se creó la Filmoteca Española (heredando los fines, patrimonio y materiales de la extinguida Filmoteca Nacional), entre cuyas funciones debe destacarse la de "la difusión mediante la organización de ciclos y sesiones cinematográficas sin fines de lucro; la edición de libros, folletos y otras publicaciones, o cualquier otra manifestación cinematográfica que sirva para difundir el patrimonio cinematográfico español o el extranjero en régimen de reciprocidad y cuantas actividades se consideren oportunas para acercar la cultura cinematográfica a todos los ciudadanos" (artículo 12,b). A cuyos fines, según precisa el artículo 20 de la misma Ley, "a efectos de garantizar la conservación de películas cinematográficas de valor cultural apreciable o interés específico, la Filmoteca Española podrá, a su cargo, obtener una copia de aquellas películas extranjeras en versión española y especialmente las calificadas como de arte y ensayo". (59)

Y en segundo lugar, en cuanto a la publicidad de las películas, sin perjuicio de la aplicación de las prescripciones genéricas contenidas en el Estatuto de la Publicidad, aprobado por Ley 61/1964, de 11 de junio, así como en el Real Decreto 3449/1977, de 16 de diciembre, hay que tener muy en cuenta lo dispuesto por el artículo 9 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, desarrollado por los artículos 23 y 24 de la Orden de 7 de abril de 1978, reguladores actualmente de la llamada "consulta voluntaria de publicidad de películas". Y más en particular, con respecto a la publicidad de las películas destinadas a Salas X, el contenido del artículo 6.º de la Ley 1/1982, de 24 de febrero (60), al disponer que éstas "sólo podrán utilizar los datos de la ficha técnica y artística de cada película, con exclusión de toda representación icónica o referencia argumental y deberán hacer constar la advertencia de su proyección exclusiva en dicha Sala. Dicha publicidad sólo podrá ser exhibida en el interior de los locales donde se proyecte la película y en las "carteleras" informativas o publicitarias de los periódicos y demás medios de comunicación social. En ningún caso el título de la película podrá explicar el carácter pornográfico o apologético de la violencia de la misma".

Además, en defensa de los derechos de los ciudadanos a la difusión de la información, por Real Decreto 1075/1978, de 14 de abril se suprimió el carácter de exclusividad de que hasta entonces venía disfrutando el Organismo "Noticiarios y Documentales Cinematográficos" (NODO), al permitirse que todas las empresas productoras inscriptas en el Registro de Empresas Cinematográficas (61) puedan editar noticiarios y revistas cinematográficas de actualidad. Disponiéndose por otra parte, en forma complementaria de lo anterior, mediante Real Decreto 2213/1978, de 1 de septiembre que los cortometrajes en cuyo contenido aparezcan o se reflejen documentalmente actos de propaganda política de partido no podrán servir de complemento a la exhibición de películas de carácter comercial, pudiéndose únicamente exhibir como programas completos y con advertencia oportuna para el público.

Por último, por lo que se refiere al precio de las entradas para participar como espectador en la proyección de películas realizada en las salas comerciales, hoy, frente al sistema de precios tasados existente anteriormente (62) y como consecuencia de la liberación económica introducida por el artículo 38 de la Constitución, que sienta el principio de libertad de empresa en el marco de la economía de mercado, existe plena libertad de determinación de sus importes por parte de los industriales. Con lo que se está llegando a una auténtica indefensión del espectador, que de no ponerse remedio y ante la progresiva elevación del precio de las entradas va a consumir definitiva-

(59) Se echa de ver aquí la ausencia de una prescripción análoga con respecto a las películas españolas, sin que valga a tal efecto lo dispuesto por el artículo 13, en su número 4, al referirse únicamente a las películas subvencionadas.

(60) Cuyo artículo hay que estimar derogó el número 2 del artículo 7 del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, sobre "publicidad de películas destinadas a salas especiales".

(61) La regulación actual del indicado Registro se contiene en los artículos 32 a 42 de la Orden de 7 de abril de 1978.

(62) Así, ver la Orden de 19 de febrero de 1977 fijando los precios de las localidades en las salas de exhibición cinematográfica, con sujeción al régimen denominado de vigilancia especial y con determinación de un importe máximo en función de los volúmenes de población de derecho de cada localidad. Más tarde, mediante Orden de 27 de julio de 1978, se incluyeron las entradas de cine en el régimen de los precios denominados "comunicados a nivel provincial". Pero con posterioridad, mediante Orden de 14 de octubre de 1980 se excluyeron las entradas de cine de dicho régimen, sin perjuicio de que les siga siendo de aplicación lo dispuesto por el artículo 8.º del Real Decreto 2695/1977, por cuya razón en la relación actualizada de bienes y servicios sujetos a intervención administrativa en sus distintas modalidades, publicada por Orden de 28 de octubre de 1981, no figuran ya las entradas de cine.

mente la crisis que el cine atraviesa como consecuencia de una especie de círculo vicioso, ya que las sucesivas elevaciones van generando una disminución de la afluencia a las salas (63) y —por ende— de los ingresos obtenidos por los exhibidores. Lo que a la larga influirá también en una progresiva ineficacia de muchas de las ayudas anteriormente expuestas, al estar según vimos establecidas en función de la recaudación obtenida.

III. CONSIDERACIONES FINALES

Pese a que el ámbito de este trabajo es expresamente reducido, puesto que se limita únicamente, de conformidad con su título, a exponer los medios articulados en la actualidad por nuestro derecho para la protección y ayuda del cine (64), parece evidente que quien haya tenido la paciencia de seguirme hasta aquí puede llegar a una triste conclusión: la de que si bien el legislador ha venido dedicando una atención casi permanente a nuestro cine, sin embargo, tal atención ha sido a todas luces insuficiente.

Me explicaré: si según el conocido adagio "para muestra basta un botón", se dispone en este caso no de una muestra, sino de docenas de muestras. Porque, en cuanto a lo primero, resulta evidentemente excesivo que en materia de cine se hayan dictado en España no una, sino hasta siete leyes sucesivas (65), pero con la curiosa particularidad de que ninguna derogó la anterior, lo que es por una parte un claro reconocimiento del carácter parcial —incompleto— de cada una; y que supone, por otro lado, un abigarrado amontonamiento de disposiciones aplicables al cine, al ir quedando todas ellas sucesivamente vigentes. Es decir, que ha habido una legislación de puro parcheo, siguiendo el penoso sistema de la improvisación, pese al reiterado y ambicioso propósito de promulgar cuanto antes una Ley que refunda y actualice las anteriores, dando un tratamiento unitario a esta materia (66).

En cuanto a la interdependencia de dichas leyes y de la consiguiente normativa complementaria que las acompaña (67), resulta también evidente que existen contradicciones, equívocos y lagunas. Así, en cuanto a las clases e importe de las subvenciones a recibir; en cuanto al papel del Estado; en cuanto al principio de libertad de expresión y su conjugación con la acción de la Administración; en cuanto a la integración de esta normativa y a su aplicación por los Entes Autonómicos, etc. Siendo especialmente delicado, por no poner más que un ejemplo, el tema de la posible duplicidad de sanciones, reconocido por la Ley 46/1967, de 22 de julio, que al ir en contra del principio "non bis in idem" incluso podría resultar inconstitucional. (68)

(63) En cuanto a la influencia de la sucesiva elevación de los precios en la creciente ausencia del público en las salas de cine, ver el capítulo 5 de la parte 1.ª de la obra de Bonnell "Le cinéma exploité", ya citada, (págs. 128 a 162).

(64) No hemos podido, por tanto, dejándolo para otra ocasión, estudiar en su totalidad lo que podríamos denominar "Régimen jurídico de la industria cinematográfica" por lo que necesariamente ha quedado fuera de este trabajo todo lo referente a los aspectos doctrinales de las licencias de rodaje, de doblaje, de exhibición, etc. en cuanto a su tramitación, otorgamiento y posibles recursos por la polémica y contradictoria aplicación de los principios de libertad de expresión y de libertad de mercado frente a unas mínimas facultades por parte de la Administración. Así como lo relativo al régimen de inscripción en el Registro de Empresas Cinematográficas y otras muchas cuestiones, especialmente el régimen de sanciones y sus problemas, todas ellas muy interesantes, pero verdaderamente desbordantes con respecto al contenido de este estudio.

(65) Todas ellas formalmente Leyes. Es decir, dictadas por el supremo órgano legislativo del país, las Cortes. Aunque se hayan ido citando en sus correspondientes lugares, conviene ahora enumerarlas, siendo sucesivamente las siguientes: Ley de 19 de julio de 1944, sobre importación de películas cinematográficas; Ley de 27 de abril de 1946, sobre Ordenación y defensa del cine; Ley de 17 de julio de 1958, de creación del crédito cinematográfico; Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre propiedad intelectual en las obras cinematográficas; Ley 46/1967, de 22 de julio, sobre normas sancionadoras en materia de infracciones de normas reguladoras de la cinematografía, teatro y espectáculos en actuaciones de la competencia del extinguido Ministerio de Información y Turismo; Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y de distribución cinematográfica; y Ley 1/1982, de 24 de febrero, por la que se regulan las Salas Especiales de Exhibición Cinematográfica, la Filmoteca Española y las tarifas de las tasas por licencia de doblaje.

(66) Así, en el folleto editado por el Ministerio de Cultura sobre la Dirección General de Cinematografía (Madrid, 1978, 93 páginas), en sus páginas 84 a 87 se hace una amplia referencia a un proyecto de "Ley General de Cinematografía" que sin embargo aun no ha visto la luz.

(67) Dictada también con enorme profusión, hasta el punto de que en el grueso volumen editado por el Ministerio de Cultura sobre "Legislación Básica-Cinematografía" (Madrid, 1981, 1006 págs.), se contienen hasta un total de 142 disposiciones.

(68) Sobre la importancia de dicho principio y la posible inconstitucionalidad de la aplicación de sanciones administrativas, "sin perjuicio de la responsabilidad penal y civil..." a que se refiere el art. 1, en su número 2 de la Ley 46/1967, de 22 de julio, ver el interesante trabajo de Eduardo García de Enterría, "Una aplicación: la incidencia de la Constitución sobre la potestad sancionatoria de la Administración: Dos importantes Sentencias del Tribunal Constitucional", publicado como Apéndice de su obra "La Constitución como norma y el Tribunal Constitucional" (Madrid, Civitas, 1981, 257 págs.), en sus páginas 239 a 257.

Ahora bien, no seamos catastróficos. Esto, al fin y al cabo es lo que viene ocurriendo no sólo en España, sino en el resto del mundo, especialmente en Europa. (69)

¿Será acaso que el cine no tiene remedio? Es más bien, como se reconoce en multitud de informes y en el reciente libro de Bonnell (70) un problema de crecimiento, de pubertad. Es decir, que el cine es una industria extremadamente dinámica, muy afectada por las nuevas técnicas e inmersa en un ámbito comercial muy competitivo, por lo que, la legislación que sobre el cine se dicte, a no ser que se haga con visión de futuro, inmediatamente resultará inservible, al igual que ocurre con el traje de un niño que va naturalmente creciendo.

Si que hay, por tanto, solución, aunque no exista para ello panacea alguna (71). Solución que consiste únicamente, como en tantas otras actividades, en estudiar en profundidad la amplia problemática del cine y dictar, oídos los estamentos profesional y comercial implicados en su dinámica, una legislación razonable, coherente e integrada que procure solución no solamente a los problemas de hoy, sino también a los de mañana.

Madrid, 11 de octubre 1982

(69) Sobre la situación y problemas de la cinematografía en todo el mundo, ver el informe editado por la Unesco en 1973 denominado "Les institutions cinématographiques" (Étude du Conseil International du cinéma et de la télévision) (París, 1973, 102 págs.) Un estudio referido en particular a los medios de protección del cine es el inserto en los números 3861/3862 de "La documentation française" bajo la rúbrica de "L'Aide dans le financement du film en France et à l'étranger", (realizado por Claude Dégand (París, 1972, 60 págs.)

(70) El libro de Bonnell lo hemos citado ya en anteriores notas. Ver también el número 381 de "La Documentation Française" sobre el tema "Le cinéma: crise ou mutation" (París, febrero de 1980, 43 págs.), donde su presentador, Mireille Amiel dice en el prefacio del mismo (pág. 4) "... qui semble aussi la plus grave, crise du cinéma n'est peut-être, au fond, qu'une crise de croissance. Désormais en possession de tous ses moyens, le cinéma devrait, dans les années que viennent retrouver une place importante dans nos loisirs e notre culture". Igualmente, en el mismo número, Pierre Billard, en su trabajo "Situation économique du cinéma français", dice (pág. 8) que la crisis que atraviesa es "Une crise de puberté".

(71) Resulta en este sentido aleccionador que la primera conclusión expuesta en el "Rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma", elevado al Ministro de Cultura Francés el 3 de noviembre de 1981 (citado en la nota 3 de este trabajo), se dice (pág. 91) que "La Mission n'a cédé ni à l'illusion que l'Etat pouvait, par réglementation autoritaire, donner une miraculeuse santé au cinéma français, ni à l'idée fautive, souvent exprimée, que sa vitalité n'appellerait finalement que de minuscules réformes".

1.2. DOCUMENTO

- Creación y producción cinematográfica de cara al estado, en Europa. Artículo presentado por Claude Degand al Consejo de Europa.

CREACION Y PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE CARA AL ESTADO, EN EUROPA

AYUDA Y PRODUCCION

Exigencias económicas y comerciales

¿Tendría la ayuda tendencia a suscitar igual número de problemas que los que pretende solucionar? En todo caso, son muchas las preguntas que vienen a la mente. Por ejemplo:

a) Ayuda a la creación:

¿Está justificada sin que haya una ayuda paralela a la producción?

b) Ayuda a la producción:

¿Está justificada sin haber una ayuda paralela a la difusión?

c) Ayuda a la producción:

¿Debe estar prevista a título permanente o transitorio?

d) Ayuda a la producción:

¿Debe ser automática o selectiva?

¿Sujeta a reinversión en un nuevo filme, o libre de reutilización?

e) Ayuda a la producción:

¿Puede concebirse sin tener en cuenta el volumen y el valor —costo— de esta producción?

f) Participación —televisión— en la ayuda a la producción:

¿Un bien o un mal?

g) Ayuda a la producción:

¿Puede concebirse sin tener en cuenta el factor “nuevos medios audiovisuales”?

...y esta lista no es exhaustiva.

CREACION Y PRODUCCION

Naturalmente, no podría existir un film sin que haya nacido anteriormente la idea del mismo sin que alguien haya elegido un determinado tema; de aquí, el principio de una **ayuda a la creación**. ¿Pero puede haber creación sin **producción**, y por consiguiente ayuda a una sin ayuda a la otra? En realidad, la respuesta exige que el acuerdo se tome sobre la noción de creación. Ahora bien, interpretan algunos que el término creación encierra “una ambigüedad temible”. ¿Se trata de lo que nace desde la expresión de una idea y de un tema por su autor y sus intérpretes? ¿O únicamente de lo que resulta de la confrontación con el público de esta idea convertida en obra? Ahora bien, tratándose del teatro y de la crisis que el mismo padece en Francia, ¿se tiene derecho a pre-

guntar si no nos hemos dejado arrastrar a la "modalidad irrazonable de creación a cualquier precio"? Pues tan legítimo es el placer sentido por los autores e intérpretes que presentan una nueva obra, como lo es el temor que éste placer se convierta en narcisismo si no tiene constantemente la satisfacción del espectador. En una palabra, ¿no se ha olvidado un poco, en aras de la creación, cultivar "el gran secreto del arte de complacer", y esto tanto más cuanto que por lamentable que sea, el público muestra "tendencia a preferir una obra bien probada a un espectáculo acerca del cual carece de toda referencia". En el grado en que estas observaciones pueden ser llevadas al cine, tenderían a demostrar que no hay apenas ayuda concebible que no vaya dirigida a la vez "a la creación" y "a la producción". Pero hay todavía más: ¿la ayuda a la producción tiene algún sentido sin una ayuda a la difusión? En todo caso encontramos aquí una respuesta desprovista de ambigüedad en el Reino Unido. Al término de una conferencia interprofesional organizada por la asociación AIP (Asociación de Productores Independientes), de cineastas independientes **sobre la crisis del cine inglés** (1) se ha afirmado que "desde el punto de vista artístico, el trabajo de quien ha hecho un filme, no se ha realizado en tanto que el filme no haya sido proyectado en una sala"; sentando el informe, por otro lado y como principio, que el cine es ineluctablemente a la vez una industria y un arte, y que la producción y la explotación no podrían considerarse válidamente por separado. En consecuencia, se puede plantear la hipótesis:

- a) Nada de ayuda a la creación propiamente dicha sin ayuda a la producción, aunque no fuera más que por ser difícil situar exactamente el nivel donde se opera la creación;
- b) nada de ayuda a la producción sin ayuda a la difusión, puesto que la consagración por parte del público es indispensable, sobre todo, al tratarse de un arte tan "popular" como es el cine; además de que la financiación de la ayuda está supeditada generalmente a la frecuentación.

También es necesario entenderse sobre los **males y defectos del cine y de la producción en Europa**. El mal vendría principalmente —según afirma J. P. Belmondo— de "una carencia enorme de autores". ¿Justifica esto que debemos entregarnos a la caza de guiones? Esta es una opinión favorecida por el productor-distribuidor francés T. Molière, cuando manifiesta que "la dificultad básica estriba en la búsqueda de temas de envergadura internacional", llegando a añadir "que sería necesario poner un freno a nuestro nombrilismo (2)...". Otros sitúan el problema del cine europeo, habida cuenta principalmente de la competencia americana, no en la debilidad del mecanismo de distribución, sino en la falta de talento de los cineastas europeos. A esto podría contestarse que el talento no estará nunca muy extendido, pero que no se podría tenerlo por decreto ni, evidentemente, comprarse. Por el contrario, "el talento no tiene fronteras... (3)" y es por ello que la supresión de las últimas barreras susceptibles todavía de frenar su libre circulación, no debiera antojársenos como un espantajo. Ello lleva a pensar hay estructuras tendentes a favorecer la expansión del talento y de la creatividad, siendo precisamente éstas las que es necesario tratar de poner en marcha.

Por otro lado, el hecho de que existan unas **estructuras** mejores que otras, parece estar demostrado por la relación que mantienen los cineastas europeos con el cine de Estados Unidos. Cuando realizadores y artistas europeos de talento notorio van a filmar en Hollywood, o bien, dan sus obras en distribución (mundial y, a veces, también europea) a una de las grandes Firmas ¿no es esto la prueba de que faltan en Europa las "estructuras de acogida" que hacen posible la eclosión de la obra y su corolario imprescindible de la difusión? Por cierto, tenemos el caso de un país bien famoso por el mérito de su cine en general, y de sus cineastas en particular, que acaba de darnos una nueva prueba de ello. En Italia, realizadores como Antonioni y Fellini se manifiestan listos a emigrar a Estados Unidos, revelando públicamente las razones: "la distribución italiana se halla en poder de personas de gustos mediocres... En Estados Unidos, la realidad está llena de excitación... El cine americano se halla organizado de tal manera, tan cargado de gloria, al mismo tiempo que conservando una mentalidad de pionero..." Es posible que estas palabras encierren su poquito de exageración. En todo caso, es también en Italia donde se ha dado otra solución, esta vez "euro-

(1) Informe del Comité Interprofesional, presidido por R. Boll, y a iniciativa de AIP, sobre "la industria del filme 1977".

(2) "Nombrilismo": término derivado de "nombril", ombligo; significando tener una alta idea de la importancia propia, creyéndose, por así decirlo, el centro del mundo.

(3) Esta frase es del realizador francés de películas Serge Moatti.

pea", a igual problema: la Asociación a partes iguales del productor Cristaldi con la CLT (La Televisión luxemburguesa). Al crear con la CLT la Sociedad "Vides International", M. Cristaldi ha comprobado que el mercado italiano, por sí solo, no proporciona ya al cine de Italia las garantías y recursos que venía brindándole hasta ahora.

Así pues, se ve uno llevado a pensar que el cine europeo está mal organizado. Es evidente que los europeos han multiplicado las "estructuras" a escala nacional: sin embargo, parece que ello no es ya bastante a promover, tanto el talento como la eficacia comercial, y que cuanto más numerosas y dispersadas son las estructuras, más se impone su coordinación —y a veces quizá su integración— a escala europea. Oiremos indudablemente decir que no encierra mal alguno hacer "distribuir" el talento y la creación de Europa por medio de una multinacional americana. Esto podría decir que la distribución es financieramente una operación lucrativa... salvo creamos que las grandes Firmas obran por filantropía. Así pues, recaudaciones regeneradas por la creación europea escapan a los europeos, quitándose éstos a sí mismos los medios financieros para dominar su destino. Vemos claro lo que puede ganar en fama un creador de Europa que acude a hacerse consagrar en Hollywood; vemos mal lo que, global y ampliamente practicado, puede dar a ganar con ello al sector del cine europeo. Finalmente, no podemos olvidar que al hacerse distribuir por una gran Firma U.S.A. un producto europeo no está incluso garantizado de encontrar aquí financieramente su debida ganancia.

PRODUCCION Y RENTABILIDAD

La necesidad de reforzar tal o cual rama de cine no debe eludir el estudio de un problema más general, el de la rentabilidad, o más bien condiciones de rentabilidad óptima de toda la cadena del filme, comenzando a nivel de producción. Ciertamente este problema no es nuevo ni tampoco particular de tal o cual país. Sin embargo, ¿no se ha perdido un poco de vista en Europa, y quizá en parte a consecuencia de las ayudas? **La rentabilidad de la producción** pone en entredicho su volumen y su costo. La comparación de los cuatro grandes países de Europa Occidental descubre haber un grupo de países de intensa producción (Italia y Francia) y un grupo de países de producción débil (República Federal de Alemania y Reino Unido): ¿habría de un lado más bien exceso de volumen y, del otro, una insuficiencia? Podemos, en todo caso, recordar la paradoja, según la cual Estados Unidos, país que reina como señor en su mercado interior, y casi tanto en el mercado mundial, produzca claramente menos películas que Europa Occidental, la cual no es dueña de sus propios mercados y es completamente minoritaria en el mercado internacional. Lo que lleva a preguntarnos seriamente sobre los fundamentos de la teoría según la cual la **calidad** de los filmes, el producto de la **cantidad** de los filmes producidos.

Sin duda alguna, la verdad residirá entre estos dos extremos, es decir, que al producir demasiado poco se reducen las oportunidades de eclosión del talento y de la innovación, y que al producir sin freno, se corre el peligro de desparramar las fuerzas disponibles y hundirse en lo fácil. Pues si los recursos humanos, principalmente los que son de calidad, no son en verdad innúmeros, los recursos financieros han conocido siempre límites, los que, por otro lado, son más susceptibles de encogerse que no de extenderse, habida cuenta la crisis que actualmente afecta a las economías occidentales.

Así pues, se ve uno llevado a plantear al mismo tiempo que el problema del **volumen** de la producción, el de su **costo**. Es, por otro lado, lo que está ocurriendo en la República Federal de Alemania: en el Instituto de Ayuda al Filme, comienza a cundir la alarma con motivo de una subida reciente y brutal del precio de costo de las películas, progresión que no podría justificarse por el solo concepto del costo de vida. Bien entendido, otros países conocen asimismo un aumento de los costos del filme: tal es el caso, por ejemplo, de las películas americanas, lo que por cierto, no ha dejado de tener su repercusión en la situación europea, habida cuenta del efecto de arrastre local que acompaña a la decisión mundial de películas "hechas en Hollywood".

¿En qué medida es, por tanto, posible controlar los costos? ¿Resulta posible eludir el déficit? Una respuesta negativa se ha dado a la cuestión por los escasos investigadores que se han preocupado de este dilema económico, que abruma a diversos sectores culturales, tales como el teatro, la ópera, la música y el baile (4). La conclusión llamada "ley Baumol" de dicha investigación con-

(4) W. J. Baumol y W. G. Bowen: "Artes representativas, el dilema económico" 1976, Nueva York.

siste fundamentalmente en decir que toda actividad cultural está condenada al mecenazgo, ya que se ve condenada al déficit por los simples motivos a continuación expuestos:

- de un lado, el sector cultural no permite, como el sector llamado secundario —es decir, la industria— tener ganancias de productividad;
- de otro lado, existe un efecto natural de arrastre que lleva a pagar en el sector cultural salarios del mismo nivel que los hechos posibles en otros campos por las ganancias de productividad.
- conclusión: se desemboca en la insolvencia y, por tanto en la necesidad de subvencionar la demanda con objeto de mantener el acceso a la cultura.

Más recientemente, dos universitarios franceses han estudiado el caso de la Opera de París (5). Tras hacer referencia a los trabajos de Baumol y Bowen, hacen observar en primer lugar que en el campo cultural la noción de ganancias de productividad es un concepto pero nítido. Por ejemplo, y para la Opera, las opiniones difieren en cuanto a los beneficios a sacar de la extensión de este espectáculo mediante el recurso a lo audiovisual. Los autores del análisis suscitan también la cuestión de los costos de producción y de los orígenes de su incremento, los cuales son múltiples. Poniendo principalmente en duda "la dictadura contemporánea de los directores de escena" —la que compensa ampliamente las pocas ganancias de productividad que pudieran aparecer en el sistema—, ambos investigadores llegan así a plantear la hipótesis de una otra ley y que sería la de una "inflación generalizada". En efecto, habida cuenta del hecho de que el mercado de artistas es un mercado mundial reducido, los costos tienden a alinearse con los precios más elevados.

¿En qué medida son estas reflexiones transferibles al cine?. Observemos, ante todo, que no obstante su carácter específico, las industrias culturales no podrían ser examinadas aisladamente del resto de la contextura económica. Se descubre entonces cómo la tesis de los investigadores americanos y de sus colegas franceses no deja de tener relación con las ideas manifestadas en París por A. Sauvy con motivo de la aparición de su reciente obra titulada "La Machine et le Chômage" (6). En su estudio de la crisis actual y de los problemas de inflación y de empleo, A. Sauvy pone en entredicho el sector denominado "terciario", es decir, el de los servicios, recordando aquí de paso que incluye el espectáculo y las actividades culturales en lo que éstas pueden significar de comercial. A diferencia de no pocas opiniones recibidas, A. Sauvy ha afirmado constantemente que el progreso técnico es creador de empleo: gracias a un efecto de desbordamiento, que él llama "el sistema del paraguas", el suplemento de ganancia derivada del progreso técnico en un determinado sector da lugar a la apertura de nuevos mercados, y por tanto de empleos nuevos en otros sectores. Únicamente el "sistema del paraguas" no funciona bien en realidad, sino es en el interior del sector secundario, de la industria, que es un sector de rendimiento reciente. Si, por el contrario, tal que ocurre actualmente, dicho suplemento de ingresos se desborda al sector terciario el mecenazgo no funciona ya con tanta perfección. Y esto por las dos razones siguientes:

a) En el sector terciario, los precios de coste apenas disminuyen por el efecto de incremento de la demanda, de donde se deduce que casi no hay ganancias de productividad.

b) El sector terciario tiene remuneraciones demasiado elevadas. Esto es el legado de una tradición según la cual el burócrata o administrativo, abundando poco, y debiendo ser culto, ha de ganar más que el trabajador manual; desgraciadamente, se deriva de aquí que con la misma suma de dinero se tiene tendencia a emplear menos personas.

Entonces, ¿puede el cine contentarse con invocar la "Ley Baumol", la "ley de inflación generalizada", el "efecto Sauvy", para justificar el recurrir a la ayuda y a la intervención del Estado? Es decir, ¿debe, por tanto, rechazar cualquier preocupación de rentabilidad, todo esfuerzo permanente de adaptación de las condiciones de producción a las condiciones del mercado, de la adaptación de la oferta a la demanda? En realidad, le prefería no lo pudiera. Pues es preciso ver bien cómo estas cinematografías europeas están supeditadas a la competencia de Hollywood; incluso todavía más: funcionan casi totalmente a la sombra siguiendo la huella del sistema americano, que es omnipresente.

(5) ¿"Existe una economía de la producción lírica?"; artículo de X. Greffe y X. Dupuis, publicado en "Le Monde", número del día 13 de julio, 1980.

(6) Dumod, 1980, 336 páginas.

Ahora bien, "Hollywood acata siempre las leyes que regulan la producción, el despacho y el consumo de los productos industriales". Y tal que añade Mario Gallo, "se sabe que las leyes del mercado implican la necesidad de dar satisfacción a los deseos del cliente, y simultáneamente la obligación de provocar deseos que habrán luego de satisfacerse".

Es por ello que un "sistema europeo" de producción que descuida excesivamente la relación entre "persuasor y persuadido" que ha de producirse entre el productor del filme y el consumidor, implica un serio peligro: el de tender hacia una situación donde la mayoría del público cinematográfico europeo dirigiría su poder adquisitivo hacia las películas "de gran público", es decir, principalmente americanas, o sea, también esencialmente de voluminosos presupuestos de realización y lanzamiento; al mismo tiempo que solamente quedarían para las películas de origen europeo auditorios raquíticos y taquillajes míseros. Por un lado, la frecuentación cinematográfica masiva y películas financiadas por el mercado; por otro lado, un público escaso de tinte elitista para películas que se sostienen principalmente merced a las ayudas. ¿Sería admisible semejante situación? Desde luego, no; ni desde un punto de vista cultural ni tampoco desde un punto de vista económico. El cine, menos que cualquier otro sector cultural, no puede hurtarse al hecho de que "guste ello o no, entre la industria y la cultura se ha producido un acercamiento y un acoplamiento...", al mismo tiempo que sería ignorar cómo la época en que vivimos está señalada por el advenimiento de la cultura de masas. De otro lado, los fondos de ayuda, en el grado en que están nutridos por el taquillaje de las salas, se hallan supeditados a películas de éxito.

Es, pues, gracias al éxito comercial de unos que se hace posible prestar ayuda a otros, es decir, estimular películas de estudios y de innovación, filmes que presentan un riesgo comercial máximo, conforme demuestra el mezquino porcentaje de reembolsos de ayuda de carácter selectivo practicados en la República Federal de Alemania y en Francia.

LA II SEMANA EUROPEA DEL CINE DE ARTE Y ENSAYO

La Segunda Semana Europea del Cine de Arte y Ensayo, ha tenido lugar en Estrasburgo del 30 de septiembre al 2 de octubre, por iniciativa de la Asociación europea para el Desarrollo Cultural por el Cine de Arte y Ensayo, presidida por Louis Malle.

Esta manifestación se ha articulado alrededor de cuatro conceptos:

- Una competición oficial agrupando una docena de películas inéditas en Francia y procedentes de países miembros del Consejo de Europa;
- Una retrospectiva de grandes obras del movimiento de Arte y Ensayo;
- Una presentación del nuevo cine de la República Federal de Alemania; y
- finalmente, un homenaje rendido a tres excelsos artistas del mundo cinematográfico.

Los distintos ciclos han presentado más de setenta películas del ayer y del hoy.

Entre los numerosos debates y encuentros, el coloquio internacional sobre la creación y producción cinematográfica frente al Estado en Europa, organizado en colaboración con el Consejo de Europa, significaba indudablemente un aspecto principal de la Semana.

Las discusiones de un centenar de productores, realizadores, distribuidores y expertos del cine han tenido como punto focal el arte cinematográfico y sus relaciones con lo económico y lo político. Las condiciones de creación, producción y subsiguiente comercialización, la industria las fuerzas monopolistas, el papel de la TV, el filme americano constituyen otros tantos temas de preocupación y meditación, en un intento de circunscribir los problemas que se dan en la crisis actual del cine europeo.

Los extractos que publicamos en el presente número de Estudio, AYUDA Y PRODUCCION; DE C. Claude Degand (Centro Nacional de Cinematografía), dan solamente una breve idea de su análisis y también de sus dudas acerca del tema.

Dicho estudio va a ser publicado ulteriormente en su texto íntegro, junto con diversos otros informes redactados expresamente para el Coloquio.

1.3. BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese, A.: "Imagen Filmica, La". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1978.
- Adorno, Theodor W., Eisler, Hanns: "Cine y la Música, El". Ed. Fundamentos, S. A. 1981.
- Agel, Henri: "Cine y lo sagrado, El". Ed. Rialp, S. A. 1960.
- Agel, Henri: "Viaje al cine" (primera parte). Ed. Central Catequista Salesiana. 1967.
- Agel, Henri: "Viaje al cine" (segunda parte). Ed. Central Catequista Salesiana. 1967.
- Aguirre, Javier: "Anti-Cine". Ed. Fundamentos, S. A. 1972.
- Alcalá, Manuel: "Buñuel: 'Cine e ideología'". Ed. Cuadernos para el Diálogo, S. A. 1973.
- Alcover Ibáñez, Norberto: "Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los 70". Ed. Mensajero, 1975.
- Alcover Ibáñez, Norberto: "Introducción a la lectura crítica del filme". Ed. Don Bosco. 1976.
- Alsina Thevenet, Homero: "Chaplin". Ed. Bruguera, S. A. 1977.
- Alsina Thevenet, Homero: "Libro de la censura cinematográfica, El". Ed. Lumen, 1977.
- Amo Delaiglesia, Alvaro del: "Cine y Crítica del Cine". Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1970.
- Amo Delaiglesia, Alvaro del: "Cine en la crítica del método, El". Ed. Cuadernos para el Diálogo, S. A. 1969.
- Andrew, J. Dudley: "Principales teorías cinematográficas, Las". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1978.
- Anónimas y Colectivas: "Ampliación, La" (Tomo 5). Ed. Afha Internacional, S. A. 1972.
- Anónimas y Colectivas: "Anuario de cine 1977". Ed. Cupsa, Editorial. 1978.
- Anónimas y Colectivas: "Anuario Ibero-Americano de cine y televisión". Ed. Equipo Cordillera, S. A. 1980.
- Anónimas y Colectivas: "Cine, El" (obra completa). Ed. Argos Vergara, S. A. 1971.
- Anónimas y Colectivas: "Cine, El" (obra completa). Ed. Salvat Editores, S. A. 1981.
- Anónimas y Colectivas: "Cine, Arte e Industria, El". Ed. Salvat Editores, S. A. 1979.
- Anónimas y Colectivas: "Cine contemporáneo". Editorial Salvat Editores, S. A. 1974.
- Anónimas y Colectivas: "Cine: ¿Cultura o negocio? El". Ed. Castellote, Miguel. 1977.
- Anónimas y Colectivas: "Cine para leer 1973-74-75-76-77-78-79". Ed. Mensajero, Años correlativos 1974-75-76-77-78-79-80.
- Anónimas y Colectivas: "Cine soviético visto por sus creadores, El". Ed. Sigueme. 1975.
- Anónimas y Colectivas: "Estudio, El". Ed. Salvat Editores, S. A. 1975.
- Anónimas y Colectivas: "Everfoto, 5" (II). Ed. Everest. 1980.
- Anónimas y Colectivas: "Historia del Cine" (obra completa). Ed. Montaner y Simón, S. A. 1979.
- Anónimas y Colectivas: "Homenaje a King-Kong". Ed. Tusquets, Editor. 1974.
- Anónimas y Colectivas: "Laboratorio, El" (tomo 3). Ed. Afha Internacional, S. A. 1972.
- Anónimas y Colectivas: "Laboratorio, El" (tomo 4). Ed. Afha Internacional S. A. 1972.
- Anónimas y Colectivas: "Laboratorio". Ed. Salvat Editores, S. A. 1974.
- Anónimas y Colectivas: "Lecciones de Cine". Editorial Sal Terrae. 1968.
- Anónimas y Colectivas: "Luz y película". Ed. Salvat Editores, S. A. 1974.
- Anónimas y Colectivas: "Problemas especiales". Ed. Salvat Editores, S. A. 1975.
- Anónimas y Colectivas: "Revelado, copia y ampliación, El". Ed. Daimon, Manuel Tamayo. 1979.
- Anónimas y Colectivas: "Savoir Photographier" (Col. completa). Ed. Atha Internacional, S. A. 1966.
- Anónimas y Colectivas: "Teoría y Prácticas de la toma de vistas" (tomo 1). Ed. Afha Internacional, S. A. 1972.
- Anónimas y Colectivas: "Teoría y práctica de la toma de vistas" (tomo 2). Ed. Afha Internacional, S. A. 1972.
- Anónimas y Colectivas: "Treinta años de cine". Ed. Club Urbis. 1975.
- Arconada, César: "Tres cómicos del cine". Ed. Castellote, Miguel. 1976.
- Argemi Pascual, Bruño: "Así se positiva el color". Ed. Daimon, Manuel Tamayo. 1980.
- Aristarco, Guido: "Historia de las teorías cinematográficas". Ed. Lumen 1968.
- Armes, Roy: "Panorama histórico del cine". Ed. Fundamentos, S. A. 1977.
- Ayllón, José: "Antonio Saura". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1977.
- Baddeley, Hugh: "Como montar un film amateur". Ed. Omega, S. A. 1960.
- Bahrenberg, Bruce: "King-Kong. La creación cinematográfica de Dino de Laurentis". Ed. Plaza-Janés, S. A. 1977.
- Balazs, Bela: "Film, El. Evolución y esencia de un arte nuevo". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1978.
- Barbaro, Umberto: "Cine y el desquite marxista del arte, El". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1977.
- Barri, Les. "Equipo básico y su manejo, El". Ed. Daimon, Manuel Tamayo. 1978.
- Bau, N.: "Cine. Trucos y efectos especiales". Ed. Omega, S. A. 1968.
- Bau, N.: "Práctica del super 8, La". Ed. Omega, S. A. 1968.
- Bayo López, Manuel: "Camino de Mio Cid". Ed. Editora Nacional. 1974.
- Bazin, Andre: "Qué es el cine". Ed. Rialp, S. A. 1966.
- Beckett, Samuel: "Film". Ed. Tusquets Editor, 1975.
- Bennet, Edna: "Captación de la naturaleza, La". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1978.
- Bessy, Maurice: "Historia en 1.000 imágenes del cine". Ed. Caralt (Luis de) Editor, S. A. 1964.
- Blom Dahl, Christen A.: "Principios generales de la comunicación visual". Ed. Seminarios y Ediciones, S. A. 1975.
- Boyer, Pierre: "Enciclopedia del cine amateur". Ed. Noguer, S. A. 1976.
- Bresson, Robert: "Proceso de Juana de Arco". Ed. Ayma, S. A. 1964.
- Burch, Noel: "Praxis del Cine". Ed. Fundamentos, S. A. 1979.
- Calentano, Fabrizio: "Macrofotografía práctica". Ed. Hispano Europea. 1973.
- Camón Aznar, José: "Cinematografía y las Artes, La". Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1953.
- Camos Says, Santiago: "Técnica de la proyección cinematográfica". Ed. Marcombo, S. A. 1965.
- Caparros Lera, José María: "Cine de los años 70, El". Ed. Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, S. A. 1976.

- Caparrós Lera, José María: "Cine durante la 2.ª República, El". Ed. Dopesa. 1977.
- Caparrós Lera, José María: "Cine político visto después del franquismo, El". Ed. Dopesa. 1978.
- Caparrós Lera, José María: "Historia crítica del cine". Ed. Magisterio Español, S. A. 1976.
- Carranza Gesa, Jorge: "Greta Garbo". Ed. Alas. 1978.
- Carroll Tobías, J.: "Aerografía artística". Ed. Reverte, S. A. 1947.
- Cartier-Bresson, Henri: "Mundo de Henri Cartier-Bresson, El". Ed. Lumen. 1969.
- Cebollada, Pascual: "Curso de cinematografía". Ed. C.C.C. 1972.
- Ceram, C. Walter: (Seud. de Marck Kurt W.): "Arqueología del Cine". Ed. Destino, S. A. 1965.
- Clair, René: "Cine de ayer, cine de hoy". Ed. Inventarios provisionales Editores. 1974.
- Conway, Michael: "Films de Greta Garbo, Los". Ed. Ayma, S. A. 1976.
- Colomer Puentes, Antoni: "Lenguaje básico del film, El". Ed. Nido, S. A. 1977.
- Coots, Jack: "Copias en color". Ed. Omega, S. A. 1976.
- Coots, Jack: "Copias en color de negativos y diapositivas". Ed. Omega, S. A. 1978.
- Costa Gavras, Constantine: "Estado de sitio". Ed. Sigueme. 1975.
- Cozarinsky, Edgardo: "Borges y en y sobre el cine". Ed. Fundamentos, S. A. 1981.
- Croy, Otto R.: "Arte de hacer buenas copias y ampliaciones, El". Omega, S. A. 1968.
- Croy, Otto R.: "Película y filtro". Ed. Omega, S. A. 1967.
- Cruz, Angel Luis de la: "Señales del vacío". Ed. Cabildo Insular de Tenerife. 1978.
- Cuback, Thomas H.: "Industria Internacional del cine, La". Ed. Fundamentos, S. A. 1980.
- Cheshire, David: "Manual de Cinematografía". Ed. Blume (Hermann), Ediciones, 1979.
- Dadek, Walter: "Economía cinematográfica". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- Della Volpe, Calvano: "Problemas del nuevo cine". Ed. Alianza Editorial, S. A. 1971.
- Deribere, Maurice: "Color en las actividades humanas, El". Ed. Tecnos, S. A. 1964.
- Deribere, Maurice: "Técnica del alumbrado". Ed. Paraninfo, S. A. 1967.
- Díaz Perpighán, Pedro: "Principios". Ed. Diorama, 1976.
- Donald J. Drew: "Imágenes del hombre en el cine moderno" Ed. Evangélicas Europeas. 1977.
- Dreyer, Carl Th.: "Juana de Arco. Dies irae". Ed. Alianza Editorial, S. A. 1970.
- Durgnat, Raymond: "Luis Buñuel". Ed. Fundamentos, S. A. 1976.
- Eisenstein, Sergio M.: "Reflexiones de un cineasta". Ed. Lumen 1970.
- Eisenstein, Sergio M.: "Teoría y técnica cinematográficas". Ed. Rialp, S. A. 1966.
- Emanuel, W. D.: "Exakta, La". Ed. Omega, S. A. 1954.
- Emanuel, W. D.: "Rolleiflex, La". Ed. Omega, S. A. 1966.
- Escalera Amblard, Manuel de la: "Cuando el cine rompió a hablar". Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1971.
- Falquina Bartolomé, Angel: "Treinta años de cine" 1945-1975. Ed. Ministerio de Información y Turismo. 1975.
- Fernández Cuenca, Carlos: "Cine británico de Alfred Hitchcock, El". Ed. Editora Nacional. 1974.
- Fernández Cuenca, Carlos: "Picasso, en el cine también". Ed. Editora Nacional. 1971.
- Fernández Cuenca, Carlos: "Segundo de Chomon, maestro de la fantasía y de la técnica". Ed. Editora Nacional. 1972.
- Fernández Rivera, Juan José: "Disparos". Ed. Producciones Editor (Juan José Fernández Rivera) 1977.
- Fernández Rodríguez, Cándido: "Iniciación al lenguaje del cine". Ed. Heraldo. 1973.
- Ferro, Marc: "Cine e Historia". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1980.
- Fineman, Mark: "Laboratorio en casa, El". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1978.
- Frache M., Frioleand, J.: "Revelado del color negativo-inversible, El". Ed. Omega, S. A. 1980.
- Frek, Friedrich Willy: "Enfoque, El". Ed. Omega, S. A. 1967.
- Frek, Friedrich Willy: "Flash (relámpago)". Ed. Omega, S. A. 1967.
- García Escudero, José María: "Cine español, El". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- García Escudero, José María: "Cine para el año 2.000". Ed. Zero, S. A. 1971.
- García Escudero, José María: "Política para el cine español, Una". Ed. Editora Nacional. 1967.
- García Escudero, José María: "Primera apertura, La". Ed. Planeta, S. A. 1978.
- Gasca Burges, Luis: "Cine y ciencia-ficción". Ed. Libres de Sinera, S. A. 1969.
- Gasca Burges, Luis: "Cine y ciencia-ficción". Ed. Planeta, S. A. 1975.
- Gaunt, Leonard: "Cámara de 35. mm., La". Ed. Omega, S. A. 1976.
- Gaunt, Leonard: "Cámara reflex de un solo objetivo, La". Ed. Omega, S. A. 1976.
- Gaunt, Leonard: "Flash electrónico, El". Ed. Omega, S. A. 1974.
- Gaunt, Leonard: "Guía del flash electrónico". Ed. Omega, S. A. 1969.
- Gaunt, Leonard: "Objetivos, los". Ed. Omega, S. A. 1968.
- Gehret, Ernest Ch.: "Laboratorio en color al alcance de todos, El". Ed. Arte Fotográfico, S. L. 1977.
- Ghelli, Niño: "Estética del cine". Ed. Rialp, S. A. 1959.
- Gil Albert, Juan: "Contra el cine". Ed. Prometeo, S. A. 1974.
- Goetze, Hans (H. Gotze): "Todo sobre el positivo" Ed. Instituto Parramon. 1978.
- Goldmann, Annie: "Cine y sociedad moderna". Ed. Fundamentos. S. A. 1972.
- Gortari Drets, Carlos: "Cine: arte, evasión y dólares, El". Ed. Salvat editores, S. A. 1981.
- Gowland, Peter: "Flash electrónico, El". Ed. Daimon, Manuel Tamayo. 1978.
- Grau, Jorge: "Actor y el cine, el". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- Guarner, José Luis: "Roberto Rossellini". Ed. Fundamentos, S. A. 1973.
- Guarner Alonso, José Luis y Otero, José María: "Treinta años de cine en España". Ed. Kairos, S. A. 1971.

- Gubern Bernard, Román: "Cine español en el exilio". Ed. Lumen, 1976.
- Gubern Bernard, Román: "Cine español de la segunda república, El". Ed. Lumen, 1977.
- Gubern Bernard, Román: "Historia del cine" (Obra completa). Ed. Danae, S. A. 1977.
- Gubern Bernard, Román: "Historia del cine" (Tomo 1) Ed. Lumen, 1979.
- Gubern Bernard, Román: "Historia del cine" (Tomo 2). Ed. Lumen, 1979.
- Halas, John y Manvell, Rober: "Técnica de las películas de dibujos animados, La". Ed. Omega, S. A. 1980.
- Hamilton, David: "Danse, La". Ed. Blume, 1975.
- Harris, Percy W.: "Cámaras miniatura, las". Ed. Omega, S. A. 1984.
- Hawken, William R.: "Aprende a positivar en blanco y negro". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1980.
- Hawken, William R.: "Conoce tu cámara reflex". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1980.
- Hawken, William R.: "Objetivos intercambiables para tu cámara". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1979.
- Henle, Fritz: "Casals". Ed. Nauta, S. A. 1975.
- Hernández, Juan: "Cine de autor en España, El". Ed. Castellote, Miguel, 1978.
- Hernández, Marta: "Treinta años del cine al alcance de todos los españoles". Ed. Zero, S. A. 1976.
- Hernández Marcos, José Luis: "Historia de los cine-clubs de España". Ed. Ministerio de Cultura, 1978.
- Herrero Batalla, Fernando: "Cine húngaro actual" Ed. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979.
- Herrero Batalla, Fernando: "Cine japonés actual". Ed. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1978.
- Herrero Batalla, Fernando: "Veinte años de cine en el festival de Valladolid". Ed. Semana Internacional de Cine en Valladolid, 1977.
- Hilders, O.: "Guía práctica del operador cinematográfico". Ed. Juan Bruguer, 1965.
- Hovald, Patrice G.: "Neorealismo y sus creadores, El". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- Instituto de la opinión Pública: "Estudios sobre la situación del cine en España". Ed. Editora Nacional, 1968.
- Jacobs, Lewis: "Azarosa historia del cine americano, La" (Tomo 1). Ed. Lumen, 1971.
- Jacobs, Lewis: "Azarosa historia del cine americano, La". (Tomo 2). Ed. Lumen, 1972.
- Jacobson, C. I.: "Amplificación", Ed. Omega, S. A. 1973.
- Jacobson, C. I.: "Filtros, Los". Ed. Omega, S. A. 1967.
- Jacobson, C. I.: "Procesos de laboratorio". Ed. Omega, S. A. 1969.
- Jacobson, C. I.: "Revelado". Ed. Omega, S. A. 1973.
- Jacobson, C. I.: "Revelado, El. La técnica del negativo". Ed. Omega S. A. 1966.
- Jacobson, R.E.: "Revelado Amateur, El". Ed. Omega, S. A. 1976.
- Jarvie, Ian C.: "Sociología del cine". Ed. Guadarrama, S. A. 1974.
- Kent, Mike: "Sonorizar tus películas". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1981.
- Keppler, Herbert: "Asahi Pentax, La". Ed. Omega, 1973.
- Kerff, Gerhard: "Enfoque y exposición". Ed. Omega, S. A. 1967.
- Kulechov: "Cine soviético de vanguardia". Ed. Alberto Corazón, 1971.
- Lamet, Pedro Miguel: "Lecciones de cine". Ed. Razón y Fé, S. A. 1968.
- Leeuwen, C. Van: "Trucos con diapositivas". Ed. Instituto Parramón, 1978.
- Leprohon, Pierre: "Charles Chaplin". Ed. Rialp, S. A. 1961.
- Leprohon, Pierre: "Historia del Cine". Ed. Rialp, S. A. 1968.
- Linares, Andrés: "Cine militante, El". Ed. Castellote, Miguel, 1976.
- Livingstone, Ches: "Filmar para divertirse y ganar dinero". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1980.
- Lobell, L y Dubois, M.: "Manual de sensitometría". Ed. Omega, S. A. 1973.
- López Arias, German (Lopezarias): "Del primer Ford al último tango". Ed. CVS (Cindos-videosistemas, S. A.) 1974.
- Lotman, Yuri M.: "Estética y semiótica del cine". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1979.
- Ludmann, Rene: "Cine, Fé y moral". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- Mac Connell, F.: "Cine y la imaginación romántica, El". Ed. Augusto Gili, S. A. 1977.
- Mac Donald, Gerald, D.: "Films de Charles Chaplin, Los". Ed. Ayma, S. A. 1975.
- Mannheim, L. A.: "Exposímetros". Ed. Omega, S. A. 1965.
- Marcorettes, Louis: "Elementos para un nuevo cine". Ed. Sigüeme, 1979.
- Marias Aguilera, Julián: "Visto y no visto" (Obra completa). Ed. Guadarrama, S. A. 1970.
- Mamer, Terence St. John: "Como dirigir cine". Ed. Fundamentos, S. A. 1981.
- Marsillach, Adolfo: "Silencio... se rueda". Ed. Ayma, S. A. 1962.
- Martín, Marcel: "Estética de la expresión cinematográfica, La". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- Martínez, Enrique, M.: "Cine, fuego y sociedad". Ed. Rialp, S. A. 1960.
- Martínez Torres, Augusto: "Diccionario nuevos directores franceses". Ed. Fundamentos, S. A. 1976.
- Martínez Torres, Augusto: "Nuevo cine de los países del Este". Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1972.
- Matzkin, Miron A.: "Cine en súper-8, El". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1978.
- Matzkin, Miron A.: "Súper-8. Un manual para aficionados y profesionales" Ed. Omega, S. A. 1977.
- May, Renato: "Cine y televisión". Ed. Rialp, S. A. 1962.
- May, Renato: "Lenguaje del filme, El". Ed. Rialp, S. A. 1961.
- Makas, Jonas: "Diario de Cine". Ed. Fundamentos, S. A. 1975.
- Méndez-Leite Von Hafe, Fernando: "Cinema y sus misterios, El". Ed. Bailliere, S. A. 1934.
- Méndez-Leite Von Hafe, Fernando: "Historia del cine español. Ed. Rialp, S. A. 1965.
- Méndez-Leite Von Hafe, Fernando: "Secretos del cine". Ed. Juventud, S. A. 1950.

- Metz, Christian: "Psicoanálisis y cine". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1979.
- Ministerio de Cultura: "Cine Amateur". Ed. Ministerio de Cultura. 1977.
- Ministerio de Cultura: "Cine Infantil y Juvenil". Ed. Ministerio de cultura. 1975.
- Mitry, Jean: "Charlot". Ed. Fontanella, S. A. 1967.
- Monelli, Aldo: "Técnica del guión de cine". Ed. Zeus. 1976.
- Monier, Pierre: "Cine trucos, 8. Súper 8-16". Ed. Omega, S. A. 1980.
- Monier, Pierre: "Libro del cineasta amateur, El". Ed. Omega, S. A. 1975.
- Monier, Pierre: "Súper 8 sonoro y hablado, El". Ed. Omega, S. A. 1975.
- Mortzsch, Riedrich: "Industria del cine, La". Ed. Rialp, S. A. 1964.
- Munso Cabus, Juan: "Cine de arte y ensayo en España, El". Ed. Picazo, ediciones, 1972.
- Neronsky, L. B.: "Sonorización de Películas". Ed. Marcombo, S. A. 1975.
- Newcombe, H. S.: "Técnica de 35 mm., La". Ed. Omega, S. A. 1966.
- Pasolini, Pier Paolo: "Ideología y Lenguaje cinematográfico". Ed. Alberto Corazón. 1969.
- Pecori, Franco: "Cine, forma y método". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1978.
- Pereyra, Miguel: "Lenguaje del cine, El". Ed. Aguilar, S. A. 1956.
- Pérez Lozano, José María: "Formación cinematográfica". Ed. Científico Médica. 1968.
- Pérez Merino, Carlos y David: "Cine español: algunos materiales por derribo". Ed. Cuadernos para el Diálogo, S. A. 1973.
- Pérez Marinero, Carlos y David: "Cine y control". Ed. Castellote, Miguel 1975.
- Perisic, Zoran: "Guía de los dibujos animados". Ed. Omega, S. A. 1979.
- Perkins, V. F.: "Lenguaje del Cine, El". Ed. Fundamentos, S. A. 1977.
- Petzold, Paul: "Toda la cinematografía en un solo libro". Ed. Omega, S. A. 1970.
- Picas, Jaume: "Cine en pedazos". Ed. Sagitario, S. A. 1976.
- Porter Moix, Miguel: "Cine en España". Ed. Don Bosco. 1977.
- Puerto, Carlos: "Censura como problema, La. Ed. Cedel, Ediciones. 1975.
- Raimondo Souto, H. Mario: "Gran manual de cine, audiovisuales y videoregistros". Ed. Omega, S. A. 1976.
- Raimondo Souto, H. Mario: "Técnica de la cámara cinematográfica, La". Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1969.
- Raimondo Souto, H. Mario: "Técnica del cine documental y publicitario, la". Ed. Omega, S. A. 1973.
- Ramírez Morales, Dulce-Néstor: "Don Quijote de la Mancha en el cine universal". Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1958.
- Rapisarda, Guisè: "Cine y vanguardia en la Unión Soviética". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1978.
- Reynolds, Clyde: "Filtros, la guía para aficionados, Los". Ed. Omega, S. A. 1977.
- Riopérez, Emilio del: "Mundo del cine, El". Ed. Instituto Pontificio San Pío X. 1976.
- Rivero, Marita - Fernández, Narcia: "En el Cuarto oscuro". Ed. Instituto Parramon. 1978.
- Rocha, Clauber: "Revisión crítica del cine brasileño." Ed. Fundamentos, S. A. 1971.
- Rodrigo, Pedro: "Conversaciones de cine de Valladolid". Ed. Razón y Fe, S. A. 1968.
- Roma, Francisco: "Azorín y el cine". Ed. Diputación Provincial. 1977.
- Romaguera Ramiro, Joaquín: "Fuentes y documentos del cine". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1980.
- Romero Gualda, María Victoria: "Vocabulario de cine y televisión en España". Ed. Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra, S. A. 1976.
- Ropers-Wuilleumier, Marie-Claire: "Ensayos de lectura cinematográfica". Ed. Fundamentos, S. A. 1971.
- Roubier, Jean: "Técnicas de laboratorio". Ed. Daimon, Manuel Tamayo. 1959.
- Roumanes, A.: "Manual del retocador de negativos". Ed. Omega, S. A. 1974.
- Roumanes, A.: "Retoque de los negativos, El". Ed. Omega, S. A. 1967.
- Ruiz de Alcántara, Mario: "Tras la pantalla. Galería de artistas cinematográficos". Ed. Ediciones Alba, S. A. 1979.
- Sánchez, Alfonso: "Iniciación al cine moderno". (Tomo 1-2). Ed. Magisterio Español, S. A. 1972.
- Sánchez, Rafael C.: "Montaje cinematográfico, arte de movimiento, El". Ed. Pomaire, S. A. 1976.
- Saura, Carlos: "Prima Angélica, La". Ed. Elías Querejeta, Ediciones". 1976.
- Scott, James: "Cine: un arte compartido, El". Ed. Eunsa. Ediciones de Universidad de Navarra, S. A. 1979.
- Serra, Estruch, Josep: "Cine formativo". Ed. Nova Terra, S. A. 1970.
- Smith, Edwin: "Luz natural, La". Ed. Omega, S. A. 1954.
- Solaroli, Libero: "Como se organiza un film. Manual del jefe de producción". Ed. Rialp, S. A. 1972.
- Spitzing, Gunter: "Como ampliar diapositivas". Ed. Instituto Parramón. 1978.
- Spitzing, Gunter: "Doscientos consejos macrofotografía". Ed. Instituto Parramón. 1980.
- Spotdiswoobe, Raymond: "Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión". Ed. Omega, S. A. 1976.
- Stachlin, Carlos: "Introducción en el cine, Una". Ed. Universidad de Valladolid, 1979.
- Tarcitano, Carlos (Andrés Gusa): "Cine, El". Ed. Bruguera, S. A. 1976.
- Tarnaud, Claude: "Cine amateur en diez lecciones, El". Ed. Cantábrica, S. A. 1975.
- Thompson, Charles Leslie: "Como utilizar sus películas en color". Ed. Omega, S. A. 1965.
- Thompson, Charles Leslie: "Películas en color". Ed. Omega, S. A. 1965.
- Tietjens, Ed.: "Títulos y trucos". Ed. Instituto Parramón, 1980.
- Tora Tortosa, Enrique: "Desarrollo cognoscitivo y comprensión cinematográfica. Ed. Instituto Nacional de Publicidad 1976.
- Torquatti, Walter: "Exito en el cuarto oscuro". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1980.
- Tudor, Andrew: "Cine y comunicación visual". Ed. Gustavo Gili, S. A. 1975.
- Vertov, Dziga: "Cine-ojo" (Textos y manifiestos) Ed. Fundamentos, S. A. 1974.
- Vidal Espoño, Manuel: "Proyección cinematográfica". Ed. José Monteso, 1954.

- Villegas López, Manuel:** "Arte, Cine y Sociedad". Ed. Taurus, Ediciones, S. A. 1959.
- Villegas López, Manuel:** "Cine en la sociedad de masas, El". Ed. Alfaguara, S. A. 1966.
- Villegas López, Manuel:** "Cinema. Técnica y estética del arte nuevo". Ed. Dossat, S. A. 1954.
- Villegas López, Manuel:** "Charles Chaplin. El genio del cine". Ed. Alfaguara, S. A. 1966.
- Villegas López, Manuel:** "Grandes nombres del cine, Los" (Obra completa) Ed. Planeta, S. A. 1973.
- Vizcalno Casas, Fernando:** "Diccionario del cine español, 1896-1968". Ed. Editora Nacional. 1970.
- Voogel, Emile:** "Cine. 200 Consejos prácticos". Ed. Instituto Parramón. 1976.
- Voogel, Emile:** "Doscientos consejos reflex". Ed. Instituto Parramón. 1980.
- Voogel, Emile:** "Filtros. 200 consejos prácticos". Ed. Instituto Parramón 1978.
- Wadenoyen, Hugo Van:** "Interiores con luz natural, Los". Ed. Omega, S. A. 1954.
- Wadenoyen, Hugo Van:** "Segunda lámpara, La". Ed. Omega, S. A. 1954.
- Wain, G.:** "Como filmar". Ed. Omega, S. A. 1967.
- Watson, Ivan:** "Aprende a filmar una película en acción". Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1981.
- Wells, George:** "Niños en color, Los". Ed. Omega, S. A. 1954.
- Wilson, C. V.:** "Como planear sus películas". Ed. Omega, S. A. 1965.
- Wood, Robin:** "Ingmar Bergman". Ed. Fundamentos, S. A. 1971.
- Woudt, Rob Van't:** "Como usar teleobjetivos y grandes angulares". Ed. Instituto Parramón. 1978.
- Yvoire, Jean D':** "Cine, redentor de la realidad". Ed. Rialp, S. A. 1960.
- Zimmer, Christian:** "Cine y política". Ed. Sígueme. 1976.

1.4. CUADROS COMPARATIVOS DE "DEMANDA CULTURAL EN ESPAÑA". PUBLICACION DE LA SECRETARIA GENERAL TECNICA DEL MINISTERIO DE CULTURA, AÑO 1978.

PORCENTAJE DE PERSONAS SEGUN LA FRECUENCIA CON QUE EJERCITAN ACTIVIDADES DE EXPRESION CINEMATOGRAFICA (14 años y más)

CUADRO 1. REGIONES DE RESIDENCIA

REGIONES DE RESIDENCIA	ACUDIR AL CINE				
	Más de 3 veces/mes	1-3 veces/mes	Menos de 1 vez/mes	Prácticamente nunca	No acude
Andalucía	12,5	17,1	12,2	5,7	52,5
Aragón	14,2	19,6	15,3	4,7	46,1
Asturias	12,7	18,8	8,7	4,1	55,7
Baleares	12,0	17,3	12,6	9,1	48,9
Canarias	15,7	23,1	10,8	4,2	46,2
Castilla la Nueva	18,9	23,9	13,9	6,8	36,5
Castilla la Vieja	11,6	14,5	13,0	8,3	52,6
Cataluña	17,2	20,8	12,1	10,3	39,6
Extremadura	12,8	13,3	9,4	5,3	59,2
Galicia	8,8	15,7	13,4	5,0	57,1
León	12,7	12,1	12,7	8,1	54,4
Murcia	12,2	16,6	9,2	5,2	56,9
Valencia	14,6	20,0	12,5	6,4	46,5
Vasco-Navarra	16,6	21,1	13,6	7,5	41,1
TOTAL	14,6	19,2	12,5	6,9	46,8

CUADRO 2. TAMAÑO DEL MUNICIPIO DE RESIDENCIA

TAMAÑO DEL MUNICIPIO DE RESIDENCIA	ACUDIR AL CINE				
	Más de 3 veces/mes	1-3 veces/mes	Menos 1 vez/mes	Prácticamente nunca	No acude
Hasta 2.000	7,2	9,6	10,4	6,4	66,4
2.000 a 10.000	11,9	13,0	10,8	5,0	59,3
10.000 a 50.000	16,3	17,9	12,1	6,4	47,3
50.000 a 500.000	15,0	22,5	13,5	7,8	41,3
Más de 500.000	18,8	28,7	14,4	8,3	31,8
TOTAL	14,6	19,2	12,5	6,9	46,8

PORCENTAJE DE PERSONAS SEGUN LA FRECUENCIA CON QUE EJERCITAN ACTIVIDADES DE EXPRESION CINEMATOGRAFICA (14 años y más)

CUADRO 3. SEXO Y EDAD

MUJERES	ACUDIR AL CINE				
	Más de 3 veces/mes	1-3 veces/mes	Menos de 1 vez/mes	Prácticamente nunca	No acude
14-19 años	29,4	35,7	14,3	4,4	16,1
20-24	36,7	32,7	13,9	4,5	12,1
25-44	13,2	20,7	15,4	9,4	41,2
45-64	5,2	10,2	11,2	7,3	66,1
65 y más	1,8	2,7	3,9	3,4	88,2
TOTAL	13,3	17,8	12,1	6,8	50,1
HOMBRES					
14-19	34,5	35,9	11,2	3,4	14,9
20-24	40,2	35,0	10,4	4,1	10,3
25-44	15,2	23,7	17,1	8,8	35,3
45-64	6,0	11,5	12,8	8,8	60,9
65 y más	2,7	4,2	5,3	4,2	83,6
TOTAL	16,2	20,7	13,0	7,0	43,0

CUADRO 4. ESTADO CIVIL Y SEXO

ESTADO CIVIL Y SEXO	ACUDIR AL CINE				
	Más de 3 veces/mes	1-3 veces/mes	Menos de 1 vez/mes	Prácticamente nunca	No acude
Mujeres solteras	28,6	28,5	12,5	4,4	26,0
Casadas	7,2	14,8	13,3	8,7	55,9
Viudas/Separadas	3,6	5,4	5,6	3,7	81,6
Varones solteros	33,1	32,2	11,2	3,8	19,8
Casados	7,9	15,4	14,3	9,0	53,4
Viudos/Separados	3,6	6,8	7,0	3,5	79,2
TOTAL	14,6	19,2	12,5	6,9	46,8

PORCENTAJE DE PERSONAS SEGUN LA FRECUENCIA CON QUE EJERCITAN ACTIVIDADES DE EXPRESION CINEMATOGRAFICA (14 años y más)

CUADRO 5. NIVEL DE ESTUDIOS (TERMINADOS)

NIVEL DE ESTUDIOS (TERMINADOS)	ACUDIR AL CINE				
	Más de 3 veces/mes	1-3 veces/mes	Menos de 1 vez/mes	Prácticamente nunca	No acude
Analfabeto	1,0	2,7	4,1	2,6	89,7
Sin estudios	4,1	8,5	9,3	6,4	71,8
Primarios	12,4	17,8	14,3	8,2	47,2
Bachiller elemental	28,2	29,2	14,6	7,5	20,4
Bachiller superior	26,4	33,0	14,8	6,9	19,0
Tercer grado	26,0	26,8	16,1	8,1	23,0
TOTAL	12,6	16,9	12,5	7,2	50,7

CUADRO 6. RELACION CON LA ACTIVIDAD ECONOMICA

RELACION CON LA ACTIVIDAD ECONOMICA	ACUDIR AL CINE				
	Más de 3 veces/mes	1-3 veces/mes	Menos de 1 vez/mes	Prácticamente nunca	No acude
Con empleo	18,4	21,7	14,4	7,7	37,8
Buscando empleo	23,3	24,4	12,6	5,9	33,9
Escolar o estud.	31,8	38,5	12,5	4,1	13,1
Labores del hogar	7,0	13,8	12,2	7,8	59,2
Otra situación	4,6	6,1	6,5	4,2	78,6
TOTAL	14,6	19,2	12,5	6,9	46,8

II. CUADROS ESTADISTICOS

II. CUADROS ESTADISTICOS

CUADRO N.º 1

II.1. TEATRO

II.1.1. Obras dictaminadas

AÑOS TRIMESTRES/MESES	OBRAS LIRICAS	OBRAS DRAMATICAS	RECITALES	TOTAL
Año 1975	36	976	—	1.012
Año 1976	32	855	1.553	2.440
Año 1977	44	587	906	1.537
Año 1978	18	573	386	977
Año 1979:				
Primer trimestre	1	144	106	251
Segundo trimestre	6	157	86	249
Tercer trimestre	10	80	38	128
Cuarto trimestre	20	117	53	190
TOTAL	37	498	283	818

CUADRO N.º 1

II.1. TEATRO

II.1.1. Obras dictaminadas (Continuación)

AÑOS RIMESTRES/MESES	OBRAS LIRICAS	OBRAS DRAMATICAS	RECITALES	VARIEDADES	TOTAL
Año 1980:					
Primer trimestre	7	125	64	26	222
Segundo trimestre	29	145	78	33	285
Tercer trimestre	26	97	31	13	167
Cuarto trimestre	21	118	56	100	295
TOTAL	83	485	229	172	969
Año 1981:					
Primer trimestre	17	133	42	49	241
Segundo trimestre	29	135	90	37	291
Tercer trimestre	14	74	37	29	154
Cuarto trimestre	16	127	44	24	211
TOTAL	76	469	213	139	897
Año 1982:					
Enero	6	23	2	15	46
Febrero	2	25	9	9	45
Marzo	7	36	9	10	62
Abril	5	29	15	13	62
Mayo	6	36	18	7	67
Junio	7	24	7	6	44

Fuente. Dirección General de Música y Teatro.

CUADRO N.º 2

II.1. TEATRO

II.1.2. Calificaciones otorgadas por la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos

AÑOS MESES	Sesiones celebradas	Total de calificaciones otorgadas	CONCEPTOS					Espectáculo D.M.F. (1)
			Para todos los públicos	Para mayores de 14 años	Para mayores de 18 años	18 años con anagrama "S"		
Año 1979:								
Primer trimestre .	24	275	168	58	41	8	—	
Segundo trimestre	24	278	162	65	46	5	—	
Tercer trimestre ..	24	136	69	38	26	3	—	
Cuarto trimestre .	23	207	124	46	30	7	—	
TOTAL	95	896	523	207	143	23	—	
Año 1980:								
Primer trimestre .	25	222	124	54	41	3	—	
Segundo trimestre	25	285	152	69	61	3	—	
Tercer trimestre ..	25	167	76	47	36	8	—	
Cuarto trimestre .	25	295	104	53	83	55	—	
TOTAL	100	969	456	223	221	69	—	
Año 1981:								
Primer trimestre .	26	241	102	65	44	30	—	
Segundo trimestre	25	291	145	70	60	16	—	
Tercer trimestre ..	25	154	84	38	18	14	—	
Cuarto trimestre .	25	211	122	38	42	9	—	
TOTAL	101	897	453	211	164	69	—	
Año 1982:								
Enero	8	46	13	25	5	3	—	
Febrero	8	45	24	10	9	2	—	
Marzo	8	62	34	20	5	3	—	
Abril	8	62	34	14	9	5	—	
Mayo	8	67	42	15	10	—	—	
Junio	6	44	26	13	5	—	—	

— valor 0

(1) Denuncia al Ministerio Fiscal.

Fuente: Dirección General de Música y Teatro.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales

MADRID												
AÑOS MESES	Bellas Artes			Español			María Guerrero			Teatro de la Zarzuela		
	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras re- presen- tadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores
Año 1979												
Primer trimestre	3	73	20.114	—	—	—	8	89	36.814	14	87	43.464
Segundo trimestre	4	88	19.610	—	—	—	8	100	8.364	14	33	33.979
Tercer trimestre	—	—	—	—	—	—	1	5	1.375	14	86	51.408
Cuarto trimestre	2	51	14.524	—	—	—	3	40	16.648	5	90	60.119
TOTAL ...	9	212	54.248	—	—	—	20	234	63.201	47	296	188.970
Año 1980												
Primer trimestre	4	92	30.863	—	—	—	3	101	43.964	6	121	64.694
Segundo trimestre	3	83	15.361	—	—	—	4	74	26.277	10	27	32.482
Tercer trimestre	1	8	3.266	—	—	—	1	23	13.444	1	8	9.385
Cuarto trimestre	3	77	28.735	3	72	31.054	3	101	64.883	6	77	40.829
TOTAL ...	11	260	78.225	3	72	31.054	11	299	148.568	23	233	147.390
Año 1981												
Enero	1	37	11.664	1	16	3.657	1	37	20.393	2	29	15.227
Febrero	1	31	7.360	1	17	5.523	1	31	15.104	1	31	19.397
Marzo	1	34	7.457	2	31	9.176	1	34	15.297	2	34	17.865
Abril	1	34	4.660	—	—	—	1	33	10.710	2	7	8.473
Mayo	1	27	3.279	—	—	—	2	27	10.609	5	17	18.026
Junio	—	—	—	—	—	—	1	8	8.391	2	8	9.042

— valor 0.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales (Continuación)

AÑOS MESES	SEVILLA			ZARAGOZA		
	Lope de Vega			Principal		
	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores
Año 1979						
Primer trimestre	21	122	23.080	8	84	16.249
Segundo trimestre ..	18	112	32.066	3	36	11.728
Tercer trimestre	6	49	24.793	3	18	6.449
Cuarto trimestre ...	21	145	80.555	12	135	44.446
TOTAL	66	428	160.494	26	273	78.872
Año 1980						
Primer trimestre	19	135	44.202	14	99	26.946
Segundo trimestre ..	13	115	33.689	3	38	21.514
Tercer trimestre	4	46	11.963	1	13	4.953
Cuarto trimestre ...	12	143	48.816	11	116	57.957
TOTAL	48	439	138.670	29	266	111.370
Año 1981						
Enero	4	34	7.751	3	47	11.515
Febrero	7	32	8.693	4	42	17.411
Marzo	8	36	10.168	6	32	9.091
Abril	6	26	12.846	2	38	19.097
Mayo	6	25	10.555	1	15	3.566
Junio	5	21	5.406	—	—	—

— valor 0

Fuente: Teatros Nacionales y Festivales de España.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales

AÑOS MESES	MADRID						SEVILLA					
	María Guerrero			Teatro de la Zarzuela			Real Coliseo "Carlos III" De El Escorial			Lope de Vega		
	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras re- presen- tadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores
Año 1981												
Julio	—	—	—	7	56	28.136	—	—	—	3	16	2.864
Agosto	—	—	—	2	4	2.859	3	19	6.801	—	—	—
Septiembre	—	—	—	—	—	—	3	13	4.532	3	29	12.092
Octubre	2	24	10.021	2	24	25.604	1	1	350	6	62	45.788
Noviembre	1	33	12.887	9	10	7.229	6	6	1.342	10	43	17.933
Diciembre	1	34	11.767	2	24	10.949	5	15	2.074	3	54	39.598
Año 1982												
Enero	2	22	7.846	3	30	19.545	1	5	572	4	35	7.830
Febrero	1	30	15.269	4	18	16.844	—	—	—	5	32	12.392
Marzo	2	57	21.898	2	5	4.789	8	8	2.693	13	47	17.617
Abril	3	13	6.246	2	8	9.089	4	6	1.086	8	36	14.815
Mayo	2	42	10.528	4	11	13.026	10	23	4.232	9	42	13.046
Junio	2	50	7.646	5	9	10.665	9	24	3.824	5	29	8.952

— valor 0

Los teatros Bellas Artes, Español y Principal de Madrid y Zaragoza, respectivamente, han dejado de ser Teatros Nacionales.

Fuente: Teatros Nacionales y Festivales de España

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual

Año 1980

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. DE PELI- CULAS EXHIBI- DAS (TITULOS) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Alava	32	20	824	296.264	1.067.276	1.363.540	42.346	153.555	195.901	142,93	143,87	143,67
Albacete	64	36	1.555	321.187	874.975	1.196.162	34.472	93.964	128.436	107,32	107,39	107,37
Alicante	386	206	2.804	1.479.258	5.156.961	6.636.214	181.990	647.997	829.988	123,02	125,65	125,06
Almería	120	78	1.852	337.230	773.635	1.110.865	32.954	78.772	111.726	97,71	101,82	100,57
Ávila	32	20	1.085	115.956	409.710	525.666	10.702	37.166	47.868	92,29	90,71	91,06
Badajoz	196	106	2.094	423.993	1.355.928	1.779.921	34.866	115.713	150.579	82,23	85,33	84,59
Baleares	141	106	1.862	760.946	2.532.054	3.293.000	111.057	374.252	485.309	145,94	147,80	147,37
Barcelona	510	375	2.901	4.650.329	24.126.350	28.776.679	670.222	3.584.849	4.255.071	144,12	148,58	147,86
Burgos	31	27	1.549	344.022	1.317.320	1.661.342	40.090	155.852	195.943	116,53	118,31	117,94
Cáceres	122	70	1.878	239.797	787.251	1.027.048	18.857	65.864	84.722	78,63	83,66	82,49
Cádiz	158	105	2.124	844.835	2.408.051	3.252.886	82.748	243.782	326.530	97,94	101,23	100,38
Castellón	91	56	1.601	375.388	1.314.054	1.689.442	41.061	145.007	186.068	109,38	110,35	110,13
Ceuta	9	6	411	69.595	318.334	387.929	6.444	28.065	34.510	92,60	88,16	88,96
Ciudad Real	100	67	1.733	318.555	770.072	1.088.627	27.791	69.474	97.265	87,24	90,21	89,34
Córdoba	159	83	1.943	611.899	1.895.701	2.507.600	60.605	194.175	254.780	99,04	102,42	101,60
La Coruña	104	69	1.903	591.335	2.300.207	2.891.542	66.992	272.094	339.087	113,29	118,29	117,26
Cuenca	39	27	1.047	59.892	161.721	221.613	3.455	10.244	13.699	57,69	63,34	61,81
Gerona	121	85	2.219	447.266	2.031.323	2.478.589	51.919	239.697	291.617	116,08	118,00	117,65
Granada	82	53	1.652	516.082	1.702.629	2.218.711	57.172	198.240	255.412	110,78	116,43	115,11
Guadalajara	30	10	730	40.276	132.717	172.993	3.752	13.122	16.875	93,17	98,87	97,55
Guipúzcoa	74	59	1.787	656.444	3.013.723	3.670.167	81.957	378.388	460.346	124,85	125,55	125,42
Huelva	99	68	1.850	376.569	1.180.247	1.556.816	34.509	109.718	144.227	91,64	92,96	92,64
Huesca	64	42	1.296	211.257	687.166	898.423	22.988	74.887	97.875	108,81	108,97	108,94
Jaén	162	95	1.930	384.504	1.130.351	1.514.855	29.338	91.664	121.002	76,30	81,09	79,87
León	69	35	1.456	378.662	1.244.809	1.623.471	43.562	145.971	189.534	115,04	117,26	116,74
Lérida	161	111	1.888	319.570	1.195.202	1.514.772	33.568	123.798	157.366	105,04	103,57	103,88
Logroño	48	37	1.487	375.236	1.395.172	1.770.408	46.086	174.588	220.674	122,81	125,13	124,64
Lugo	27	17	1.072	112.719	400.732	513.451	12.314	44.091	56.405	109,24	110,02	109,85
Madrid	350	292	2.894	6.034.024	24.431.287	30.465.311	877.892	3.541.076	4.418.968	145,49	144,94	145,04
Málaga	149	107	2.317	1.348.687	4.943.381	6.292.068	147.987	554.657	702.644	109,72	112,20	111,67
Melilla	7	5	453	54.660	260.640	315.300	5.314	25.654	30.968	97,22	98,42	98,22
Murcia	186	133	2.422	1.073.035	3.653.541	4.726.576	120.056	420.723	540.780	111,88	115,15	114,41
Navarra	104	79	1.796	468.065	2.031.249	2.499.314	56.172	245.271	301.443	120,00	120,74	120,61

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual (Continuación)

Año 1980

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. DE PELI- CULAS EXHIBI- DAS (TITULOS) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Orense	22	18	1.051	111.385	512.987	624.372	13.286	62.759	76.045	119,28	122,34	121,79
Oviedo	112	85	2.008	769.055	2.930.260	3.699.315	108.438	417.927	526.365	141,00	142,62	142,28
Palencia	31	25	1.277	205.390	634.875	840.265	24.459	76.212	100.672	119,08	120,04	119,81
Las Palmas	92	72	1.849	553.524	2.544.079	3.097.603	56.704	280.883	337.587	102,44	110,40	108,98
Pontevedra	96	64	1.816	460.189	1.663.674	2.128.863	49.899	184.986	234.885	108,43	111,19	110,59
Salamanca	37	22	1.147	379.627	1.306.061	1.685.688	45.806	159.967	205.774	120,66	122,48	122,07
S/C. de Tenerife	88	54	1.389	574.504	2.616.531	3.191.035	54.729	271.484	326.214	95,26	103,75	102,22
Santander	45	31	1.586	451.488	1.493.252	1.944.740	57.618	190.259	247.878	127,61	127,41	127,46
Segovia	22	15	882	119.702	388.909	508.611	10.938	36.506	47.444	91,37	93,86	93,28
Sevilla	357	213	2.354	1.435.239	4.377.614	5.812.853	171.959	559.809	731.768	119,81	127,88	125,88
Soria	13	10	765	62.275	297.848	360.123	6.561	30.262	36.824	105,37	101,60	102,25
Tarragona	233	167	2.359	535.343	1.971.149	2.506.492	54.039	200.441	254.481	100,94	101,68	101,52
Teruel	33	24	1.107	65.862	242.563	308.425	4.295	16.702	20.998	65,22	68,85	68,08
Toledo	146	92	1.896	268.205	823.358	1.091.563	21.760	68.691	90.451	81,13	83,42	82,86
Valencia	443	265	2.669	2.166.984	8.137.193	10.304.177	298.809	1.131.037	1.429.847	137,89	138,99	138,76
Valladolid	47	38	1.839	710.440	2.146.007	2.856.447	89.856	265.552	355.408	126,47	123,74	124,42
Vizcaya	141	112	2.332	1.681.496	5.945.549	7.627.045	220.773	806.946	1.027.720	131,29	135,72	134,74
Zaragoza	30	17	1.244	170.857	496.881	667.738	16.798	48.522	65.320	98,31	97,65	97,82
Zaragoza	139	87	1.758	1.150.972	3.953.334	5.104.306	155.275	545.750	701.026	134,90	138,04	137,34
TOTAL	6.154	4.096	4.561	36.510.069	139.485.893	175.995.962	4.553.262	18.007.091	22.560.353	124,71	129,09	128,18

(1) El total de películas corresponde al número de títulos distintos exhibidos en toda España.
Fuente: Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual
Año 1981

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
			De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Alava	32	19	332.898	1.047.992	1.380.890	56.421	177.566	233.987	169,48	169,43	169,44
Albacete	65	36	320.227	822.835	1.143.062	41.471	104.568	146.039	129,50	127,08	127,76
Alicante	391	197	1.504.230	5.143.887	6.648.117	221.955	772.239	994.195	147,55	150,12	149,54
Almería	121	71	383.463	697.210	1.080.673	43.311	82.180	125.491	112,94	117,87	116,12
Ávila	32	19	123.677	395.863	519.540	13.641	42.980	56.622	110,30	108,57	108,98
Badajoz	199	108	494.676	1.298.021	1.792.697	47.693	128.553	176.246	96,41	99,03	98,31
Baleares	142	101	710.153	2.183.708	2.893.861	126.194	389.923	516.118	117,70	178,56	178,34
Barcelona	513	363	5.342.746	21.601.615	26.944.361	922.799	3.798.990	4.721.789	172,72	175,86	175,24
Burgos	31	27	457.760	1.303.126	1.760.886	59.893	168.517	228.410	130,84	129,31	129,71
Cáceres	127	75	278.330	748.977	1.027.307	28.807	76.578	105.385	103,49	102,24	102,58
Cádiz	162	96	893.371	2.505.780	3.399.151	108.500	310.188	418.689	121,45	123,78	123,17
Castellón	91	49	422.143	1.348.644	1.770.787	51.882	167.276	219.158	122,90	124,03	123,76
Ceuta	9	6	90.226	231.013	321.239	9.718	24.415	34.133	107,71	105,68	106,25
Ciudad Real	104	68	359.867	747.909	1.107.776	36.337	78.364	114.701	100,97	104,77	103,54
Córdoba	159	80	656.564	1.785.379	2.441.943	73.780	203.588	277.368	112,37	114,03	113,58
Coruña, La	104	61	616.671	2.385.831	3.002.502	81.502	326.646	408.149	132,16	136,91	135,93
Cuenca	40	21	141.005	327.120	468.125	14.654	34.108	48.763	103,93	104,27	104,16
Gerona	122	81	469.418	1.924.027	2.393.445	65.836	269.821	335.658	140,25	140,23	140,24
Granada	82	51	548.318	1.685.760	2.234.078	71.354	226.049	297.404	130,13	134,09	133,12
Guadalajara	30	9	42.894	130.970	173.864	5.167	15.305	20.472	120,47	116,85	117,75
Guipúzcoa	74	58	674.937	2.804.796	3.479.733	101.403	414.885	516.288	150,24	147,91	148,37
Huelva	102	65	390.055	1.105.917	1.495.972	44.003	125.788	169.791	112,81	113,74	113,49
Huesca	64	33	218.678	629.814	848.492	28.048	79.700	107.749	128,26	126,54	126,98
Jaén	168	98	456.753	1.191.593	1.648.346	42.837	116.913	159.751	93,78	98,11	96,91
León	69	35	408.258	1.246.691	1.654.949	55.696	173.834	229.531	136,42	139,43	138,69
Lérida	167	106	351.934	1.276.274	1.628.208	47.431	-173.530	220.961	134,77	135,96	135,70
Logroño	48	33	401.518	1.291.439	1.692.957	60.242	197.886	258.128	150,03	153,22	152,47
Lugo	28	18	120.885	440.207	561.092	15.359	56.394	71.754	127,06	128,10	127,88
Madrid	361	288	6.377.542	24.243.765	30.621.307	1.051.226	4.122.476	5.173.702	164,83	170,04	168,95
Málaga	149	99	1.470.578	4.654.779	6.125.357	190.028	608.445	798.473	129,22	130,71	130,35
Melilla	7	5	55.406	255.980	311.386	6.681	31.599	38.280	120,58	123,44	122,93
Murcia	191	133	1.156.717	3.589.932	4.746.649	161.477	501.540	663.018	139,60	139,70	139,68
Navarra	106	80	551.338	2.018.154	2.569.492	79.027	292.827	371.854	143,33	145,09	144,71

CUADRO N.º 4
II.2. CINE
II.2.1. Resumen anual (Continuación)
Año 1981

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
			De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Orense	23	18	114.994	477.655	592.649	15.637	66.148	81.785	135,98	138,48	138,00
Oviedo	116	83	767.250	2.887.297	3.654.547	123.008	470.030	593.038	160,32	162,79	162,27
Palencia	31	22	202.714	619.164	821.878	28.737	87.278	116.015	141,76	140,96	141,15
Palmas, Las	92	66	659.823	2.760.068	3.419.891	81.990	355.525	437.516	124,26	128,81	127,93
Pontevedra	97	61	480.302	1.661.566	2.141.868	61.257	214.506	275.763	127,53	129,09	128,74
Salamanca	37	22	386.620	1.309.918	1.696.538	55.865	191.595	247.461	144,49	146,26	145,86
Santander	45	33	441.422	1.656.464	2.097.886	64.623	247.078	311.701	146,39	149,16	148,57
Segovia	23	15	153.059	366.281	519.340	15.896	38.393	54.289	103,85	104,81	104,53
Sevilla	377	228	1.349.584	4.056.376	5.405.960	188.293	616.245	804.538	139,51	151,92	148,82
Soria	13	9	80.532	245.277	325.809	8.758	26.540	35.298	108,76	108,20	108,34
Tarragona	238	146	450.259	1.767.523	2.217.782	53.581	215.170	268.751	119,00	121,73	121,18
Tenerife	89	57	629.306	2.602.578	3.231.884	68.325	293.561	361.887	108,57	112,79	111,97
Teruel	33	23	75.108	217.571	292.679	6.294	18.749	25.044	83,81	86,17	85,56
Toledo	149	94	312.613	862.157	1.174.770	31.178	88.647	119.826	99,73	102,82	102,00
Valencia	449	261	2.127.778	7.748.206	9.875.984	338.487	1.267.814	1.606.301	159,08	163,62	162,64
Valladolid	47	38	665.563	2.139.346	2.804.909	98.706	317.494	416.200	148,30	148,40	148,38
Vizcaya	141	108	1.590.098	6.071.475	7.661.573	238.757	951.537	1.190.294	150,15	156,72	155,36
Zamora	30	14	178.750	490.087	668.837	20.423	55.806	76.229	114,25	113,87	113,97
Zaragoza	139	83	1.302.674	3.863.962	5.166.636	207.948	624.866	832.815	159,63	161,71	161,19
TOTAL	6.259	3.970	38.791.685	134.867.979	173.659.664	5.672.162	20.440.672	26.112.834	146,22	151,56	150,36

(1) El total de películas corresponde al número de títulos distintos exhibidos en toda España.
Fuente: Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual

Año 1982 - Primer trimestre

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. PELICULAS EXHIB. (TITUL.) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Alava	35	16	242	84.013	252.237	336.250	15.754	47.000	62.755	187,52	186,33	186,63
Albacete	65	31	581	77.941	160.664	238.605	11.279	22.516	33.796	144,71	140,14	141,64
Alicante	393	134	1.438	299.041	887.876	1.186.917	49.726	147.999	197.726	166,28	166,68	166,58
Almería	123	37	562	65.717	122.046	187.763	9.521	17.548	27.070	144,89	143,78	144,17
Ávila	32	12	322	26.025	82.992	109.017	3.336	10.718	14.055	128,19	129,15	128,92
Badajoz	199	65	957	115.915	273.315	389.230	12.456	30.950	43.406	107,46	113,24	111,51
Baleares	142	87	968	162.012	497.888	659.900	30.205	93.269	123.475	186,44	187,33	187,11
Barcelona	515	331	1.906	1.281.752	5.048.426	6.330.178	236.538	966.102	1.202.641	184,54	191,36	189,98
Burgos	32	24	524	117.979	345.809	463.788	16.780	47.635	64.416	142,23	137,75	138,89
Cáceres	127	56	804	57.238	174.367	231.605	6.256	19.735	25.991	109,30	113,18	112,22
Cádiz	164	66	955	185.614	505.086	690.700	26.103	71.933	98.036	140,63	142,41	141,93
Castellón	91	38	525	90.088	275.050	365.138	11.269	34.571	45.841	125,09	125,69	125,54
Ceuta	9	3	98	13.126	48.265	61.391	1.842	6.521	8.364	140,39	135,11	136,24
Ciudad Real	105	40	668	79.065	135.904	214.969	9.083	15.493	24.577	114,88	114,00	114,32
Córdoba	159	37	680	135.272	329.291	464.563	18.335	46.991	65.326	135,54	142,70	140,61
Coruña, La	104	56	839	136.282	528.526	664.808	18.677	75.468	94.145	137,04	142,79	141,61
Cuenca	40	18	343	23.821	61.599	85.420	2.883	7.394	10.277	121,03	120,03	120,31
Gerona	122	77	1.017	102.039	394.946	496.985	15.864	62.654	78.519	155,47	158,64	157,99
Granada	83	37	576	130.507	339.884	470.391	19.992	52.888	72.880	153,19	155,60	154,93
Guadalajara	30	8	137	8.374	22.739	31.113	1.100	3.115	4.216	131,47	137,02	135,53
Guipúzcoa	74	50	707	183.984	656.584	840.568	29.422	109.238	138.661	159,91	166,37	164,96
Huelva	102	37	639	90.293	191.058	281.351	12.479	27.037	39.516	138,20	141,51	140,45
Huesca	64	27	421	73.172	160.294	233.466	10.441	22.911	33.353	142,70	142,93	142,86
Jaén	168	49	844	81.779	215.816	297.595	8.947	25.296	34.243	109,40	117,21	115,06
León	69	33	525	78.904	293.368	372.272	11.451	43.636	55.088	145,13	148,74	147,97
Lérida	168	86	893	81.752	295.251	377.003	12.655	46.439	59.094	154,80	157,28	156,74
Logroño	48	30	543	115.639	289.878	405.517	19.520	47.907	67.428	168,80	165,26	166,27
Lugo	28	17	387	26.019	107.109	133.128	3.534	14.646	18.180	135,83	136,73	136,56
Madrid	362	256	1.708	1.518.748	5.652.485	7.171.233	272.458	1.044.805	1.317.264	179,39	184,84	183,68
Málaga	149	65	1.040	301.036	841.545	1.142.581	46.988	131.533	178.521	156,08	156,29	156,24
Melilla	7	4	110	9.452	80.973	90.425	1.378	11.506	12.885	145,85	142,10	142,49
Murcia	193	80	1.235	242.005	640.125	882.130	38.897	102.907	141.804	160,72	160,76	160,75
Navarra	111	76	997	138.206	466.625	604.831	23.121	75.222	98.343	167,29	161,20	162,59

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual

Año 1982 - Primer trimestre (Continuación)

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. PELICULAS EXHIB. (TITUL.) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	De películas españolas	De películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Orense	24	18	331	24.057	110.571	134.628	3.294	16.163	19.458	136,93	146,18	144,53
Oviedo	116	75	852	202.278	648.974	851.252	34.728	112.407	147.136	171,68	173,20	172,84
Palencia	31	19	379	35.857	137.741	173.598	5.500	22.968	28.469	153,40	166,75	163,99
Palmas, Las	92	65	862	119.052	613.029	732.081	16.234	89.764	105.998	136,36	146,42	144,79
Pontevedra	97	58	866	115.146	382.906	498.052	15.227	51.811	67.038	132,24	135,31	134,60
Salamanca	37	20	454	95.542	321.805	417.347	14.648	49.743	64.392	153,32	154,57	154,28
Santander	45	31	600	112.483	370.815	483.298	19.256	62.079	81.335	171,19	167,41	168,29
Segovia	23	13	208	43.860	72.678	116.538	5.462	8.482	13.944	124,53	116,70	119,65
Sevilla	380	107	1.157	275.954	853.158	1.129.112	49.753	160.152	209.905	180,29	187,71	185,90
Soria	13	9	232	26.195	80.018	106.213	3.293	10.061	13.354	125,72	125,74	125,73
Tarragona	238	113	1.184	112.070	348.502	460.572	15.124	46.408	61.532	134,95	133,16	133,60
Tenerife	95	52	638	132.566	569.532	702.098	16.782	78.236	95.019	126,59	137,36	135,33
Teruel	33	19	352	20.813	51.396	72.209	1.962	4.979	6.942	94,30	96,88	96,14
Toledo	152	82	950	85.387	190.161	275.548	9.443	21.700	31.144	110,59	114,11	113,02
Valencia	449	198	1.513	487.366	1.554.315	2.041.681	86.077	284.762	370.839	176,61	183,20	181,63
Valladolid	47	34	762	160.138	499.628	659.766	26.127	79.706	105.833	163,15	159,53	160,41
Vizcaya	141	101	1.183	439.686	1.501.217	1.940.903	72.429	255.732	328.162	164,72	170,35	169,07
Zamora	30	13	362	48.836	116.975	165.811	6.079	14.643	20.723	124,49	125,18	124,98
Zaragoza	139	75	818	285.989	890.236	1.176.225	50.152	158.133	208.285	175,36	177,63	177,07
TOTAL	6.295	3.085	3.558	8.956.085	29.691.678	38.647.763	1.459.886	5.011.538	6.471.424	163,00	168,78	167,44

(1) El total de películas corresponde al número de títulos distintos exhibidos en toda España.
Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 5

II.2. CINE

II.2.2. Resumen anual
Año 1980

MESES	CINES CENSADOS	CINES QUE HAN PROYEC.	PELICUL. EXHIBID. TITUL. (1)	DURANTE EL MES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)					
				NUMERO DE ESPECTADORES			Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL									
Enero	6.154	3.335	2.877	3.347.317	13.194.866	16.542.183	412.675	1.645.334	2.058.009	123,28	124,69	124,40			
Febrero	6.154	3.301	2.902	2.986.592	10.201.881	13.188.473	367.825	1.257.021	1.624.847	123,15	123,21	123,20			
Marzo	6.154	3.306	3.040	3.682.963	13.255.346	16.938.309	456.263	1.671.436	2.127.700	123,88	126,09	125,61			
Abril	6.154	3.253	2.903	2.657.505	12.052.690	14.710.195	317.989	1.552.682	1.870.671	119,65	128,82	127,16			
Mayo	6.154	3.194	2.955	2.743.268	10.270.384	13.013.652	334.547	1.297.913	1.632.460	121,95	126,37	125,44			
Junio	6.154	3.342	3.056	2.573.582	10.682.791	13.256.373	306.390	1.367.615	1.674.005	119,05	128,02	126,27			
Julio	6.154	3.230	2.977	2.473.653	11.156.214	13.629.867	267.198	1.375.968	1.643.166	108,01	123,33	120,55			
Agosto	6.154	3.226	3.026	3.623.394	14.049.927	17.673.321	430.646	1.709.286	2.139.933	118,85	121,65	121,08			
Septiembre	6.154	3.306	2.947	2.968.528	11.895.424	14.863.952	365.350	1.532.033	1.897.383	123,07	128,79	127,64			
Octubre	6.154	3.079	2.940	3.058.059	10.332.332	13.390.391	411.238	1.400.275	1.811.513	134,47	135,52	135,28			
Noviembre	6.154	2.951	3.021	3.779.523	11.486.454	15.265.977	526.692	1.603.363	2.130.056	139,35	139,58	139,52			
Diciembre	6.154	2.665	2.855	2.615.685	10.907.584	13.523.269	356.445	1.594.160	1.950.605	136,27	146,15	144,24			
RESUMEN GENERAL	6.154	4.096	4.561	36.510.069	139.485.893	175.995.962	4.553.262	18.007.091	22.560.354	124,71	129,09	128,18			

(1) El total de películas exhibidas corresponde al número de títulos distintos proyectados en toda España
Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 5

II.2. CINE

II.2.2. Resumen anual
Año 1981

MESES	DURANTE EL MES						RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
	CINES CENSAD. FIN MES	CINES QUE HAN PROYEC.	PELICUL. EXHIBID. TITUL. (1)	NUMERO DE ESPECTADORES			Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
				Películas españolas	extranjeras	TOTAL						
Enero	6.259	3.198	3.002	3.308.606	13.799.478	17.108.084	459.040	2.029.943	2.488.984	138,74	147,10	145,48
Febrero	6.259	3.167	2.991	2.779.204	10.036.710	12.815.914	392.053	1.473.375	1.865.428	141,06	146,79	145,55
Marzo	6.259	3.160	3.116	3.660.424	12.230.584	15.891.008	533.616	1.801.548	2.335.164	145,77	147,29	146,94
Abril	6.259	3.122	3.012	3.743.875	11.397.450	15.141.325	565.716	1.696.448	2.262.165	151,10	148,84	149,40
Mayo	6.259	3.086	3.082	3.270.122	11.206.581	14.476.703	466.682	1.669.873	2.136.555	142,71	149,00	147,58
Junio	6.259	3.263	3.088	2.189.503	8.531.843	10.721.346	289.431	1.263.383	1.552.815	132,19	148,07	144,83
Julio	6.259	3.174	3.070	2.456.703	10.420.842	12.877.545	314.003	1.507.565	1.821.569	127,81	144,66	141,45
Agosto	6.259	3.146	3.107	3.950.212	13.184.334	17.134.546	553.105	1.905.989	2.459.095	140,01	144,56	143,51
Septiembre ...	6.259	3.239	3.081	3.567.302	11.439.313	15.006.615	547.818	1.766.370	2.314.188	153,56	154,41	154,21
Octubre	6.259	2.943	2.993	3.775.530	12.280.910	16.056.440	594.712	1.994.473	2.589.185	157,51	162,40	161,25
Noviembre ...	6.259	2.911	3.078	3.432.329	10.723.273	14.155.602	535.279	1.731.125	2.266.404	155,95	161,43	160,10
Diciembre	6.259	2.622	2.892	2.657.875	9.616.661	12.274.536	420.702	1.600.574	2.021.276	158,28	166,43	164,67
RESUMEN GENERAL	6.259	3.970	4.694	38.791.685	134.867.979	173.659.664	5.672.162	20.440.672	26.112.834	146,22	151,56	150,36

(1) El total de películas exhibidas corresponde al número de títulos distintos proyectados en toda España.
Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 5

II.2. CINE

II.2.2. Resumen anual

Año 1982 - Primer trimestre

MESES	CINES CENSAD. FIN MES	CINES QUE HAN PROYEC.	PELICUL. EXHIBID. TITUL. (1)	DURANTE EL MES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)					
				NUMERO DE ESPECTADORES			Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL									
Enero	6.294	2.991	3.033	3.824.439	13.710.180	17.534.619	609.429	2.311.718	2.921.147	159,35	168,61	166,59			
Febrero	6.294	2.895	2.973	2.463.501	8.434.643	10.898.144	391.620	1.410.971	1.802.591	158,96	167,28	165,40			
Marzo	6.294	2.314	2.885	2.868.145	7.546.855	10.215.000	458.836	1.288.849	1.747.685	171,96	170,77	171,09			
RESUMEN GENERAL	6.294	3.085	3.558	8.956.085	29.691.678	38.647.763	1.459.886	5.011.538	6.471.424	163,00	168,78	167,44			

(1) El total de películas exhibidas corresponde al número de títulos distintos proyectados en toda España.
Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 6

II.2. CINE

II.2.3. Recaudación por películas españolas (Miles de pesetas)
Año 1980

Resumen Provincial

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Alava	5.076	5.399	3.284	1.629	4.499	2.951	1.083	3.283	3.305	4.176	6.301	1.356	42.346
Albacete	2.421	2.420	3.185	1.281	3.441	2.311	1.031	2.019	5.309	2.326	5.274	3.449	34.472
Alicante	20.486	11.523	17.777	13.874	12.635	7.506	11.262	24.389	12.859	13.227	24.669	11.776	181.990
Almería	3.006	2.049	3.422	1.502	2.405	1.612	4.250	2.954	3.194	3.961	2.433	2.161	32.954
Ávila	853	787	931	1.492	390	288	859	1.315	1.027	1.098	1.197	458	10.702
Badajoz	1.829	2.529	2.755	2.808	1.462	1.189	3.192	4.604	3.336	3.055	3.309	4.794	34.866
Baleares	10.379	9.120	9.092	5.816	8.639	7.107	6.283	10.022	12.635	10.322	11.703	9.933	111.057
Barcelona	62.760	51.889	74.800	61.591	49.176	51.880	34.628	66.409	54.677	55.136	64.566	42.703	670.222
Burgos	4.195	3.852	3.065	3.582	3.216	1.472	1.809	3.088	2.028	4.790	4.227	4.762	40.090
Cáceres	1.591	1.594	1.541	1.152	1.388	1.354	840	1.545	1.773	2.463	1.916	1.691	18.857
Cádiz	7.245	6.262	4.823	5.637	4.914	6.302	9.631	12.284	7.136	5.480	7.663	5.366	82.748
Castellón	3.268	4.861	3.496	2.565	3.258	1.917	2.836	4.192	4.536	3.586	3.359	3.181	41.061
Ceuta	387	494	1.273	245	304	813	546	936	605	195	566	77	6.444
Ciudad Real	2.356	1.577	2.382	1.777	1.849	2.152	3.021	3.303	2.574	1.842	2.375	2.578	27.791
Córdoba	6.975	3.657	5.693	2.367	3.671	4.885	4.896	7.162	6.038	6.009	6.230	3.014	60.605
La Coruña	5.341	9.447	5.309	4.453	6.048	3.892	3.087	4.446	8.970	4.408	7.973	3.613	66.992
Cuenca	580	125	241	191	253	245	181	405	445	166	245	371	3.455
Gerona	4.986	3.476	5.636	4.827	4.494	3.936	3.243	4.904	4.067	4.240	4.273	3.833	51.919
Granada	6.979	4.609	4.658	4.454	6.172	4.998	3.365	3.931	2.840	4.778	8.214	2.169	57.172
Guadalajara	433	267	212	213	300	206	311	195	388	430	647	146	3.752
Guipúzcoa	13.614	8.078	7.899	2.688	8.271	8.352	3.252	3.449	5.968	10.013	7.236	3.132	81.957
Huelva	3.309	2.361	3.372	1.706	1.652	3.663	2.202	5.232	3.192	1.812	4.529	1.473	34.509
Huesca	2.331	1.994	2.527	1.798	1.499	1.440	1.201	2.947	1.352	2.451	2.579	863	22.988
Jaén	2.622	2.543	2.137	1.870	2.161	2.302	3.563	3.496	2.744	1.806	2.044	2.045	29.338
León	4.613	4.190	2.593	4.000	2.783	2.073	4.135	3.049	2.334	6.092	6.118	1.578	43.562
Lérida	2.428	2.711	2.236	3.354	1.499	2.301	2.640	3.139	2.435	3.553	2.554	4.713	33.568
Logroño	4.911	3.124	4.096	2.925	3.946	3.106	1.775	3.244	7.517	3.194	3.299	4.944	48.086
Lugo	608	1.223	1.273	1.378	612	620	901	1.454	804	860	1.127	1.447	12.314
Madrid	67.707	80.606	97.308	52.508	59.821	50.249	45.373	84.951	75.648	84.909	104.312	74.493	877.892
Málaga	12.481	7.707	16.019	9.244	10.985	11.959	12.579	18.849	13.646	12.271	13.040	9.200	147.987
Melilla	341	205	479	381	599	337	390	211	500	575	465	826	5.314
Murcia	12.571	11.182	6.659	8.750	8.787	6.860	8.182	12.887	6.774	11.413	14.144	11.842	120.056
Navarra	6.858	4.411	4.539	2.687	3.709	4.408	3.507	3.924	3.076	3.467	8.766	6.815	56.172
Orense	1.158	1.004	1.486	845	1.214	712	922	1.017	546	1.455	1.831	1.091	13.286
Oviedo	12.095	8.596	7.958	9.706	7.122	7.029	4.465	10.705	5.647	9.078	16.300	9.731	108.438
Palencia	1.604	1.691	1.628	2.515	913	1.853	1.154	2.200	1.616	2.516	4.875	1.889	24.459

CUADRO N.º 6

II.2. CINE

II.2.3. Recaudación por películas españolas (Miles de pesetas)

Año 1980

Resumen Provincial (Continuación)

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Las Palmas	5.285	3.211	5.927	3.434	7.955	5.250	4.839	2.673	3.522	6.134	3.852	4.617	56.704
Pontevedra	5.185	4.179	3.139	2.282	5.428	3.544	2.743	3.992	3.691	4.761	6.167	4.782	49.899
Salamanca	6.221	1.007	5.799	3.042	1.001	2.334	2.543	5.868	3.815	4.837	6.624	2.711	45.806
S/C. de Tenerife	4.088	4.115	4.315	5.728	3.134	4.308	4.487	6.424	3.526	2.855	7.582	4.162	54.729
Santander	5.520	4.808	4.889	3.184	3.115	3.648	2.828	2.067	7.481	7.076	8.976	4.041	57.618
Segovia	708	1.335	1.107	766	1.403	652	521	503	542	1.508	1.272	615	10.938
Sevilla	16.097	11.065	19.950	9.866	15.899	12.436	12.744	18.899	12.342	10.857	17.819	14.180	171.959
Soria	523	506	611	394	758	623	370	280	299	613	1.037	543	6.561
Tarragona	5.138	5.704	5.829	4.742	4.094	2.944	3.979	5.139	3.895	4.706	3.911	3.953	54.039
Teruel	346	223	444	259	320	281	181	334	371	357	604	571	4.295
Toledo	2.213	1.672	1.438	1.580	1.534	1.417	1.694	2.102	1.447	1.773	2.704	2.180	21.760
Valencia	21.656	26.892	40.856	24.929	16.422	18.669	15.867	23.300	20.907	26.766	36.963	25.576	298.809
Valladolid	11.251	6.231	6.685	4.391	5.720	4.997	3.650	5.978	8.073	10.044	12.296	10.537	89.856
Vizcaya	14.966	16.047	24.670	16.636	22.845	16.768	8.870	13.377	13.333	21.822	29.902	21.533	220.773
Zamora	1.694	1.518	1.607	1.543	622	1.163	416	1.314	621	1.097	2.830	2.367	16.798
Zaragoza	11.364	11.722	13.185	7.597	10.181	13.052	8.846	16.232	9.920	18.857	23.772	10.542	155.275
TOTAL	412.676	367.825	456.263	317.989	334.547	306.390	267.198	430.646	365.350	411.238	526.692	356.445	4.553.262

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 6

II.2. CINE

II.2.3. Recaudación por películas españolas (Miles de pesetas)

Año 1981

Resumen Provincial

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Alava	7.187	3.587	3.447	4.372	4.032	2.083	1.802	6.508	7.596	7.728	3.695	4.377	56.421
Albacete	4.470	1.475	3.069	3.902	4.340	1.936	1.418	2.377	4.785	4.891	4.444	4.357	41.471
Alicante	22.550	13.039	23.795	18.897	18.300	12.310	14.105	24.706	19.694	19.674	15.724	19.156	221.955
Almería	4.225	2.656	3.819	4.937	2.961	3.457	3.580	3.386	1.830	6.324	2.526	3.604	43.311
Ávila	699	1.035	1.317	535	1.922	561	669	1.374	1.513	929	1.923	1.160	13.641
Badajoz	4.025	2.681	3.337	3.799	3.707	2.529	3.753	5.709	3.923	4.642	5.109	4.472	47.693
Baleares	13.166	10.923	9.264	10.620	11.676	4.403	4.775	14.214	10.726	15.638	9.417	11.368	126.194
Barcelona	67.695	81.988	114.360	96.318	63.435	48.717	42.106	106.305	87.326	80.410	71.023	63.110	922.799
Burgos	5.172	4.472	6.409	6.329	4.454	2.781	4.341	3.238	3.452	8.208	5.518	5.513	59.893
Cáceres	2.485	2.317	2.975	1.981	1.830	909	1.633	3.431	2.231	4.338	1.995	2.676	28.807
Cádiz	7.946	6.727	10.372	12.181	6.723	4.209	7.947	14.604	9.463	5.575	10.141	12.606	108.500
Castellón	4.428	4.065	3.889	3.639	6.181	2.706	3.010	4.805	3.417	5.633	6.087	4.016	51.882
Ceuta	459	563	1.098	220	563	607	1.196	1.891	1.129	614	1.033	340	9.718
Ciudad Real	2.817	2.165	2.372	2.482	2.952	1.873	3.765	4.466	3.414	3.814	3.113	3.100	36.337
Córdoba	7.348	3.871	5.348	71.52	7.099	3.691	5.799	9.551	7.121	6.305	8.003	2.488	73.780
Coruña, La	8.738	5.146	7.157	6.622	9.442	3.415	4.209	6.254	5.857	12.275	5.648	6.735	81.502
Cuenca	1.513	456	1.162	1.098	1.374	519	370	2.057	1.014	1.149	1.158	2.780	14.654
Gerona	4.459	4.793	5.124	7.778	3.975	4.001	3.583	5.352	6.010	7.629	6.330	6.797	65.836
Granada	4.218	4.286	8.444	12.839	3.288	3.106	2.803	5.748	7.962	4.941	5.580	8.133	71.354
Guadalajara	694	191	461	546	430	326	216	314	462	865	363	294	5.167
Guipúzcoa	10.904	7.720	7.140	9.723	9.183	4.618	4.647	3.979	2.867	15.310	18.958	6.347	101.403
Huelva	2.769	2.721	3.042	6.051	3.588	2.274	4.058	6.245	3.434	3.237	4.192	2.385	44.003
Huesca	1.338	2.589	2.265	1.689	2.241	1.601	1.940	3.089	2.404	2.895	4.342	1.651	28.048
Jaén	3.232	3.376	2.461	2.713	3.246	2.517	4.137	6.892	3.919	4.471	3.451	2.417	42.837
León	4.436	6.165	4.296	4.818	4.602	2.758	2.480	4.636	2.092	8.187	6.950	4.271	55.696
Lérida	3.298	2.885	5.696	3.388	4.315	2.445	2.854	2.980	4.484	4.387	6.046	4.648	47.431
Logroño	4.759	3.584	5.794	4.916	4.984	3.484	2.830	2.984	9.618	5.317	7.119	4.847	60.242
Lugo	1.151	729	1.138	1.842	1.642	950	581	966	645	1.540	2.499	1.671	15.359
Madrid	73.487	64.540	95.364	117.545	94.095	58.150	53.752	92.621	117.139	127.466	89.906	67.154	1.051.226
Málaga	12.726	10.587	20.777	18.644	13.184	9.563	13.555	22.639	22.010	14.288	18.103	13.947	190.028
Melilla	549	354	607	508	736	539	362	734	67	786	826	608	6.681
Murcia	14.993	10.542	11.262	14.370	13.024	6.745	10.704	20.799	18.256	15.386	13.594	11.797	161.477
Navarra	5.787	5.536	8.313	8.306	5.770	3.670	5.274	6.145	3.684	10.608	7.525	8.401	79.027
Orense	499	1.270	1.484	722	2.225	730	859	1.556	1.443	1.194	2.530	1.120	15.637
Oviedo	8.958	6.994	12.766	12.686	11.693	5.717	4.520	11.532	13.777	13.315	12.253	8.791	123.008
Palencia	2.528	942	2.719	2.727	2.219	1.604	1.355	2.050	4.026	2.866	3.996	1.699	28.737

CUADRO N.º 6

II.2. CINE

II.2.3. Recaudación por películas españolas (Miles de pesetas)
Año 1981

Resumen Provincial (Continuación)

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Palmas, Las	5.720	5.222	5.919	6.251	6.651	6.844	6.190	10.314	6.091	7.649	9.855	5.278	81.990
Pontevedra	5.165	4.429	5.324	3.795	7.133	4.019	3.813	4.587	5.752	5.534	6.476	5.224	61.257
Salamanca	5.567	3.446	5.035	5.845	5.755	3.056	1.795	3.062	6.132	5.052	9.007	2.108	55.865
Santander	4.529	4.316	3.597	8.227	4.262	3.046	2.112	5.576	11.078	7.197	7.063	3.614	64.623
Segovia	1.046	2.458	1.497	1.036	576	1.382	722	282	1.269	1.955	2.191	1.477	15.896
Sevilla	17.696	12.866	14.489	19.989	17.236	9.929	13.923	17.679	17.307	14.628	18.635	13.910	188.293
Soria	1.056	563	358	404	298	532	666	899	1.119	1.134	1.184	539	8.758
Tarragona	4.116	3.199	4.772	5.344	3.840	2.573	5.661	5.878	4.994	5.437	5.624	3.137	53.581
Tenerife	5.220	3.472	5.428	8.027	7.021	3.709	3.884	7.609	5.239	5.121	10.145	3.444	68.325
Teruel	601	436	626	536	460	380	171	461	603	814	493	707	6.294
Toledo	2.630	1.629	2.367	2.197	2.742	1.434	1.850	2.461	3.274	5.330	2.112	3.147	31.178
Valencia	29.613	22.608	32.336	31.817	28.939	19.514	22.270	33.536	30.831	36.218	27.221	23.579	338.487
Valladolid	9.651	5.968	9.083	8.603	10.577	2.707	2.558	6.314	13.041	7.340	17.286	5.573	98.706
Vizcaya	24.023	17.339	21.640	20.831	19.683	8.691	13.710	16.182	26.150	21.420	25.616	23.467	238.757
Zamora	1.347	1.349	1.272	2.033	1.391	1.146	1.463	1.563	1.436	2.169	3.638	1.607	20.423
Zaragoza	15.327	15.754	17.502	23.859	14.659	8.940	9.204	20.537	14.687	34.855	17.589	15.031	207.948
TOTAL . . .	459.040	392.053	533.616	565.716	466.682	289.431	314.003	553.105	547.818	594.712	535.279	420.702	5.672.162

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 6

II.2. CINE

II.2.3. Recaudación por películas españolas (Miles de pesetas)

Año 1982 - Primer trimestre

Resumen Provincial

PROVINCIAS	MESES			TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	
Alava	6.036	3.202	6.515	15.754
Albacete	5.966	3.198	2.114	11.279
Alicante	21.751	13.588	14.387	49.726
Almería	3.344	3.442	2.734	9.521
Ávila	1.400	892	1.043	3.336
Badajoz	4.772	3.872	3.811	12.456
Baleares	13.722	8.823	7.659	30.205
Barcelona	95.555	62.637	78.345	236.538
Burgos	6.385	5.476	4.918	16.780
Cáceres	3.016	1.955	1.284	6.256
Cádiz	12.492	6.449	7.161	26.103
Castellón	4.703	3.958	2.606	11.269
Ceuta	1.067	506	269	1.842
Ciudad Real	4.714	2.403	1.965	9.083
Córdoba	6.900	4.700	6.733	18.335
Coruña, La	8.354	5.162	5.159	18.677
Cuenca	1.470	893	518	2.883
Gerona	6.824	5.064	3.975	15.864
Granada	9.283	5.478	5.230	19.992
Guadalajara	522	412	166	1.100
Guipúzcoa	15.299	6.572	7.549	29.422
Huelva	5.671	4.064	2.742	12.479
Huesca	3.371	3.864	3.205	10.441
Jaén	4.604	2.220	2.122	8.947
León	5.688	2.185	3.577	11.451
Lérida	5.687	3.472	3.496	12.655
Logroño	11.177	5.002	3.339	19.520
Lugo	1.735	888	910	3.534
Madrid	102.923	67.475	102.059	272.458
Málaga	22.366	11.528	13.092	46.988
Melilla	473	241	663	1.378
Murcia	12.126	12.416	14.353	38.897
Navarra	10.809	5.793	6.517	23.121
Orense	1.384	838	1.070	3.294
Oviedo	12.961	9.131	12.636	34.728
Palencia	1.541	2.017	1.940	5.500
Palmas, Las	6.464	6.351	3.418	16.234
Pontevedra	6.808	3.733	4.684	15.227
Salamanca	5.133	3.235	6.280	14.648
Santander	9.735	5.061	4.459	19.256
Segovia	987	2.642	1.831	5.462
Sevilla	21.384	14.843	13.525	49.753
Soria	1.490	643	1.159	3.293
Tarragona	7.019	4.297	3.807	15.124
Tenerife	6.771	4.789	5.222	16.782
Teruel	657	537	768	1.962
Toledo	5.294	1.964	2.185	9.443
Valencia	37.249	26.551	22.275	86.077
Valladolid	11.912	7.197	7.016	26.127
Vizcaya	29.969	19.438	23.021	72.429
Zamora	3.565	854	1.660	6.079
Zaragoza	18.875	9.640	21.636	50.152
TOTAL	609.429	391.620	458.836	1.459.886

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 7

II.2. CINE

II.2.4. Recaudación por películas extranjeras (Miles de pesetas)
Año 1980

Resumen Provincial

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Alava	13.226	9.535	15.173	15.990	10.656	10.988	10.147	14.818	11.734	11.506	12.267	17.510	153.555
Albacete	9.231	6.596	8.372	10.880	6.632	5.679	5.105	7.036	10.262	7.298	7.123	9.743	93.964
Alicante	58.034	52.231	58.239	59.318	44.779	47.573	60.496	63.982	58.646	47.856	49.307	47.530	647.997
Almería	6.777	4.808	6.600	6.952	4.741	5.053	10.263	9.497	7.157	5.048	6.182	5.688	78.772
Avila	2.932	2.792	3.066	2.402	2.177	2.583	3.633	5.050	2.749	3.136	3.173	3.467	37.166
Badajoz	12.888	10.433	11.022	7.074	8.811	8.457	9.215	12.882	10.621	8.002	8.828	7.474	115.713
Baleares	33.684	26.118	34.590	39.232	26.177	23.336	27.945	35.087	27.954	30.269	32.452	37.402	374.252
Barcelona	303.425	263.444	337.814	318.734	272.588	292.142	269.627	346.200	316.217	257.796	329.024	277.832	3.584.849
Burgos	18.279	11.421	14.010	14.371	11.152	10.747	9.563	11.850	13.059	11.980	16.177	13.238	155.862
Cáceres	6.744	4.655	6.068	4.995	4.449	5.137	4.514	7.602	4.754	4.859	6.513	5.571	65.864
Cádiz	18.874	15.228	20.303	15.579	16.470	16.579	25.529	34.165	21.036	20.351	20.228	19.433	243.782
Castellón	14.531	9.247	14.378	12.625	10.975	10.678	10.294	13.981	10.717	12.449	16.154	8.973	145.007
Ceuta	2.702	2.649	2.102	2.206	1.735	1.619	3.681	2.820	1.882	1.944	1.960	2.759	28.065
Ciudad Real	4.838	5.040	6.347	5.269	5.404	5.492	5.259	9.022	6.522	5.424	6.443	4.409	69.474
Córdoba	13.914	13.887	16.162	16.474	10.217	12.688	18.572	27.651	19.431	12.735	15.164	17.275	194.175
La Coruña	26.630	16.661	25.590	26.615	17.602	14.808	16.995	23.234	18.880	29.758	26.431	28.882	272.094
Cuenca	1.857	677	665	859	558	553	436	943	1.414	588	718	970	10.244
Gerona	19.515	16.479	21.020	21.177	20.910	15.908	16.993	25.559	24.980	18.812	21.940	16.399	239.697
Granada	17.280	13.580	18.174	17.537	12.516	13.486	15.911	23.502	18.303	13.876	14.764	19.305	198.240
Guadalajara	1.374	1.029	1.145	1.136	973	728	724	1.133	766	1.726	1.069	1.314	13.122
Guipúzcoa	36.088	21.200	37.679	34.607	24.382	26.377	27.686	32.942	25.366	30.566	41.083	40.405	378.388
Huelva	9.133	6.028	8.608	7.775	8.187	8.292	11.727	13.800	10.414	10.479	7.469	7.802	109.718
Huesca	6.521	4.868	7.557	6.644	5.325	5.572	4.256	5.965	7.775	5.409	7.465	7.525	74.887
Jaén	8.668	6.455	9.847	7.321	5.871	6.148	7.326	8.862	6.458	7.329	10.039	7.335	91.664
León	14.710	11.046	13.101	10.954	12.745	11.402	8.382	15.298	12.028	9.285	11.951	15.065	145.971
Lérida	10.828	8.372	12.002	10.679	11.000	10.637	6.588	9.578	10.832	8.153	13.209	11.913	123.798
Logroño	14.525	12.481	14.804	13.685	12.573	14.769	10.230	16.195	14.097	15.773	19.335	16.114	174.588
Lugo	4.739	3.063	3.519	3.283	3.667	3.590	2.538	3.244	4.055	4.131	4.963	3.292	44.091
Madrid	309.979	240.952	326.142	286.423	266.653	311.015	272.690	295.458	299.343	275.405	323.977	333.032	3.541.076
Málaga	58.406	37.143	47.671	40.679	34.261	36.209	56.593	74.742	48.744	40.241	38.459	41.504	554.657
Melilla	1.581	2.257	2.253	2.565	1.748	2.151	1.539	2.642	1.506	2.034	3.108	2.264	25.654
Murcia	37.815	25.274	40.628	36.072	28.275	30.298	39.585	48.311	39.299	30.311	32.174	32.676	420.723
Navarra	26.835	17.724	22.452	23.871	19.053	16.323	16.046	19.733	18.145	22.290	21.488	21.305	245.271
Orense	7.274	4.236	7.165	4.779	5.600	4.507	2.877	4.043	5.536	4.689	6.517	5.529	62.759
Oviedo	41.607	24.944	43.465	30.945	32.114	26.804	34.714	35.240	38.572	40.714	31.188	37.615	417.927
Palencia	8.163	5.770	5.785	5.210	7.240	5.348	4.424	6.179	8.014	6.753	6.606	6.716	76.212
Las Palmas	26.875	19.864	28.112	20.051	16.241	22.952	20.593	26.457	23.982	22.824	27.024	25.903	280.883
Pontevedra	15.342	11.694	18.513	16.908	11.600	8.783	17.798	18.124	12.560	14.984	16.002	22.673	184.986

CUADRO N.º 7

II.2. CINE

II.2.4. Recaudación por películas extranjeras (Miles de pesetas)
Año 1980
Resumen Provincial (Continuación)

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Salamanca	12.438	13.971	14.778	12.384	14.674	12.379	8.027	11.224	13.544	15.181	15.040	16.320	159.967
S/C. de Tenerife	27.017	20.102	19.353	22.407	20.014	20.218	20.458	21.205	20.575	26.208	24.732	29.191	271.484
Santander	15.483	12.781	21.937	13.209	10.273	14.794	13.068	21.038	13.963	14.087	18.438	21.183	190.259
Segovia	4.538	2.879	3.653	3.163	2.691	1.696	1.961	2.984	3.141	2.885	3.646	3.265	36.506
Sevilla	53.593	39.965	49.646	48.626	35.898	42.685	44.127	51.234	50.072	42.967	46.542	54.451	559.809
Soria	3.343	2.207	3.629	2.581	2.383	1.043	1.505	3.137	2.921	2.522	2.366	2.619	30.262
Tarragona	20.317	13.336	18.755	19.096	15.272	13.582	15.982	23.100	17.144	13.859	18.602	13.391	200.441
Teruel	1.675	1.415	1.667	1.733	1.227	1.130	700	1.341	1.485	1.429	1.507	1.407	16.702
Toledo	5.905	4.609	6.139	5.184	4.899	4.260	5.026	6.632	7.395	5.959	6.529	6.147	68.691
Valencia	107.825	80.489	94.930	103.135	82.683	77.952	86.087	113.445	93.334	89.958	97.921	103.272	1.131.037
Valladolid	28.705	12.709	29.409	26.234	19.849	19.340	15.745	23.663	19.968	19.678	25.395	24.852	265.552
Vizcaya	87.211	59.100	82.417	70.737	54.305	61.606	53.239	63.239	64.609	63.839	72.045	74.593	806.948
Zamora	5.006	4.884	3.522	4.608	2.908	4.096	2.906	3.227	4.056	4.094	5.058	4.151	48.522
Zaragoza	46.426	38.663	53.432	57.683	34.757	37.395	36.616	50.964	46.012	40.800	47.542	55.455	545.750
TOTAL	1.645.334	1.257.021	1.671.436	1.552.682	1.297.913	1.367.615	1.375.968	1.709.286	1.532.033	1.400.275	1.603.363	1.594.160	18.007.091

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 7

II.2. CINE

II.2.4. Recaudación por películas extranjeras (Miles de pesetas)

Año 1981

Resumen Provincial

Provincias	MESES												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Alava	16.104	12.212	16.692	16.187	18.140	8.913	11.377	16.894	13.113	15.218	14.739	17.971	177.566
Albacete	9.933	8.183	10.104	8.008	8.650	5.788	4.515	10.054	13.289	10.056	8.279	7.703	104.568
Alicante	82.901	49.001	63.047	63.269	61.576	43.380	65.603	91.308	64.249	67.773	69.312	50.816	772.239
Almería	7.022	4.954	5.406	6.669	6.196	4.687	6.629	12.569	8.611	6.591	5.380	7.460	82.180
Ávila	3.895	3.347	3.531	4.192	2.576	2.174	3.251	6.401	3.288	3.531	2.918	3.871	42.980
Badajoz	11.145	8.717	12.048	10.639	10.090	7.869	11.121	13.967	11.903	11.665	9.903	9.481	128.553
Baleares	40.470	28.449	40.749	32.908	29.459	21.219	24.795	34.658	33.786	36.827	31.685	35.113	389.923
Barcelona	395.611	272.348	312.458	329.696	326.585	274.991	289.298	354.029	337.729	347.046	280.057	279.137	3.798.990
Burgos	15.844	12.239	14.569	15.372	15.004	8.391	9.784	13.539	15.752	16.698	14.346	16.974	168.517
Cáceres	7.125	5.699	6.944	6.500	6.693	5.752	4.922	7.412	6.020	6.551	6.291	6.664	76.578
Cádiz	27.550	23.287	24.639	18.789	22.271	19.531	30.346	40.538	26.839	27.522	27.606	21.264	310.188
Castellón	16.784	11.002	16.316	14.079	12.049	9.549	13.247	19.129	14.540	12.893	17.081	10.602	167.276
Ceuta	2.303	1.780	2.611	1.634	2.133	1.666	1.805	2.426	1.664	1.951	2.620	1.815	24.415
Ciudad Real	7.318	6.298	6.692	5.702	5.669	4.765	7.858	9.500	7.259	5.225	7.236	4.837	78.364
Córdoba	16.621	14.670	17.607	14.200	11.155	12.816	19.627	26.824	20.062	16.857	18.444	14.699	203.588
Coruña, La	27.657	23.881	33.460	28.433	29.275	15.800	18.866	26.570	30.030	35.286	25.318	32.064	326.646
Cuenca	3.455	2.795	2.419	2.890	2.069	1.732	2.495	3.049	4.154	3.619	2.638	2.787	34.108
Gerona	25.199	16.527	19.870	24.929	24.463	19.702	18.401	28.092	23.149	26.900	20.497	22.086	269.821
Granada	21.073	16.235	19.384	13.242	18.383	13.524	17.208	24.006	19.570	25.896	18.658	18.864	226.049
Guadalajara	1.907	1.384	989	1.329	1.127	638	850	1.427	1.025	1.508	1.439	1.675	15.305
Guipúzcoa	45.943	32.144	38.591	39.121	35.312	24.568	33.983	35.454	34.633	32.535	41.251	21.344	414.885
Huelva	12.556	7.960	11.656	8.414	9.868	7.482	10.856	14.412	12.684	12.729	9.972	7.194	125.788
Huesca	9.456	4.340	7.457	7.085	6.596	5.331	5.262	6.583	7.348	8.720	6.023	4.493	79.700
Jaén	10.257	7.160	11.588	9.911	8.471	6.875	9.511	12.763	9.854	11.252	10.756	8.510	116.913
León	16.403	10.752	18.378	14.216	15.233	8.991	11.311	14.134	14.469	18.892	17.344	13.705	173.834
Lérida	16.086	12.558	11.940	14.795	13.620	10.563	10.148	16.514	18.132	19.212	15.130	14.826	173.530
Logroño	19.997	12.436	19.803	14.454	15.837	10.800	10.702	20.029	19.430	22.139	16.248	16.004	197.886
Lugo	5.343	4.649	6.153	3.079	5.130	3.401	3.119	5.230	4.091	5.532	6.837	4.825	56.394
Madrid	402.530	302.728	376.395	350.492	311.988	257.667	317.077	335.931	365.244	411.306	349.382	341.732	4.122.476
Málaga	55.842	39.500	47.403	43.555	45.780	36.568	54.880	85.592	53.513	53.000	47.151	45.655	608.445
Melilla	2.625	2.322	3.322	2.907	2.007	1.648	1.923	2.313	2.591	3.167	2.613	4.155	31.599
Murcia	48.248	33.665	44.406	37.809	38.917	34.939	44.557	52.819	39.209	46.033	38.930	42.001	501.540
Navarra	31.268	22.241	25.088	25.243	23.282	13.917	19.307	27.986	20.915	30.403	30.540	22.631	292.827
Orense	6.736	5.391	6.387	6.599	5.599	3.086	2.647	5.307	6.084	7.487	5.766	5.054	66.148
Oviedo	48.298	36.886	42.229	38.011	37.985	23.372	27.468	39.622	46.439	47.291	43.044	39.379	470.030
Palencia	9.230	6.522	7.872	6.354	8.347	4.279	5.109	7.204	8.462	9.076	8.275	6.542	87.278
Palmas, Las	29.880	24.525	28.073	31.161	31.349	23.458	25.793	30.254	28.818	37.438	34.074	30.698	355.525

CUADRO N.º 7

II.2. CINE

II.2.4. Recaudación por películas extranjeras (Miles de pesetas)
Año 1981

Resumen Provincial (Continuación)

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Pontevedra	21.385	16.086	17.941	17.798	19.115	8.983	14.384	24.936	15.716	21.472	18.142	18.543	214.506
Salamanca	17.787	15.241	19.038	14.154	17.918	8.703	9.826	15.717	16.114	22.289	18.963	15.839	191.595
Santander	20.935	16.752	24.046	17.486	22.109	13.209	18.046	23.395	22.553	26.419	25.213	16.910	247.078
Segovia	3.782	2.670	2.776	4.315	3.250	1.111	2.288	3.011	3.879	4.023	4.872	2.412	38.393
Sevilla	61.168	42.763	55.229	46.705	48.504	36.369	46.859	52.605	55.329	66.164	54.565	49.978	616.245
Soria	2.272	2.378	2.743	2.221	2.713	507	1.069	2.926	1.579	2.891	2.835	2.402	26.540
Tarragona	21.011	15.043	19.052	19.808	18.093	16.194	15.409	23.084	19.982	16.658	19.811	11.018	215.170
Tenerife	29.150	23.487	23.321	21.278	27.496	23.013	20.376	20.245	19.526	36.514	29.218	19.932	293.561
Teruel	1.856	1.374	1.910	1.693	1.838	937	1.019	1.652	1.595	1.469	1.931	1.468	18.749
Toledo	9.217	6.374	8.165	7.401	7.254	4.694	5.282	7.660	9.085	8.849	7.375	7.285	88.647
Valencia	131.213	94.495	116.104	110.119	104.673	71.589	85.727	125.320	104.433	127.665	105.275	91.194	1.267.814
Valladolid	30.647	24.223	31.472	26.606	27.277	17.400	18.833	24.905	22.307	30.409	29.739	33.669	317.494
Vizcaya	101.019	70.312	84.190	82.934	84.085	59.035	64.694	65.491	70.570	107.463	85.779	75.960	951.537
Zamora	6.420	3.626	5.839	4.253	5.156	2.600	2.743	4.703	4.488	7.001	4.862	4.110	55.806
Zaragoza	61.438	48.743	53.416	47.782	51.481	39.180	45.334	55.780	51.238	59.537	55.738	55.194	624.866
TOTAL	2.029.943	1.473.375	1.801.548	1.696.448	1.669.873	1.263.383	1.507.565	1.905.989	1.766.370	1.994.473	1.731.125	1.600.574	20.440.672

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 7

II.2. CINE

II.2.4. Recaudación por películas extranjeras (Miles de pesetas)

Año 1982 - Primer trimestre

Resumen Provincial

PROVINCIAS	MESES			TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	
Alava	22.195	14.523	10.282	47.000
Albacete	10.220	5.618	6.678	22.516
Alicante	66.889	53.508	27.601	147.999
Almería	7.731	4.791	5.025	17.548
Ávila	5.320	2.810	2.587	10.718
Badajoz	15.138	8.480	7.330	30.950
Baleares	43.047	24.625	25.597	93.269
Barcelona	449.405	263.786	252.910	966.102
Burgos	21.559	12.919	13.156	47.635
Cáceres	8.590	5.643	5.501	19.735
Cádiz	30.732	20.637	20.563	71.933
Castellón	14.518	10.675	9.377	34.571
Ceuta	2.861	2.089	1.570	6.521
Ciudad Real	7.158	5.391	2.943	15.493
Córdoba	22.969	12.991	11.029	46.991
Coruña, La	35.554	20.814	19.099	75.468
Cuenca	3.428	2.285	1.680	7.394
Gerona	32.414	17.979	12.260	62.654
Granada	22.898	15.716	14.273	52.888
Guadalajara	1.792	860	463	3.115
Guipúzcoa	54.647	30.464	24.126	109.238
Huelva	13.909	6.414	6.713	27.037
Huesca	11.247	5.554	6.108	22.911
Jaén	10.981	7.476	6.839	25.296
León	20.266	13.985	9.384	43.636
Lérida	23.207	11.878	11.352	46.439
Logroño	19.952	12.980	14.974	47.907
Lugo	5.718	5.066	3.861	14.646
Madrid	487.538	295.816	261.451	1.044.805
Málaga	57.859	38.922	34.751	131.533
Melilla	5.222	3.154	3.130	11.506
Murcia	43.371	34.651	24.884	102.907
Navarra	33.000	22.865	19.356	75.222
Orense	8.001	4.379	3.782	16.163
Oviedo	54.927	28.859	28.620	112.407
Palencia	12.031	6.476	4.461	22.968
Palmas, Las	39.076	21.204	29.483	89.764
Pontevedra	23.001	15.893	13.116	51.811
Salamanca	23.833	14.103	11.807	49.743
Santander	27.341	17.064	17.673	62.079
Segovia	3.837	2.341	2.302	8.482
Sevilla	79.806	41.481	38.863	160.152
Soria	4.146	2.973	2.942	10.061
Tarragona	22.530	12.820	11.057	46.408
Tenerife	32.171	16.244	29.820	78.236
Teruel	2.050	1.544	1.384	4.979
Toledo	10.559	6.182	4.958	21.700
Valencia	116.709	85.329	82.722	284.762
Valladolid	37.808	20.952	20.945	79.706
Vizcaya	121.246	67.183	67.303	255.732
Zamora	6.600	4.930	3.112	14.643
Zaragoza	74.683	45.827	37.622	158.133
TOTAL	2.311.718	1.410.971	1.288.849	5.011.538

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 8

II.2. CINE

II.2.5. Recaudación total (Miles de pesetas)
Año 1980

Resumen Provincial

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Alava	18.303	14.934	18.457	17.619	15.155	13.939	11.230	18.102	15.039	15.683	18.569	18.866	195.901
Albacete	11.652	9.017	11.558	12.162	10.074	7.991	6.136	9.055	15.572	9.624	12.397	13.192	128.436
Alicante	78.521	63.755	76.017	73.192	57.415	55.080	71.758	88.372	71.505	61.083	73.977	59.307	829.988
Almería	9.783	6.858	10.022	8.455	7.146	6.666	14.514	12.452	10.351	9.009	8.616	7.849	111.726
Ávila	3.786	3.579	3.998	3.894	2.567	2.872	4.492	6.366	3.777	4.235	4.371	3.926	47.868
Badajoz	14.718	12.963	13.778	9.882	10.274	9.646	12.407	17.487	13.957	11.057	12.138	12.268	150.579
Baleares	44.064	35.239	43.682	45.049	34.817	30.444	34.229	45.110	40.590	40.591	44.155	47.335	485.309
Barcelona	366.185	315.334	412.615	380.326	321.765	344.023	304.256	412.610	370.894	312.932	393.591	320.535	4.255.071
Burgos	22.475	15.273	17.075	17.953	14.369	12.219	11.372	14.938	15.088	16.771	20.404	18.001	195.943
Cáceres	8.336	6.250	7.610	6.147	5.838	6.492	5.355	9.147	6.528	7.323	8.430	7.262	84.722
Cádiz	26.120	21.491	25.127	21.217	21.384	22.881	35.160	46.450	28.172	25.832	27.892	24.799	326.530
Castellón	17.799	14.108	17.875	15.190	14.234	12.595	13.130	18.174	15.253	16.036	19.514	12.154	186.068
Ceuta	3.090	3.144	3.376	2.451	2.039	2.433	4.227	3.756	2.488	2.139	2.526	2.837	34.510
Ciudad Real	7.195	6.617	8.729	7.047	7.254	7.645	8.280	12.325	9.096	7.267	8.818	6.988	97.265
Córdoba	20.890	17.545	21.856	18.842	13.889	17.573	23.469	34.813	25.470	18.745	21.394	20.289	254.780
La Coruña	31.971	26.109	30.900	31.089	23.651	18.700	20.083	27.681	27.851	34.166	34.405	32.496	339.087
Cuenca	2.437	803	906	1.050	812	799	618	1.349	1.859	755	963	1.342	13.699
Gerona	24.501	19.956	26.656	26.004	25.405	19.845	20.236	30.463	29.047	23.053	26.214	20.232	291.617
Granada	24.259	18.189	22.832	21.991	18.689	18.484	19.277	27.434	21.144	18.654	22.979	21.474	255.412
Guadalajara	1.807	1.296	1.358	1.349	1.274	935	1.035	1.328	1.155	2.156	1.716	1.461	16.875
Guipúzcoa	49.703	29.279	45.578	37.296	32.654	34.729	30.938	36.392	31.335	40.580	48.319	43.538	460.346
Huelva	12.443	8.389	11.981	9.481	9.839	11.955	13.930	19.032	13.606	12.291	11.999	9.275	144.227
Huesca	8.853	6.862	10.084	8.442	6.824	7.013	5.457	8.912	9.127	7.861	10.045	8.388	97.875
Jaén	11.291	8.999	11.984	9.192	8.032	8.450	10.890	12.358	9.202	9.136	12.083	9.380	121.002
León	19.323	15.236	16.694	14.955	15.529	13.475	12.518	18.348	14.362	15.377	18.069	16.643	189.534
Lérida	13.257	11.083	14.239	14.034	12.500	12.938	9.228	12.718	13.268	11.707	15.764	16.626	157.366
Logroño	19.436	15.606	18.901	16.611	16.520	17.876	12.006	19.439	21.615	18.968	22.634	21.059	220.674
Lugo	5.347	4.287	4.793	4.662	4.280	4.210	3.439	4.699	4.860	4.992	6.090	4.740	56.405
Madrid	377.687	321.559	423.451	338.932	326.474	361.265	318.064	380.410	374.992	360.314	428.289	407.525	4.418.968
Málaga	70.887	44.851	63.691	49.923	45.246	48.168	69.172	93.592	62.390	52.513	51.499	50.705	702.644
Melilla	1.923	2.463	2.733	2.947	2.347	2.488	1.930	2.853	2.006	2.609	3.574	3.090	30.968
Murcia	50.387	36.456	47.287	44.822	37.062	37.159	47.788	61.198	46.074	41.724	46.319	44.519	540.780
Navarra	33.694	22.136	26.991	26.559	22.762	20.731	19.554	23.658	21.221	25.757	30.254	28.121	301.443
Orense	8.433	5.241	6.652	5.624	6.815	5.219	3.800	5.060	6.083	6.144	8.349	6.621	76.045
Oviedo	53.702	33.541	51.424	40.651	39.237	33.833	39.179	45.946	44.219	49.793	47.488	47.347	526.365
Palencia	9.768	7.462	7.413	7.725	8.153	7.201	5.579	8.380	9.630	9.269	11.481	8.605	100.672

CUADRO N.º 8

II.2. CINE

II.2.5. Recaudación total (Miles de pesetas)

Año 1980

Resumen Provincial (Continuación)

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Las Palmas	32.161	23.075	34.040	23.486	24.196	28.203	25.432	29.130	27.505	28.958	30.877	30.520	337.587
Pontevedra	20.528	15.874	21.653	19.191	17.028	12.327	20.542	22.116	16.251	19.745	22.170	27.455	234.885
Salamanca	18.660	14.978	20.578	15.426	15.675	14.714	10.570	17.092	17.360	20.018	21.664	19.032	205.774
S/C. de Tenerife .	31.105	24.218	23.668	28.136	23.149	24.526	24.945	27.629	24.101	29.063	32.314	33.354	326.214
Santander	21.003	17.589	26.827	16.373	13.389	18.443	15.897	23.105	21.445	21.183	27.415	25.224	247.878
Segovia	5.246	4.215	4.760	3.929	4.094	2.348	2.482	3.487	3.684	4.394	4.919	3.880	47.444
Sevilla	69.690	51.030	69.597	58.292	51.798	55.121	56.871	70.133	62.415	53.824	64.361	68.631	731.768
Soria	3.866	2.714	4.241	2.976	3.141	1.667	1.875	3.417	3.221	3.136	3.403	3.162	36.824
Tarragona	25.456	19.040	22.584	23.838	19.367	16.526	19.961	28.239	21.040	18.565	22.513	17.345	254.481
Teruel	2.021	1.639	2.111	1.993	1.547	1.411	881	1.675	1.837	1.787	2.112	1.978	20.998
Toledo	8.118	6.281	7.578	6.765	6.434	5.678	6.721	8.734	8.843	7.733	9.233	8.327	90.451
Valencia	129.481	107.382	135.787	128.065	99.106	96.621	101.955	136.746	114.241	116.725	134.884	128.848	1.429.847
Valladolid	39.957	18.940	36.094	30.625	25.569	24.337	19.396	29.641	28.041	29.722	37.690	35.389	355.408
Vizcaya	102.177	75.147	107.087	87.373	77.150	78.376	62.109	76.617	77.942	85.661	101.947	96.126	1.027.720
Zamora	6.700	6.402	5.130	6.152	3.531	5.260	3.322	4.542	4.678	5.192	7.888	6.519	65.320
Zaragoza	57.790	50.386	66.618	65.280	44.938	50.447	45.463	67.197	55.932	59.658	71.315	65.998	701.026
TOTAL	2.058.009	1.624.847	2.127.700	1.870.671	1.632.460	1.674.005	1.643.166	2.139.933	1.897.383	1.811.513	2.130.056	1.950.605	22.560.354

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 8

II.2. CINE

II.2.5. Recaudación total (Miles de pesetas)

Año 1981

Resumen Provincial

Provincias	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	TOTAL
Alava	23.291	15.800	20.140	20.560	22.172	10.997	13.180	23.402	20.709	22.947	18.435	22.349	233.987
Albacete	14.404	9.658	13.174	11.911	12.991	7.725	5.934	12.431	18.074	14.947	12.724	12.061	146.039
Alicante	105.451	62.040	86.843	82.166	79.876	55.690	79.708	116.015	83.944	87.447	85.037	69.973	994.195
Almería	11.247	7.610	9.226	11.606	9.158	8.145	10.210	15.956	10.441	12.915	7.907	11.064	125.491
Avila	4.594	4.382	4.849	4.728	4.499	2.736	3.921	7.775	4.802	4.461	4.841	5.031	56.622
Badajoz	15.170	11.399	15.385	14.438	13.798	10.398	14.875	19.676	15.827	16.308	15.013	13.953	176.246
Baleares	53.636	39.373	50.014	43.528	41.136	25.623	29.570	48.873	44.513	52.265	41.103	46.481	516.118
Barcelona	463.307	354.337	426.818	426.014	390.020	323.708	331.404	460.334	425.056	427.457	351.080	342.248	4.721.789
Burgos	21.016	16.712	20.979	21.701	19.459	11.172	14.125	16.777	19.205	24.906	19.864	22.487	228.410
Cáceres	9.610	8.016	9.920	8.481	8.523	6.662	6.555	10.844	8.251	10.889	8.286	9.340	105.385
Cádiz	35.497	30.015	35.012	30.971	28.995	23.740	38.294	55.143	36.302	33.097	37.747	33.870	418.689
Castellón	21.212	15.067	20.206	17.719	18.231	12.256	16.257	23.935	17.957	18.526	23.168	14.619	219.158
Ceuta	2.762	2.343	3.709	1.855	2.696	2.274	3.001	4.318	2.794	2.566	3.654	2.156	34.133
Ciudad Real	10.136	8.463	9.064	8.184	8.621	6.639	11.624	13.966	10.673	9.039	10.349	7.937	114.701
Córdoba	23.970	18.542	22.955	21.352	18.254	16.507	25.427	36.375	27.184	23.162	26.447	17.187	277.368
Coruña, La	36.395	29.027	40.618	35.056	38.717	19.216	23.075	32.824	35.887	47.562	30.966	38.799	408.149
Cuenca	4.968	3.252	3.582	3.988	3.443	2.252	2.865	5.107	5.169	4.769	3.796	5.568	48.763
Gerona	29.659	21.320	24.995	32.708	28.438	23.703	21.984	33.445	29.160	34.530	26.827	28.884	335.658
Granada	25.291	20.522	27.829	26.082	21.672	16.631	20.011	29.754	27.533	30.838	24.238	26.997	297.404
Guadalajara	2.601	1.576	1.451	1.876	1.558	965	1.066	1.741	1.488	2.373	1.803	1.969	20.472
Guipúzcoa	56.848	39.864	45.731	48.845	44.496	29.186	38.630	39.434	37.500	47.846	60.210	27.692	516.288
Huelva	15.326	10.682	14.699	14.465	13.457	9.756	14.915	20.658	16.118	15.967	14.165	9.579	169.791
Huesca	10.794	7.929	9.723	8.775	8.838	6.932	7.202	9.672	9.752	11.615	10.366	6.145	107.749
Jaén	13.489	10.536	14.050	12.624	11.718	9.393	13.648	19.655	13.774	15.724	14.207	10.927	159.751
León	20.840	16.917	22.674	19.035	19.835	11.749	13.792	18.771	16.562	27.079	24.295	17.976	229.531
Lérida	19.384	15.443	17.636	18.183	17.935	13.009	13.003	19.494	22.617	23.599	21.177	19.475	220.961
Logroño	24.757	16.021	25.598	19.370	20.822	14.285	13.532	23.014	29.049	27.457	23.367	20.852	258.128
Lugo	6.494	5.378	7.292	4.922	6.772	4.352	3.701	6.196	4.737	7.072	8.336	6.496	71.754
Madrid	476.018	367.268	471.759	468.037	408.084	315.818	370.830	428.552	482.384	538.772	439.289	408.887	5.173.702
Málaga	68.569	50.087	68.180	62.199	58.965	46.132	68.436	108.231	75.524	67.288	65.254	59.602	798.473
Melilla	3.175	2.676	3.930	3.416	2.743	2.187	2.285	3.047	2.658	3.954	3.439	4.764	38.280
Murcia	63.241	44.207	55.669	52.180	51.942	41.885	55.262	73.618	57.466	61.420	52.524	53.799	663.018
Navarra	37.056	27.778	33.402	33.549	29.053	17.587	24.581	34.132	24.600	41.012	38.066	31.033	371.854
Orense	7.235	6.662	7.871	7.321	7.824	3.816	3.506	6.864	7.527	8.681	8.297	6.175	81.785
Oviedo	57.257	43.880	54.995	50.697	49.679	29.089	31.989	51.154	60.217	60.606	55.298	48.171	593.038
Palencia	11.759	7.465	10.591	9.081	10.566	5.884	6.464	9.255	12.489	11.942	12.272	8.241	116.015
Palmas, Las	35.600	29.747	33.992	37.413	38.001	30.302	31.984	40.568	34.909	45.087	43.929	35.977	437.516

CUADRO N.º 8

II.2. CINE

II.2.5. Recaudación total (Miles de pesetas)
Año 1981

Resumen Provincial (Continuación)

Provincias	Meses												TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	
Pontevedra	26.551	20.515	23.266	21.594	26.249	13.002	18.197	29.523	21.469	27.006	24.619	23.768	275.763
Salamanca	23.355	18.688	24.074	19.999	23.673	11.760	11.622	18.779	22.246	27.342	27.970	17.948	247.461
Santander	25.464	21.068	27.644	25.713	26.371	16.256	20.158	28.972	33.632	33.616	32.277	20.525	311.701
Segovia	4.828	5.128	4.273	5.351	3.826	2.494	3.010	3.294	5.148	5.979	7.063	3.889	54.289
Sevilla	78.864	55.630	69.719	66.695	65.741	46.299	60.783	70.284	72.636	80.792	73.200	63.889	804.538
Soria	3.328	2.941	3.102	2.626	3.012	1.039	1.735	3.825	2.699	4.025	4.020	2.942	35.298
Tarragona	25.128	18.242	23.825	25.152	21.933	18.768	20.070	28.963	24.976	22.096	25.436	14.156	268.751
Tenerife	34.370	26.959	28.749	29.306	34.518	26.723	24.261	27.854	24.765	41.635	39.364	23.376	361.887
Teruel	2.458	1.811	2.536	2.230	2.298	1.318	1.191	2.113	2.199	2.284	2.424	2.175	25.044
Toledo	11.848	8.004	10.532	9.598	9.997	6.128	7.132	10.122	12.359	14.179	9.488	10.433	119.826
Valencia	160.827	117.103	148.441	141.937	133.613	91.103	107.998	158.856	135.264	163.884	132.496	114.774	1.606.301
Valladolid	40.299	30.192	40.556	35.209	37.855	20.108	21.391	31.219	35.349	37.750	47.026	39.242	416.200
Vizcaya	125.043	87.651	105.830	103.765	103.769	67.727	78.405	81.673	96.720	128.883	111.395	99.427	1.190.294
Zamora	7.768	4.976	7.111	6.287	6.547	3.746	4.207	6.267	5.925	9.171	8.501	5.718	76.229
Zaragoza	76.766	64.498	70.918	71.642	66.140	48.120	54.539	76.317	65.926	94.393	73.327	70.226	832.815
TOTAL	2.488.984	1.865.428	2.335.164	2.262.165	2.136.555	1.552.815	1.821.569	2.459.095	2.314.188	2.589.185	2.266.404	2.021.276	26.112.834

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 8

II.2. CINE

II.2.5. Recaudación total (Miles de pesetas)

Año 1982 - Primer trimestre

Resumen Provincial

PROVINCIAS	MESES			TOTAL
	Enero	Febrero	Marzo	
Alava	28.231	17.725	16.798	62.755
Albacete	16.186	8.816	8.792	33.796
Alicante	88.640	67.097	41.989	197.726
Almería	11.076	8.233	7.760	27.070
Ávila	6.720	3.703	3.631	14.055
Badajoz	19.910	12.353	11.142	43.406
Baleares	56.769	33.449	33.257	123.475
Barcelona	544.961	326.423	331.256	1.202.641
Burgos	27.945	18.395	18.075	64.416
Cáceres	11.606	7.598	6.785	25.991
Cádiz	43.225	27.086	27.725	98.036
Castellón	19.222	14.634	11.983	45.841
Ceuta	3.928	2.596	1.839	8.364
Ciudad Real	11.873	7.794	4.909	24.577
Córdoba	29.870	17.692	17.782	65.326
Coruña, La	43.909	25.977	24.258	94.145
Cuenca	4.899	3.178	2.199	10.277
Gerona	39.239	23.044	16.235	78.519
Granada	32.182	21.194	19.503	72.880
Guadalajara	2.314	1.272	629	4.216
Guipúzcoa	69.947	37.037	31.675	138.661
Huelva	19.581	10.479	9.455	39.516
Huesca	14.619	9.419	9.314	33.353
Jaén	15.585	9.696	8.961	34.243
León	25.955	16.171	12.961	55.088
Lérida	28.895	15.350	14.849	59.094
Logroño	31.130	17.983	18.314	67.428
Lugo	7.454	5.954	4.771	18.180
Madrid	590.461	363.291	363.510	1.317.264
Málaga	80.226	50.450	47.843	178.521
Melilla	5.695	3.396	3.794	12.885
Murcia	55.498	47.067	39.238	141.804
Navarra	43.809	28.659	25.874	98.343
Orense	9.386	5.218	4.853	19.458
Oviedo	67.888	37.990	41.257	147.136
Palencia	13.572	8.494	6.402	28.469
Palmas, Las	45.540	27.555	32.902	105.998
Pontevedra	29.810	19.427	17.800	67.038
Salamanca	28.966	17.338	18.087	64.392
Santander	37.077	22.125	22.132	81.335
Segovia	4.825	4.984	4.134	13.944
Sevilla	101.191	56.324	52.389	209.905
Soria	5.636	3.617	4.101	13.354
Tarragona	29.550	17.117	14.864	61.532
Tenerife	38.942	21.033	35.042	95.019
Teruel	2.707	2.081	2.153	6.942
Toledo	15.853	8.147	7.143	31.144
Valencia	153.959	111.881	104.998	370.839
Valladolid	49.721	28.149	27.961	105.833
Vizcaya	151.215	86.621	90.324	328.162
Zamora	10.165	5.784	4.772	20.723
Zaragoza	93.558	55.467	59.259	208.285
TOTAL	2.921.147	1.802.591	1.747.685	6.471.424

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 9

II.2. CINE

II.2.6. Relación de las veinticinco películas extranjeras de mayor recaudación en el año 1980

Orden	Título	Recaudación	Espectado.	Recaudación a la fecha
1	Supermán, El Film.	16.159.608	155.179	671.506.367
2	Guerra de las Galaxias, La	9.190.838	86.651	553.960.946
3	Brillantina	6.672.512	76.670	469.688.177
4	Tiburón	9.372.375	103.382	446.555.445
5	Kramer contra Kramer	410.631.601	2.653.160	410.631.601
6	Naranja mecánica, La	83.835.724	542.658	403.265.267
7	Expreso de medianoche, El	55.888.707	463.265	389.416.791
8	Emmanuelle	3.329.552	27.637	373.984.651
9	Libro de la selva, El	255.371.882	1.593.169	353.264.626
10	Encuentros en la Tercera Fase	4.594.617	48.388	338.040.875
11	Rocky	10.448.107	95.460	333.996.887
12	Campeón, El	133.249.331	1.046.773	328.883.360
13	Coloso en Llamas, El	4.293.202	35.419	320.662.563
14	Tiburón 2	11.281.972	132.388	319.863.134
15	Fiebre del Sábado Noche	5.385.261	60.925	313.347.939
16	Alguién voló sobre el Nido del Cuco	40.464.467	254.835	299.388.458
17	Jesucristo Superstar	3.835.116	34.213	295.652.577
18	Apocalypse Now	87.796.871	622.393	286.752.509
19	Lo que el viento se llevó	271.624.408	1.700.468	271.624.408
20	Aeropuerto 77	3.882.194	47.747	262.618.390
21	Fuga de Alcatraz	196.441.291	1.430.584	255.762.338
22	Patrullero 777, El	33.758.929	340.404	246.320.628
23	Golpe, El	12.549.140	86.551	244.919.058
24	Cazador, El	18.220.932	171.003	239.725.384
25	Padrino, El	56.690	706	235.582.766

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 9

II.2. CINE

II.2.6. Relación de las veinticinco películas extranjeras de mayor recaudación en el año 1981

Orden	Título	Recaudación	Espectadores
1	Supermán, II	328.628.842	1.956.381
2	Lago azul, El	307.360.577	1.766.928
3	Aterrizas como puedas	275.382.463	1.591.687
4	En busca del arca perdida	271.102.422	1.339.316
5	Cartero siempre llama dos veces, El	223.625.618	1.186.716
6	Gente corriente	190.797.825	1.057.800
7	Sólo para sus ojos	187.795.626	965.273
8	Tiburón 3	180.913.747	1.019.065
9	Brubaker	180.125.146	1.071.895
10	Vida de Brian, La	169.905.331	907.069
11	Dioses deben estar locos, Los	168.735.499	959.896
12	Granujas a todo ritmo	162.806.430	975.697
13	Excalibur	156.925.260	775.532
14	Toro Salvaje	151.194.037	919.240
15	Pelotón chiflado, El	149.719.395	759.729
16	Recluta Benjamín, La	137.895.463	809.929
17	Distrito apache	132.762.913	718.686
18	Resplandor, El	123.611.613	734.062
19	Vestida para matar	123.367.701	652.304
20	Locos de remate	122.537.205	692.216
21	Furia de titanes	119.799.227	665.559
22	Hombre elefante, El	116.505.027	680.286
23	Horacio y el bailón de don Fulgencio	116.414.431	720.470
24	Espejo roto, El	109.644.695	540.302
25	Flash Gordon	106.694.098	676.182

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 10

II.2. CINE

II.2.7. Relación de las veinticinco películas nacionales de mayor recaudación en el año 1980

Orden	Título	Recaudación	Espectado.	Recaudación a la fecha
1	Guerra de Papá, La	11.173.641	105.279	336.239.852
2	Furtivos	2.672.915	23.127	257.377.182
3	Escopeta Nacional, La	8.520.506	76.886	238.019.600
4	Perro, El	4.147.375	44.247	233.430.386
5	Asignatura Pendiente	2.783.519	28.822	224.838.252
6	Adolescentes, Las	2.081.032	21.017	207.403.618
7	Muerte tenía un precio, La	31.849.903	241.191	207.226.639
8	Lozana Andaluza, La	1.469.705	14.987	195.103.635
9	Trastienda, La	1.711.486	11.959	182.998.327
10	Y al tercer año, resucitó	174.098.322	1.212.025	174.098.322
11	Viaje al centro de la tierra	32.795.765	230.086	161.888.162
12	Bingueros, Los	56.597.311	511.816	161.586.035
13	Libro de Buen Amor, El	117.350	1.836	150.557.589
14	No desearás al vecino del quinto	29.346.337	207.321	149.161.557
15	Perros callejeros	17.865.781	186.894	148.683.796
16	Amor del Capitán Brando, El	639.705	5.433	141.187.294
17	Mamá cumple cien años	62.540.708	476.336	137.570.337
18	Arriba Hazaña	4.585.224	47.667	134.829.819
19	Adiós cigüeña adiós	3.908.279	38.793	133.508.620
20	Opera Prima	130.712.139	784.917	130.712.139
21	Un hombre llamado flor de otoño	4.043.671	33.027	122.977.238
22	Nuevos españoles, Los	9.703.395	75.219	122.238.577
23	Ciudad quemada, La	3.606.844	27.733	121.850.187
24	Tormento	327.839	3.312	120.131.129
25	Polvos mágicos	108.260.384	775.539	118.849.634

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 10

II.2. CINE

II.2.7. Relación de las veinticinco películas nacionales de mayor recaudación en el año 1981

Orden	Título	Recaudación	Espectadores
1	Crimen de Cuenca, El	367.684.797	1.971.671
2	Patrimonio Nacional	185.267.371	1.013.696
3	Quinta del Porro, La	168.718.745	994.573
4	Que gozada de divorcio	143.526.104	805.574
5	Guerra de los niños, La	135.563.141	910.729
6	Chulos, Los	131.533.306	842.857
7	Deprisa, deprisa	123.352.995	749.798
8	Liantes, Los	112.292.016	612.021
9	Liguero mágico, El	104.627.535	692.426
10	Misterio de la isla de los monstruos	100.415.472	619.057
11	Crack, El	85.374.599	478.974
12	Hijos de papá	74.371.463	447.942
13	Función de noche	72.908.836	357.053
14	Caliente niña Julietta, La	67.050.831	406.039
15	Queremos un hijo tuyo	56.494.015	377.066
16	Es peligroso casarse a los 60	53.794.481	345.744
17	Dónde estará mi niño?	52.035.781	367.797
18	Vicari d'Olot	51.322.395	268.099
19	Mujer del ministro, La	50.077.717	270.041
20	Ultimos golpes del Torete, Los	47.023.088	368.504
21	Aventuras de Enrique y Ana, Las	46.454.550	230.002
22	Momia nacional, La	46.265.312	246.327
23	Gary Cooper que estás en los cielos	45.638.301	263.981
24	Car Crash (Carrera salvaje)	44.335.522	243.501
25	Angeles gordos, Los	42.925.373	274.971

Fuente: Dirección General del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 11

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.1. Libros y folletos

AÑOS TRIMESTRES MESES	CLASIFICACION U.N.E.S.C.O. C.D.U.	Total general	Genera- lidades	Filosofía Psicología	Religión Teología	Sociología Estadística	Ciencias políticas Economía, política	Derecho, Adminis- tración Pública, Previsión, Asisten- cia Social, Seguros	Arte y Ciencia Militar	Enseñanza Educación	Comercio, Comuncac. Transportes	Etnografía Usos y Costumbres Folklore
		1-23	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		0-9	0	1	2	30-31	32-33	34-351-354-36	355-369	37	38	39
Año 1979		24.945	3.941	1.209	1.500	523	889	713	46	1.081	268	213
Año 1980:												
Primer trimestre		8.190	1.250	433	462	170	288	216	12	393	147	51
Segundo trimestre		6.683	1.065	313	398	97	234	246	12	267	49	63
Tercer trimestre		5.934	926	212	295	127	165	159	5	284	44	36
Cuarto trimestre		8.105	1.360	257	414	114	264	254	14	353	72	38
TOTAL		28.912	4.601	1.215	1.569	508	951	875	43	1.297	312	188
Año 1981:												
Primer trimestre		7.655	1.158	314	434	126	204	207	21	277	47	67
Segundo trimestre		7.282	1.102	252	466	75	209	210	15	258	90	63
Tercer trimestre		5.824	811	189	271	75	125	180	26	236	101	26
Cuarto trimestre		8.682	1.650	301	457	75	255	290	14	563	89	44
TOTAL		29.443	4.721	1.056	1.628	351	793	887	76	1.334	327	200
Año 1982:												
Enero		2.909	485	107	167	15	103	99	11	134	197	19
Febrero		3.576	548	174	279	38	126	112	5	138	42	43
Marzo		3.208	541	124	226	30	81	77	5	71	38	36
Abril		2.208	334	91	114	22	85	80	2	69	7	20
Mayo		3.541	936	108	196	28	106	98	5	87	15	35
Junio		2.276	367	68	103	20	70	76	14	65	18	7

CUADRO N.º 11

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

11.3.1. Libros y folletos (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES MESES	CLASIFICACION U.N.E.S.C.O. C.D.U.	Matemáticas	Ciencias Naturales	Ciencias Médicas, Sanidad	Ingeniería, Tecnología, Industrias, Oficios	Agricultura, Silvicultura, Ganadería, Caza y Pesca	Ciencia doméstica	Gestión, Administración y Organización	Acondicionamiento del territorio, Urbanismo, Arquitectura	Artes Plásticas y Gráficas, Fotografía	Música, Artes de espectáculo, Teatro, Películas y Cine	Juegos y deportes	Idiomas Lingüística, Filología	Literatura: a) historia y crítica literarias, b) textos literarios	Geografía	Historia, Biografía
		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
		51	52-59	61	62, 66-69	63	64	65	70-72	73-77	78, 791-79	793-799	80-81	82	91	92-99
Año 1979:		576	1.080	940	736	305	243	126	176	1.030	168	509	1.242	5.731	186	1.514
Año 1980:																
Primer trimestre ..		110	367	325	266	82	43	30	68	350	119	111	438	2.010	48	401
Segundo trimestre ..		108	297	258	198	111	48	45	37	286	82	68	309	1.702	49	341
Tercer trimestre ...		140	243	209	200	56	45	21	57	234	51	69	363	1.645	67	281
Cuarto trimestre ..		183	414	277	392	117	67	81	60	331	77	101	437	1.966	119	343
TOTAL		541	1.321	1.069	1.056	366	203	177	222	1.201	329	349	1.547	7.323	283	1.366
Año 1981:																
Primer trimestre ..		108	273	296	286	99	68	29	73	337	84	61	380	2.239	65	402
Segundo trimestre ..		146	279	389	184	95	81	1	53	362	70	82	379	1.994	58	369
Tercer trimestre ...		166	240	282	148	82	57	9	52	272	44	53	370	1.756	20	233
Cuarto trimestre ..		178	372	331	254	132	79	42	71	299	102	81	476	2.109	98	320
TOTAL		598	1.164	1.298	872	408	285	81	249	1.270	300	277	1.605	8.098	241	1.324
Año 1982:																
Enero		57	87	120	69	71	44	6	19	150	25	48	129	553	38	156
Febrero		59	126	155	151	55	36	27	56	135	31	42	112	907	22	157
Marzo		45	164	172	127	54	43	17	34	127	20	45	137	787	72	135
Abril		50	113	107	80	36	47	44	17	54	16	44	103	555	28	90
Mayo		42	131	201	100	35	50	37	36	70	19	50	149	851	46	110
Junio		54	93	111	91	30	34	38	32	95	10	41	180	518	42	99

Fuente: Instituto Nacional de Estadística.

CUADRO N.º 12

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.2. Obras extranjeras traducidas al español

138

AÑOS TRIMESTRES/MESES	TOTAL	Alemán	Danés	Francés	Holandés	Inglés	Italiano	Latín	Portugués	Ruso	Sueco	Otros
Año 1975	4.162	503	9	1.044	27	1.899	348	49	23	96	52	112
Año 1976	5.402	653	21	1.351	23	2.532	465	44	14	96	14	189
Año 1977	7.164	736	38	1.726	31	3.079	933	30	28	116	39	408
Año 1978	6.703	736	14	1.547	33	3.062	784	54	37	114	27	295
Año 1979	6.890	716	19	1.760	33	3.114	608	45	36	99	30	430
Año 1980:												
Primer trimestre ..	2.185	247	10	531	16	979	213	11	24	19	2	133
Segundo trimestre ..	1.866	196	5	448	12	893	181	12	20	7	—	92
Tercer trimestre ..	1.499	156	4	394	6	682	164	16	9	18	3	47
Cuarto trimestre ..	2.038	231	9	450	6	1.033	176	26	11	19	19	58
TOTAL	7.588	830	28	1.823	40	3.587	734	65	64	63	24	330
Año 1981:												
Primer trimestre ..	2.114	226	5	537	8	1.046	179	8	14	22	9	60
Segundo trimestre ..	2.130	189	7	427	6	1.170	224	6	13	24	5	59
Tercer trimestre ..	1.517	138	7	386	6	759	126	17	7	15	4	52
Cuarto trimestre ..	2.292	239	4	482	3	1.125	269	18	22	15	4	111
TOTAL	8.053	792	23	1.832	23	4.100	798	49	56	76	22	282
Año 1982:												
Enero	690	74	4	149	4	392	34	3	5	1	1	23
Febrero	927	100	4	244	4	440	94	7	1	7	3	23
Marzo	865	78	5	213	2	445	61	6	7	14	4	30
Abril	706	89	2	166	1	341	64	7	3	7	6	20
Mayo	669	74	—	200	1	315	32	5	5	6	2	29
Junio	488	39	1	101	1	273	50	3	1	4	2	13

— valor 0

Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

CUADRO N.º 13

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.3. Comercio exterior del Libro (Libros y Revistas)

Importación

AÑOS TRIMESTRES/MESES	EN MILLARES DE PESETAS			
	Total	De Hispano- américa	De nacio- nes europeas	De otros países
Año 1975	1.855.601	321.607	1.363.163	170.831
Año 1976	2.551.078	368.287	1.941.771	241.020
Año 1977	3.242.344	582.733	2.342.365	317.246
Año 1978:				
Primer trimestre	742.835	167.293	502.808	72.734
Segundo trimestre	732.385	170.345	454.822	107.218
Tercer trimestre	1.023.470	136.423	840.470	46.577
Cuarto trimestre	830.864	116.369	627.055	87.440
TOTAL	3.329.554	590.430	2.425.155	313.969
Año 1979:				
Primer trimestre	1.005.505	146.862	745.172	113.471
Segundo trimestre	1.017.309	147.178	746.065	124.066
Tercer trimestre	996.452	148.245	777.488	70.719
Cuarto trimestre	1.211.557	194.620	919.007	97.930
TOTAL	4.230.823	636.905	3.187.732	406.186
Año 1980:				
Enero	423.453	50.604	326.975	45.874
Febrero	352.388	55.285	276.160	20.943
Marzo	458.300	67.342	323.397	67.561
Abril	454.633	49.977	351.736	52.920
Mayo	393.575	64.221	305.840	23.514
Junio	431.624	67.474	316.116	48.034
Julio	535.607	68.404	372.773	94.430
Agosto	272.369	26.402	221.194	24.773
Septiembre	636.686	88.815	505.744	42.127
Octubre	503.292	65.350	406.470	31.472
Noviembre	573.309	65.064	466.965	41.280
Diciembre	366.111	57.411	275.033	33.667
TOTAL	5.401.347	726.349	4.148.403	526.595
Año 1981:				
Enero	568.936	39.945	461.146	67.845
Febrero	422.729	83.754	300.830	38.145
Marzo	481.670	54.008	377.667	49.995
Abril	399.558	70.140	274.774	54.644
Mayo	541.893	61.879	414.389	65.625
Junio	480.694	65.047	349.908	65.739
Julio	887.256	49.510	771.868	65.878
Agosto	239.273	32.247	194.742	12.284
Septiembre	753.998	85.650	591.863	76.485
Octubre	450.313	96.434	333.102	20.777
Noviembre	564.027	99.574	405.341	59.112
Diciembre	500.648	64.606	398.365	37.677
TOTAL	6.290.995	802.794	4.873.995	614.206

Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

CUADRO N.º 14

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.4. Comercio exterior del Libro (Libros y Revistas)

Exportación

AÑOS TRIMESTRES/MESES	EN MILLARES DE PESETAS			
	Total	A Hispano- américa	A nacionalida- des europeas	A otros países
Año 1975	8.922.642	5.557.089	2.459.529	906.024
Año 1976	10.047.996	5.933.022	2.961.159	1.153.815
Año 1977	12.484.691	7.735.861	3.459.498	1.289.332
Año 1978:				
Primer trimestre	3.905.602	2.149.707	1.338.543	417.352
Segundo trimestre	4.557.612	2.759.729	1.305.214	492.669
Tercer trimestre	4.534.870	2.677.906	1.235.638	621.326
Cuarto trimestre	4.941.095	2.968.996	1.557.124	414.975
TOTAL	17.939.179	10.556.338	5.436.519	1.946.322
Año 1979:				
Primer trimestre	5.184.390	3.069.840	1.725.455	389.095
Segundo trimestre	5.163.890	3.286.833	1.325.775	551.282
Tercer trimestre	6.007.761	3.799.262	1.544.531	663.968
Cuarto trimestre	7.121.824	4.245.959	1.890.309	985.556
TOTAL	23.477.865	14.401.894	6.486.070	2.589.901
Año 1980:				
Enero	1.895.238	1.159.824	512.688	222.726
Febrero	2.296.716	1.572.680	612.897	111.139
Marzo	2.266.900	1.474.819	691.395	100.686
Abril	1.929.178	1.343.589	481.081	104.508
Mayo	2.228.110	1.554.674	571.466	101.970
Junio	2.397.799	1.733.121	495.350	169.328
Julio	2.755.564	2.022.923	452.530	280.111
Agosto	1.369.181	794.664	442.165	132.352
Septiembre	2.227.792	1.392.453	721.469	113.870
Octubre	3.132.310	2.084.486	789.233	258.591
Noviembre	2.604.083	1.839.884	610.984	153.215
Diciembre	2.766.486	2.122.078	510.884	133.524
TOTAL	27.869.357	19.095.195	6.892.142	1.882.020
Año 1981:				
Enero	2.093.751	1.376.416	584.636	132.699
Febrero	2.883.826	2.183.903	588.783	111.140
Marzo	2.812.486	2.108.771	564.236	139.479
Abril	2.936.491	2.283.623	541.595	111.273
Mayo	3.018.042	2.286.494	575.061	156.487
Junio	3.036.689	2.257.587	541.303	237.799
Julio	4.035.419	3.143.387	658.872	233.160
Agosto	1.698.334	1.010.424	406.521	281.389
Septiembre	3.083.144	1.935.890	810.203	337.051
Octubre	3.455.869	2.434.639	778.372	242.858
Noviembre	3.239.266	2.348.052	708.093	183.121
Diciembre	3.635.082	2.747.737	715.477	171.868
TOTAL	35.928.399	26.116.923	7.473.152	2.338.324

Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

CUADRO N.º 15

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.1. Género de las grabaciones depositadas

AÑOS TRIMESTRES/MESES	Música clásica	Música lírica	Música religiosa	Folklore	Jazz	Ligera	Varios (poesía, cuentos, etc.)
Año 1975	1.000	193	106	1.034	64	4.772	100
Año 1976	1.263	310	90	1.462	97	5.530	317
Año 1977	899	201	67	1.089	84	4.273	240
Año 1978	1.042	199	71	1.054	155	5.079	329
Año 1979	779	165	50	1.181	135	4.363	209
Año 1980:							
Primer trimestre	146	26	6	364	7	1.018	56
Segundo trimestre	156	51	14	296	43	1.231	56
Tercer trimestre	70	4	8	209	9	788	39
Cuarto trimestre	194	52	16	241	79	1.157	94
TOTAL	566	133	44	1.110	138	4.194	245
Año 1981:							
Primer trimestre	141	27	18	284	41	1.072	96
Segundo trimestre	187	31	13	269	40	1.187	64
Tercer trimestre	140	42	11	171	39	814	33
Cuarto trimestre	441	100	28	182	75	1.410	113
TOTAL	909	200	70	906	195	4.483	306
Año 1982:							
Enero	63	30	6	84	9	302	38
Febrero	90	14	2	121	36	582	23
Marzo	74	17	11	116	14	312	18
Abril	53	58	10	120	18	487	14
Mayo	76	24	8	59	9	467	30
Junio	56	9	3	78	15	381	9

- valor 0

Fuente: Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 16

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.2. Número de grabaciones presentadas a depósito

AÑOS TRIMESTRES/MESES	Album	Disco grande (L. P.)	Disco sencillo (single)	Cassettes
Año 1975	—	3.020	1.478	2.751
Año 1976	—	3.777	1.516	3.576
Año 1977	—	2.928	1.176	2.749
Año 1978	—	3.393	1.464	3.072
Año 1979	121	2.641	1.231	2.889
Año 1980:				
Primer trimestre	21	563	363	676
Segundo trimestre	38	687	398	724
Tercer trimestre	9	413	261	444
Cuarto trimestre	59	687	380	707
TOTAL	127	2.350	1.402	2.551
Año 1981:				
Primer trimestre	15	638	304	722
Segundo trimestre	50	672	400	669
Tercer trimestre	6	434	260	550
Cuarto trimestre	128	1.075	338	808
TOTAL	199	2.819	1.302	2.749
Año 1982:				
Enero	20	212	84	216
Febrero	12	396	136	324
Marzo	14	234	127	187
Abril	54	270	144	292
Mayo	39	271	147	216
Junio	7	225	138	181

— valor 0

Fuente: Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 17

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.3. Ejemplares de tirada

ANOS TRIMESTRES/MESES	Album	Disco grande (L. P.)	Disco sencillo (single)	Cassettes
Año 1979:				
Tercer trimestre	1.500	439.659	384.524	396.282
Cuarto trimestre	59.700	994.931	552.003	970.499
TOTAL	61.200	1.434.590	936.527	1.366.781
Año 1980:				
Primer trimestre	19.904	750.490	633.923	921.109
Segundo trimestre	49.500	857.200	778.916	884.765
Tercer trimestre	26.000	512.575	395.270	579.245
Cuarto trimestre	34.200	932.950	658.700	986.205
TOTAL	129.604	3.053.215	2.466.809	3.371.324
Año 1981:				
Enero	14.000	181.800	220.550	264.200
Febrero	7.300	302.560	189.250	256.350
Marzo	8.700	256.600	180.550	466.810
Abril	24.100	295.100	182.900	505.000
Mayo	1.200	372.216	194.040	408.556
Junio	5.800	440.350	205.100	392.250
Julio	1.750	235.116	193.700	244.850
Agosto	—	50.500	39.600	24.400
Septiembre	4.000	874.200	219.700	474.675
Octubre	33.100	518.200	204.100	485.300
Noviembre	27.100	434.050	193.400	256.400
Diciembre	21.550	641.275	139.400	395.300
TOTAL	148.600	4.601.967	2.162.290	4.174.091
Año 1982:				
Enero	18.700	869.630	113.900	598.180
Febrero	13.100	640.900	197.650	654.100
Marzo	19.400	399.200	160.200	361.490
Abril	27.100	734.050	231.700	671.890
Mayo	31.400	323.800	255.300	258.600
Junio	19.500	332.800	223.300	254.800

— valor 0

Fuente: Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales de la Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía.

CUADRO N.º 18

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.1. Número de lecturas realizadas en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1980

PROVINCIAS	ADULTOS			INFANTILES			TOTALES GENERALES		
	SALA	PRESTAMO	TOTAL	SALA	PRESTAMO	TOTAL	SALA	PRESTAMO	TOTAL
Alava: Vitoria
Albacete	42.726	24.622	67.348	31.043	12.284	43.327	73.769	36.906	110.675
Alicante	122.302	33.056	155.358	10.795	7.988	18.783	133.097	41.044	174.141
Almería	35.687	7.686	43.373	5.510	1.236	6.746	41.197	8.922	50.119
Avila	35.739	9.488	45.227	16.579	—	16.579	52.318	9.488	61.806
Badajoz	18.290	12.389	30.679	18.636	11.948	30.584	36.926	24.337	61.263
Baleares: P. de Mallorca	26.935	21.710	48.645	—	—	—	26.935	21.710	48.645
Burgos	388.928	120.760	509.688	28.227	30.737	58.964	417.155	151.497	568.652
Cáceres	17.231	6.890	24.121	—	—	—	17.231	6.890	24.121
Cádiz	57.171	29.031	86.202	52.520	38.736	91.256	109.691	67.767	177.458
Castellón	17.505	11.514	29.019	9.562	16.708	26.270	27.067	28.222	55.289
Ciudad Real	3.922	1.097	5.019	1.006	..	1.006	4.928	1.097	6.025
Córdoba	107.754	7.485	115.239	23.436	2.835	26.271	131.190	10.320	141.510
Coruña, La	199.435	28.525	227.960	31.405	13.219	44.624	230.840	41.744	272.584
Cuenca	81.514	11.627	93.141	6.021	654	6.675	87.535	12.281	99.816
Gerona	463.802	12.578	476.380	6.896	..	6.896	470.698	12.578	483.276
Granada	25.206	12.311	37.517	—	—	—	25.206	12.311	37.517
Guadalajara	38.456	61.477	99.933	—	40.944	40.944	38.456	102.421	140.877
Huelva
Huesca	76.362	10.893	87.255	23.798	3.144	26.942	100.160	14.037	114.197
Jaén	355.256	42.676	397.932	140.523	8.860	149.383	495.779	51.536	547.315
León	87.505	75.624	163.129	15.534	18.297	33.831	103.039	93.921	196.960
Lérida	291.133	8.081	299.214	28.067	2.968	31.035	319.200	11.049	330.249
Logroño	41.960	4.675	46.635	—	—	—	41.960	4.675	46.635
Lugo	75.233	8.907	84.140	10.161	10.161	20.322	85.394	19.068	104.462
Madrid: Bibliotecas P. .	889.271	749.715	1.638.986	165.887	150.833	316.720	1.055.158	900.548	1.955.706
Málaga	74.156	14.590	88.746	—	—	—	74.156	14.590	88.746
Murcia	98.847	121.341	220.188	52.913	36.789	89.702	151.760	158.130	309.890
Orense	99.741	12.479	112.220	15.075	8.878	23.953	114.816	21.357	136.173
Oviedo	141.029	52.760	193.789	27.480	39.090	66.570	168.509	91.850	260.359
Palencia	86.483	7.306	93.789	27.571	3.105	30.676	114.054	10.411	124.465
Palmas, Las	82.188	27.754	109.942	7.346	3.019	10.365	89.534	30.773	120.307
Pontevedra	73.024	15.344	88.368	16.624	15.927	32.551	89.648	31.271	120.919
Salamanca	33.465	2.737	36.202	—	—	—	33.465	2.737	36.202
Santa Cruz de Tenerife	44.250	17.739	61.989	14.390	8.093	22.483	58.640	25.832	84.472
Santander	30.771	23.074	53.845	14.440	51.195	65.635	45.211	74.269	119.480
Segovia	53.587	10.325	63.912	5.962	4.070	10.032	59.549	14.395	73.944
Sevilla	64.480	33.799	98.279	3.652	3.406	7.058	68.132	37.205	105.337
Soria	155.660	45.784	201.444	83.859	6.465	90.324	239.519	52.249	291.768
Tarragona	41.744	9.057	50.801	8.732	3.231	11.963	50.476	12.288	62.764
Teruel	14.076	843	14.919	4.918	2.404	7.322	18.994	3.247	22.241
Toledo	16.990	234	17.224	6.787	9.335	15.122	22.777	9.569	32.346
Valencia	417.851	52.252	470.103	103.303	2.302	105.605	521.154	54.554	575.708
Valladolid	12.244	13.122	25.366	11.225	14.534	25.759	23.469	27.656	51.125
Vizcaya* bilbao	50.012	..	50.012	—	—	—	50.012	..	50.012
Zamora	66.176	75.912	142.088	94.148	15.834	109.982	160.324	91.746	252.070
Zaragoza	32.006	32.227	64.233	1.539	18.234	19.773	33.545	50.461	84.006
TOTALES	5.188.103	1.881.496	7.069.599	1.124.570	617.463	1.742.033	6.312.673	2.498.959	8.811.632

.. datos no disponibles

En infantiles - servicio no existente.

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas, de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 18

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.1. Número de lecturas realizadas en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1981

PROVINCIAS	ADULTOS			INFANTILES			TOTALES GENERALES		
	SALA	PRESTAMO	TOTAL	SALA	PRESTAMO	TOTAL	SALA	PRESTAMO	TOTAL
Alava: Vitoria	45.428	45.428	45.428	45.428
Albacete	36.756	23.567	60.323	19.818	14.411	34.229	56.574	37.978	94.552
Alicante	86.490	9.860	96.350	6.250	4.980	11.230	92.740	14.840	107.580
Almería	21.182	7.396	28.578	4.114	1.096	5.210	25.296	8.492	33.788
Ávila	38.494	12.784	51.278	21.131	—	21.131	59.625	12.784	72.409
Badajoz	30.777	16.624	47.401	18.626	8.644	27.270	49.403	25.268	74.671
Baleares: P. de Mallorca.	43.370	15.393	58.763	—	—	—	43.370	15.393	58.763
Burgos	317.515	102.947	420.462	27.823	28.711	56.534	345.338	131.658	476.996
Cáceres	5.697	3.204	8.901	—	—	—	5.697	3.204	8.901
Cádiz	49.678	16.082	65.740	32.756	24.014	56.770	82.434	40.076	122.510
Castellón	22.539	14.306	36.845	7.804	13.871	21.675	30.343	28.177	58.520
Ciudad Real	13.649	4.657	18.306	30.284	4.342	34.626	43.933	8.999	52.932
Córdoba	123.582	14.156	137.738	22.612	3.651	26.263	146.194	17.807	164.001
Coruña, La	220.356	24.347	244.703	17.049	8.050	25.099	237.405	32.397	269.802
Cuenca	74.273	12.477	86.750	7.942	2.704	10.646	82.215	15.181	97.396
Gerona	409.806	14.036	423.842	43.211	—	43.211	453.017	14.036	467.053
Granada	46.789	13.920	60.709	14.129	1.267	15.396	60.918	15.187	76.105
Guadalajara	12.862	18.385	31.247	—	4.884	4.884	12.862	23.269	36.131
Huelva	27.340	177.861	205.201	23.430	154.919	178.349	50.770	332.780	383.550
Huesca	67.360	8.912	76.272	21.512	4.002	25.514	88.872	12.914	101.786
Jaén	111.911	119.910	231.821	118.448	22.202	140.650	230.359	142.112	372.471
León	93.028	76.669	169.697	15.378	28.427	43.805	108.408	105.096	213.502
Lerida	110.793	7.235	118.028	33.331	1.652	34.983	144.124	8.887	153.011
Logroño	62.302	6.485	68.787	—	—	—	62.302	6.485	68.787
Lugo	69.944	9.214	79.158	7.063	—	7.063	77.007	9.214	86.221
Madrid: Bibliotecas P. ...	812.927	748.295	1.561.222	338.174	180.161	518.335	1.151.101	928.456	2.079.557
Málaga	93.617	12.237	105.854	—	—	—	93.617	12.237	105.854
Murcia	142.077	125.980	268.057	70.734	48.074	118.808	212.811	174.054	386.865
Orense	78.208	35.279	113.487	21.374	58.198	79.572	99.582	93.477	193.059
Oviedo	169.578	88.430	238.008	20.598	48.750	69.348	190.176	117.180	307.356
Palencia	103.413	9.862	113.275	26.873	6.845	33.718	130.286	16.707	146.993
Palmas, Las	53.105	29.293	82.398	8.113	3.255	11.368	61.218	32.548	93.766
Pontevedra	87.165	20.333	107.498	24.431	31.474	55.905	111.596	51.807	163.403
Salamanca	18.680	3.350	22.030	—	—	—	18.680	3.350	22.030
Santa Cruz de Tenerife ..	53.348	21.333	74.681	13.580	7.481	21.061	66.928	28.814	95.742
Santander	57.103	46.679	103.782	16.744	62.153	78.897	73.847	108.832	182.679
Segovia	47.279	11.303	58.582	4.852	4.518	9.370	52.131	15.821	67.952
Sevilla	280.820	38.494	319.314	12.590	15.244	27.834	293.410	53.738	347.148
Soria	189.547	48.779	238.326	54.006	5.663	59.669	243.553	54.442	297.995
Tarragona	33.267	10.878	44.145	9.845	4.365	14.210	43.112	15.243	58.355
Teruel	7.878	2.072	9.950	4.796	1.708	6.504	12.674	3.780	16.454
Toledo	11.253	222	11.475	3.647	7.782	11.429	14.900	8.004	22.904
Valencia	518.863	45.517	564.380	86.032	17.502	103.534	604.895	63.019	667.914
Valladolid	19.103	25.316	44.419	14.664	22.168	36.832	33.767	47.484	81.251
Vizcaya: Bilbao	55.652	—	55.652	—	—	—	55.652	—	55.652
Zamora	119.437	166.618	226.055	104.632	40.200	144.832	224.069	146.818	370.887
Zaragoza	34.825	33.798	68.623	3.082	23.919	27.001	37.907	57.717	95.624
TOTALES	5.083.638	2.219.903	7.303.541	1.331.478	921.287	2.252.765	6.415.116	3.141.190	9.556.306

.. datos no disponibles.
En infantiles — servicio no existente.

CUADRO N.º 18

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.1. Número de lecturas realizadas en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1982 —Primer trimestre—

CENTROS	ADULTOS			INFANTILES			TOTALES GENERALES		
	SALA	PRESTAMO	TOTAL	SALA	PRESTAMO	TOTAL	SALA	PRESTAMO	TOTAL
Alava: Vitoria	..	13.305	13.305	..
Albacete	6.786	5.111	11.897	5.267	4.210	9.477	12.053	9.321	21.374
Alicante	14.878	3.516	18.394	2.336	830	3.166	17.214	4.346	21.560
Almería	6.391	2.200	8.591	1.118	268	1.386	7.509	2.468	9.977
Avila	13.615	4.608	18.223	3.546	—	3.546	17.161	4.608	21.769
Badajoz	8.395	4.181	12.576	1.563	2.404	3.967	9.958	6.585	16.543
Baleares: P. de Mallorca	..	8.493	8.493	..
Burgos	76.676	23.277	99.953	9.705	6.252	15.957	86.381	29.529	115.910
Cáceres	2.570	1.705	4.275	—	—	—	2.570	1.705	4.275
Cádiz
Castellón	8.123	5.024	13.147	—	4.319	4.319	8.123	9.343	17.466
Ciudad Real	6.614	1.279	7.893	4.517	—	4.517	11.131	1.279	12.410
Córdoba
Coruña, La	30.608	4.035	34.643	2.474	1.782	4.256	33.082	5.817	38.899
Cuenca	29.927	3.759	33.686	2.890	520	3.410	32.817	4.279	37.096
Gerona
Granada	28.663	12.190	40.853	—	—	—	28.663	12.190	40.853
Guadalajara	15.100	7.134	22.234	—	1.683	1.683	15.100	8.817	23.917
Huelva	1.294	1.030	2.324	1.585	—	1.585	2.879	1.030	3.909
Huesca	29.660	1.911	31.571	10.464	980	11.444	40.124	2.891	43.015
Jaén	36.194	7.744	43.938	7.503	5.417	12.920	43.697	13.161	56.858
León	41.777	20.013	61.790	4.723	5.923	10.645	46.500	25.936	72.436
Lérida	31.539	2.391	33.930	11.091	909	12.000	42.630	3.300	45.930
Logroño	12.480	2.445	14.925	—	—	—	12.480	2.445	14.925
Lugo	20.025	3.222	23.247	1.024	—	1.024	21.049	3.222	24.271
Madrid: Bibliotecas P.	309.246	258.819	568.065	230.318	73.523	303.841	539.564	332.342	871.906
Málaga	46.720	3.844	50.564	1.025	778	1.803	47.745	4.622	52.367
Murcia	36.309	27.599	63.908	20.106	9.519	29.625	56.415	37.118	93.533
Orense	18.828	11.045	29.873	5.187	14.732	19.919	24.015	25.777	49.792
Oviedo	47.351	20.444	67.795	7.082	18.535	23.617	54.433	36.979	91.412
Palencia	19.727	3.500	23.227	6.068	1.449	7.517	25.795	4.949	30.744
Palmas, Las	28.152	10.426	38.578	1.668	1.158	2.826	29.820	11.584	41.404
Pontevedra	26.587	8.038	34.625	3.458	7.028	10.486	30.045	15.066	45.111
Salamanca	13.090	860	13.950	—	—	—	13.090	860	13.950
Santa Cruz de Tenerife	16.311	6.840	23.151	3.550	1.749	5.299	19.861	8.589	28.450
Santander	24.711	6.323	31.034	2.470	22.730	25.200	27.181	29.053	56.234
Segovia	14.183	3.709	17.892	2.550	1.156	3.706	16.733	4.865	21.598
Sevilla	114.865	10.860	125.725	1.545	3.429	4.974	116.410	14.289	130.699
Soria	62.475	13.820	76.295	12.020	1.015	13.035	74.495	14.835	89.330
Tarragona
Teruel	4.074	887	4.961	1.984	845	2.829	6.058	1.732	7.790
Toledo	3.329	210	3.539	939	2.043	2.982	4.268	2.253	6.521
Valencia	155.479	13.137	168.616	22.034	6.159	28.193	177.513	19.296	196.809
Valladolid	7.317	8.636	15.953	2.485	—	2.485	9.802	8.636	18.438
Vizcaya: Bilbao	18.028	—	18.028	—	—	—	18.028	—	18.028
Zamora	43.414	16.916	60.330	6.506	29.111	35.617	49.920	46.027	95.947
Zaragoza	9.818	9.142	18.960	3.123	1.240	4.363	12.941	10.382	23.323
TOTALES	1.441.329	573.628	1.993.159	403.924	229.696	633.620	1.845.253	794.831	2.635.172

.. datos no disponibles.
En infantiles — servicio no existente.

CUADRO N.º 19

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Número de lectores en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1980

PROVINCIAS	ADULTOS				INFANTILES				TOTALES GENERALES			
	Puestos de lectura	Hombres	Mujeres	TOTAL	Puestos de lectura	Niños	Niñas	TOTAL	Puestos de lectura	Varones	Hembras	TOTAL
Alava: Vitoria
Albacete	79	35	114
Alicante	341	15.263	9.752	25.015	84	7.062	2.819	9.881	425	22.325	12.571	34.896
Almería	38	19.346	13.917	33.263	..	3.014	2.061	5.075	38	22.360	15.978	38.338
Ávila	78	21.639	16.433	38.072	36	8.881	6.078	14.959	114	30.520	22.511	53.031
Badajoz	214	16.894	8.125	25.019	100	14.824	6.163	20.987	314	31.718	14.288	46.006
Baleares: Palma de Mallorca	42	4.787	42	4.787
Burgos	312	280	34.957	24.007	58.964	592	58.964
Cáceres	66	11.692	9.124	20.816	66	11.692	9.124	20.816
Cádiz	60	46.426	38.217	84.643	36	47.537	45.582	93.119	96	93.963	83.799	177.762
Castellón	70	14.245	5.033	19.278	..	11.777	7.364	19.141	70	26.022	12.397	38.419
Ciudad Real	110	3.136	1.883	5.019	54	839	285	1.124	164	3.975	2.168	6.143
Córdoba	80	75.359	17.106	92.465	36	17.857	3.790	21.647	116	93.216	20.896	114.112
Coruña, La	84	121.306	93.500	214.806	34	21.396	16.022	37.418	118	142.702	109.522	252.224
Cuenca	150	42.288	36.000	78.288	57	3.115	2.528	5.643	207	45.403	38.528	83.931
Gerona	150	70	220
Granada	272	14.052	12.795	26.847	48	320	14.052	12.795	26.847
Guadalajara	156	27.368	14.705	42.073	..	473	223	696	156	27.841	14.928	42.769
Huelva
Huesca	78	15.618	9.019	24.637	24	3.788	3.733	7.521	102	19.406	12.752	32.158
Jaén	130	181.896	34.949	216.845	72	34.485	12.274	46.759	202	216.381	47.223	263.604
León	360	58.719	40.600	99.319	84	11.799	8.318	20.117	444	70.518	48.918	119.436
Lérida	130	28.562	34.609	63.171	54	9.070	10.024	19.094	184	37.632	44.633	82.265
Logroño	58	27.750	18.450	46.200	58	27.750	18.450	46.200
Lugo	91	34.881	33.519	68.400	40	5.344	5.326	10.670	131	40.225	38.845	79.070
Madrid: Bibliotecas Populares	2.056	54.496	30.479	84.975	840	21.522	12.695	34.217	2.896	76.018	43.174	119.192
Málaga	303	33.846	28.163	62.009	32	335	33.846	28.163	62.009
Murcia	164	96.692	68.641	165.333	100	40.683	31.433	72.116	264	137.375	100.074	237.449
Orense	224	63.687	55.408	119.095	40	11.745	9.999	21.744	264	75.432	65.407	140.839
Oviedo	136	65.447	41.673	107.120	..	23.642	13.643	37.285	136	89.089	55.316	144.405
Palencia	70	47.001	38.328	85.329	40	7.144	9.280	16.424	110	54.145	47.608	101.753

CUADRO N.º 19

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Número de lectores en las Bibliotecas Públicas Provinciales (Continuación)
Año 1980

PROVINCIAS	ADULTOS				INFANTILES				TOTALES GENERALES			
	Puestos de lectura	Hombres	Mujeres	TOTAL	Puestos de lectura	Niños	Niñas	TOTAL	Puestos de lectura	Varones	Hembras	TOTAL
Palmas, Las	180	68.751	37.620	106.371	110	4.857	2.987	7.844	290	73.608	40.607	114.215
Pontevedra	56	55.647	31.616	87.263	12	10.967	4.898	15.865	68	66.614	36.514	103.128
Salamanca	58	11.291	3.712	15.003	58	11.291	3.712	15.003
Santa Cruz de Tenerife	145	80	225
Santander	78	20.099	11.623	31.722	20	24.912	11.894	36.806	98	45.011	23.517	68.528
Segovia	96	52.596	6.711	96	59.307
Sevilla	204	33.373	16.352	49.725	72	3.066	1.070	4.136	276	36.439	17.422	53.861
Soria	181	2.130	1.872	4.002	113	685	610	1.295	294	2.815	2.482	5.297
Tarragona	84	23.946	14.812	38.758	24	2.869	1.695	4.564	108	26.815	16.507	43.322
Teruel	86	21.754	7.831	29.585	28	3.421	4.600	8.021	114	25.175	12.431	37.606
Toledo	48	6.640	4.563	11.203	66	9.076	4.177	13.253	114	15.716	8.740	24.456
Valencia	548	182.316	124.919	307.235	116	60.577	31.983	92.560	654	242.893	156.902	399.795
Valladolid	231	36.104	25.759	231	61.863
Vizcaya: Bilbao
Zamora	117	69.988	70.444	140.432	66	26.180	25.930	52.110	183	96.168	96.374	192.542
Zaragoza	155	3.552	2.146	5.698	..	1.471	1.472	2.943	155	5.023	3.618	8.641
TOTAL	8.369	1.637.096	1.037.938	2.768.521	2.903	489.035	324.963	846.468	11.272	2.091.174	1.338.894	3.614.989

.. datos no disponibles

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 19

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Número de lectores en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1981

CENTROS	ADULTOS				INFANTILES				TOTALES GENERALES			
	Puestos de lectura	Hombres	Mujeres	TOTAL	Puestos de lectura	Niños	NIÑAS	TOTAL	Puestos de lectura	Varones	Hembras	TOTAL
Alava: Vitoria	424	130	554	247.647
Albacete	79	38.768	18.309	57.077	35	22.661	9.963	32.624	114	61.424	28.272	89.701
Alicante	341	19.565	14.843	34.408	84	4.158	2.232	6.390	425	23.723	17.075	40.798
Almería	38	16.266	9.921	26.187	-	2.817	1.962	4.779	38	19.083	11.883	30.966
Avila	78	26.713	18.013	44.726	36	11.531	8.139	19.570	114	38.244	26.052	64.296
Badajoz	214	25.838	14.238	40.076	100	14.954	9.829	24.783	314	40.792	24.067	64.859
Baleares: P. de Mallorca ..	42	58.763	-	-	-	-	42	58.763
Burgos	312	248.454	172.008	420.462	280	35.713	20.821	56.534	592	284.167	192.829	476.996
Cáceres	66	4.545	3.331	7.876	-	-	-	-	66	4.545	3.331	7.876
Cádiz	60	34.302	28.728	63.028	36	31.755	28.539	60.294	96	66.057	57.265	123.322
Castellón	70	15.477	9.623	25.100	-	10.650	7.625	18.275	70	26.127	17.248	43.375
Ciudad Real	110	13.048	5.258	18.306	54	5.778	5.374	11.152	164	18.826	10.632	29.458
Córdoba	80	80.075	49.401	129.476	36	7.592	4.157	11.749	116	87.667	53.558	141.225
Coruña, La	84	117.066	97.524	214.590	34	22.890	8.569	31.459	118	139.956	106.093	246.049
Cuenca	150	38.551	31.742	70.293	57	3.468	2.874	6.342	207	42.019	34.616	76.635
Gerona	150	102.120	70	11.541	220	113.661
Granada	272	25.306	18.618	43.924	48	6.746	5.991	12.737	320	32.052	24.609	56.661
Guadalajara	156	22.894	15.820	38.714	-	280	320	600	156	23.174	16.140	39.314
Huelva	75	10.703	8.707	19.410	46	7.135	8.902	16.037	121	17.838	17.609	35.447
Huesca	78	15.244	8.411	23.655	24	5.100	2.859	7.959	102	20.344	11.270	31.614
Jaén	130	66.157	13.495	79.652	72	31.452	8.244	39.696	202	97.609	21.739	119.348
León	360	59.112	45.069	104.181	84	12.694	10.323	23.017	444	71.806	55.392	127.198
Lérida	130	14.832	20.678	35.510	54	4.855	6.584	11.439	184	19.687	27.262	46.949
Logroño	58	32.316	14.068	46.384	-	-	-	-	58	32.316	14.068	46.384
Lugo	91	35.109	34.056	69.165	40	2.686	2.462	5.148	131	37.795	36.518	74.313
Madrid: Bibliotecas P.	2.056	577.467	376.276	953.743	840	229.026	152.877	381.903	2.896	806.493	529.153	1.335.646
Málaga	303	37.780	27.859	65.639	32	-	-	-	335	37.780	27.859	65.639
Murcia	164	144.143	109.152	253.295	100	64.799	44.357	109.156	264	208.942	153.509	362.451
Orense	224	69.309	55.309	124.618	40	43.959	46.335	90.294	264	113.268	101.644	214.912
Oviedo	136	113.255	99.149	212.404	-	35.516	19.069	54.585	136	148.771	118.218	266.989
Palencia	70	61.148	36.633	97.781	40	11.408	8.486	19.894	110	72.556	45.119	117.675

CUADRO N.º 19

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Número de lectores en las Bibliotecas Públicas Provinciales (Continuación)

Año 1981

150

	ADULTOS			INFANTILES			TOTALES GENERALES					
	Puestos de lectura	Hombres	Mujeres	TOTAL	Puestos de lectura	Niños	Niñas	TOTAL	Puestos de lectura	Varones	Hembras	TOTAL
Palmas, Las	180	61.497	33.736	95.233	110	5.625	3.478	9.103	290	67.122	37.214	104.336
Pontevedra	56	53.265	52.553	105.818	12	16.402	12.788	29.190	68	69.667	65.341	135.008
Salamanca	58	7.726	5.076	12.802	-	-	-	-	58	7.726	5.076	12.802
Santa Cruz de Tenerife	145	42.473	24.820	67.293	80	9.022	4.494	13.516	225	51.495	29.314	80.809
Santander	78	39.996	23.342	63.338	20	41.934	30.067	72.001	98	81.930	53.409	135.339
Segovia	96	25.259	16.839	42.098	-	4.569	3.044	7.613	96	29.828	19.883	49.711
Sevilla	204	36.690	15.543	52.233	72	11.712	5.443	17.155	276	48.402	20.986	69.388
Soria	181	50.201	43.140	93.341	113	16.820	15.060	31.880	294	67.021	58.200	125.221
Tarragona	84	22.310	13.870	36.180	24	2.840	1.650	4.490	108	25.150	15.520	40.670
Teruel	86	7.921	8.826	16.747	28	4.087	2.960	7.047	114	12.008	11.786	23.794
Toledo	48	6.639	3.629	10.268	66	7.617	3.790	11.407	114	14.256	7.419	21.675
Valencia	548	159.375	111.995	271.370	116	47.860	31.334	79.194	664	207.235	143.329	350.564
Valladolid	231	39.008	31.419	70.427	-	18.570	12.546	31.116	231	57.578	43.965	101.543
Vizcaya: Bilbao	61	23.914	24.610	48.524	-	-	-	-	61	23.914	24.610	48.524
Zamora	117	108.906	105.368	214.274	66	41.504	39.936	81.440	183	150.410	145.304	295.714
Zaragoza	155	20.639	10.595	31.234	-	16.320	12.363	28.683	155	36.959	22.958	59.917
TOTAL	8.929	2.669.262	1.881.598	4.711.743	3.079	874.505	605.746	1.491.792	12.008	3.543.767	2.487.344	6.451.182

.. datos no disponibles.
- valor 0.

CUADRO N.º 19

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Número de lectores en las Bibliotecas Públicas Provinciales

Año 1982 - Primer trimestre

151

CENTROS	ADULTOS				INFANTILES				TOTALES GENERALES			
	Puestos de lectura	Hombres	Mujeres	TOTAL	Puestos de lectura	Niños	Niñas	TOTAL	Puestos de lectura	Varones	Hembras	TOTAL
Alava: Vitoria	424	130	554	87.010
Albacete	79	6.230	2.904	9.134	35	4.900	2.672	7.572	114	11.130	5.576	16.706
Alicante	341	11.741	9.263	21.004	84	1.781	895	2.676	425	13.522	10.158	23.680
Almería	38	4.343	3.151	7.494	—	707	505	1.212	38	5.050	3.656	8.706
Avila	78	8.942	6.838	15.780	36	2.058	1.212	3.270	114	11.000	8.050	19.050
Badajoz	214	5.970	5.236	11.206	100	2.159	1.808	3.967	314	8.129	7.044	15.173
Baleares: Palma de Mallorca	42	10.506	7.291	17.797	—	—	—	—	42	10.506	7.291	17.797
Burgos	312	79.669	54.497	134.166	280	9.563	6.350	15.913	592	89.232	60.847	150.079
Cáceres	66	2.194	1.515	3.709	—	207	239	446	66	2.401	1.754	4.155
Cádiz	60	36	96
Castellón	70	4.489	2.948	7.437	—	3.107	2.525	5.632	70	7.596	5.473	13.069
Ciudad Real	110	3.009	2.213	5.222	54	537	972	1.509	164	3.546	3.185	6.731
Córdoba	80	36	116
Coruña, La	84	22.134	12.509	34.643	34	2.091	2.165	4.256	118	24.225	14.674	38.899
Cuenca	150	16.774	13.913	30.687	57	1.440	1.325	2.765	207	18.214	15.238	33.452
Gerona	150	70	220
Granada	272	9.296	7.901	17.197	48	—	—	—	320	9.296	7.901	17.197
Guadalajara	156	6.187	5.356	11.543	—	842	841	1.683	156	7.029	6.197	13.226
Huelva	75	1.290	1.034	2.324	46	690	895	1.585	121	1.980	1.929	3.909
Huesca	78	4.993	3.397	8.390	24	1.912	1.196	3.108	102	6.905	4.593	11.498
Jaén	130	22.091	19.577	41.668	72	7.154	5.739	12.893	202	29.245	25.316	54.561
León	360	11.306	11.425	22.731	84	4.384	3.654	8.038	444	15.690	15.079	30.769
Lérida	130	4.425	6.238	10.663	54	1.607	2.054	3.661	184	6.032	8.292	14.324
Logroño	58	17.771	13.613	31.384	—	—	—	—	58	17.771	13.613	31.384
Lugo	91	5.274	6.044	11.318	40	483	335	818	131	5.757	6.379	12.136
Madrid: Bibliotecas Popu- lares	2.056	190.754	148.462	339.216	840	73.979	55.224	129.203	2.896	264.733	203.686	468.419
Málaga	303	13.306	10.417	23.723	32	1.256	568	1.824	335	14.562	10.985	25.547
Murcia	164	33.313	22.975	56.288	100	14.053	9.700	23.753	264	47.366	32.675	80.041
Orense	224	17.695	15.735	33.430	40	9.369	8.736	18.105	264	27.064	24.471	51.535
Oviedo	136	27.136	23.937	51.073	—	7.103	4.705	11.808	136	34.239	28.642	62.881
Palencia	70	17.821	14.286	32.107	40	3.745	2.456	6.201	110	21.566	16.742	38.308

CUADRO N.º 19

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Número de lectores en las Bibliotecas Públicas Provinciales

Año 1982 - Primer trimestre (Continuación)

CENTROS	ADULTOS				INFANTILES				TOTALES GENERALES			
	Puestos de lectura	Hombres	Mujeres	TOTAL	Puestos de lectura	Niños	Niñas	TOTAL	Puestos de lectura	Varones	Mujeres	TOTAL
Palmas, Las	180	13.953	9.227	23.180	110	1.940	1.323	3.263	290	15.893	10.550	26.443
Pontevedra	56	13.578	12.738	26.316	12	5.049	4.026	9.075	68	18.627	16.764	35.391
Salamanca	58	3.136	1.800	4.936	-	-	-	-	58	3.136	1.800	4.936
Santa Cruz de Tenerife	145	11.455	8.463	19.918	80	2.221	1.624	3.845	225	13.676	10.087	23.763
Santander	78	10.899	8.735	19.634	20	14.697	10.223	24.920	98	25.596	18.958	44.554
Segovia	96	8.945	-	1.853	96	10.798
Sevilla	204	12.068	5.795	17.863	72	1.970	970	2.940	276	14.038	6.765	20.803
Soria	181	2.213	1.978	4.191	113	675	628	1.303	294	2.888	2.606	5.494
Tarragona	84	24	108
Teruel	86	2.309	2.556	4.865	28	3.359	2.120	5.479	114	5.668	4.676	10.344
Toledo	48	1.811	832	2.643	66	2.166	816	2.982	1143.977		1.648	5.625
Valencia	548	50.607	40.940	91.547	116	9.182	5.277	14.459	664	59.789	46.217	106.006
Valladolid	231	8.928	7.025	15.953	-	3.402	1.640	5.042	231	12.330	8.665	20.995
Vizcaya: Bilbao	61	7.400	6.989	14.389	-	-	-	-	61	7.400	6.989	14.389
Zamora	117	18.870	17.106	35.976	66	21.561	21.282	42.843	183	40.431	38.388	78.819
Zaragoza	155	12.202	5.413	17.615	-	2.615	1.748	4.363	155	14.817	7.161	21.978
TOTALES	8.929	728.088	562.272	1.299.305	3.079	223.964	168.448	394.265	12.008	952.052	730.720	1.780.580

.. datos no disponibles.
- valor 0.

CUADRO N.º 20

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.3. Incremento de fondos bibliográficos en las Bibliotecas Públicas

PROVINCIAS	Año 1977	Año 1978	Año 1979	Año 1980
Alava	3.771	1.255	5.259	..
Albacete	1.726	1.477	1.474	2.300
Alicante	3.000	2.092	786	1.139
Almería	2.310	348	319	305
Ávila	3.694	5.014	854	669
Badajoz	1.399	2.442	5.378	1.653
Baleares	1.951	1.770	2.148	2.553
Burgos	6.309	1.757	1.647	5.568
Cáceres	697	808	510	731
Cádiz	1.000	1.141	930
Castellón	1.463	1.050	1.563	1.719
Ciudad Real	1.461	1.147	1.639	1.108
Córdoba	2.093	2.607	1.303	2.079
Coruña, La	1.195	1.923	2.494	3.932
Cuenca	1.364	1.446	1.417	2.865
Gerona	4.291	1.751	4.941	..
Granada	1.945	3.411	642
Guadalajara	5.195	2.727	3.522
Huelva	3.400	3.100	4.400	..
Huesca	979	1.031	931	1.520
Jaén	1.605	7.385	9.557	6.069
León	11.524	5.382	4.609	4.920
Lérida	2.757	3.118	1.780
Logroño	393	664
Lugo	1.610	1.418	1.788	1.188
Madrid	10.281	85.094	26.172	31.569
Málaga	851	315	450
Murcia	4.398	2.314	3.374	2.864
Orense	2.703	5.994	5.790	3.563
Oviedo	5.772	4.837	7.301	4.892
Palencia	332	1.780	2.512	2.834
Palmas, Las	4.996	4.212	800	3.720
Pontevedra	5.180	2.519	1.806	2.433
Salamanca	311	1.251	427
Sta. Cruz de Tenerife	42.720	3.008	3.474	2.704
Santander	8.565	5.303	5.493	5.042
Segovia	603	388	947	813
Sevilla	601	2.121	6.779	2.174
Soria	2.224	2.381	2.460	2.430
Tarragona	2.112	4.460	2.667	1.350
Teruel	1.510	1.380	2.138	695
Toledo	1.356	3.197	2.109	5.619
Valencia	579	693	100.115	16.861
Valladolid	2.358	1.631	1.814	1.528
Vizcaya	1.408	751	560	630
Zamora	1.000	9.027	2.590	2.695
Zaragoza	1.550	1.857	2.807	2.739
TOTAL	156.090	200.209	247.081	145.888

.. datos no disponibles

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 21

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.4. Fondos bibliográficos en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1980

PROVINCIAS	IMPRESOS MODERNOS						Manuscritos	Incunables	LIBROS Siglo XVI al Siglo XVIII	PUBLICACIONES PERIODICAS	
	LIBROS Y FOLLETOS Totales		LIBROS Y FOLLETOS Anteriores a 1960		LIBROS Y FOLLETOS De 1960 en adelante					Títulos	Volúmenes encuader- nados
	Volúmenes	Títulos	Volúmenes	Títulos	Volúmenes	Títulos					
Alava: Vitoria	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Albacete	54.000	38.000	22.000	15.000	32.000	23.000	9	6	140	52	140
Alicante	55.194	50.781	18.230	16.296	36.964	34.485	22	1	-	1.457	2.919
Almería	29.622	27.763	19.306	18.457	10.316	9.306	-	-	-	175	2.973
Avila	51.353	42.300	30.557	23.800	20.796	18.500	-	423	4.254	179	3.273
Badajoz	44.308	37.807	12.534	12.297	31.774	25.510	-	7	1.791	330	3.927
Baleares: P. de Mallorca	100.642	-	29.135	-	71.507	-	1.184	791	26.203	583	3.498
Burgos	42.689	-	-	-	-	-	81	118	12.877	157	2.000
Cáceres	46.821	33.094	38.311	24.830	8.510	18.264	68	6	19.548	83	1.481
Cádiz	60.000	-	40.000	-	20.000	-	164	22	-	78	-
Castellón	31.270	26.800	20.650	18.250	10.620	8.550	65	60	12.000	300	8.400
Ciudad Real	25.236	23.101	-	7.648	-	15.453	1	14	3.610	120	4.000
Córdoba	35.215	34.689	12.517	12.311	22.698	22.378	150	66	8.595	76	-
Coruña, La	29.492	-	10.775	-	18.717	-	-	-	-	31	-
Cuenca	35.403	27.607	10.668	7.407	24.735	20.200	-	1	954	160	-
Gerona	90.323	-	31.869	-	58.454	-	153	163	7.287	655	2.763
Granada	41.353	37.954	7.000	6.500	34.353	31.454	-	-	-	110	512
Guadalajara	28.123	31.570	5.645	5.077	25.925	23.046	54	21	-	175	-
Huelva	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Huesca	25.086	24.008	-	8.536	-	-	135	130	24.176	51	558
Jaén	51.659	46.196	12.885	10.019	38.774	36.177	5	2	2.635	15	-
León	80.192	-	-	-	-	-	52	22	-	354	5.724
Lérida	32.395	-	6.765	-	25.630	-	5	25	-	310	549
Logroño	13.590	13.441	4.790	4.724	8.800	8.717	-	-	-	-	-
Lugo	52.500	35.300	20.500	13.100	32.000	22.200	25	3	3.500	508	5.200
Madrid: Bibliotecas Populares ..	305.369	61.248	40.088	30	265.281	61.218	-	-	-	10	92
Málaga	60.000	48.000	25.000	20.000	35.000	28.000	3	4	6.000	250	2.500
Murcia	44.562	38.446	15.630	13.210	28.932	25.236	-	-	36	19	330
Orense	68.937	53.457	16.027	12.137	52.910	41.320	-	-	6	301	8
Oviedo	71.923	70.059	20.225	20.050	51.698	50.009	-	-	-	215	3.060
Palencia	22.492	21.725	7.472	7.185	15.020	14.540	2	24	4.198	340	-

CUADRO N.º 21

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.4. Fondos bibliográficos en las Bibliotecas Públicas Provinciales (Continuación)
Año 1980

PROVINCIAS	IMPRESOS MODERNOS						Manuscritos	Incunables	LIBROS Siglo XVI al Siglo XVIII	PUBLICACIONES PERIÓDICAS	
	LIBROS Y FOLLETOS Totales		LIBROS Y FOLLETOS Anteriores a 1960		LIBROS Y FOLLETOS De 1960 en adelante					Títulos	Volúmenes encuadernados
	Volúmenes	Títulos	Volúmenes	Títulos	Volúmenes	Títulos					
Palmas, Las	63.512	—	—	—	63.512	—	—	—	12	200	
Pontevedra	60.891	—	20.118	—	40.773	—	20	10	122	—	
Salamanca	11.338	8.093	5.968	3.514	5.370	4.579	—	—	77	1.662	
Santa Cruz de Tenerife	56.000	50.000	5.600	5.000	50.400	45.000	—	—	75	—	
Santander	151.283	133.184	65.981	62.740	85.302	70.444	1.900	38	1.717	24.038	
Segovia	24.344	18.741	—	—	—	—	—	—	215	2.657	
Sevilla	26.806	25.950	—	—	—	—	—	—	70	87	
Soria	47.202	45.109	—	—	—	—	54	29	140	2.067	
Tarragona	60.000	—	45.000	—	15.000	—	318	230	365	1.500	
Teruel	25.328	—	7.868	—	17.460	—	4	1	46	—	
Toledo	58.248	55.716	9.841	9.524	48.407	46.192	534	375	443	2.322	
Valencia	131.802	122.442	18.189	14.774	113.613	107.668	290	8	578	2.837	
Valladolid	42.902	37.343	—	—	—	—	—	—	10	192	
Vizcaya: Bilbao	87.509	—	72.429	60.800	15.080	—	73	23	253	—	
Zamora	35.935	31.690	13.654	11.634	22.281	20.056	17	11	265	—	
Zaragoza	64.858	—	—	—	—	—	—	—	77	—	
TOTALES	2.577.707						5.388	2.634	244.106	11.559	91.469

— valor 0

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 22

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.5. Personal en las Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1980

PROVINCIAS	FUNCIONARIOS					CONTRATADOS (a nivel de)					TOTAL
	Facultativos	Ayudantes	Adminis- trativos	Auxiliares	Subalternos	Facultativos	Ayudantes	Adminis- trativos	Auxiliares	Mozos	
Alava: Vitoria
Albacete	1	1	—	4	3	—	—	—	—	3	12
Alicante	1	1	1	—	7	—	2	—	—	3	15
Almería	1	—	—	—	2	—	—	—	1	—	4
Ávila	1	1	—	—	1	—	—	—	—	2	5
Badajoz	1	1	3	—	3	1	—	—	3	1	13
Baleares: Palma de Mallorca ..	1	1	—	2	1	—	—	—	2	—	7
Burgos y Gamonal	1	1	—	—	3	—	—	—	1	3	9
Cáceres	1	1	—	—	—	—	—	—	—	3	5
Cádiz	1	2	—	1	—	—	—	—	—	4	8
Castellón	1	1	—	4	1	—	—	—	—	2	9
Ciudad Real	1	1	2	—	3	—	—	—	1	2	10
Córdoba	1	2	—	1	—	—	—	—	1	3	8
Coruña, La	1	1	2	1	1	—	1	—	3	—	10
Cuenca	1	—	—	—	—	—	1	—	—	5	7
Gerona
Granada, Albaicín y Zaidín	1	1	—	1	2	—	—	—	—	1	6
Guadalajara	1	1	—	1	1	—	1	—	—	4	9
Huelva
Huesca	—	1	—	—	1	—	—	—	1	—	3
Jaén	1	1	—	—	3	1	—	—	—	4	10
León	1	1	—	1	1	—	—	—	11	10	25
Lérida	—	1	—	2	2	—	—	—	—	1	6
Logroño	—	1	—	1	1	—	—	—	—	1	4
Lugo	1	1	—	1	1	—	—	—	—	—	4
Madrid: Bibliotecas Populares ..	—	8	4	7	9	3	7	—	1	51	90
Málaga	1	—	—	3	1	—	—	—	—	2	7
Murcia	1	1	—	2	2	—	—	1	—	—	7
Orense, Mariñamansa y Puente Canedo	—	1	4	—	—	—	—	2	4	4	15
Oviedo	1	2	2	3	6	—	—	—	1	2	17
Palencia	1	1	—	3	2	—	—	—	—	2	9

CUADRO N.º 22

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.5. Personal en las Bibliotecas Públicas Provinciales (Continuación)
Año 1980

PROVINCIAS	FUNCIONARIOS					CONTRATADOS (a nivel de)					TOTAL
	Facultativos	Ayudantes	Adminis- trativos	Auxiliares	Subalternos	Facultativos	Ayudantes	Adminis- trativos	Auxiliares	Mozos	
Palmas, Las	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	2
Pontevedra	1	1	-	-	2	-	-	-	-	1	5
Salamanca	1	1	-	1	1	-	-	-	-	-	4
Santa Cruz de Tenerife	1	-	1	-	1	-	-	-	4	4	11
Santander	1	3	4	2	9	-	-	-	-	-	19
Segovia	1	1	1	-	-	-	-	-	-	1	4
Sevilla	1	1	3	-	5	-	1	1	10	1	23
Soria	1	-	1	1	1	-	-	-	3	-	7
Tarragona	1	1	1	-	3	-	-	-	-	1	7
Teruel	1	1	-	2	-	-	-	-	-	2	6
Toledo	1	1	-	2	4	-	1	-	-	-	9
Valencia, Dto. Catedral y Marí- timo	6	3	11	2	6	-	4	-	2	5	39
Valladolid, Chancillería y Zorri- lla	1	1	-	1	4	-	1	-	5	1	14
Vizcaya: Bilbao	1	-	4	-	7	-	-	-	-	-	12
Zamora	1	1	-	1	2	-	-	-	-	4	9
Zaragoza, Cervantes, Delicias y S. José	2	2	-	-	2	-	-	-	-	-	6
TOTALES	44	53	44	50	105	5	19	4	54	133	511

- valor 0

.. datos no disponibles

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 23

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.6. Materiales Audiovisuales: Fondos. Bibliotecas Públicas Provinciales
Año 1980

CENTROS	MICROCOPIAS		DISCOS	CINTAS MAGNETO- FONICAS	DIAPOSI- TIVAS	PELICULAS	OTROS
	Microfilms	Otras mi- crocopias					
	Rollos	Unidades	Unidades	Rollos	Unidades	Rollos	Rollos/ Unidades
Alava: Vitoria	1.250
Albacete	35	48	9.098	..	173
Alicante	110
Almería
Ávila	21	..	4.412
Badajoz
Baleares: Palma de Mallorca y sucursales	372	116
Burgos
Cáceres	105
Cádiz	50	100	1.770	9	..
Castellón	108	53	576
Ciudad Real	133	34	7.000
Córdoba	17	38
Coruña, La
Cuenca	236	45
Gerona	4.648	906	5.580	380	..
Granada y sucursales
Guadalajara	21
Huelva
Huesca
Jaén	4	..	1.702	67	753	36	..
León	1.259	307	15.153
Lérida	12	..	12
Logroño
Lugo
Madrid: Bibliotecas Populares	158	..	2.277
Málaga
Murcia
Orense y sucursales	45
Oviedo
Palencia	39	1.036	1.060	74	1.273
Palmas, Las	650	..	508	100	..	7	50
Pontevedra
Salamanca
Santa Cruz de Tenerife
Santander	180
Segovia	39	36	576
Sevilla	229	54	2.046
Soria	4.200	1.175	5.632	197	1.501
Tarragona	1	..	79	50
Teruel	165	..	700
Toledo	40	50
Valencia y sucursales	64
Valladolid y sucursales	26
Vizcaya: Bilbao
Zamora	64	57
Zaragoza y sucursales	50
TOTALES	731	00	15.856	4.317	56.633	703	

.. = valor 0.

.. = datos no disponibles.

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 24

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.7. Bibliobuses
Año 1980

PROVINCIAS	N.º TOTAL PERSONAL		LECTORES			GASTO ANUAL			
			Adultos	Infantiles	TOTAL	Adquisición libros	Personal	Manteni- miento	TOTAL
Alava: Vitoria	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Albacete	1	2	1.934	4.878	6.812	60.000	-	150.220	210.220
Alicante	1	3	6.161	6.635	12.796	86.991	592.522	48.500	728.013
Almería	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ávila	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Badajoz	1	1	360.642	-	-	360.642
Baleares: Palma de Mallorca	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Burgos	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cáceres	1	-	-	-	-	-
Cádiz	1	2	6.197	19.061	25.258	199.559	-	100.000	299.559
Castellón	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ciudad Real	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Córdoba	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Coruña, La	1	2	405	3.441	3.846	7.846	987.374	315.842	1.311.062
Cuenca	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Gerona	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Granada	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Guadalajara	1	2	676	676	1.352	-	954.000	165.599	1.119.599
Huelva	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Huesca	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Jaén	1	-	-	-	-	-	-	-	-
León	2	4	7.001	9.885	16.886	844.540	4.128.640	512.740	5.485.920
Lérida	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Logroño	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Lugo	1	2	17.959	11.561	29.520	60.000	596.252	4.214	660.466
Madrid: Bibliotecas Po- pulares	5	10	2.096	1.539	3.635	-	-	-	-
Málaga	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Murcia	1
Orense	1	1	10	25	35	150.000	960.000	15.000	1.125.000
Oviedo	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Palencia	1	2	7.574	7.528	15.102	54.000	717.523	-	771.523
Palmas, Las	1	2	3.517	14.141	17.658	-	-	-	-
Pontevedra	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Salamanca	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Santa Cruz de Tenerife	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Santander	2	4	6.390	15.699	22.089	1.116.114	1.637.951	220.000	2.974.065
Segovia	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Sevilla	2	5	5.460	14.011	19.471	52.470	1.598.648	37.000	1.688.118
Soria	1	1	7.705	1.175	8.880	50.000	40.000	357.917	447.917
Tarragona	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Teruel	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Toledo	4	8	21.710	141.644	163.354	3.200.000	-	-	3.200.000
Valencia	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Valladolid	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vizcaya: Bilbao	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Zamora	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Zaragoza	1	2	-	-	-	-	-	12.458	12.458
TOTALES	30	53	94.795	251.899	346.694	6.242.162	12.212.910	1.939.490	20.394.562

Notas: - = No tienen Bibliobuses.

.. = No funcionan.

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

CUADRO N.º 25

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.8. Estudio estadístico comparativo de las Bibliotecas Públicas del Estado en capitales de provincia
Año 1980

PROVINCIAS	Volúmenes por habitante	Incremento anual de impresos modernos en %	Incremento-lecturas en %			Índice de lecturas	Índice de lectores	Gastos en libros por habitante	Habitantes por puesto de lectura	Habitantes por bi- bliotecario
			Total	Sala	Préstamo					
Alava: Vitoria	0,40
Albacete	0,50	4,25	19,8	26,23	7,04	1,02	..	6,96	944	53.862
Alicante	0,23	2,06	23,7	19,60	37,00	0,73	0,14	4,24	554	117.937
Almería	0,21	1,02	23,3	29,60	-5,6	0,36	0,28	2,92	3.597	136.720
Ávila	1,34	1,30	48,76	44,10	74,46	1,62	1,39	15,74	334	19.052
Badajoz	0,39	3,73	56,30	44,77	73,78	0,54	0,40	13,30	358	56.286
Baleares: P. de Mallorca	0,35	2,53	22,73	-5,70	58,01	0,16	0,01	2,61	6.852	143.694
Burgos	0,28	13,04	-3,04	-4,37	06,09	3,82	..	12,12	250	74.243
Cáceres	0,72	1,56	14,95	-0,17	52,80	0,37	0,32	6,19	977	32.269
Cádiz	0,38	1,55	-7,56	-7,73	-7,29	0,49	1,13	4,79	1.628	52.109
Castellón	0,26	5,49	52,5	59,70	45,60	0,46	0,32	13,48	1.694	59.324
Ciudad Real	0,51	4,39	-408,8	-455,5	-199,0	0,12	0,12	16,37	297	24.435
Córdoba	0,12	5,90	24,8	22,10	58,9	0,51	0,41	4,52	2.381	92.085
Coruña, La	0,12	13,3	59,3	59,30	59,8	1,19	1,10	8,74	1.938	114.343
Cuenca	0,90	8,09	-11,8	-10,50	-20,6	2,55	2,14	31,99	188	39.064
Gerona	1,05	..	-17,95	-18,69	9,61	5,65	388	..
Granada	0,18	1,55	-25,6	-41,80	7,55	0,16	0,11	4,36	715	114.554
Guadalajara	0,57	11,1	34,4	-10,40	51,2	2,86	0,85	40,70	314	24.435
Huelva
Huesca	0,84	6,05	0,43	0,21	2,00	2,92	0,82	19,38	382	38.986
Jaén	0,56	11,74	37,6	41,4	1,55	6,00	2,89	43,86	451	45.599
León	0,65	6,13	-6,41	-6,65	-6,16	1,60	0,97	20,35	276	61.413
Lérida	0,29	5,49	36,96	37,28	27,83	3,05	0,76	11,55	588	108.212
Logroño	0,12	4,88	17,72	23,71	-36,04	0,44	0,44	5,68	1.809	104.928
Lugo	0,72	2,26	-1,86	-15,7	58,5	1,43	1,08	11,69	554	36.343
Madrid: Bibliotecas P.	0,09	10,33	-3,55	10,35	-18,74	0,58	0,03	4,97	1.162	259.033
Málaga	0,12	0,75	-13,96	-3,87	-65,2	0,18	0,13	1,81	1.395	467.637
Murcia	0,15	6,42	-12,69	-10,63	-14,66	1,06	0,81	6,02	1.100	145.207
Orense	0,77	5,16	53,7	63,7	-02,3	1,52	1,57	36,87	339	89.485
Oviedo	0,39	6,80	6,98	3,29	13,74	1,43	0,79	22,03	1.335	60.518
Palencia	0,33	12,60	6,28	4,06	30,67	1,83	1,50	22,13	616	33.877