

Área Abierta Nº 2 [MARZO 2002]

**EN TORNO A ALGUNOS PROBLEMAS INDUSTRIALES DEL CINE ESPAÑOL. La producción de largometrajes y cortometrajes en España.**

**Autor: Emilio C. García Fernández**



El cine español, como bien es sabido, inició su andadura a finales del siglo XIX, al tiempo que en otros países se abrió camino el Cinematógrafo de los hermanos Lumière. Su trayectoria no estuvo plagada de grandes aciertos, sino más bien de un equilibrado propósito en el desarrollo de una industria que, lamentablemente, nunca llegó a consolidarse como en otros países.

Los problemas industriales que asolaron a lo largo de un siglo al cine español, fueron tantos que resulta difícil abordarlos de una vez. Sin duda una reflexión general sobre tales circunstancias, inducen a realizar comentarios muy fuertes sobre todos aquellos que trabajaron y trabajan en el negocio del cine, confrontando posturas, iniciativas y resultados. Al mismo tiempo, estos planteamientos generales nos permiten analizar algunas cuestiones centradas, especialmente, en la producción y explotación de los cortometrajes, entendiendo las enormes dificultades que, a lo largo de un periodo excesivamente largo, encontraron para su divulgación y explotación comercial.

Con estas ideas, abordamos toda una serie de cuestiones desde la doble perspectiva que darán algunas luces sobre otros temas que exigen mayor detenimiento y más profundidad, que se abordarán en otra ocasión.

## I

En este sentido, y con el ánimo de aportar sugerencias, algunos de los aspectos que nos interesa señalar brevemente para definir los perfiles del campo de estudio y análisis que se aborda sobre el tema elegido, pueden ser:

*¿Cuáles fueron las bases industriales sobre las que se cimentó el cine español en cada época?*

Creemos que en este sentido en España hablamos de "industria cinematográfica" cuando nunca ha existido tal industria. Quizá sólo en dos momentos podamos encontrar algún referente que se pareciera a lo que entendemos como tejido industrial cinematográfico (años 1932-36; 1945-55), porque hubo Estudios y una cierta profesionalidad, y porque precisamente la picaresca destruyó todo aquello que de positivo podían tener las iniciativas desarrolladas.

*¿Cómo fueron las propuestas creativas que se llevaron a cabo a lo largo de los años?*

Sin duda nos encontramos con momentos buenos, regulares y malos, aunque también los hubo excelentes. Fueron los propios productores y directores los

encargados de desequilibrar la balanza debido, básicamente, a los enfrentamientos surgidos entre todos los sectores a la hora de potenciar el cine español.

Los productores sólo producían en función del respaldo económico que tenían (de la Administración fundamentalmente y como única productora estable del país).

Los distribuidores y exhibidores se dejaron manejar por las multinacionales, en cuyas manos pusieron buenos circuitos de salas.

Los directores, que intentaron por todos los caminos posibles poder sacar adelante una carrera personal, al margen –en muchos casos- del público, al que, sorprendentemente, nunca han tenido en cuenta a la hora de abordar las historias.

En todas las décadas, evidentemente, encontramos esas aportaciones que nos hablan de cine de calidad, da historias de gran interés. Únicamente hay que revisar el cine español para conocerlas en su detalle.

*¿Qué nivel de profesionalidad se dio en el cine español en sus cien años de existencia?*

Pensamos que un nivel medio-bajo, dejando a un lado el hecho de que una persona pueda vivir del cine. Salvo singularidades (entendiendo éstas como personas – directores, guionistas, productores, etc.- que han aportado obras de interés), los representantes de cada uno de los sectores industriales han manifestado a lo largo de más de un siglo que el cine español apenas les interesó lo más mínimo y que, fundamentalmente, buscaron una rentabilidad inmediata del producto en la que, además, el riesgo fuera el mínimo.

Podemos decir que en todo un siglo ha habido muchos empresarios y creadores cinematográficos pero muy pocos que debamos considerarlos en sus justos términos, “profesionales”.

*¿Qué papel desempeñó la Administración de cara a la existencia o subsistencia del cine español?*

Solamente comentar al respecto que siempre nos ha llamado poderosamente la atención que tras la muerte de Franco, un gran número de los que trabajaban en el cine destacaran especialmente la picaresca promovida desde la Administración – créditos, subvenciones, premios, etc.- a lo largo de tantos años y que fuera éste el motivo de la mas bien “nefasta” producción realizada. Y por esto, también quedamos muy sorprendidos cuando, consolidada la democracia en España casi todos los que así se habían pronunciado, se subieran rápidamente al carro de las vías de financiación que se establecieron desde el Ministerio de Cultura.

*¿Qué relación se estableció en el tiempo entre el empresario y la administración; entre el empresario y el creador; entre el empresario y el público?*

En líneas generales, y en un tono coloquial, podemos decir que:

El empresario y la administración mantuvieron un matrimonio de conveniencia: *yo existo gracias a ti*. El principal productor del cine español ha sido el Estado (es decir: los españoles).

Entre el empresario y el creador también se estableció un acuerdo por el cual el segundo demostró su saber hacer y dio soluciones a aquel que muchas veces naufragaba en proyectos de difícil resolución.

El empresario (y el director) creemos que en muy contadas ocasiones han tenido en cuenta al público. Ellos desarrollaron un proyecto (pensando en su rentabilidad fuera de taquilla) y lo que menos le

preocupó es que conectara con el público. Por eso, a lo largo de la historia son muy pocas las películas que han alcanzado una gran repercusión en taquilla, y muchos años fueron de auténtica sequía. (Basta con echar un vistazo a la cuota de mercado a lo largo de los años, y el abandono de la sala de cine por parte del espectador español y cómo este espectador dio la espalda al cine español).

*¿En qué momento se puede hablar de un cine español consolidado?*

Desde nuestro punto de vista, el cine español llegó a consolidarse cuando fue popular; esto es, cuando los espectadores siguieron los estrenos con máximo interés, se preocuparon del entorno de las escasas *estrellas* que brillaron en nuestro firmamento.

Más allá de las modas, de la malsonante "españolada", el cine español se consolidó como un cine que llegó y conectó con un público que nunca entendió de rupturas artísticas y de enfrentamientos ideológicos a través de historias cinematográficas. Nos estamos refiriendo al público más mayoritario, a aquel que entraba sin prejuicios en la sala de cine.

La generación que vivió la postguerra y aquella otra que impulsó el cambio generacional más radical del siglo XX, si bien tuvieron sus aciertos fueron, sin duda, los que dinamitaron en buena medida la subsistencia del cine español, sobre todo al dirigirse a un público que resultó ser minoritario y que estuvo apoyado por toda una clase aparentemente cultural, excesivamente intelectualizada.

Las modas dominaron la trayectoria del cine español sobre intenciones, creemos, muy poco claras para una mayoría, principalmente para aquel amplio colectivo que iba al cine. Así se acabó con todo.

*¿En qué medida se afianzó un mercado propio y cuáles fueron sus tentáculos de cara al exterior?*

El mercado español nunca fue suficiente para amortizar las producciones españolas. Ni lo es todavía hoy. Hubo algunas películas que resultaron grandes éxitos (especialmente las que se dirigían al gran público) y, hoy mismo, en estos últimos años, hemos podido comprobar como dos o tres películas alcanzaron las mejores taquillas de toda la historia del cine español.

Sin duda, a lo largo de los años algunas películas españolas dispusieron de una distribución en el extranjero. Aunque es un terreno por estudiar –y sobre el que hay más sombras que luces- podemos decir que, lamentablemente, más allá de las Muestras, Semanas, etc., que se organizaron y organizan para dar a conocer el cine español en otros países, la rentabilidad de esas actuaciones no fue –ni es- la esperada.

Hoy mismo, y más allá de los Oscar, y del empuje que pueden dar Saura, Almodóvar, Antonio Banderas o Alejandro Amenábar, el cine español, en más de una ocasión, tiene que contratar salas para poder estrenar en el extranjero.

Es evidente que la promoción del cine español –del audiovisual en general- está falto de ideas y de recursos. Los productores españoles quieren que este asunto se afiance definitivamente. En el Editorial aparecido en la revista "Cineinforme" (nº 735-736), comentan que un estudio de la FAPAE *"inciden especialmente en la incapacidad financiera de los productores españoles para promocionar sus obras dentro y fuera de España, así como la insuficiente capacitación para gestionar tales acciones"*. Es así como tiene que salir el ICEX (Instituto de Comercio Exterior) presentando un plan trienal *"con el fin de apoyar la exportación audiovisual, plan que ha sido dotado con un presupuesto de 500 millones de pesetas anuales"*. De nuevo se aprecia cómo para cualquier iniciativa que garantice un mínimo de explotación comercial se reclama la ayuda del Estado.

*¿Fue una industria autónoma –privada- o dependiente de los criterios arbitrarios de la Administración?*

Como ya hemos apuntado, el cine español se levantó sobre la aportación del Estado (ahora existen otras vías complementarias y muy importantes para contar con una financiación anticipada). El empresario privado no demostró con los años la solidez necesaria para conseguir su independencia (véase Cifesa, Cesáreo González, Ignacio F. Iquino, José Luis Dibildos, Eías Querejeta o Andrés Vicente Gómez, entre otros muchos). Son muy pocos los que abordaron y abordan proyectos simultáneos. En estos últimos años, la situación ha cambiado en tanto que el sector de la televisión está invirtiendo en buena parte de la producción para garantizarse un stock cinematográfico con el que dar una cobertura a su parrilla de programación.

*¿Por qué se justificó siempre la mala salud del cine español en función de enemigos –externos- más o menos declarados que obstruyeron su existencia?*

Siempre se ha dicho que el cine español siempre ha tenido –y tiene- un *enemigo*: el cine estadounidense. Nadie se atrevió a decir que el enemigo estaba y está en casa. Que el problema, al margen de las actuaciones de los distribuidores y empresarios de salas, se encontró –encuentra- en los temas abordados, en la falta de promoción y en la falta de credibilidad de muchos de los que trabajaron delante y detrás de la pantalla.

Más allá de la peculiaridad del cine español durante el franquismo, en este periodo se hicieron muy buenas películas artísticas y también otras que llegaron al gran público. Algunos errores se pagaron. Sin embargo, tras la llegada de la democracia se ha permitido casi todo; especialmente aquello que tenía que ver con la modernidad. Se impusieron unos criterios artísticos (sorprendentemente, algo contra lo que se había luchado durante años; véase la producción de cine de calidad sobre soportes literarios y conceptuales) y los errores surgidos no se hicieron pagar con el silencio creativo sino que se potenciaron todavía más ofreciéndole más rodajes a quienes habían demostrado que no sabían hacer las cosas. La diferencia, no obstante, está en que éstos son defendidos por un crítica “especializada” que dogmatizó sin ningún pudor durante muchos años y que, también, fue la culpable de que el cine español comenzase a caminar por senderos muy peligrosos, por los cuales llegó a la situación de asfixia que vive.

Lejos de estar de acuerdo con que el cine español vive uno de sus mejores momentos, creemos que el cine español tiene que cambiar su línea de trabajo y abrirse un poco más a unas historias que, sin perder su identidad, logren interesar a grandes y jóvenes, en España y en el extranjero.

*¿Por qué casi nunca se habló de los enemigos que el cine español siempre tuvo dentro de su propio país?*

Porque nunca interesó, porque era más fácil trabajar señalando que los problemas derivaban de la actuación de las multinacionales, especialmente para nadie se fijara en los productos que se hacían. Hay que tener en cuenta que las multinacionales, como empresas bien gestionadas, aprovecharon las grietas que fue mostrando el cine español y su mercado.

Casi nadie habló y habla de empeños absurdos, de historias que nadie sabe cómo se llevaron al cine... ¿Alguien señaló en alguna ocasión el déficit que viene acumulando el cine español desde hace muchos años? ¿Por qué no se exige una mejor administración de los dineros públicos a la hora de apoyar proyectos que no cuentan de antemano con mercado?

*¿Por qué, según las épocas, se hizo sonar las campanas de buena salud del cine español al amparo de unos datos estadísticos referenciales poco fiables?*

El cine español ha estado y todavía está en la Unidad de Cuidados Intensivos. Si somos honestos con la realidad cinematográfica española, resulta difícil sostener que el cine español –como se viene diciendo de continuo en estos últimos años- vive su mejor momento.

Un ejemplo, el Anuario de la SGAE (2000), se indica que sólo cinco películas españolas han superado los 600 millones de recaudación en 1999 (*Todo sobre mi madre*, *Muertos de Risa*, *La novena puerta*, *La niña de tus ojos*, *Entre las piernas*; Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia, Roman Polanski, Fernando Trueba y Manuel Gómez Pereira). El Boletín de la Academia del mes de julio de 2000 (con datos de junio) destacó cinco títulos que superaron los 500 millones (*Todo sobre mi madre*, *La lengua de las mariposas*, *Sobreviviré*, *Solas* y *El arte de morir*; Pedro Almodóvar, José Luis Cuerda, Alfonso Albacete y David Menkes, Benito Zambrano, Alvaro Fernández Armero).

Los últimos datos referidos al primer semestre de 2001 (1 de enero-31 de agosto) y según los datos que ofreció el ICAA (Academia. Boletín del cine español. Nº 72; octubre 2001), de las películas con mayor recaudación sólo tres han superado los 400 millones (*Torrente 2: misión en Marbella*; *No te fallaré*; *El espinazo del diablo*; Santiago Segura, Manuel Ríos San Martín, Guillermo del Toro) y una del año anterior los 300 millones (*El bola*; Achero Mañas). Somos conscientes del gran éxito de taquilla que está siendo el estreno de *Los otros*, de Alejandro Amenábar, que se convertirá, sin duda, en la película más vista del cine español y otros éxitos como los estrenos de *Tuno negro*, de Pedro L. Barbero y Vicente J. Martín, y *Gente pez*, de Jorge Iglesias.

Además, el control de taquilla no es todavía efectivo al cien por cien. La picaresca empresarial que siempre ha existido todavía pervive en algunas salas españolas y entre algunos productores que saben cómo hacer que sus películas alcancen una determinada taquilla.

Lo comentado hasta aquí, no dejan de ser algunos de los muchos interrogantes que continuamente nos surgen a la hora de abordar investigaciones y estudios sobre algunos de los aspectos de la historia industrial y creativa del cine español. Los hemos desarrollado brevemente, porque entendemos que sin estas ideas resultaría difícil comprender el mundo del cortometraje en España.

## II

Y en el marco de estas preguntas, si nos queremos referir a la producción de **cortometrajes**, los problemas lejos de desaparecer se incrementan hasta niveles preocupantes. Los motivos también son diversos. Y nada mejor que iniciar estas líneas mencionando otras cuestiones prioritarias para entender cada una de las circunstancias que influyeron en la producción de cortometrajes en España.

Previamente, vamos a partir de una base. Cuando hablamos de cortometraje nos referimos, concretamente, a la película que no excede de 30 minutos de duración (entre 30 y 60 minutos hablamos ya de mediometraje), siendo el metraje más apropiado para su denominación los 11 minutos (una bobina de 300 metros), por ajustarnos a la fórmula de explotación más apropiada.

No nos cansaremos de repetir que la programación de una sala es limitada en tiempo, y que el cortometraje tuvo que someterse a unos patrones empresariales que hicieron inevitable ajustarse a esa duración (recordemos que la duración de un corto tuvo que ver con la existencia de doble proyector en cabina y que una bobina –300 metros aproximadamente- era la unidad de carga para cada uno). Sabemos también que con el tiempo la diversa duración del largometraje fue imponiendo unas normas de conducta entre los empresarios de sala que les llevó a prescindir, inevitablemente, del “complemento”, tal y como se consideró al cortometraje a lo largo de los años,

especialmente tras la supresión de la obligatoriedad de proyección del Noticiario Cinematográfico Español NO-DO (por Orden de 22 de agosto de 1975).

[Un matiz adicional: en los primeros años cuarenta, el complemento estuvo formado por el noticiario, un cortometraje de ficción y otro corto de animación. Cuando el NO-DO fue obligatorio, todavía compartió en algunas salas y durante unos años el tiempo del complemento con un cortometraje y la película de animación. Ese complemento fue distinto según se hablara de sala de estreno –con una película-, de programa doble –película de serie A con otra de serie B más un noticiario u otros complementos-. En cualquier caso es bien cierto que el complemento buscó completar el horario del programa principal. Quizá este tipo de programación marcó una manera de entender el “ir al cine”, marcando unas pautas de conducta que influyeron en la recepción que tuvo el cine en la sociedad española hasta finales de los sesenta.]

En cualquier caso, el cortometraje tiene un formato muy especial que se modifica cuando hablamos de un documental (hacia los 20 minutos) y un reportaje (hacia los 25-30 minutos). Los medimetrajes, desde nuestro punto de vista, son un formato heterogéneo en los que se entremezclan los contenidos antes mencionados.

[Otro matiz: Una de las polémicas que siempre han existido en la programación de cortometrajes en las salas fue el pago de un alquiler por parte del empresario y el que se ajustara al programa principal. Aquí el enfrentamiento entre productor-director y empresario fue constante, siendo el segundo quien finalmente decidió sobre el futuro de la exhibición del producto.]

A partir de ahora, iremos mencionando y contestando al mismo tiempo a una serie de cuestiones que nos ayudarán a dejar más asentadas las ideas que manejamos en esta ocasión.

#### *¿Cuándo se habla por primera vez de cortometraje?*

Sin ánimo de hacer historia, debemos remontarnos a los años veinte, cuando realmente –y toda vez que se comercializa ya en estándar el *largometraje* se puede establecer una diferencia entre los dos metrajes.

No obstante, con anterioridad se establecen las pautas que determinarán los formatos y contenidos del cortometraje:

Los reportajes de actualidad (véase *Visita de la Reina María Cristina y Alfonso XIII a Barcelona*, 1898, de Fructuoso Gelabert; salidas de misa, corridas taurinas...)

Las vistas panorámicas (entiéndase la línea de *Tibidabo* 1901, de Segundo de Chomón)

Los documentales (cabe recordar *Subida a Montserrat*, 1901, y *Barcelona ciudad principal de Cataluña*, 1912, ambas de Chomón)

Las películas publicitarias e industriales.

Sin duda, las películas que abastecieron las salas españolas y de todo el mundo eran de corta duración, pero esta actividad productiva no suponía que estuvieran generando *cortometrajes*; más bien, resultaban en general películas de ficción, que contaban una historia cómica o dramática, con la que disfrutaban los espectadores de la época.

Cuando los directores necesitaron de un mayor metraje para poder *contar* historias más largas, se arriesgaron a romper un modelo industrial y creativo que no sólo fue un reto importante sino, también, fundamental para entender mucho mejor la dimensión industrial –y, complementariamente, creativa- del cine.

#### *¿Cómo se define el cortometraje?*

Creemos que el cortometraje se define como tal, como producto capaz de transmitir una historia con la autonomía necesaria –idea, concepto, narración...- y más allá de los híbridos impuestos por el cine a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, cuando las vanguardias de los años veinte comenzaron a utilizar el cine como soporte creativo y plataforma adecuada para la transmisión de sus ideas.

En España fue notable la influencia de “La Gaceta Literaria” y los núcleos intelectuales que propiciaron obras como *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, en donde la ficción y experimentación toman cuerpo, abriendo nuevas perspectivas que, lamentablemente, no serán muy aprovechadas en el futuro (quizá con la excepción de José Val del Omar).

A partir de este momento, la definición se convirtió en “indefinición” debido a la complejidad de los contenidos abordados, atendiendo tanto a la forma como al fondo. Por nuestra parte, deseamos aportar una ligera luz sobre algunas de estas líneas, señalando que el cortometraje –sobre todo durante el régimen de Franco- se confundió siempre con el documental –quizá porque fue el formato que se apoderó de la producción, ante la falta de rentabilidad que la ficción supuso a partir de 1943-.

No obstante, a partir de la implantación del sonoro, se pudieron establecer como líneas generales, las siguientes:

*El corto de ficción*: es el más claro y definido por su propio contenido. En este campo, con el tiempo, se fue perfilando también la actuación profesional: aquellos que produjeron cortos de ficción a partir de la estructura industrial existente (historias cómicas, dramáticas, policíacas, musicales...); y aquellos otros que desarrollaron su actividad al margen de la misma –los independientes- (más centrados en abordar temas diferentes, historias más personales, como ejercicio previo a la dirección de un largometraje). Salvo en el período 1940-44, el corto de ficción no contó con una producción amplia durante varias décadas, y será a partir de mediados de los años setenta cuando encontraremos un desarrollo más generalizado y continuado de este tipo de trabajos.

*El documental* (en muchos casos un corto cultural): que tiene también un doble enfoque atendiendo a su contenido (etnográfico, antropológico, folclorista, turístico, paisajístico...) y a su forma (si se trata simplemente de panorámicas, planos fijos, mucha voz en off..., o por el contrario se planifica con una intención artística, estética, funcional, emotiva...). Quizá se convirtió, rápidamente, en un gran paraguas bajo el que se propusieron todo tipo de temas que no encontraron acomodo denominativo. Se explotó al máximo entre 1944 y 1975, aunque se mantuvo una producción excesivamente alta en años posteriores.

*El corto experimental*: desarrollado excepcionalmente a lo largo de la historia del cine español (José Val del Omar, Javier Aguirre –su *anti-cine* desde finales de los sesenta, Gabriel Blanco, y otros) y que tuvo su extensión natural y más acorde –en cuanto al coste y la recepción- a través del vídeo (José Ramón da Cruz, Julián Álvarez, Xavier Villaverde...) o la imagen digital (siempre a partir de Juan Carlos Eguillor –*Meninas*, 1986-).

*El corto industrial*: perfectamente definido por sus contenidos; producto de encargo, que tienen sus remotos precedentes en el nacimiento del cine.

*El corto publicitario (filmlet):* también surge con el propio cine y se fue consolidando lentamente hasta que la irrupción de la televisión le dio un empuje definitivo adquiriendo formas diversas hasta la actualidad.

*¿Qué marco legal le definió su existencia a lo largo de los años?*

Ya en 1941 (Orden de 11 de noviembre, del Ministerio de Industria y Comercio) los Premios del S.N.E. también contemplaron los cortometrajes; y en la Orden de 10 de diciembre (del Ministerio de Industria y Comercio) se señaló la obligatoriedad de exhibir cortometrajes en todas las sesiones.

La aplicación legal en materia de exhibición no fue eficaz, porque ya resultaba imposible su aplicación al hablar de un largometraje –sólo funcionaron en relación a los permisos de importación-. El corto no resultó rentable y su exhibición limitada.

Esta situación se vio favorecida con la obligatoriedad de exhibición del NO-DO a partir de 1943, desarrollando el conjunto de complementos de una manera muy particular.

En 1952 (a partir de las Normas de Protección Económica a la Cinematografía Nacional; Orden de 16 de julio, de los Ministerios de Información y Turismo y Comercio) el cortometraje podía obtener una subvención –como un largo- en función de su presupuesto y clasificación (sin superar nunca el 40% del coste total).

En 1958 (una Orden de 7 de febrero; Ministerio de Información y Turismo) la cuota de pantalla también se aplicó al cortometraje y se indicó que “tendrá preferencia la programación de películas largas españolas y cortos españoles”. Una ayuda que tampoco resultó, por el escaso respaldo de los exhibidores.

A título de ejemplo debemos referirnos al comentario que acompaña el texto referido a películas de corto metraje (Orden de 19 de agosto de 1964, Capítulo VI, artículos 42-52) en el que se recogen los “beneficios” –a título de protección- que se concedieron hasta la fecha al cortometraje.

*“Hasta el momento, todos ellos eran otorgados en la forma establecida en cuanto a créditos y subvenciones en las Ordenes de 13 de mayo de 1961 y 16 de julio de 1963, y en cuanto a cuota de pantalla, en la de 7 de febrero de 1958, que nunca fue cumplida, por lo que la vida del cortometraje era precaria y quedaba de hecho supeditada al mecenazgo de empresas privadas o entidades estatales. El cortometraje podía realizarse, pero no encontraba facilidades para exhibirse, con lo que nuestro público ha estado privado de un género cinematográfico de honda raigambre en todo el mundo y de capital importancia para la misma industria, ya que constituye una excelente escuela de realizadores”.*

*¿Qué espacio ocupó el cortometraje en el marco de la producción cinematográfica española?*

Creemos que el cortometraje ha ocupado, aunque sorprendentemente, un espacio importante en cuando al volumen de producción en la industria cinematográfica española.

La dificultad a la hora de establecer un cuadro estadístico preciso es evidente en este campo, debido a que no existe una catalogación detallada y rigurosa sobre la producción de cortometrajes en España. [Quizá por este motivo la *bibliografía* sobre la Historia del cine español, apenas cuenta con unas páginas dedicadas al cortometraje y su entorno. ¿Es un síntoma?]

No obstante, en nuestros estudios hemos podido establecer algunos datos que sí son orientativos.

En los años treinta (1931-36), la producción se situó en una media 15 cortometrajes, destacando los 26 de 1934 y los 36 de 1935.

En los años cuarenta, contabilizamos un total de 1.113 cortos a una media de 111 al año, destacando los 187 de 1942 y los 162 de 1948.

En los años setenta, se produjeron 1.167 cortos, destacando los 142 de 1971, los 134 de 1976 y los 178 de 1979.

En los ochenta (sólo entre 1980 y 1983) se produjeron 1.261 cortos, a una media de 315 por año (entre 258-427).

A finales de los años noventa estamos hablando de una producción media de 110 cortos por año.

A partir de todos estos datos cabe indicar que existe una diferencia en el planteamiento de producción (a partir de los contenidos) en estas décadas:

1941-44: Interés por el cine de ficción.

1945-65: Un claro dominio del documental (con excepciones ficcionales).

1965-70: Nueva dominancia del cine de ficción.

1970-90: Cierta equilibrio entre ficción y documental.

1991-00: Poco a poco va dominando la producción el cine de ficción.

Hablamos, pues, de una notable producción, muchos metros de película, grupos profesionales trabajando en cine, equipos, etc. En cualquier caso un sector muy vivo.

*¿Cómo se afronta esta producción por parte de las empresas privadas?*

Sin duda, que la actividad cinematográfica en España estuvo marcada por la rentabilidad de los escasos recursos con que, casi siempre, contó. Esta circunstancia llevó a adoptar medidas empresariales a la hora de valorar la rentabilidad de un cortometraje y mientras la ficción y el documental fueron rentables (1941-44) las empresas más sólidas de la industria española (Cifesa, Ulargi, Suevia Films, etc.) produjeron sin ningún problema, pero cuando las medidas cambiaron, se centraron exclusivamente en el largometraje.

Además, a la hora de establecer la relación coste-rentabilidad también se tuvo en cuenta que para rodar un corto de ficción se necesitaba un equipo más numeroso que para un documental.

Por eso a lo largo de los cuarenta y cincuenta algunas productoras como Hermic Films, Studio films o Filmarte se volcaron en una producción continuada de películas cortas especialmente documentales, para dar paso en los sesenta y setenta a otras como In-Scram (creada por Francesc Betriu), El Imán (de José Luis Borau), Buho Films (creada por Ricardo Franco), La Salamandra (Fernando Colomo) y otras firmas que muchos directores pusieron en marcha a título personal con el fin de desarrollar historias de ficción –más allá de la extensa producción de documentales y cortos de ficción producidos por TVE desde estos años-.

En estos casos, hablamos ya de un nuevo planteamiento en la producción surgida a partir de trabajos en 8 mm, Super 8 y 16 mm, con una financiación muy exigua a partir de la capitalización del trabajo de cada uno de los miembros del equipo –eran cooperativas de producción y creación: iban rotando en funciones de un corto a otro-, dedicando básicamente el dinero líquido para el negativo y fase final de producción, y realizando proyectos que atentaban contra los formatos establecidos –muchos de estos cortos duraban más de 20 minutos- confirmando con ello que querían más metraje: hacer un largo.

La marginalidad de los grupos jóvenes que decidieron adoptar el cortometraje como alternativa al Nuevo Cine Español –con el que no estaban de acuerdo, postura exagerada desde nuestro punto de vista- y al cierre de la EOC, y como vía de acceso a la profesión –tanto cine como televisión (TVE)-, se acrecentó cuando la difusión de

sus obras se estableció por circuitos alternativos muy diversos, de los que no trascendieron significativamente, quedándose relegados a efímeras vivencia de pequeños colectivos que surgieron al amparo de los grupos de cines "nacionales" en todo el mundo y que en España adquirieron la denominación de cine de las nacionalidades.

La marginalidad de estas producciones llevó a que muchos directores acamparan en territorios más consolidados por la industria establecida con el fin de tener acceso a las ayuda económicas ministeriales –sobre todo buscando el "Interés Especial" otorgado por la Junta de Apreciación de Películas- y, sobre esta legalidad y reconocimiento, tener acceso al circuito de Salas de Arte y Ensayo (1967) y a las posteriores Salas Especiales (1971) –con esta denominación en ciudades de más de 50.000 habitantes; en los circuitos de cine-clubs en el resto del país-, a través de las que comenzaron a ser proyectados para un público que fue el juez más severo de aquellas producciones, buena parte de las cuales resultaron frágiles apuestas creativas y en exceso conceptuales, frías e incomprensibles, muy en la línea de investigación formal que dominaba el cine europeo del momento.

Otras circunstancias fueron tenidas en cuenta a la hora de abordar un corto: no se necesitaba la titulación exigida por el Sindicato y, después de rodar unos cuantos cortos, podían disponer del carnet necesario para acceder al largometraje, por lo que para casi todos aquellos jóvenes críticos fue una buena alternativa el mundo del corto (son los años en los que se evoluciona de una esporádica a una prolífica producción de trabajos, firmados por jóvenes como Ricardo Franco, Alvaro del Amo, Antonio Drove, Manuel Vidal Estévez, Francisco Llinás, Francesc Betriu, Jaime Chavarrí, Fernando Colomo, Iván Zulueta y un largo etcétera).

Podemos señalar, finalmente, que bastantes de aquellos jóvenes radicales acabaron convirtiéndose en unos directores anquilosados, atrapados en la red del conservadurismo más tradicional, sometidos a los intereses coyunturales de supervivencia.

*¿En qué medida participó/a la Administración en la producción de cortometrajes?*

Intentó desde 1941 apoyar la producción de cortometrajes de todo tipo, sin embargo su postura le limitó a conceder subvenciones y poco más. Desde este momento –y hasta en el año 2001- podemos decir que las productoras sólo han arriesgado en el corto en tanto la Administración les ayudó –y ayuda- con alguna vía de financiación. El riesgo individual realmente fue escaso a lo largo del tiempo (ahora existe alguna vía de financiación a través de ciertas productoras, programas de televisión, festivales, etc.).

Creemos que está bien ayudar al cortometraje siempre y cuando éste alcance su meta: que sea exhibido en una sala comercial.

Podemos hablar, pues, de una política ineficaz por parte de la Administración (y hoy también de las Comunidades Autónomas) que destinan buenos millones a diversas ayudas al guión y a la producción de cortometrajes. En este sentido nos vemos obligados a preguntarnos ¿cuál es la razón de esta ayuda? Creemos que simplemente política, que alienta espíritus creativos hacia el desengaño y el desconsuelo, pues sólo existen en función de unos circuitos cada vez mayores establecidos por los propios festivales de cortometrajes.

*¿Qué canales se habilitan para su distribución y exhibición regular?*

La distribución de cortometrajes dependió, en primera instancia, de las propias productoras, quienes hicieron circular dicho material por las salas que normalmente acogían sus largometrajes.

El organismo NO-DO se convirtió en distribuidor con la salvedad de que supo siempre, y con antelación, que sus productos tenían garantizadas las pantallas del país.

A partir de finales de los años sesenta, los circuitos alternativos surgieron en función de una oferta dominada por la precariedad que, al moverse por cauces ajenos a las instancias industriales establecidas, demandaron un apoyo y colaboración fuera de lo normal.

La reestructuración de los programas cinematográficos influyeron notablemente en las posibilidades de difusión del cortometraje, hasta hacerlos desaparecer, prácticamente, de la exhibición normalizada.

Al final, esta precaria situación ha provocado que desde el Certamen de Cortometrajes de Bilbao hayan comenzado a proliferar todo tipo de festivales de cine de cortometraje (Huesca, Alcalá de Henares, Badajoz...) que, lamentablemente, se han convertido en los espacios de dudosa idoneidad donde se pueden "ver" los cortos producidos en un año.

¿Dónde exhiben cortometrajes los empresarios que dicen apoyar al cine español? Cabe pensar en lo sorprendente que resulta que cuando se programan cortos se hacen en sesiones especiales para este formato y una vez al mes y auspiciadas por la Plataforma Nacional de Realizadores. ¿Por qué un programa de televisión –"Versión Española"- programa el corto tras el largometraje? No creemos que sea para que lo vea todo el mundo. Sin embargo, decidió hace poco tiempo organizar su propio concurso de cortometrajes. En otras circunstancias, también disponemos de programas especializados que, lamentablemente, se encuentran codificados ("La noche + corta" en Canal plus).

¿Dónde y quién asume el reto de defender claramente al corto español? En este momento casi nadie, y aquellos que así lo hacen, no encuentran eco en ningún marco profesional o institucional.

*¿Qué supone la creación y funcionamiento de NO-DO como organismo de cara a la existencia de una continuada producción de cortometrajes?*

Los noticiarios y reportajes que NO-DO comenzó a producir en 1943 se convirtieron en los productos que dominarían el complemento cinematográfico durante 35 años. Si a esto le añadimos que también muy pronto comenzó a producir documentales, se puede comprender hasta que punto pudo interesar a la iniciativa privada volcarse en la producción de cortometrajes si no encontrarían pantallas donde exhibirlos. Por muchos complementos que acompañaran al NO-DO, difícilmente se puede pensar en una clara defensa de estos contenidos por parte del exhibidor.

No obstante, la producción mantuvo un ritmo muy constante a lo largo de los años, incorporándose al mismo los reportajes, documentales (turísticos, artísticos,... ) y cortometrajes industriales que financiaron los diversos Ministerios, Entidades Culturales, los departamentos cinematográficos de las tres ramas del ejército, etc.

*¿Qué parcela ocupó el cortometraje en la programación cinematográfica durante el franquismo?*

Hay que recordar que el cortometraje pasó a ser considerado genéricamente "documental", porque la producción a partir de 1944 se volcó en este formato. Ni que decir tiene que, políticamente visto, el documental y los cortos de animación no plantearon, en principio, problema ideológico alguno que obligara a ir más allá de la supervisión censora a la que se debía someter toda película producida y estrenada en España.

No obstante, debido a que el NO-DO se contrataba a un precio simbólico, el exhibidor tuvo un fácil argumento que esgrimir a la hora de alquilar un cortometraje

para su exhibición. Los complementos fueron cambiando su entidad en función del interés empresarial de cada propietario de sala.

*¿Cómo es posible que se hayan producido a lo largo de un siglo en España tantos cortometrajes?*

Como conclusión general podemos decir que básicamente la producción de cortometrajes dependió de las asignaciones económicas que ofreció la Administración en cada momento.

No obstante en varias épocas, muy coyunturales en función del momento político vivido (República, Transición, PSOE) o de otras circunstancias –como la implantación de la televisión-, la iniciativa privada impulsó numerosos proyectos, muchos de los cuales constituyeron un revulsivo hacia propuestas diferentes a las tradicionales (sobre todo desde el punto de vista más conservador del documental). Estas posturas encontraron en las corrientes independientes de los sesenta-setenta el ambiente propicio para dar una mayor entidad al cortometraje (en especial de ficción, experimental, político...), un momento que los jóvenes aprovecharon para dar sus primeros pasos hacia una trayectoria profesional, abortada en muchos casos.

Para terminar, solamente indicar que este ha sido un repaso somero, e insistimos en que se trata, todavía, de un espacio que debe aportar muchas más luces de las que en la actualidad se tienen.



Nº de Registro: AA2.0203.08

(\*)**Emilio C. García Fernández**, es Catedrático de Historia del Cine y autor de diversos libros y artículos sobre cine español.