



La industria del cine: el cortometraje español, origen y evolución de un sector (1976-2020)

Ana Isabel Cea Navas¹

Recibido: 6 de octubre de 2021 / Aceptado: 3 de diciembre de 2021

Resumen. La industria cinematográfica de nuestro país es una cuestión que genera un debate y suscita perspectivas opuestas: quienes la defienden y creen en su existencia o quienes piensan que se trata de un oficio creado por artesanos que no obedece a un sistema empresarial. Dentro de esta última consideración, un tejido más artesanal que comercial, parece encontrarse la actividad del cortometraje, a la que, hasta el momento, se ha prestado poca atención en el campo académico. El objetivo del presente artículo es detenernos en este fenómeno y abordar su estudio desde los hitos más significativos en su historia reciente; esto nos conduce a reflexionar sobre una evolución. A través de una metodología expositiva-descriptiva, intentaremos constatar que sí se puede hablar de un sector en torno al relato breve cinematográfico.

Palabras clave: cinematografía; industria del cine; cortometraje; festivales de cine; distribuidoras; plataformas

[en] The Film Industry: The Spanish Short Film, Origin and Evolution of a Sector (1976-2020)

Abstract. The film industry in our country is a matter that generates debate and raises opposite perspectives: those who defend it and believe in its existence or those who think that it is a craft created by artisans that does not obey a business system. Within this last consideration, a more artisanal than commercial fabric, seems to be the activity of the short film, which so far has received little attention in the academic field. The objective of this article is to pause on this phenomenon, approach its study from its most significant milestones in its recent history; this leads us to reflect on an evolution. Through an expository-descriptive methodology, we will try to verify that it is possible to speak of a sector around the cinematographic short story.

Keywords: cinematography; cinema industry; short film; film festivals; distributors; platforms

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. El trabajo de Esteban Alenda: origen del sector. 4. Procesos: financiación y producción. 5. Comercialización: distribución y exhibición. 6. Movimiento asociativo. 7. Nuevo escenario del cortometraje: crisis covid-19. 8. Conclusiones. 9. Bibliografía.

Cómo citar: Cea Navas, A. I. (2022). La industria del cine: el cortometraje español, origen y evolución de un sector (1976-2020). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 22 (1), 9-30, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.78278>

¹ Universidad de Valladolid (España).
E-mail: anaisabel.cea@uva.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3859-0221>

1. Introducción

La praxis cinematográfica se ha conformado como una industria importante. Así, es considerada como un fenómeno económico generador de bienes de consumo. En nuestro país, como sabemos, este sector no se encuentra entre los más protegidos, sin embargo, sí tenemos la certeza de su demanda a nivel nacional –sistema activo: producción, distribución y exhibición– e internacional –creador de economías externas–. La visión global que tenemos cuando hablamos de actividad en el cine parece remitirnos habitualmente al panorama del largometraje, dejando al margen el relato breve cinematográfico. En esta ocasión, nuestra intención es dar protagonismo al cortometraje y estudiar el sistema que lo articula para mostrar que sí existe una industria en torno a la producción de este tipo de filmes y poder conocer su evolución.

Pensamos que el cortometraje sigue siendo el gran olvidado del cine –atención residual mediática e institucional; trato incluso marginal, con frecuencia desconocido para el gran público– a pesar de que su producción ha crecido –con la llegada del sistema digital: democratización de la actividad cinematográfica y esfuerzo económico inferior respecto a los proyectos de largometraje, en consonancia, eso sí, con una precariedad ilimitada que hace que el/la creador/a trabaje u opere, por lo general, en todo el desarrollo creativo de la obra. El/la autor/a de filmes breves asume las funciones de productor, guionista y director; se ha transformado en el “nuevo hombre orquesta” (Deltell, 2006) y añadimos que en muchas ocasiones hasta realiza el montaje del relato e incluso se ocupa de su distribución... “Como si se tratara de la *Politique des auteurs*, interviene en todo el proceso” (Miguel-Borrás y Cea-Navas, 2018: 303)–.

El interés hacia este formato surge a partir de la observación iniciada en 1999 en el marco de estudio del Festival de Cine de Medina del Campo, certamen que acoge al cortometraje como obra central. Actualmente, nuestra línea de investigación dedicada al estudio de las narraciones cortas cinematográficas continúa en activo al formar parte de comités de expertos –jurado en distintos festivales del país– o al realizar sinergias entre el ámbito profesional y académico: creación o participación en congresos, publicaciones, etc.

1.1. Estado de la cuestión y objetivos

Para poder considerar el alcance de la actividad del relato breve cinematográfico e intentar reconocerla como parte de un sector que constituye un tejido industrial y que ha ido generando un mercado propio nos remontamos a 1976, año en el que se anulaba en nuestro país la obligatoriedad de proyectar el Noticiero Documental –No-Do– en las salas de cine. Y aunque ya el No-Do y el cortometraje habían convivido, dado que la norma impuesta de exhibición iniciada en 1971 exigía también la proyección de un cortometraje antes del pase del largometraje, pensamos que a partir de 1976 el film breve adquiere independencia y empieza a vislumbrarse la posibilidad de crear industria a pesar de que el producto no reuniera estándares de calidad óptimos –los cortometrajes que sustituían al No-Do en las salas se realizaban principalmente para conseguir ayudas; esto influía en la calidad, por lo tanto el espectador tenía cierto rechazo hacia el film breve. “De este modo, el motivo de la imposición estatal del pase de cortos reforzaba la actitud de escepticismo del público” (Amitrano, 1998: 102)–. Esta situación comenzó a resolverse gracias a la aplicación del criterio de ca-

lidad previo para la concesión de las subvenciones –con el Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre la protección a la cinematografía española²–. Asimismo, en este periodo, el trabajo de distribución del filme breve realizado por José Esteban Alenda fue fundamental para la emergente industria del cine en formato corto; marcó el arranque del sector del cortometraje.

Ya en los años noventa uno de los aspectos más relevantes en la historia del cortometraje fue el nacimiento y consolidación de certámenes, la aparición de las primeras empresas distribuidoras específicas en comercializarlos y la llegada de las plataformas.

El siglo XXI fue destacable por el interés hacia la creación del relato corto audiovisual: su producción se incrementa, en especial, durante la segunda década³ debido a la digitalización en la técnica –democratización– y su correspondiente repercusión social en diversos ámbitos –aumento del número de festivales, espectadores, mercado: distribuidoras, plataformas, etc.–.

Como investigadores/as hay que afrontar que los estudios históricos centrados en el cortometraje, hasta el momento, son escasos. Si bien es cierto que hemos encontrado textos de carácter divulgativo en revistas como *Caimán Cuadernos de Cine*, publicaciones colectivas editadas por algunos festivales de cines de cortometrajes –Festival de Cine de Alcalá de Henares, Semana de Cine de Medina del Campo–, artículos y capítulos de libros de autores/as como –Miguel-Borrás, Cea-Navas, Deltell, Yañez, García-Fdez., Manzano, de Vega– e incluso compendios: *Los 100 años más cortos de nuestra vida: una recopilación de cortometrajes para celebrar el centenario del cine* (Monleón y Amor, 1995); *En corto 2004* (Sempere, 2004). No obstante, consideramos que el cortometraje tiene ciertas carencias en la literatura de índole científica y no ha sido valorado histórica y socialmente como merece. A excepción de algunas tesis doctorales de diversos autores (Gabelas, 2010, Cea-Navas, 2015) o en textos conformados por estudios académicos y/o de investigación: *El cortometraje: valoración y grandeza del formato* (Miguel-Borrás y Cea-Navas –eds.–, VV.AA., 2020); *Años del corto: apuntes sobre el cortometraje español* (Cerón –ed.–, VV.AA., 2002); *El cortometraje en España* (Amitrano, 1998).

Teniendo en cuenta que el sistema empresarial del formato breve cinematográfico es deficiente y precario, nos gustaría, como venimos diciendo, argumentar otros modos de hacer industria en el ámbito del cortometraje. A pesar de que incluso algunos expertos e investigadores lo consideran prácticamente inexistente –García Fernández, Álvarez Monzoncillo, López Villanueva– o como un sector secundario: “industria dentro de la industria” (De Vega, 2018: 430); directores como Trueba también lo perciben de este modo, así lo expresa en el documental *Un cine como tú en un país como este* (Chema de la Peña, 2010):

Yo no creo en la industria del cine español. Ni existe, ni ha existido, ni existirá. Solo creo en los artesanos del cine español; creo en la gente que ama el cine, quie-

² <https://www.boe.es/eli/es/rd/1983/12/28/3304>

³ Únicamente conocemos la información ofrecida desde el ICAA, que califica y registra obras en corto por edades; existe material que en su mayor parte no se encuentra catalogado al no inscribirse en esta fuente oficial. Por tanto, se desconocen los datos reales de producciones de cortometrajes anuales en nuestro país. Por otra parte, cabe señalar que los festivales también pueden aportar cifras: número de películas recibidas en cada edición (*Vid.*: nota al pie nº 14), aunque seguirían siendo orientativas.

re contar una historia y mejor o peor, se pelea, a veces invierte su dinero, su vida, su tiempo, y todo, por contar una historia bonita.

Para la consecución de nuestro objetivo, la intención es detenernos en diversas acciones de referencia que han sido significativas en la historia del filme breve en España, hechos trascendentales que han posicionado al sector como relevante y, con ello, mostrar que, a pesar de la naturaleza del relato breve –alejado de los circuitos comerciales convencionales–, sí es posible hablar de una industria del cortometraje.

2. Metodología

La manera de abordar el presente artículo y alcanzar el objetivo propuesto será mediante un enfoque expositivo-descriptivo (Hdez.-Sampieri, Fdez.-Collado, Baptista-Lucio, 2014). Las fuentes primarias, es decir, el contacto directo con profesionales del sector del cortometraje nos ha permitido realizar un trabajo de campo y con ello aplicar técnicas de observación y analizar este universo durante las dos primeras décadas del siglo XXI y en la actualidad:

- desde la experiencia académica en Festivales de Cine al participar en comités de selección y jurados: Semana Internacional de Cine de Medina del Campo, Semana Internacional de Cine de Valladolid –SEMINCI–, Festival de Cine y Televisión del Reino de León –LECYT–, Avilacine-Festival Nacional de Cortometrajes, Festival Internacional de Cine de Alcalá de Henares –ALCINE–, Certamen Internacional de Cortos Ciudad de Soria, Festival de Cine de Madrid (FCM-PNR), Cinhome, entre otros, la colaboración con filmotecas autonómicas –Castilla y León, País Vasco, Cataluña, Extremadura, Andalucía, etc.– para ir desarrollando la línea de investigación.
- desde el ámbito profesional en el oficio: al formar parte de distintos equipos humanos para la realización de cortometrajes, así como el acercamiento o conocimiento de la manera de proceder de las tres asociaciones del cortometraje más relevantes del país: Plataforma de Nuevos Realizadores –PNR–, Asociación de la Industria del Cortometraje –AIC– y Coordinadora del Cortometraje Español –CCE–.

Por otra parte, el análisis de contenido de las obras en corto que han participado en algunos de los certámenes mencionados, durante más de dos décadas, ha hecho que podamos indagar en sus temáticas e ir conociendo sus procesos de creación y, en consecuencia, poder cumplir con el objetivo planteado.

Para poder conformar la estructura del texto, además de la proximidad con la actividad del cortometraje y la experiencia derivada de la misma, también ha sido necesario consultar las fuentes existentes de los/as autores/as que han sido citados/as en el apartado de la introducción, en cuyos escritos se ha estudiado el film breve.

En síntesis, pretendemos mantener una perspectiva histórica-documental en la que destacamos acontecimientos relevantes que han marcado el curso de la actividad del cortometraje de ficción español. Aunque partimos de un hecho que nos hace reflexionar sobre la inauguración de la industria del filme breve: la tarea de José Esteban Alenda. Tras el apartado dedicado a este distribuidor y productor, la estructura

de este texto se divide en los ejes que vertebran la praxis del filme breve: producción y distribución-exhibición. Además, incluiremos epígrafes destinados a las distintas acciones que han contribuido a proteger el formato –movimientos asociativos– y al nuevo escenario generado por la crisis covid-19. Finalmente, ofreceremos las conclusiones.

3. El trabajo de Esteban Alenda: origen del sector

La labor realizada por José Esteban Alenda durante los últimos años del franquismo, la transición y los primeros años de la democracia de nuestro país fue decisiva para el germen del tejido industrial del cortometraje. Él inició una verdadera actividad centrada en el relato breve, pues se ocupaba de dos de los tres pilares que conforman la estructura empresarial fílmica: la producción y la distribución; esta última influía, consecuentemente, en la exhibición. Aunque más concretamente intervino en el desarrollo del sector de la distribución, favoreció en gran medida a dicha tarea. Logró que algunos de los cortometrajes dirigidos por Fernando Colomo pudieran ser exhibidos en salas: *En un París imaginario* (1975) –que como revela el propio director en una entrevista en el largometraje documental *Cortos infinitos* (Ana Cea, 2017): “se colocó con la película *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) y se proyectó en el cine Amaya, durante un año”– y *Usted va a ser mamá* (1976).

Por ello, es posible reconocer a Esteban Alenda como el precursor de la distribución del filme breve en la sala de cine en España. Podríamos decir que fue el verdadero fundador de la industria del corto, en palabras de García-Rayó:

Esteban Alenda no tenía un prestigio entre las grandes cadenas de exhibición –en manos de Patuel, Reyzaal, CINESA, etc.–, pero era muy conocido entre el gremio porque se presentaba a diario conduciendo su moto, con los cortometrajes de una bobina metidos en las mochilas que colgaban en la parte de atrás del velocípedo. El Chico de la moto le llamaban cariñosamente los dueños de algunas salas a las que acudía con los cortometrajes y que por obstinación –y cariño también– le alquilaban⁴.

Alenda concibió el cine en formato corto de idéntica manera a como lo hizo con el largo: no diferenció entre unos metrajes y otros, creía en ambas obras, en las historias que se contaban, ya tuvieran una duración u otra y, por ello, su labor, como venimos apuntando, consistió en hacer que las cintas breves llegaran a las salas de exhibición. Se encargaba de trasladar las obras en corto de un cine a otro y la remuneración obtenida se invertía para seguir produciendo cortometrajes. Así lo confirma Colomo (op. cit.):

José Esteban Alenda fue muy importante para el mundo del cortometraje porque era el único, luego quizá surgió alguno más, pero era el primer distribuidor de cortometrajes. Entonces, los distribuía al principio con la moto que tenía, iba allí

⁴ <https://archivo-agr.blogspot.com/2020/03/los-grandes-nombres-del-cine-espanol.html>

con las latas de cortos –todo era pequeño– y, claro, él realmente le sacaba una cierta rentabilidad al corto. Para nosotros era fundamental que hubiera un personaje como él, que hiciera que nuestros cortos llegaran a las salas. Pero no solamente eso, sino que en determinados casos nos daba adelantos para poder hacer los cortos y luego coproducíamos y luego, cuando llegaba, entraba algo de dinero, se repartía, etc. Hizo muchísimo por el corto, Pepe.

García-Rayó señalaba que Esteban Alenda, a través de su pequeña empresa Cooperativa Olimpia, luchaba incansablemente por colocar los cortometrajes en los cines, amparado por la normativa legal que obligaba a los exhibidores a proyectarlos delante de la película principal.

Además, Esteban Alenda, como decíamos, ayudó en la producción. Financiaba con dinero propio obras que podrían resultar complicadas de comercializar: *En Madrid de 5 a 7* (Emilio M. Ayuso, 1964); *Y del sabor fugaz de la fresa* (José Antonio Ramos Terrados, 1969); *Mi Marilyn* (José Luis Garci, 1975); *Viure sense viure* (Carles Mira, 1976); *Tiempo de gente acobardada* (José Luis Garci, 1976); *El gran Freddy Ortigosa* (Manuel Iborra, 1976); *Ez* (Imanol Uribe, 1977); *Alfonso Sánchez* (José Luis Garci, 1980), etc.

En las décadas de los sesenta, setenta y ochenta la praxis del cortometraje era esencial para introducirse en el oficio del cine, al igual que ocurrió en los siguientes decenios y continúa siendo así –de manera generalizada, las trayectorias de directores/as de largometrajes se han consolidado gracias a la actividad previa en la creación de películas breves–. Es posible afirmar que en este periodo entre los sesenta y los ochenta, quienes pretendían lograr ser cineastas reconocidos/as intentaban contactar con la persona adecuada para que sus obras se distribuyeran, con Esteban Alenda. Él se esforzaba en lograr su objetivo: conseguir que los exhibidores contrataran la proyección del cortometraje. Bien es cierto que en ocasiones no acontecía, porque a pesar de que tenían obligación de exhibirlos precediendo al largo, solían hacer todo lo posible para librarse de proyectarlos.

En esta época otros profesionales del oficio del cine comercializaron con el filme breve, cabe citar a: Ismael González Díaz, que distribuyó obras de Fernando Trueba: *Úrculo* (1977), *En legítima defensa* (1978) y *Homenage à trois* (1979) e incluso el propio Trueba también se ocupó de la distribución del filme que produjo y dirigió: *El león enamorado* (1979). Sin embargo, los datos sobre Esteban Alenda constatan que él fue la figura que emprendió la actividad empresarial del cortometraje. Todo lo expuesto evidencia su ingente y encomiable tarea. De nuevo es necesario retomar a García-Rayó que ensalza la “labor que hizo por las películas comprometidas, por los jóvenes cineastas y su incansable trabajo para colocarlas en los mejores cines y en las mejores condiciones para él y los productores –que en un gran número de casos eran los propios cineastas–”. Consideramos que gracias al esfuerzo de Esteban Alenda emerge la industria del filme breve en nuestro país.

4. Procesos: financiación y producción

Toda película requiere de un sustento económico para poder realizarse. Los procesos creativos del cortometraje cuentan con ayudas públicas estatales o autonómicas –sobre proyecto o por obra realizada–, pero también el pequeño formato ha encontrado otras vías de financiación.

4.1. Apoyando e incentivando la producción

Algunos festivales de cine apoyados por empresas del audiovisual o por distintas instituciones –Diputaciones, Ayuntamientos, Consejerías de Cultura autonómicas, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)...– han contribuido en la producción del cortometraje a través de diferentes iniciativas:

- Premios sobre proyecto: en 1988 la Semana de Cine de Medina del Campo crea un certamen de proyectos y en 2013 nace Seminci Factory.
- Sesiones de *pitching* –*pitching* fórum–, que forman parte las actividades de los certámenes, organizadas para que cineastas emergentes aprendan a vender su obra a productores/as y tengan la oportunidad de poder presentar sus propuestas –que se valoren en proceso previo a la creación, que se consigan apoyos para su producción–. Una tendencia actual que se está extendiendo a diferentes festivales –Semana del Cortometraje de la Comunidad de Madrid, Notodofilmfest⁵, Festival de Cine de Madrid (FCM-PNR)–.
- Aportaciones establecidas a través del pago por selección es otro de los modos de intervenir en favor de la creación –Festival de Cine de Benidorm, FCM-PNR, etc.–.

Por otra parte, cabe añadir que las cuantías económicas que se obtienen de los galardones en los distintos festivales del panorama nacional o internacional fomentan el desarrollo del mercado.

4.1.1. Mecenazgo: *crowdfunding*

En la segunda década del siglo XXI surge en España la iniciativa *crowdfunding*, una nueva forma de financiación para la producción que consiste en la aportación económica a través de Internet de personas interesadas en el fomento de la cultura, en especial en la realización de creaciones cinematográficas. El usuario participa del proceso de producción-creación: “Dejan de ser meros espectadores para convertirse en micro-productores” (Coronado y Larrañaga, 2015: 216). Esta suerte de patrocinio online ha tenido una importante repercusión en el mundo del cortometraje: “[...] sin redes sociales no puede haber *crowdfunding*, porque son los únicos canales que permiten una difusión amplia a un coste muy reducido” (op. cit., 2015: 214). La sociedad se ha implicado y formado parte activa de la construcción del filme breve al intervenir de forma directa en la financiación de la obra⁶: “el público se involucra entendiendo los límites de dicha acción y convirtiéndose conscientemente en una especie de mecenas de una iniciativa cultural” (Roig, Sánchez-Navarro y Leibovitz, 2012: 35).

Las donaciones económicas del *crowdfunding* no siempre financian proyectos cinematográficos/audiovisuales, también pueden ser teatrales, musicales... Enumeramos algunas de las plataformas *crowdfunding* que sí han ayudado en la producción de cortometrajes:

⁵ Notodo Weekend.

⁶ Así, se ha conocido al *crowdfunding* como la financiación en masa.

- Verkami⁷ (2010), que ha apoyado desde proyectos independientes –Ínfima (Yayo Costas, 2019), *Ciento volando* (Mikel D. Etxeberria, Álvaro Jiménez, 2020)–, hasta aquellos diseñados por estudiantes de la ESCAC –*A propósito de una escopeta* (Carla Bové, 2019), *Alicia en el interior* (Santiago Ráfales, 2019), *Solsticio de verano*⁸ (Carlota González-Adrio, 2018/2019), etc.– o de la Universidad de Sevilla –*La historia que nunca se contó* (Ekaterina Kuzmina, 2018)–.
- Lanzanos (2010), con obras cortas como: *Paradoja* (Jesús Aguado, 2017), *Mayela* (Juan Bermudez, 2017), etc.
- Goteo (2011), que ha amparado: *Trío* (Marcos Chanca, 2015), *Feliz desahucio* (Samuel del Amor, 2019), etc.

Cabe añadir que este mecanismo de micromecenazgo cultural también ha organizado campañas para sustentar la distribución del cortometraje: *Pyramidem* (Luis Endera, 2018), es un ejemplo.

La trascendencia de este modo de economía colaborativa destinada a la producción cultural, principalmente de cortometrajes, ha tenido como consecuencia la creación de la Asociación *Española de crowdfunding* (2013), cuyo objetivo principal es promover el *crowdfunding* como una forma valiosa y viable para empresas, proyectos o emprendimientos⁹.

4.2. Ejecución-producción

La producción del cortometraje en España, hasta el momento, no puede ser cuantificada con exactitud. Conocemos las cifras oficiales del boletín anual del Ministerio de Cultura y Deporte a través del registro del ICAA, sin embargo, sabemos que se crean obras al margen de esta estructura.

Siendo conscientes de las cifras imprecisas, hemos calculado la producción media anual de las distintas décadas desde los años setenta hasta 2019, sintetizada en la gráfica 1. Asimismo, es necesario tener en cuenta que el cambio de sistema utilizado –de analógico a digital– ha influido en la producción¹⁰. La crisis económico-social –años noventa y primera década del siglo XXI– también ha podido afectar en la realización del filme breve. El segundo decenio del siglo XXI viene marcado por la proliferación de filmes breves, aunque no siempre alcanza estándares narrativo-técnicos óptimos; por lo general, la cantidad supera a la calidad¹¹.

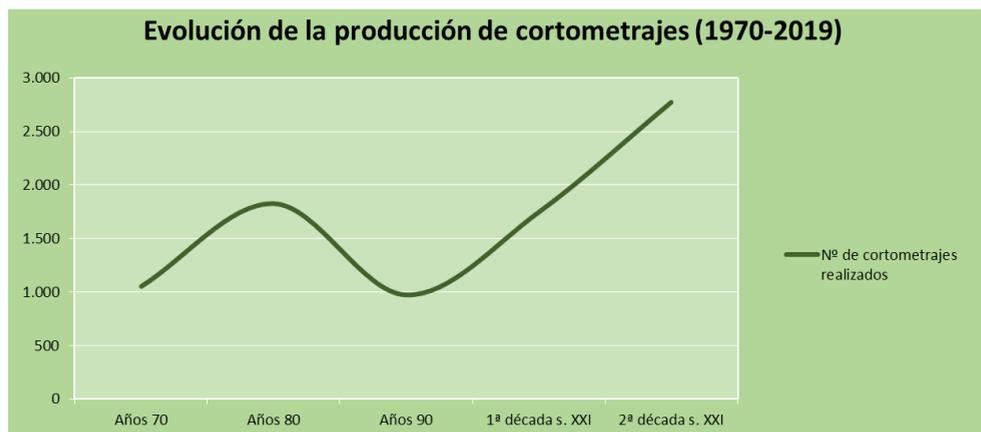
⁷ Ha financiado 905 obras en corto (<https://www.verkami.com/discover/projects/category/40-film-laburra>).

⁸ Premio al Mejor cortometraje de Ficción en SEMINCI (64 edición, 2019).

⁹ <https://www.spaincrowdfunding.org/>

¹⁰ Como hemos ido diciendo, la digitalización de los medios y equipos ha supuesto una democratización para la industria del cine –accesibilidad, reducción de los costes...–, especialmente para el mundo del cortometraje, cualquier persona con intención de contar historias se atreve a coger una cámara para conseguirlo, incluso los dispositivos móviles permiten realizar grabaciones.

¹¹ Nativos/as de internet que filman sus experiencias en piezas audiovisuales –TiKTok, etc.–.



Gráfica 1. Producción del cortometraje (1970-2019). [Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos del Ministerio de Cultura y Deporte¹²].

Aproximadamente solo el 10% de las películas breves son inscritas¹³ en el ICAA, el otro 90% no es posible calcularlo¹⁴, quedando fuera de la legalidad. La mayor parte de la producción de cortometrajes en España pertenece a este tipo de realizaciones; en consecuencia, el sector está desregularizado¹⁵, no hay estabilidad¹⁶.

4.2.1. Empresas productoras

Las empresas dedicadas a la producción específica del cortometraje y productores/as que han creído en el talento de directores/as noveles son un aspecto característico del sector. El cuadro 1 muestra diversos datos relevantes.¹⁷

Debemos aclarar que, con el paso del tiempo, estas empresas productoras de cortometrajes han ido acogiendo creaciones en largo. Asimismo, en muchas ocasiones, su evolución natural desemboca en acoger también el trabajo de difusión de las obras, por lo que algunas de ellas se han convertido en empresas distribuidoras, como es el caso de Banatu Filmak (2010) gestionada por Aitor Arenas.

¹² <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html>

¹³ Motivos: desconocimiento de “modus operandi” o no poder cumplir los requisitos exigidos debido a la falta de recursos económicos para dar de alta al equipo humano –técnicos y artistas–, alta como empresa cinematográfica y/o persona física –régimen de autónomos– y solicitar permiso de inicio y fin de rodaje.

¹⁴ La XXII edición del Certamen Internacional de Cortometrajes Ciudad de Soria (2020) ha recibido más de 2500 obras. Recuperado de: <https://heraldodiariodesoria.elmundo.es/articulo/cultura/javier-muniz-liston-festival-alto/2020112213312304593.html>. Aproximadamente 900 títulos son nacionales. Entrevista personal a Javier Muñiz, director del Certamen (2008-2020), realizada en Madrid (1/02/2021).

¹⁵ Inquietud extendida en el colectivo, ofrecida por representantes de la Coordinadora del Cortometraje Español durante el encuentro celebrado para debatir sobre la situación del cortometraje en la XVIII Semana de Cine de la Comunidad de Madrid (2016), que en la actualidad sigue sin encontrar solución.

¹⁶ La falta de profesionalización del sector y este desconocimiento sobre el número de obras producidas cada año han sido considerados como dos de los mayores problemas del mundo del cortometraje; desde las asociaciones se ha manifestado esta preocupación.

¹⁷ Conocida también como Estela Films, es una de las productoras más antiguas del país —fundada en 1948 por Jordi Tusell Coll

EMPRESA y/o PRODUCTORA/A	AÑO DE CREACIÓN	CINEASTAS
AVALON (María Zamora)	1996	Daniel Sánchez Arévalo David Planell Tomás Silberman León Simiani Beatriz Sanchís Marta Aledo Natalia Mateo Susana Casares
KOWALSKI FILMS (Koldo Zuazua)	1999	Ramón Salazar Martín Rosete Curro Novallas
PROSOPOPEYA PRODUCCIONES (Pepe Jordana)	2002	Rafa Russo David Planell Daniel Sánchez Arévalo Eduardo Chaperó-Jackson
Arturo Ruiz Serrano	2003	Toni Bestad
MALVALANDA (María del Puy Alvarado)	2006	José Manuel Carrasco Álvaro Giménez Rodrigo Sorogoyen
ESTELA ¹ (Félix Tusell)	2016	Adrián Ramos Alba y Oriol Segarra Javier Roldán Verónica Echegui

Cuadro 1. Empresas y productores/as.
[Fuente: elaboración propia]

5. Comercialización: distribución y exhibición

La distribución y exhibición del cortometraje en nuestro país tienen un carácter desigual, heterogéneo, pero ello no ha impedido iniciar una actividad que ha generado empleo, especialmente, constituido por las distribuidoras y plataformas.

5.1. Tejido industrial-empresarial

La distribución es la tarea esencial para la existencia de un mercado del cortometraje. Asumida por el/a propio/a director/a, realizada por una empresa distribuidora, sin duda se trata de una ardua labor que consiste en hacer de nexo entre los certámenes y las plataformas o bien enviar directamente las obras al mayor número de festivales –nacionales e internacionales– que, como sabemos, es prácticamente incalculable dado que muchos de ellos ni siquiera se encuentran registrados o realizan un tipo de actividad *amateur* –organizados por centros educativos, universidades, etc.–.

5.1.1. Distribuidoras privadas

Durante los años setenta y ochenta, tal y como se ha expuesto, Esteban Alenda se ocupó de esta tarea de distribución. Ya en los noventa aparecen las primeras empre-

sas distribuidoras y en el siglo XXI han ido creándose más –puede observarse en el cuadro 2–. Su actividad se ha ampliado al admitir obras en largo, videoclips, etc., e incluso aceptar proyectos para producir –sirve de nuevo como ejemplo Banatu Filmak–.¹⁸

DISTRIBUIDORAS	AÑO
Promofest	1992
<i>Freak</i>	2000
Lolita peliculitas	2001
The House of Films	2005
Jóvenes Realizadores	2005
Beniwood Distribution ²	2005
Hamaca	2005
Off ECAM	2005
Digital 104 Film Distribution	2006
Some Like It Short	2007
Playtime Audiovisuales	2007
Mailuki Films	2008
Marvin & Wayne Short Film Distribution	2009
MMS Distribución de Cortometrajes	2009
Banatu Filmak	2010
Line Up Shorts	2012
Films on the road	2012
YAQ Distribución	2014
Distribution with Glasses	2017

Cuadro 2. Empresas distribuidoras.
[Fuente: elaboración propia]

5.1.2. Canales de distribución pública: catálogos

Además de las empresas privadas de distribución, las comunidades autónomas, a través de sus filmotecas u otros organismos públicos, también se han ocupado de este nicho de mercado dando cobertura a la distribución del filme breve mediante la elaboración de catálogos –recopilaciones en DVD de cortometrajes seleccionados anualmente en cada región–. Estas ediciones que favorecen la visibilidad del cortometraje, paralelamente, también consiguen proteger el patrimonio cultural cinematográfico y audiovisual. En esta iniciativa de distribución pública, consideramos necesario poner en relieve el proyecto vasco *Kimuak*, que ha ido reuniendo y ordenado sus obras en corto desde 1998; fue pionero y ha servido como modelo en las distintas autonomías. La información sobre estas publicaciones aparece en el cuadro 3.

¹⁸ Beniwood modifica su imagen empresarial y pasa a llamarse Films on the road (2012).

CATÁLOGO-PROYECTO	COMUNIDAD AUTÓNOMA (organismo promotor)	AÑO/S
<i>Kimuak</i>	País Vasco (Filmoteca Vasca, Instituto Vasco)	1998
Catálogo de cortometrajes andaluces / <i>MadeinShort Andalucía</i>	Andalucía (Junta de Andalucía)	2002-2012
De Galicia	Galicia (Consortio Audiovisual de Galicia)	2004-2009
Jara	Extremadura (Filmoteca de Extremadura)	2004
<i>Hecho en Castilla la Mancha</i>	Castilla La Mancha (Junta de Castilla La Mancha)	2004
Madrid en Corto	Comunidad de Madrid	2005
<i>Canarias en corto</i>	Canarias (Filmoteca de Canarias)	2005
Short Cat	Generalitat (Barcelona Film Commission, Catalana Films&Tv)	2007
Curts	Comunidad Valenciana (Filmoteca de Valencia)	2008
<i>Quercus</i>	Castilla y León (FECCYL y Junta de CYL)	2013-2019
<i>Film.ar</i>	Aragón	2013
<i>Catálogo de Cortometrajes Cántabros</i>	Cantabria (Cantabria Film Commission)	2014-2017
<i>Cortometrajes Laboral Cineteca</i>	Principado de Asturias (Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias).	2016
<i>Cortometrajes andaluces</i>	Andalucía (Agencia Andaluza de Instituciones Culturales);	2017
<i>Cantabria en Corto</i>	Cantabria (Cantabria Film Commission)	2018

Cuadro 3. Programas de cortometrajes autonómicos.
[Fuente: elaboración propia]

La difusión de estos catálogos ha permitido que el cortometraje español participe en el mercado de referencia internacional del formato, el Festival de Clermont Ferrand en Francia.

Al margen de las recopilaciones regionales, las escuelas de cine crean sus propios catálogos o generan archivos. La Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña –ESCAC– que conserva los trabajos de alumnos/as y ha conformado un registro en la red desde 1999 o la Escuela Cinematografía y del Audiovisual de Madrid –ECAM–. Y siguiendo la estela de estas dos escuelas, en 2015 nace *FilmNow*, el primer catálogo de distribución de cortometrajes procedentes de escuelas de cine o universidades en España.

5.1.3. Colecciones-ediciones

Existen colecciones de películas breves editadas en DVD o Blu-ray por productoras, como *Avalon* –reúne todas sus cintas–, *Producciones Africanauan* –obras de Esteban Crespo–, *Malvalanda* –filmes con audiodescripción y subtítulos para personas con discapacidad: *5 cortos con sentido*¹⁹– o las recopilaciones elaboradas por Mare Films, comercializadas por la cadena Fnac –*Los mejores cortos del cine español* (2003-2016)–. *Fotogramas* se suma a la difusión-promoción del cortometraje español entregando tres DVD, entre los años 2005 y 2007.

La Comunidad de Madrid también selecciona relatos en la edición *10 años en corto*. (1999-2007).

5.1.4. Entre la distribución y la exhibición: plataformas

En plena era digital –siglo XXI– nace un nuevo modelo de difusión, las plataformas –obsérvese cuadro 4–, que ofrecen un servicio a creadores/as, empresas productoras y distribuidoras, festivales y espectadores. Actúan como intermediarias entre estos elementos que conforman el mundo del corto; su función principal es la posibilidad de ver la obra mediante conexión por internet. La eclosión de plataformas ha supuesto una “revolución incipiente” (Yáñez-Sancho, 2018: 138) para el sector del cortometraje.

PLATAFORMAS	AÑO/S
Movibeta	2009
<i>Festhome</i>	2012
Uptofest	2012-2017
Clickforfestivals	2013

Cuadro 4. Principales plataformas de cortometrajes.
[Fuente: elaboración propia]

Por otra parte, cabe citar webs que incluyen entre sus contenidos filmes breves: YouTube (2005), Vimeo (2004), *Dailymotion* (2005). Asimismo, mencionamos el sistema de plataformas de vídeo bajo demanda (VOD) que da cabida al cortometraje: Amazon Prime Video²⁰ (2006), Filmin (2007), Feelmakers (2012). Hacemos también referencia a más variantes en línea: el catálogo VOD de Márgenes²¹ o la creación del archivo filmico Plat TV (2013) que contribuye en la investigación y la difusión del audiovisual.

Consideramos importante destacar AulaCorto²² (2018), un portal diseñado para el profesorado de primaria y secundaria que pueda tener acceso a películas cortas –función del cine como herramienta educativa–.

¹⁹ <https://malvalanda.com/cinco-cortos-con-sentido/>

²⁰ Ha destinado un espacio exclusivo para cortometrajes: *TV Cortos*. <https://www.amazon.es/b?ie=UTF8&node=12092245031>

²¹ Plataforma de distribución y exhibición especializada en cine iberoamericano independiente (Cfr.: <https://www.margenes.org/>).

²² <http://aulacorto.mecd.gob.es/>

5.2. Vías de exhibición

5.2.1. Festivales

La actividad de festivales de cortometrajes en nuestro país arranca²³ en 1959 con ZINEBI –Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao–. Desde este momento, los espacios en los que el filme breve puede competir y exhibirse se han extendido por todo o casi todo el país. Su actividad ha sido y sigue siendo esencial para la industria del formato, una vía para que los/as cineastas puedan promocionar y distribuir sus obras.

La desaparición de la obligatoriedad de exhibición de un cortometraje en las salas antes del pase del largometraje, marcado por el cese de la Dirección General de Cinematografía asumida por Pilar Miró y la nueva incorporación al cargo de Méndez Leite²⁴, entre diciembre de 1985 y enero de 1986, supuso un punto de inflexión para la historia de los certámenes de cine. Dicha limitación hizo que la difusión de películas cortas quedara acotada a circuitos de festivales; como resultado, surgieron más –Huesca, Gijón, Medina, Alcalá...–.

La evolución de los certámenes se refleja principalmente en su modalidad: tradicional, con proyecciones presenciales en sala/s; itinerante, celebrados en bares u otros lugares de ocio donde los usuarios participar con su votación mientras consumen, etc.; online, con la llegada de internet –Notodofilmfest (2001)–. Además, muchos ya no son específicos de cortometrajes, sino que conviven con el largo.

La proliferación de festivales es una evidencia. Instituciones autonómicas y locales han contribuido en la creación de estos y también han recibido apoyos por parte de empresas colaboradoras, patrocinadoras –hecho que revela la implicación de la sociedad con la cultura–, etc. Aunque, durante algunos años, se han visto afectados por la crisis económica hasta el punto de extinguirse. Al igual que ocurre en otros ámbitos del cortometraje, especialmente con la producción, no es posible aportar números exactos respecto al total porque además de los registrados en la fuente oficial del Anuario de Estadísticas Culturales²⁵, también surgen iniciativas no adscritas en la misma –los citados itinerantes, los creados en asociaciones vecinales, culturales, en escuelas, centros educativos y/o universidades, etc.–. Los índices más llamativos se dan en la primera década del siglo XXI, concretamente en 2004 se celebra, hasta el momento, el mayor número: 243 festivales –citamos algunos de los más relevantes²⁶ en el cuadro 5–, entre 2009 y 2020, las cifras de eventos ascienden y descienden.

²³ La Semana de Cine Religioso de Valladolid se creó en 1956 –SEMINCI desde 1973–, pero nace como certamen de largometrajes.

²⁴ Cfr.: <https://www.boe.es/boe/dias/1986/01/13/pdfs/A01889-01889.pdf>

²⁵ Creado por el ICAA, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MCUD) que recoge datos cuantitativos de los certámenes en activo por Comunidad Autónoma (*Vid.*: <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html>).

²⁶ Aquellos que califican sus cortos ganadores para optar a los premios Goya.

FESTIVALES	AÑO
ZINEBI	1959
Festival Internacional de Cine de Gijón	1963
Muestra Cinematográfica del Atlántico, ALCANCES	1968
Festival Internacional Cine de Alcalá de Henares (ALCINE)	1970
Festival Internacional de Cine de Huesca	1973
Festival de Cine Iberoamericano de Huelva	1974
Festival Internacional de Cine Independiente de Elche	1978
Festival Internacional de Cine de Valencia – Cinema Jove	1986
Semana de Cine de Medina del Campo	1987
Festival de Cortometrajes de Aguilar de Campoo	1988
Festival de Cine de l'Alfàs del Pi	1988
Festival de Cine de Madrid FCM-PNR	1991
Festival de Cine Independiente de Barcelona, L'Alternativa	1994
Festival Ibérico de Cinema de Badajoz	1994
Festival de Cine de Zaragoza	1995
Festival de Cortometrajes de Victoria-Gasteiz. CORTADA	1996
Certamen Internacional de Cortos Ciudad de Soria	1998
Abycine – Festival Internacional de Cine de Albacete	1999
Festival Internacional de Cortometrajes de Torrelavega	2000
Curtocircuito. Festival Internacional de Cine	2003
Almería en corto – Festival de Cortometrajes	2001
Festival Internacional de Cine de Lanzarote	2001
Festival de Cine de Alicante	2004

Cuadro 5. Festivales de cine/cortometrajes.

[Fuente: elaboración propia].

5.2.2. Cortometrajes en televisión

La pantalla pequeña, a pesar de seguir siendo una vía reducida de explotación-exhibición, sí ha participado en la visibilización del filme breve en la 2 de TVE: programa *Somos cortos* (Francesc M. López, 2010-2013), Concurso Iberoamericano de Cortometrajes –dentro del espacio *Versión Española* [Santiago Taberero, (1998-2003); Félix Piñuela (2003-actualidad)]–. La cadena privada Movistar Plus también ha acogido el formato corto –adquisición de filmes breves–, canales de suscripción, etc.

5.3. Rentabilización

5.3.1. *Branded Content*

En la primera década del siglo XXI, comienzan a producirse cortometrajes para la estrategia *Branded Content*, que consiste en generar contenidos de empresas y mar-

cas. Se trata de un fenómeno donde el cine y la publicidad se han unido y el filme breve ha obtenido rentabilidad. Algunas corporaciones e instituciones han recurrido a este formato para promocionar sus productos, recordar efemérides, concienciar-sensibilizar al espectador, etc. y han encargado la realización de su corto publicitario a directores/as reconocidos/as en nuestro país, incluso han solicitado campañas de comunicación conformadas por una serie de obras –consultar cuadro 6–. “El cortometraje aparece con fuerza en la búsqueda de nuevas maneras de posicionar en la mente de los públicos, de una manera sutil, una conexión emocional y un valor añadido” (Loran, 2017: 153). En este sentido, la película breve se concibe al servicio del marketing. “El imperio del relato se ha impuesto: del producto se pasa a la marca y finalmente a la historia, el relato” (García-Fernández, 2020: 171).^{27,28,29}

CAMPAÑAS DE COMUNICACIÓN Y/O CORTOMETRAJE PUBLICITARIO	AUTOR/A CINEASTAS	MARCA/EMPRESA GRUPO CORPORATIVO INSTITUCIÓN	AÑO/S
<i>Vivamos como galegos</i>	VV.AA.	Gadis	2007-2009
<i>Bad Night</i>	Álex de la Iglesia	FAD ³	2009
<i>Hazte extranjero</i>	Iciar Bollain	Campofrío	2013
<i>Viral</i>	Lucas Figueroa	FNAC	2013
<i>La vuelta a la tortilla⁴</i>	Paco León	Buckler 0,0	2013
<i>Carlota</i>	Nacho Vigalondo	Brabante Cervezas	2013
<i>Cinergia</i>	VV.AA.	Gas Natural Fenosa	2014-2016
<i>Mediterráneamente⁵</i>	VV.AA.	Estrella Damm	2015-2018
<i>17 años juntos</i>	Javier Fesser	ING	2016
<i>La suerte de quererle</i>	Roberto Pérez Toledo	El Corte Inglés	2016
<i>Regalo</i>	Gracia Querejeta	Génesis	2016
<i>¿Crees en el destino?</i>	Daniel Sánchez Arévalo	Euromillones	2016
<i>Las pequeñas cosas</i>	Alberto Rodríguez	Estrella Damm	2016
<i>Danielle</i>	Alejandro Amenábar	Lotería Nacional	2017
<i>Vecino</i>	Paco León	Xiaomi España	2020

Cuadro 6. Cortometraje como recurso en la técnica de marketing Branded Content.
[Fuente: elaboración propia].

5.3.2. Retorno del cortometraje a la sala de cine

Si hay un hito destacable en el mundo del cortometraje que cierra la primera década del siglo XXI es el intento de reanudar la vuelta del cortometraje a las salas de cine, recuperando la iniciativa precursora de la distribución de los años setenta y ochenta.

²⁷ Fundación de Ayuda contra la Drogadicción.

²⁸ Apoyado por la Sociedad Española de Oncología Médica (SEOM); su recaudación fue destinada a creación de la II Beca de investigación SEOM-Buckler 0,0 para contribuir al estudio contra el cáncer de mama.

²⁹ Destaca en esta serie Vale de Alejandro Amenábar (2015).

Algo que ha sido posible gracias al trabajo del productor Pepe Jordana, quien lo consiguió con la trilogía *A contraluz*, integrada por las obras del director Eduardo Chaperó-Jackson: *Contracuerpo* (2005), *Alumbramiento* (2007) y *The End* (2008). Estos filmes breves fueron exhibidos en todos los cines de la cadena UGC CINÉ CITÉ en 2009.



Imagen 1. Cartel de la trilogía *A contraluz*.
 [Fuente: *Revista Atticus*, 2017].

En la segunda década del presente siglo se han generado otras propuestas de distribución en salas de cine –hacemos referencia a algunas de ellas en el cuadro 7–.

PROYECTO	ORGANIZACIÓN	AÑO/S
El Día Más Corto (ED+C)	Coordinadora del Cortometraje Comunidad de Madrid	2013
Proyección de cortos-Cines Broadway	Mare Films S.L.	2016-2017
Proyección de cortos-Cineteca de Madrid	A. I. Cea	
Cortos ganadores SECIME	Semana de Cine de Medina del Campo Cátedra de Cine-Universidad de Valladolid)	2004-2009
Cortos ganadores SOIFF	PNR	2017-2020

Cuadro 7. Proyecciones de cortometrajes en cines.
[Fuente: elaboración propia].

La película corta *La voz humana* (Pedro Almodóvar, 2020) ha sido distribuida en salas de cine de las principales ciudades del país.

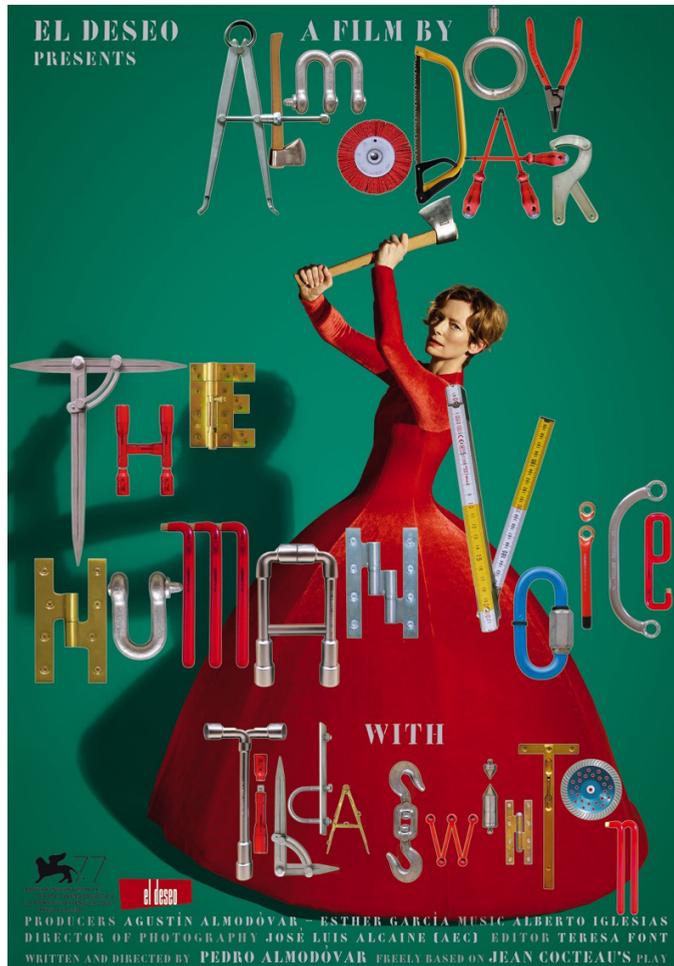


Imagen 2. Cartel del cortometraje *La voz humana*.
[Fuente: <http://todopedroalmodovar.blogspot.com/>, 2020].

6. Movimiento asociativo

La implicación de los distintos movimientos asociativos del sector ha sido decisiva. En España, el activismo en favor del corto irrumpe en 1983 con la Asociación de Cortometrajistas de España –A.C.E.–, actualmente desaparecida. Posteriormente, se creó la Plataforma de Nuevos Realizadores³⁰ –PNR–, en 1987 –fundada en 1989–: su finalidad es valorar el cortometraje e intentar que la administración y la sociedad en general lo reconozca como obra cinematográfica con entidad propia.

Alcanzado ya el siglo XXI, surgen nuevos desafíos asociacionistas. En 2008, aparece la Coordinadora del Cortometraje Español –CCE–, Pepe Jordana expone en el documental *Cortos infinitos* que la CCE se encarga de aglutinar todas las asociaciones e incluso se postula como refugio para toda la comunidad del filme breve. “Representa, defiende y fomenta el cortometraje español, además de servir como interlocutor válido ante administraciones, instituciones y empresas públicas y privadas³¹”. En 2013, nace la Asociación de la Industria del Corto –AIC–, una entidad que intenta impulsar el sector y proteger al formato, agrupar a empresas y autónomos/as que se dediquen profesionalmente a la producción y distribución de cortometrajes, defender los intereses de la industria del corto ante cualquier institución, en mercados internacionales, dialogar-negociar con televisiones, sindicatos y cualquier organismo de la esfera audiovisual³².

Al margen de estas tres asociaciones principales del cortometraje a nivel nacional –PNR, CCE, AIC–, algunas comunidades han creado las suyas propias –Plataforma de Nuevos Realizadores de Castilla y León–. Asimismo, cabe mencionar agrupaciones entre Festivales –FECCYL: Federación de Festivales de Cine de Castilla y León, etc.–.

7. Nuevo escenario del cortometraje: crisis covid-19

Debido a la crisis covid-19, uno de los agentes del cortometraje que más se ha visto afectado por la situación actual ha sido el circuito de festivales del país, dado que la gran mayoría han interrumpido o cancelado su celebración. Aunque no por ello se ha paralizado su actividad, sino que ha transmutado al modo online o se ha llevado a cabo presencialmente con restricciones –aforos limitados, etc.–. Además, algunos de estos certámenes se han unido con el fin de aunar sus fuerzas. Podemos hablar de la *Mesta Corrientes de Cine*, una asociación interterritorial de certámenes, integrada por personas que forman parte de equipos directivos o que están vinculadas a los mismos. Agrupa a festivales que se desarrollan dentro de ocho comunidades autónomas: Canarias, Castilla La Mancha, La Rioja, Aragón, Navarra, Castilla y León, Asturias y Cantabria³³; se encuentra constituida, hasta el momento, por diecisiete de ellos.

A su vez, la *Mesta* formará parte de Pantalla³⁴ –Federación Estatal de Coordinadoras de Festivales de Cine y Contenidos Audiovisuales–, una organización que nace para proteger el trabajo de aproximadamente 150 certámenes nacionales.

³⁰ <https://pnrcine.com/>

³¹ <http://coordinadoradelcorto.org/>

³² <https://www.aicortometraje.es/>

³³ Declaraciones de Javier Muñiz, en entrevista (*Op. Cit.* 1-II-2021).

³⁴ <https://www.cineytele.com/2020/08/04/nace-pantalla-una-federacion-para-defender-los-intereses-de-los-festivales-de-cine/>

8. Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos intentado constatar que el cortometraje español ha logrado abrirse hueco dentro del patrimonio cultural-cinematográfico del país o crear el suyo propio, al margen de su carácter “atípico”, de su idiosincrasia –libertad creativa; producción irregular, externa a los modos comerciales convencionales, etc.–. En este sentido, pensamos que los agentes que hemos ido describiendo, que forman parte de la praxis del filme breve, conforman un tejido industrial.

La evolución de los diversos congéneres cinematográficos-audiovisuales enfocados en la producción del formato, a los que hemos hecho referencia durante la exposición, demuestran el auge de su mercado –cauces para el impulso del filme breve: oportunidades de obtener un rédito económico para seguir produciendo; mecanismos de financiación; interés por parte de plataformas de cine como Filmin, Amazon, etc.–. Al igual que su éxito internacional marcado por obras como *Alumbramiento* (Eduardo Chapero-Jackson, 2007) –premiado por la Academia de Cine Europeo (64 Mostra de Venecia)–, *Timecode* (Juanjo Giménez, 2016) –Palma de Oro en Cannes 2016–, *Matria* (Álvaro Gago, 2017) –Gran Premio del Jurado en el Sundance Film Festival 2018–. A esta repercusión puede sumarse las nominaciones a los Oscar: *Esposados* (Juan Carlos Fresnadillo, 1996), *7:35 de la mañana* (Nacho Vigalondo, 2004), *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2006), *Binta y la gran idea* (Javier Fesser, 2007), *La dama y la muerte* (Javier Recio, 2009), *Aquel no era yo* (Esteban Crespo, 2013), *Timecode* y recientemente *Madre* (Rodrigo Sorogoyen, 2019).

Lo que también es evidente es que el cortometraje necesita paliar sus debilidades: inestabilidad del sector –falta de profesionalización–, inexistencia de una herramienta para cuantificar su producción anual que colabore con el Archivo del Cortometraje Español³⁵ –quizá sea posible desde el circuito de festivales³⁶–, escasa cobertura mediática, insuficiente apoyo institucional, etc. Aunque el movimiento asociativo y las distintas voces en pro del sector, sin duda, contribuyen a mejorar la situación.

En síntesis, mediante este estudio pretendemos mostrar que, desde el trabajo de distribución del cortometraje en salas de cine, realizado por José Esteban Alenda, consideramos que existe una industria –con particularidades–, centrada en el filme breve en España, que ha evolucionado y que sigue incorporando elementos que manifiestan su positivo desarrollo.

9. Bibliografía

- Amitrano, A. (1998). *El cortometraje en España*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Textos.
- Archivo del cortometraje español (2018). Recuperado de: <https://archivodelcortometraje.es/en/> (Fecha de acceso: 18/05/2020).
- Anuario de Estadísticas Culturales. Recuperado de: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/evolucion/npeli.html> (Fecha de acceso: 5/10/2020).

³⁵ Creado en 2018 por la CCE (Vid. <https://archivodelcortometraje.es/en/>). La producción anual que registra no coincide con el número de obras que reciben los festivales.

³⁶ ALCINE ha creado una base de datos (Vid. https://alcine.org/fichas_cortos.php).

- Asociación de la Industria del Cortometraje (2013). Recuperado de: <https://www.aicortometraje.es/> (Fecha de acceso: 10/06/2021).
- Asociación Española de Crowdfunding. (2013). Recuperado de: <https://www.spaincrowdfunding.org/> (Fecha de acceso: 15/05/2021).
- Aulacorto (2018). “Aulacorto: el portal de cine para colegios e institutos”. Recuperado de: <http://aulacorto.mecd.gob.es/> (Fecha de acceso: 10/05/2021).
- Boletín Oficial del Estado (1986). “BOE núm. 11. lunes 13 de enero 1986”. Recuperado de: <https://www.boe.es/boe/dias/1986/01/13/pdfs/A01889-01889.pdf> (Fecha de acceso: 2/12/2020).
- CineyTele: web del audiovisual (2012). “Nace Pantalla, una federación para defender los intereses de los festivales de cine”. Recuperado de: <https://www.cineytele.com/2020/08/04/nace-pantalla-una-federacion-para-defender-los-intereses-de-los-festivales-de-cine/> (Fecha de acceso: 26/10/2020).
- Coordinadora del Cortometraje Español (2008). Recuperado de: <http://coordinadoradelcorto.org> (Fecha de acceso: 09/09/2020).
- Coronado-Ruiz, C. y Larrañaga-Rubio, J. (2015). “La financiación por medio del crowdfunding del audiovisual: el caso del cortometraje Juan y la nube”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 38, pp. 203-221. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2015.v38.50816
- Deltell Escolar, L. (2006). “El nuevo hombre orquesta: el director de cortometrajes y novel en España”. *Área Abierta*, nº 14, pp. 1-8. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606230001A>
- De Vega de Unceta, A. (2018). “La percepción del cortometraje por los profesionales del cine español”. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, nº 17, pp. 429-456. Recuperado de: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5122>
- Festival de Cine de Alcalá de Henares –ALCINE–. (1971-2021). “Base de datos de Cortometrajes ALCINE”. Recuperado de: https://alcine.org/fichas_cortos.php (Fecha de acceso: 14/09/2021).
- García Fernández, Emilio C., (2020). “El cortometraje como formato de *Branded content* en la comunicación empresarial. Lo importante es la historia y las experiencias emocionales”. En García, Emilio. C. García-Fernández, Cristina Manzano-Espinosa y Luis Deltell-Escolar, *Nuevos márgenes del cortometraje*. Madrid: Fragua
- García Rayo, A. (2020) “Los grandes nombres (olvidados) del cine español: José Esteban Alenda, el distribuidor que bregó por ‘Furtivos’ con la censura”. Recuperado de: <https://archivo-agr.blogspot.com/2020/03/los-grandes-nombres-del-cine-espanol.html> (Fecha de acceso: 6/05/2021).
- Heraldo-Diario de Soria (2020). “Javier Muñoz: «El listón del Festival está alto»” Recuperado de: <https://heraldodiariodesoria.elmundo.es/articulo/cultura/javier-muniz-liston-festival-alto/20201122213312304593.html> (Fecha de acceso: 26/12/2020).
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGrawHill.
- Lorán Herrero, M. D. (2017). “El uso del cortometraje como estrategia de branded content”. *Miguel Hernández Communication Journal*, nº8, pp. 153-177. Recuperado de: <https://revistas.innovacionmh.es/index.php/mhcj/article/view/159>
- Márgenes. (2019). Recuperado de: <https://www.margenes.org/> (Fecha de acceso: 9/07/2021).
- Miguel-Borrás, M. y Cea-Navas, A. I. (2018). “La función social del cortometraje: *Exprés* o las devastadoras consecuencias de la heroína”, en José Muñoz Jiménez, Silvia Martínez Martínez y Beatriz Peña Acuña (coords.), *La realidad audiovisual como nuevo vehículo de comunicación*. Barcelona: Gedisa.

- Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html> (Fecha de acceso: 26/08/2021).
- Plataforma Amazon Prime Video. (2006). “TV cortos”. Recuperado de: <https://www.amazon.es/b?ie=UTF8&node=12092245031> (Fecha de acceso: 26/10/2020).
- Plataforma de Nuevos Realizadores (1989). Recuperado de: <https://pnrcine.com/> (Fecha de acceso: 23/01/2021).
- Plataforma Verkami. (2010). “Inicio”. Recuperado de: <https://www.verkami.com/discover/projects/category/40-film-laburra> (Fecha de acceso: 26/09/2021).
- Productora Malvalanda. (2006). “Cinco cortos con sentido”. Recuperado de: <https://malvalanda.com/cinco-cortos-con-sentido/> (Fecha de acceso: 4/09/2021).
- Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre la protección a la cinematografía española. Recuperado de: <https://www.boe.es/eli/es/rd/1983/12/28/3304> (Fecha de acceso: 26/08/2021).
- Revista Atticus. (2017). “La trilogía *A contraluz*”. Recuperado de: <https://revistaatticus.es/2009/06/11/la-trilogia-a-contraluz> (Fecha de acceso: 4/09/2021).
- Roig Telo, A., Sánchez-Navarro, J. y Leibovitz, T. (2012). “¡Esta película la hacemos entre todos! Crowdsourcing y crowdfunding como prácticas colaborativas en la producción audiovisual contemporánea”. *ICONO 14*, vol. 1, núm. 10, pp. 25-40. Recuperado de: <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i1.113>
- Yáñez-Sancho, J. (2019). “Los cortometrajes. En busca de la estabilidad”, en Carlos F. Heredero y Caimán Cuadernos de Cine (eds.), *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión, 2015-2018*. Málaga: Festival de Málaga.