CINE ESPAÑOL EN LOS PREMIOS GOYA: CUESTIÓN SOCIAL Y CONSTRUCCIÓN DEL CANON (2000-2026)

José Patricio Pérez-Rufí (Universidad de Málaga, España)
Andrés Navarro-Garrido (Universidad de Málaga, España)
Sevie Pastrana-Crespillo (Universidad de Málaga, España)

Introducción · Premios Goya y construcción del canon

– Los Premios Goya actúan como principal dispositivo institucional de reconocimiento del cine español. La categoría de Mejor Película concentra ese poder: convierte una decisión anual de los pares en una marca duradera de excelencia, visibilidad y memoria cultural (Anand & Watson, 2004; English, 2005; Lincoln, 2007).

– El corpus reúne veintisiete largometrajes estrenados entre 2000 y 2025 y premiados hasta la ceremonia de 2026. El primer ex aequo de la categoría, entre *El 47* y *La infiltrada*, amplió la serie, que concluye con *Los domingos* (Academia de Cine, 2025, 2026).

– La hipótesis sostiene que el palmarés ha legitimado una idea de cine español donde la relevancia social forma parte del valor cultural. La cuestión social permanece, pero cambia su forma: de la denuncia visible pasa a la memoria del poder y, en el tramo reciente, a conflictos íntimos con alcance colectivo.



Fuente: Academia de Cine. Fotografía: Miguel Córdoba (2026).

Marco teórico · Premios, consagración y canon

– La teoría del campo cultural entiende el premio como un acto de consagración: el valor artístico circula dentro de redes donde agentes e instituciones poseen capacidades desiguales para fijar criterios de excelencia (Bourdieu, 1993).

– Los galardones funcionan como rituales de clasificación. Ordenan la oferta, convierten la aprobación profesional en capital simbólico y pueden favorecer procesos posteriores de canonización (Allen & Lincoln, 2004; Anand & Watson, 2004; English, 2005; Lincoln, 2007).

– El efecto se prolonga cuando el palmarés deja de leerse como noticia y pasa a operar como archivo histórico. La selección anual adquiere entonces una segunda vida: fija acuerdos provisionales sobre las obras que representan una cinematografía y refuerza trayectorias individuales (Cattani et al., 2014; Wanderer, 2015; Stelmach, 2025).

– Desde esta perspectiva, el canon goyesco constituye una memoria institucional acumulativa, construida por repetición y capaz de legitimar temas, formas narrativas y perfiles de autoría.

Marco teórico · Industria, cine nacional y cuestión social

– La consagración cultural posee una dimensión industrial. Las películas llegan al espacio de los premios después de atravesar procesos de financiación, producción y circulación que favorecen determinados proyectos. La estructura española continúa atomizada y convive con un núcleo empresarial de mayor continuidad (Álvarez Monzoncillo & López Villanueva, 2006; Monterde, 2019).

– La visibilidad depende con frecuencia de la participación televisiva y de distribuidoras capaces de asegurar un estreno amplio. La pandemia flexibilizó las ventanas, aunque mantuvo pautas empresariales previas (Pérez-Rufí & Castro-Higueras, 2020; Formoso, 2022; Pérez-Rufí et al., 2026).

– El cine español combina anclaje nacional y circulación transnacional. Obras localizadas culturalmente emplean códigos de género legibles fuera de España (Triana-Toribio, 2003; Labanyi & Pavlović, 2013).

– La cuestión social funciona como orientación de la mirada: conecta la situación particular del personaje con un orden colectivo, incluso cuando el relato adopta melodrama, comedia o thriller (Molina-Fernández et al., 2025).



Fuente: FilmAffinity, imagen promocional de *Los lunes al sol*.

Marco teórico · Memoria, género y autoría

– La memoria constituye una vía central de representación social. El cine posfranquista ha recurrido al pasado para explicar violencias que continúan activas en el presente; la huella histórica se expresa mediante relatos familiares, figuras espectrales o aprendizajes infantiles (Labanyi, 2000; Gómez López-Quiñones, 2006).

– *Pa negre* vincula posguerra, exclusión y aprendizaje moral. *La isla mínima* desplaza la pregunta hacia la Transición y convierte el paisaje en memoria material de relaciones autoritarias (Enjuto Rangel, 2021; Luzón-Aguado, 2024).

– La perspectiva de género modifica a su vez la composición del canon. La historiografía ha señalado la invisibilidad histórica de las cineastas y sus efectos sobre la definición del cine nacional (Zecchi, 2014).

– El corpus registra un cambio cualitativo: Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Pilar Palomero, Arantxa Echevarría y Alauda Ruiz de Azúa incorporan experiencias vinculadas al cuidado, la autonomía o la violencia, aunque persisten desigualdades profesionales (CIMA, 2025).

Objetivos, hipótesis y preguntas de investigación

– El objetivo principal es analizar cómo las películas ganadoras del Goya a Mejor Película entre 2000 y 2026 construyen la cuestión social y qué cambios introduce el palmarés en su legitimación institucional.

– La hipótesis plantea que la relevancia social se ha consolidado como componente del valor cultural reconocido por la Academia. La continuidad temática convive con un desplazamiento narrativo: los primeros años muestran instituciones y violencias identificables; después gana peso la memoria histórica, y el tramo reciente sitúa el conflicto colectivo dentro de decisiones personales.

– La primera pregunta de investigación atiende a los espacios donde el conflicto adquiere sentido público. La segunda examina el paso desde la denuncia directa hacia relatos mediados por la memoria o la intimidad.

– Como objetivo complementario, el estudio valora la incidencia de la autoría femenina sobre el repertorio de experiencias consagradas y relaciona este cambio con la evolución industrial del cine español.

Metodología · Corpus y procedimiento de análisis

– Se plantea una metodología cualitativa y comparativa sobre un corpus cerrado de veintisiete largometrajes. Cada título se asigna a su año de estreno, aunque el Goya se concediera en la ceremonia posterior; la serie comienza con *El Bola* y termina con *Los domingos*.

– Las fuentes primarias son el visionado completo de las obras y el palmarés oficial de la Academia. La investigación identifica el conflicto central de cada película y observa cómo una experiencia individual remite a relaciones de poder, condiciones materiales o memorias históricas.

– La comparación organiza el corpus en cuatro periodos interpretativos, definidos por la forma dominante de mediación social. El procedimiento evita convertir el palmarés en una suma de fichas temáticas y privilegia continuidades, desplazamientos y contrastes.

– La contextualización industrial se apoya en estudios del sector y de la producción reciente (Heredero, 2019; Pérez-Morán & Guarinos, 2025; Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2025).

Corpus · Ganadoras 2000-2012

– La primera mitad del corpus concentra el paso desde problemas formulados en espacios de proximidad hacia una lectura histórica del poder. Entre 2000 y 2009 dominan la familia, el trabajo, el cuerpo y las instituciones visibles. Desde 2010, la memoria de la posguerra y de la Transición adquiere mayor peso.

– La tabla conserva el año de producción/estreno utilizado por el estudio, la dirección y el número total de Goyas recibidos. Los datos permiten apreciar la heterogeneidad del canon: conviven óperas primas de escala contenida con producciones de gran alcance, y el número de premios no determina por sí mismo la posición interpretativa de cada obra.

– El interés analítico reside en la relación entre experiencia concreta y estructura social, no en establecer una jerarquía adicional dentro del palmarés.

Año	Película	Dirección	Goyas
2000	*El Bola*	Achero Mañas	4
2001	*Los otros*	Alejandro Amenábar	8
2002	*Los lunes al sol*	Fernando León de Aranoa	5
2003	*Te doy mis ojos*	Icíar Bollaín	7
2004	*Mar adentro*	Alejandro Amenábar	14
2005	*La vida secreta de las palabras*	Isabel Coixet	4
2006	*Volver*	Pedro Almodóvar	5
2007	*La soledad*	Jaime Rosales	3
2008	*Camino*	Javier Fesser	6
2009	*Celda 211*	Daniel Monzón	8
2010	*Pa negre*	Agustí Villaronga	9
2011	*No habrá paz para los malvados*	Enrique Urbizu	6
2012	*Blancanieves*	Pablo Berger	10

Fuente: elaboración propia a partir del palmarés oficial de los Premios Goya.

Corpus · Ganadoras 2013-2025

– La segunda mitad del corpus registra un desplazamiento desde la memoria histórica hacia cuestiones de inclusión, trabajo, territorio y cuidado. El thriller mantiene un papel relevante, pero comparte el canon con comedias, relatos autobiográficos y dramas íntimos.

– A partir de 2018 se amplían los sujetos y espacios reconocidos: discapacidad intelectual, educación femenina, poder empresarial, conflicto rural o supervivencia comunitaria. El tramo final incorpora dos memorias democráticas mediante el ex aequo de *El 47* y *La infiltrada*, y *Los domingos* lleva la disputa social al interior de una decisión religiosa adolescente.

– La presencia de directoras aumenta en la parte reciente del corpus. Sigue siendo minoritaria en términos cuantitativos, aunque modifica el repertorio de experiencias legitimadas por la categoría de Mejor Película (CIMA, 2025).

Año	Película	Dirección	Goyas
2013	*Vivir es fácil con los ojos cerrados*	David Trueba	6
2014	*La isla mínima*	Alberto Rodríguez	10
2015	*Truman*	Cesc Gay	5
2016	*Tarde para la ira*	Raúl Arévalo	4
2017	*La librería*	Isabel Coixet	3
2018	*Campeones*	Javier Fesser	3
2019	*Dolor y gloria*	Pedro Almodóvar	7
2020	*Las niñas*	Pilar Palomero	4
2021	*El buen patrón*	Fernando León de Aranoa	6
2022	*As bestas*	Rodrigo Sorogoyen	9
2023	*La sociedad de la nieve*	Juan Antonio Bayona	12
2024	*El 47*	Marcel Barrena	5
2024	*La infiltrada*	Arantxa Echevarría	2
2025	*Los domingos*	Alauda Ruiz de Azúa	5

Fuente: elaboración propia a partir del palmarés oficial de los Premios Goya.

Resultados · Vulnerabilidad privada como problema público (2000-2009)

– El primer decenio sitúa la cuestión social en espacios cercanos. *El Bola* convierte la violencia paterna en una responsabilidad que alcanza a los adultos que reconocen sus signos. *Te doy mis ojos* desarrolla esa lógica mediante una dependencia afectiva y económica que vincula violencia, miedo y posibilidad material de salida (Goss, 2008; Curry, 2013).

– *Los lunes al sol* desplaza el conflicto laboral desde la fábrica cerrada hacia el tiempo vacío del desempleo. El trabajo define pertenencia y dignidad; su pérdida deteriora también la comunidad.

– *Mar adentro* traslada la discusión al cuerpo y a la autonomía, mientras *Volver* procesa la violencia sexual y los secretos familiares desde el melodrama.

– *Camino* y *Celda 211* introducen instituciones más visibles. El balance del periodo confirma que realismo, fantástico y thriller pueden convertir el daño privado en conocimiento sobre la sociedad.



Fuente: Academia de Cine / FlixOlé, imagen de *Te doy mis ojos*.

Resultados · Memoria del poder y sus continuidades (2010-2017)

– Entre 2010 y 2017 el conflicto presente se explica con mayor frecuencia desde la persistencia del pasado. *Pa negre* presenta la posguerra rural como un orden de hambre, jerarquía y aprendizaje moral; la memoria familiar queda atravesada por la represión y la exclusión (Enjuto Rangel, 2021).

– *La isla mínima* sitúa la Transición dentro de un thriller policial. Las marismas funcionan como geografía histórica de un poder que mantiene prácticas autoritarias; la pobreza facilita la explotación de las jóvenes y el paisaje adquiere valor político (Luzón-Aguado, 2024).

– *No habrá paz para los malvados* y *Tarde para la ira* trasladan esa continuidad a cuerpos masculinos marcados por la violencia.

– *Blancanieves* y *Vivir es fácil con los ojos cerrados* revisan la memoria cultural desde registros estilizados. *Truman* y *La librería* reducen la escala, pero mantienen la pregunta por la autonomía frente a entornos que distribuyen desigualmente la capacidad de decidir.



Fuente: Academia de Cine / Atípica Films, imagen de *La isla mínima*.

Resultados · Inclusión, trabajo y territorio (2018-2023)

– Desde 2018, el canon concede más espacio a la inclusión y al territorio. *Campeones* sitúa la discapacidad intelectual en una comedia popular y convierte a sus intérpretes en sujetos de humor y deseo, con una visibilidad poco habitual dentro del máximo premio.

– *Dolor y gloria* transforma la autobiografía en archivo social, mientras *Las niñas* reconstruye la Zaragoza de 1992 desde la educación religiosa y la vigilancia moral del cuerpo adolescente. El reconocimiento de Pilar Palomero reforzó además la circulación de una autoría emergente (Calderón-Sandoval, 2022).

– *El buen patrón* revisa el conflicto laboral desde la oficina del empresario: el paternalismo funciona como tecnología de obediencia.

– *As bestas* sitúa la desigualdad en el territorio rural y convierte el paisaje en recurso disputado. *La sociedad de la nieve* amplía la escala internacional del canon y formula la supervivencia como una ética de dependencia y cuidado (Pérez-Rufí et al., 2026).



Fuente: Academia de Cine, actividad sobre *As bestas* (2022).

Resultados · Memoria democrática e intimidad (2024-2026)

– El ex aequo de *El 47* y *La infiltrada* reúne dos formas de memoria democrática. *El 47* reconstruye la lucha de Torre Baró por el transporte público: el autobús se convierte en símbolo del derecho a la ciudad y de una ciudadanía construida desde la organización vecinal.

– *La infiltrada* aborda la violencia política desde el coste íntimo de una identidad falsa sostenida durante años. *La soledad* de la protagonista conecta acción estatal, amenaza terrorista y sacrificio personal. El empate fue la primera concesión compartida del Goya a Mejor Película (Academia de Cine, 2025).

– *Los domingos* cierra la serie con la vocación religiosa de una adolescente. La cuestión social emerge en la disputa por su capacidad de decidir y en el desconcierto de una familia secularizada ante una elección radical (Academia de Cine, 2026).

– El tramo final confirma que la intimidad puede convertirse en arena pública cuando revela valores incompatibles dentro de una misma comunidad.



Fuente: Academia de Cine (2025), imagen promocional de *El 47*.



Fuente: Academia de Cine (2024), imagen promocional de *La infiltrada*.

Conclusiones · Qué legitima el canon goyesco

– El análisis confirma que la cuestión social constituye una regularidad del canon goyesco entre 2000 y 2026. La experiencia individual remite de forma persistente a relaciones de autoridad, desigualdades históricas y condiciones materiales que delimitan la libertad.

– La evolución principal afecta al modo de construir el conflicto. El primer decenio privilegia problemas nítidos situados en instituciones cercanas; la etapa intermedia incorpora el pasado como origen de daños presentes. Desde 2018 ganan peso el territorio y las redes de cuidado, mientras las decisiones íntimas adquieren valor público.

– El Goya selecciona una imagen del cine español y la incorpora a su memoria institucional. La presencia creciente de cineastas amplía los sujetos reconocidos, aunque persisten desequilibrios profesionales.

– El estudio se limita a las ganadoras y deja fuera las nominadas, así como la recepción posterior y el efecto económico del premio. Una investigación futura podrá comparar ambos grupos y examinar su permanencia en catálogos, circuitos educativos o nuevas ventanas de distribución.

Referencias bibliográficas

Academia de Cine. (2025, 9 de febrero). *El 47 y La infiltrada ganan el Goya a Mejor Película ex aequo*. Premios Goya.

Academia de Cine. (2026, 1 de marzo). *Los domingos triunfa en el 40 aniversario de los Goya y de la Academia*. Academia de Cine.

Allen, M. P., & Lincoln, A. E. (2004). Critical discourse and the cultural consecration of American films. *Social Forces, 82*(3), 871–894. https://doi.org/10.1353/sof.2004.0030

Álvarez Monzoncillo, J. M., & López Villanueva, J. (2006). *La situación de la industria cinematográfica española: políticas públicas ante los mercados digitales*. Fundación Alternativas.

Anand, N., & Watson, M. R. (2004). Tournament rituals in the evolution of fields: The case of the Grammy Awards. *Academy of Management Journal, 47*(1), 59–80. https://doi.org/10.5465/20159560

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Columbia University Press.

Calderón-Sandoval, O. (2022). Implementing gender equality policies in the Spanish film industry. *International Journal of Cultural Policy, 28*(4), 446–460. https://doi.org/10.1080/10286632.2021.1978439

Cattani, G., Ferriani, S., & Allison, P. D. (2014). Insiders, outsiders, and the struggle for consecration in cultural fields. *American Sociological Review, 79*(2), 258–281. https://doi.org/10.1177/0003122414520960

CIMA. (2025). *Informe anual CIMA 2024: La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.

Curry, R. K. (2013). Representations of violence in Icíar Bollaín's *Te doy mis ojos*. *Hispanófila, 168*, 143–158.

English, J. F. (2005). *The economy of prestige: Prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Harvard University Press.

Enjuto Rangel, C. (2021). Spectrality in *Pa negre*/*Black Bread* (Villaronga 2010): Queer aesthetics and its politics of memory. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas, 18*(3), 317–333. https://doi.org/10.1386/slac_00058_1

Formoso, M. J. (2022). Transformación de los sistemas de producción audiovisual tras la pandemia. *Palabra Clave, 25*(3), e2537. https://doi.org/10.5294/pacla.2022.25.3.7

Gómez López-Quiñones, A. (2006). *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía*. Iberoamericana Vervuert.

Goss, B. M. (2008). *Te doy mis ojos* (2003) and *Hable con ella* (2002): Gender in context in two recent Spanish films. *Studies in European Cinema, 5*(1), 31–44.

Heredero, C. F. (Ed.). (2019). *Industria del cine y el audiovisual en España: Estado de la cuestión 2015–2018*. Festival de Málaga.

Labanyi, J. (2000). History and hauntology. En J. R. Resina (Ed.), *Disremembering the dictatorship* (pp. 65–82). Rodopi.

Labanyi, J., & Pavlović, T. (Eds.). (2013). *A companion to Spanish cinema*. Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9781118322765

Lincoln, A. E. (2007). Cultural honours and career promotions: Re-conceptualizing prizes in the field of cultural production. *Cultural Trends, 16*(1), 3–15. https://doi.org/10.1080/09548960601106904

Luzón-Aguado, V. (2024). On dangerous ground: Landscape, gender and genre in *La isla mínima*. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas, 21*(1), 81–98. https://doi.org/10.1386/slac_00128_1

Molina-Fernández, A. J., Valero-Arroyo, M. G., Vázquez-Gomis, R., & Moreno Martín, F. (2025). Spanish social cinema. *Social Sciences, 14*(5), 268. https://doi.org/10.3390/socsci14050268

Monterde, J. E. (2019). La producción cinematográfica: Elementos para la reflexión. En C. F. Heredero (Ed.), *Industria del cine y el audiovisual en España* (pp. 23–114). Festival de Málaga.

Pérez-Morán, E., & Guarinos, V. (2025). Tendencias en el cine español más reciente. *Fotocinema, 30*, 335–356. https://doi.org/10.24310/fotocinema.30.2025.20614

Pérez-Rufí, J. P., & Castro-Higueras, A. (2020). Producción de cine en España: El éxito condicionado por las empresas participantes. *Revista Mediterránea de Comunicación, 11*(1), 169–178. https://doi.org/10.14198/MEDCOM2020.11.1.3

Pérez-Rufí, J. P., & Valverde-Maestre, Á. M. (2025). Producción y consumo de cine español en salas de cine entre 2019 y 2022. En F. J. Gómez-Pérez (Ed.), *El hipersector audiovisual-TIC* (pp. 53–72). Comunicación Social.

Pérez-Rufí, M. I., Martín-Martín, P., & Pérez-Rufí, J. P. (2026). Producción de cine en España durante y después de la pandemia: Industria y taquilla. *Prisma Social, 52*, 173–192. https://doi.org/10.65598/rps.5668

Stelmach, M. (2025). Canonization/Quantification: Film canon as an empirical matter. *Studies in Eastern European Cinema, 16*(1), 1–13. https://doi.org/10.1080/2040350X.2024.2430798

Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish national cinema*. Routledge.

Wanderer, J. J. (2015). Film award choices: Critics and the Academy. *Empirical Studies of the Arts, 33*(2), 213–227. https://doi.org/10.1177/0276237415594711

Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.