
LA PROFESIONALIZACIÓN DEL CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN EN ESPAÑA. SITUACIÓN ACTUAL

Adriana Navarro Álvarez

Universitat Politècnica de València

Este artículo muestra el panorama de la profesionalización del cortometraje de animación español en la presente década. Pese a los cambios acontecidos en este periodo, como el aumento de la producción anual, la multiplicación de ventanas de difusión y exhibición y el florecimiento de centros de formación en animación, estas películas cortas continúan ocupando un lugar anómalo en el sector cinematográfico. Considerado como afición y obra de aprendizaje separada del conjunto de la industria, este fenómeno se encuentra actualmente en proceso de revisión profunda. A partir de entrevistas y encuestas realizadas a expertos del sector, se puede vislumbrar el nuevo rumbo del cortometraje animado en nuestro país. Esta investigación ilustra las dificultades y contradicciones a las que se enfrentan estos filmes, como la deficiente regulación por parte de la Administración, la falta de dimensión comercial y la legitimación de esta producción dentro del aparato cinematográfico.

This article overviews the professionalization of the Spanish short animated film on this decade. The changes occurred in this period, such as the multiplication of the broadcast and exhibition windows and the flourishing of animation schools, make these short films to keep occupying an anomalous place within the cinematographic sector. Considered just a hobby and a learning practice, apart from the main industry, this phenomenon is currently delving into revision. Based on interviews and surveys conducted by experts in the sector, it can be glimpsed the new direction of short film in this country. This research illustrates the difficulties and contradictions confronted by these films, such as the lack of regulation by the Administration, the lack of commercial dimension and the legitimacy of this production at the film industry.

Palabras clave: Profesionalización, cortometraje, producción, español, industria cinematográfica.

DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2019.11341>



Fig. 1. Imagen de *Decorado* (Alberto Vázquez, 2016) laureada con sus premios y menciones principales.

Considerado como el padre del cine (Manovich, 2001: 52, Crafton, 1982: 24), la apreciación del estatus profesional del cortometraje animado —desde ahora CA—, sigue cuestionándose en la industria cinematográfica. Pese al auge productivo y la difusión expansiva de estas obras gracias a la tecnología digital, la proliferación de festivales, mercados y congresos especializados, el surgimiento de escuelas específicas y el establecimiento de programas de difusión autonómicos, la posición social, histórica y política del CA en España está todavía en los márgenes de la actividad profesional. Aunque resulta una cuestión crucial e indisoluble en la producción cinematográfica, el estudio académico de la profesionalización del CA nacional ha permanecido relativamente inexplorado. ¿Cuál es la importancia que debería tener la profesionalización del cortometraje animado y por qué es necesario que se profesionalice este tipo de piezas? ¿Qué supone para sus artífices, la comunidad académica o la memoria histórica del sector? Ciertamente, la profesionalización de estas obras es una reivindicación clásica que nunca ha prosperado, pero es en esta dé-

cada cuando aparece una mayor concienciación de su quehacer artístico-económico, relacionado con la influencia de negocio de diversos intermediarios.

La pretensión de este artículo es continuar las líneas apuntadas por Emilio de la Rosa (1993; 1999) por su contribución a la historia de la animación española, y el estudio de Juan Antonio Moreno (2009; 2013; 2017) acerca del panorama del cortometraje nacional. Igualmente, podría citarse en no pocas páginas el volumen *El cortometraje español (2000-2015) Tendencias y ejemplos* editado por Ralf Junkerjürgen, Annette Scholz y Pedro Álvarez Olañeta en 2016, siendo muy significativas las aportaciones de María del Puy Alvarado y al ya citado Emilio de la Rosa; y grande es la deuda con Sara Álvarez (2014), que analiza el rol del CA en España en el cambio de siglo, la investigación de Eduardo Cardoso (2010) sobre la situación del cortometraje español entre los años 2009-2010 y la valiosa contribución de Jara Yáñez (2010) acerca de la producción del cortometraje nacional en el siglo XX. Esta investigación, centrada en un formato, según De la Rosa, “generalmente muy minoritario

pero que representa el grueso de la producción de animación en español, a pesar de su aparente invisibilidad” (De la Rosa, 2003: 387), pretende ofrecer una perspectiva novedosa acerca de la profesionalización del CA a partir de las reflexiones del propio sector.

Analizaremos, entonces, la situación del CA en España en relación a su dimensión profesional en la actualidad. Siguiendo las consideraciones de expertos a la hora de valorar el CA como obra profesional, trataremos de formular algunas recomendaciones para favorecer la buena salud de este cine animado en corto, obtenidas a partir del debate surgido durante las entrevistas a expertos, de la propia experiencia personal y observación directa. Empezaremos analizando el punto de situación y contexto actual en el que se producen estas obras, señalando sus principales vicisitudes. Seguidamente, mostraremos la metodología utilizada para recabar datos. A continuación, identificaremos los criterios económicos y artísticos empleados para juzgar la profesionalización del CA en el ámbito nacional. Finalmente, subrayaremos la idea de cómo las producciones de las escuelas de animación se han constituido como una nueva modalidad productiva en esta década.

01

La profesionalización del cortometraje de animación en España. Situación en la segunda década del siglo XXI

Hasta muy recientemente, el discurso historiográfico ha evitado cualquier referencia a la profesionalización del cortometrajista.¹ Entendiéndola como la conversión de una vocación —afición— en una actividad remunerada —profesión—, la noción implica una serie de preceptos: en los planos artístico y técnico, incrementa la calidad ateniéndose a estándares presupuestos como ideales —innovación, crea-

tividad, *savoir faire*—; en el plano laboral, se atiene a una contratación para todo el equipo, que estipule los salarios y la dedicación a tiempo completo. Así, cuando un cortometrajista se *profesionaliza*,² su actividad se rige por códigos arbitrados por la legislación cinematográfica, como veremos a continuación.

Ciertos investigadores aceptan ahora la relevancia de la profesionalización del cortometraje en el contexto de la industria cinematográfica (Yáñez, 2010; De la Rosa, 2016, Daryanani, 2017). Algunos estudiosos han observado cómo algunos realizadores de animación han tratado de financiarse y comercializar sus cortometrajes —requisito imprescindible para producir sus obras en unas mínimas condiciones—. Mediante la solicitud de subvenciones públicas, la asimétrica negociación de venta con televisiones y plataformas VOD, y la difusión en certámenes de recepción audiovisual de reconocido prestigio (Matamoros, 2012; Altabás, 2013) los cortometrajistas han seguido un modelo de negocio de bajo presupuesto para asegurar la viabilidad —¿sostenible?— de su producción a futuro. Todas estas estructuras institucionales y empresariales adquieren un papel fundamental en el posicionamiento del CA, pero aún conforman un frágil tejido de producción profesional.

Reconocido como formato con identidad propia³ por la Academia de Cine Español desde 1990, el CA se consolida en el siglo XXI gracias a las tecnologías digitales, al permitir estas un abaratamiento de sus costes de realización y la reorganización de su difusión por las redes. Esta época coincide con el periodo de crisis económica y los recortes presupuestarios en el sector cultural, aunado al incremento del 21% de IVA el progresivo cierre de salas cinematográficas y su reemplazamiento por nuevas ventanas de exhibición en Internet. Sin embargo, el cortometraje no se ha visto amedrentado por estas dificultades; paradójicamente, continúa el aumento de las producciones año a año,

tal y como evidencian las notas de prensa de los festivales cinematográficos.

Según la productora María del Puy Alvarado, esta situación se debe a varios factores: el cambio tecnológico del proceso fotoquímico al modo digital, la revolución informática en el terreno de la distribución y exhibición cinematográfica, la consolidación de la generación 2.0 como demandante del consumo a la carta, la proliferación de festivales especializados y el prestigio otorgado a sus premiados, el surgimiento de ayudas regionales de fomento del cortometraje, la implicación de canales en la compra de derechos de emisión —cuyo pago por minutaje no establece distinciones entre categorías, lo que supone un varapalo para los CA, pues es conocido su mayor coste de elaboración con respecto a sus otros congéneres cinematográficos— y el surgimiento de nuevos agentes, —distribuidoras especializadas, patrocinios, “crowdfunding”— la eclosión de escuelas de animación (citado en Junkerjürgen, 2016: 41-50) y asociaciones del cortometraje. En la 18ª Semana del Cortometraje de la Comunicación de Madrid de 2016,

la Coordinadora del Cortometraje analizó las diferentes problemáticas de la producción de cortometrajes en España. Allí se destacó la dificultad por recopilar cifras concretas sobre la producción de estas obras, estimando que únicamente el 10% se registra en el ICAA, siendo el 90% restante una producción alegal. Puy Alvarado ratifica esta afirmación (ibíd., p. 34).

La tercera publicación del *Libro Blanco. La industria española de la animación y de los efectos visuales* (Locuviche, Menéndez, 2018) supone una mejora sustancial con respecto a los anteriores números (2012 y 2002), contribuyendo significativamente al estado actual del CA al compararlo a la anecdótica aparición del cortometraje en los informes previos. Este estudio revela el nivel de producción de cortometrajes animados inscritos en el ICAA en el periodo 2012-2017, con un total de 146 CA. Esta misma investigación apunta que la cantidad de proyectos podría ascender a un total de 450, puesto que en mercados como 3D Wire (Segovia) se presentaron 331 cortometrajes en el periodo 2011-2016. Asimismo, el Libro

Fig. 2. Posado de asociaciones e instituciones presentes en la 1ª Edición de los Premios Quirino 2018: Programa Ibermedia, APA (Argentina), Animar Cluster (Argentina), Polo Audiovisual de Córdoba (Argentina), Ventana Sur Animation (Argentina), Animachi Chile (Chile), GEMA Colombia (Colombia), ABCA (Brasil), Gremio Animadores Ecuador (Ecuador), ACDMX (México), Jalisco Creativo (México), Pixelatl (México), Casa da Animação (Portugal), SAVE (España), DIBOOS (España), Tenerife Film Commission (España).





Fig. 3. Colección de *Bendito Machine* (Jossie Malis, 2007-2018)

Blanco afirma que el CA ocupa el tercer puesto de contenido producido por las empresas españolas, representando un 44% de la producción. Por su parte, la Mostra Animac (Lleida) notifica en sus notas de prensa la recepción en 2018 de 747 proyectos inscritos en convocatoria abierta sin distinguir claramente entre formatos según su duración, nacionalidad, fases de desarrollo o finalización. Si bien el festival canario Animayo es más específico al apuntar la selección de 60 cortometrajes de entre 2000 trabajos presentados, tampoco determina la procedencia nacional o internacional de estas obras. Estas cifras, donde no se muestra un cómputo riguroso y específico de la producción del CA en España, reflejan un problema aún más agravante: la inexistencia de un censo real del CA a nivel nacional. Por un lado, los cortometrajes no figurados en el ICAA no constan en los datos oficiales, y no son referencias fiables de un momento histórico específico. Esta circunstancia provoca un desajuste incalculable de patrimonio cultural e investigación cinematográfica. Por otro lado, estas obras sin registro oficial se encuentran indefensas a nivel jurídico, luego sus autores se exponen a la pérdida y desprotección de derechos laborales y fisca-

les, impago de impuestos y contribución a la economía sumergida. La ausencia de contratos —o su incorrecta realización desde el punto de vista jurídico— así como guiones sin registrar en la Propiedad Intelectual son algunas de las problemáticas más comunes en la profesionalización del CA. Este desamparo legal conlleva irregularidades, especialmente en los puntos más sensibles para autores y productores, como es la cesión de derechos y la contratación, provocando un retorno económico imposible.

La ausencia en la catalogación oficial está ligada a la falta de un organismo público nacional que centralice las labores de producción, promoción y distribución del CA como ocurre en Francia, donde los vínculos entre el *Centre de la Cinématographie et l'image Animée*, l'Agence du Court-Métrage, y la asociación AFCA, RECA y el Musée d'Annecy, por nombrar algunos, potencian sus acciones culturales y de asesoramiento vinculadas al CA dentro y fuera de sus fronteras. En España, existen proyectos concretos para visibilizar el CA desde instituciones académicas como *BDAE: Base de Datos Online de la Animación Española* del grupo I+D+i Animación: Arte e Industria de la UPV, o *FilmNow*, un catálogo de cortometrajes de

Fig. 4. Anna Solanas y Marc Riba, fundadores de la productora I+G Stop Motion, junto a un decorado de *Canis* (2016).



escuelas impulsado por la ECAM para promover la carrera de jóvenes cineastas. Estos programas de iniciativa propia sirven de escaparate al sector y se encuentran en proceso de desarrollo y consolidación. También destacaremos a los recién creados Premios Quirino de la Animación Iberoamericana, como espacio geocultural de cine animado en estos territorios con sección específica de cortometrajes.

La carencia de una regulación centralizada provoca contratiempos en el estudio académico. Sus principales fuentes de recopilación de datos de estas obras se encuentran en depósitos filmicos, selecciones de festivales y reseñas cinematográficas. Sin embargo, todas las actividades de promoción antes mencionadas se han desarrollado en paralelo en esta década, trabajando intermitentemente desde organismos independientes. Esta situación provoca una falta de cohesión patrimonial en el sector, dada la dispersión de las obras en diversas identidades. Tampoco consta un protocolo institucional y/o académico de rigurosa actualización para la preservación del CA que desarrolle una estrategia de conservación basado en el transporte online, migración digital y códigos de seguridad, dada la rápida obsolescencia de los archivos

digitales o la inoperatividad de los servidores que las contienen. Asimismo, perdura el coleccionismo privado de la obra plástica que dejan tras de sí la conceptualización de los cortometrajes animados, permaneciendo en los estudios individuales de los propios cortometrajistas que, en el mejor de los casos, son rescatados para puntuales exposiciones.

Sin embargo, el advenimiento de las plataformas de visionado como posibilidad alternativa a los espacios de proyección, ha contribuido enormemente a la expansión del CA, sin olvidar la labor comenzada por los festivales ya desaparecidos Animadrid, Animacor, Animateruel o Animabasauri. Actualmente, los nuevos eventos cinematográficos se ven desbordados ante la multitud de obras presentadas a concurso. La *democratización digital* ha traído consigo la proliferación de cortometrajes que pueden no alcanzar un nivel técnico mínimo para ser proyectados o bien poseer una duración —por excesiva brevedad, o viceversa, de extrema longitud— desacorde a los intereses curatoriales de los programadores.

Como respuesta al impacto del cortometraje en el territorio, las distintas administraciones públicas comienzan a ayudar a promocionar

al audiovisual. Casi todas las comunidades autónomas españolas disponen de programas de fomento, creados a partir del pionero Kimuak, constituido en 1998 en el País Vasco. A falta de programas de difusión a nivel estatal y autonómico, las empresas privadas han ocupado un nicho de mercado —la inscripción a festivales y las ventas a televisión— agilizando la ingrata labor de difusión antes realizada por los propios cineastas o productores.

Actualmente, estas distribuidoras privadas y los programas públicos de difusión se disputan la gestión en la distribución de los mejores cortometrajes. Algunas de estas empresas han participado en la creación de diferentes asociaciones generalistas para defender los intereses de la industria del cortometraje ante cualquier organismo dedicado al audiovisual. Es reseñable la labor de la distribuidora Marvin & Wayne, que compara la precaria situación del formato con la “barra libre”, realizando una valiente autocrítica al florecimiento del sistema privado de distribución:

[...] más que ofrecer rentabilidad por los cortos, nos dedicamos a cobrar también por gestionar su ruta en festivales. Queda bien claro que es siempre el cineasta quien mantiene todo el negocio. En el momento de más movimiento de cortometrajes de la historia [...] la rentabilización de los trabajos continúa siendo igual o más reducida que antes [...] Es imposible pensar en un circuito de exhibición alternativo —y justo para los creadores— debido a que muchos espacios pueden contar con las películas de forma gratuita (Marvin & Wayne, 2017).

La concienciación de los realizadores para que diferencien entre valor y coste es fundamental, máxime cuando otros intermediarios —distribuidoras, festivales, televisiones, plataformas— hacen de la visibilidad de estas obras un modelo de negocio al mostrarlas al público, como constata Marvin & Wayne (2017). Así lo sostiene esta distribuidora: “para profesionalizar el cortometraje, necesitamos que la industria, la prensa y la televisión se impliquen totalmente”.

Fig. 5. Imagen de *El vendedor de humo* (2012) dirigido por Jaime Maestro y realizado por alumnado de Primer Frame Escuela de animación.



Los autores han de exigir, si se asocian con otro productor, contratos de trabajo, de cesiones de explotación, seguros y registros de todo tipo para evitar la pérdida de derechos durante la comercialización de sus obras.

Esta falta de dimensión comercial y de valor del CA es una de las autocríticas que ofrece el realizador Giovanni Macelli: “Nunca valoramos de la misma manera algo que nos regalan como algo que nos tenemos que comprar [...] Los cortos son un regalo —sin abrir— que hacemos a la sociedad, ya que casi nunca ganamos nada con ellos pero seguimos deseando hacerlos, y encima tienen un valor que es realmente grande” (Macelli, 2017). Dicha autocrítica revela una situación similar a la animación europea de finales de los cuarenta del pasado siglo, tal y como apuntaba De Luca.⁴ (citado en Crafton, 1982: 246).

Figuras imprescindibles como Begoña Vicario, Eduardo Elosegui y Emilio De la Rosa crearon en 1996 la Asociación Internacional del Film de Animación en Euskadi, conocida como ASIFA Euskadi, hoy desaparecida. Su labor se ha reflejado en la organización de encuentros en los festivales para visibilizar estas obras y en iniciativas como la revista *Muittu*, donde se divulgaban las técnicas y procedimientos de la imagen animada y las producciones más destacadas de la región. Mediante estas propuestas trataban de lograr una dignificación del CA; pero la exigua regularidad de su producción dejaba latente la fragilidad de su infraestructura. Pocos creadores han destacado en esta década por su asiduidad en la realización de estas piezas, como lo han hecho Anna Solanas y Marc Ribas, Jaime Maestro, Isabel Herguera, Jossie Malis, Alberto Vázquez o María Lorenzo. Tienen en común, amén de la periodicidad anual a trienal con que realizan sus producciones, la debida certificación de sus obras, a saber, la calificación de edades y la nacionalidad española.

Para obtener esta documentación —recomendable para la explotación comercial no

cinematográfica—, según la web del Ministerio de Cultura y Deporte, los interesados serán “Empresas productoras o distribuidoras titulares de los derechos de explotación de películas y obras audiovisuales” (Ministerio de Cultura y Deporte, 2018). Luego, para solicitar la inscripción en el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales es requisito constituirse como empresario. De ser persona física y no figurar en dicho registro, el solicitante ha de darse de alta en el Censo de Empresarios, Profesionales y Retenedores. Así, únicamente las empresas cinematográficas son las que pueden solicitar el registro de las obras en el ICAA, dejando fuera toda la producción sin soporte industrial ni realizada con ánimo de lucro.

Como veremos más adelante, la profesionalización también atañe al ámbito educativo: la formación en animación, es, en sí misma, la profesionalización de los estudiantes mediante el alcance gradual de diversos objetivos docentes.

Fig. 6. Isabel Herguera durante un taller en SEWA—Self Employed Woman Association—en Ahmedabad, Gujarat (India) para la realización de su última producción, *El sueño de la sultana*.



Las escuelas pueden impulsar la profesionalización del CA de estudiante a través de presentaciones o “pitching”, la imposición de controles de producción con seguimiento tutorizado y la facilitación de herramientas y espacios donde los alumnos realicen estas obras.

02

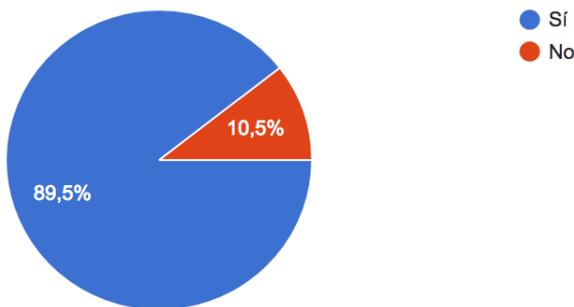
El cortometraje de animación: criterios de profesionalización

El método de trabajo empleado para elaborar este artículo ha utilizado dos tipos de fuentes. Primero, se analizaron minuciosamente 40 entrevistas de carácter semiestructurado a cortometrajistas españoles de animación de amplio espectro, desde estudiantes cuyo primer cortometraje ha destacado en la presente década hasta cortometrajistas y productores consagrados de mayor experiencia que han continuado trabajando en este periodo y con reconocimiento satisfactorio por las instituciones. Esta muestra se realizó mediante correo electrónico, teléfono y video-llamada de manera individual, entre 2016 y 2018. Los participantes respondieron a un cuestionario sobre la evaluación de la *profesionalización* del CA en España en relación a su experiencia.

En segundo lugar, se envió un formulario “online” de tipo mixto con preguntas dico-

tómicas y de evaluación, destinado a expertos españoles relacionados con la producción de CA. Esta encuesta fue remitida a diversos agentes que respondían anónimamente; entre ellos se encontraban los integrantes del Grupo I+D+I Animación: Arte e Industria, a CulturArts IVAC, las tres asociaciones nacionales del cortometraje —AIC, Coordinadora y PNR—, cinco asociaciones de productores —Avepa, Avant, Animat, PAV y Avapi— así como a especialistas en el campo de la crítica y distribución cinematográfica. En este segundo cuestionario, se quería aclarar el término de la profesionalización, dada la discrepancia en torno a su distinción conceptual.

Las respuestas a este segundo cuestionario se recopilaron del 2 de mayo al 6 de junio de 2018. Entre docentes, directores, productores, distribuidores, realizadores, coordinadores de festivales, gestores y cineastas en general, 31 personas han dado su opinión sobre las preguntas que allí se exponen. Las cuestiones han sido variadas, desde preguntas dicotómicas con dos posibles respuestas a preguntas de evaluación para justificar la posición adoptada. A continuación detallaremos, partiendo de los datos obtenidos en las entrevistas y formulario, los criterios manifestados por los encuestados para que un CA se considere profesional, ya sean realizados por productoras o por estudiantes.



Gráfica 1 ¿Considera el cortometraje de animación como un formato profesional?

03

La profesionalización de los cortometrajes de animación. Resultados y evaluación

Tras recoger y analizar los datos, se obtuvieron los siguientes resultados: el 89,5% de los participantes considera el CA como un formato profesional; un 10,5% que responde negativamente. Dos encuestados mantienen una postura indefinida, expresando “que debería serlo”, por lo que se ha tomado la licencia de considerarlos profesionales. Aunque un alto porcentaje de participantes mantiene que el formato es profesional, se observa cómo esta cuestión refleja fisuras conceptuales acerca de la naturaleza y objetivos comerciales de estas piezas y su inserción en el ámbito industrial. No existe unanimidad respecto a la consideración profesional de este formato (Gráfica 1).

Las respuestas de evaluación permitieron realizar dos tipos de clasificación para abordar la profesionalización de estas obras. En un primer grupo, se atiende al CA profesional. En un segundo grupo, se contempla su análogo en el CA de estudiante, entendidos estos como aquellos incluidos en un marco de estudios y con un acompañamiento pedagógico para materializar una primera película, generalmente, de breve formato. Estos filmes forman parte de su etapa de aprendizaje como realizadores; son un ejercicio preparatorio donde los alumnos afrontan unas exigencias artísticas y técnicas que les permitirán trasladar sus fantasías cinematográficas a la pantalla. Sin embargo, pese a la calidad de ciertos trabajos y su participación en circuitos audiovisuales oficiales, algunos participantes del cuestionario contemplan incompatibilidades jurídicas para que CA pueda ser considerado profesional. Como veremos a continuación, en ambos casos se han identificado diferentes criterios económicos y artísticos a través de dos diagramas comparativos donde se resumen las aportaciones de los encuestados.

Cuando catalogamos los cortometrajes entre *profesionales* y de *estudiantes* conviene atender a los diferentes criterios de profesionalización de los festivales específicos de animación nacionales o con una sección dedicada. En primer lugar, algunos certámenes los dividen en categorías profesionales y de estudiantes. Entre estos festivales mencionaremos a Animac, Cortoons Gandía, Animakom y Anima't. En segundo lugar, otros festivales establecen baremos distintos de selección basados en la nacionalidad del cortometraje, esto es, la nacimiento o residencia del director y/o productor del filme, de forma que se distingue entre CA internacional, nacional y/o regional. Festivales como NonStop Barcelona Moviment Internacional de Cinema d'Animació, Animazine, AnimaFixx o Animlada adoptan esta clasificación. Una tercera tipología opta por la indefinición de los participantes, como 3D Wire, Mundos Digitales, Animainzón y Summa 3D, donde no existen etiquetas de producción. Así, en las bases del 3D Wire consta que los directores de las obras seleccionadas en catálogo contarán con una acreditación profesional. De alguna manera, estos eventos ponen el foco en el cortometraje como resultado, en lugar de la experiencia o recursos del creador, ya que esta es inherente a la obra. Esta perspectiva puede llevar a igualar la posición social de todos los creadores que concurren a este mercado.

Por último, otros festivales se especializan exclusivamente en cortometrajes de estudiantes. Es el caso de Prime The Animation! y Anima-deba. El primero distingue entre dos categorías: las óperas primas de animadores que hayan acabado sus estudios en los últimos cinco años y las de estudiantes de animación provenientes de cualquier país, que hayan realizado sus películas dentro de su programa de estudios de Grado o Máster universitario, ciclos formativos o escuelas especializadas en animación. Ambas confluyen en una única sección competitiva. El segundo es una muestra que no especifica ca-

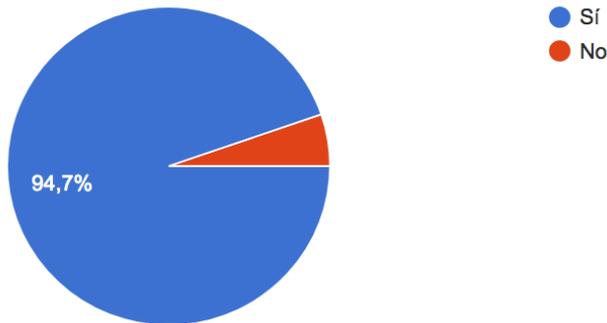


Gráfico 2 En el caso de competir en la misma categoría en un festival, ¿podrían los cortometrajes de graduación o Máster representar una seria competencia con respecto a los filmes “profesionales”?

tegoría profesional. Desde 2009 presentaba los cortometrajes más relevantes del País Vasco así como cortinillas realizadas por estudiantes participantes en la Universidad o matriculados en una escuela de animación. Actualmente está en proceso de renovación y en 2019 se convertirá en festival competitivo.

Conviene tener presentes las motivaciones de los realizadores para hacer un CA como proyecto creativo colateral por el que no percibe una contraprestación económica. Son también llamados “passion projects” (Beck, 2017) y los acicates son diversos, si bien se encuentran íntimamente ligados a las condiciones de producción. Entre ellos, vemos los siguientes: la independencia creativa, la contribución a la sensibilización del público, la inspiración de otros artistas y/o docentes, su componente lúdico, por su carácter pluridisciplinar, la evasión mental o bien como carta de presentación para acceder al empleo.

Los cortometrajes de graduación han mostrado un verdadero potencial en el panorama cinematográfico reciente, renovando el repertorio productivo de estas obras. Esta extraordinaria irrupción en la escena cinematográfica ha cuestionado las bases ontológicas sobre las que se asienta la definición del cortometraje profesional, tanto en términos productivos —dedicación en exclusiva, inversión y retorno económico, remuneración del equipo— como

artísticos —solvencia técnica, originalidad, innovación—, al asemejarse, en algunos casos, al resultado formal conseguido por autores de mayor trayectoria. Esta equiparación en la factura artístico-técnica, en la que se utilizan iguales formatos de reproducción, similares metodologías procesuales, ligada a su visibilidad en circuitos cinematográficos, plantea una revisión del concepto cortometraje *profesional*.

Esta difusión entre profesionales y estudiantes ha provocado, en ocasiones, la integración de estas películas bajo el mismo paraguas curatorial o a ser percibidos como *iguales* tras ser seleccionados en las mismas categorías o secciones competitivas en el circuito de festivales. Esta situación puede provocar distintas reacciones en los responsables de estas obras, máxime si se trata de profesionales que viven de ello. Algunos consideran que la concepción de estas obras difiere sustancialmente unas de otras como para que sean valoradas por el jurado y el público en los mismos términos, si bien hay quienes celebran la progresiva equiparación que alcanzan las piezas de autores noveles con respecto a los más veteranos.

Tanto es así que el 94,7% de los encuestados revela que los cortometrajes de graduación pueden representar una seria competencia con respecto a los filmes profesionales si compiten en la misma categoría en un festival. Dos encuestados mantienen sus reservas. Este alto índice

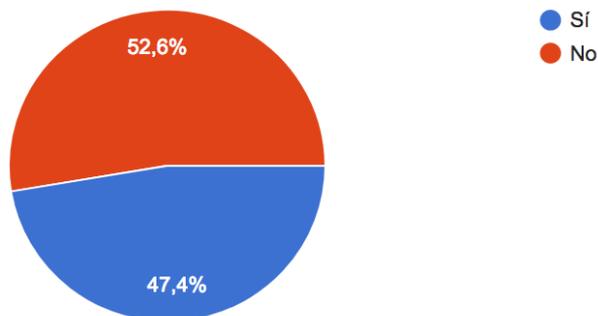


Gráfico 3 ¿Participa como docente en algún programa de estudios donde se produzcan cortos?

revela la aspiración por parte de los profesionales y los estudiantes a conseguir lo mismo: ejercer la misma actividad, y que esta sea reconocida y valorada como obra genuina —por su técnica, guion, temática, diseños u originalidad—. Aparece una nueva tipología productiva en el CA, aquella producida por un estudiante que pugna por buscar su espacio en el circuito cinematográfico (Gráfica 2).

La última pregunta del cuestionario, *¿Participa como docente en algún programa de estudios donde se produzcan cortos?* revela una gran participación: casi la mitad de los encuestados, de formadores y profesores en animación (un 47,4%) contesta afirmativamente, contra un 52,6% que responde negativamente. En esta gráfica circular se observa cómo media fracción representa a participantes venidos del mundo académico dedicado a la producción de CA. Esta imagen revela un apunte importante: una considerable cantidad de expertos en la realización del CA son, también, profesionales de la enseñanza en esta disciplina (Gráfica 3).

Conclusiones

Para finalizar este artículo, es necesario exponer algunas consideraciones sobre la importancia de la profesionalización del CA. Señalaremos que la imposibilidad de obtener unas cifras reales de estas obras dificulta conocer el nivel

de producción cualitativa y cuantitativa en España. Los cortometrajes sin calificación, junto a aquellos que no figuran en el ICAA, en las selecciones de festivales o en anuarios de cine, *no existen* oficialmente como tal. No solo tenemos un problema de catalogación, sino que la definición de cortometraje profesional no se adapta al presente, al no contemplar obras realizadas sin soporte industrial. Ha de considerarse que la digitalización ha facilitado de forma masiva la creación, promoción y difusión del CA a todos los públicos. Consecuentemente, la línea entre obras profesionales y de estudiantes se ha vuelto difusa: establecer juicios de valor basados en la calidad técnica y artística se antoja inviable.

Apuntamos que se produce un sesgo ideológico de la profesionalización del CA fundamentado en criterios económicos: ¿son iguales todos los cortometrajes? ¿Se debe diferenciar entre aquellos con soporte industrial y los que no lo tienen? ¿Qué ocurre con las obras realizadas sin productoras audiovisuales? ¿Cuál es el valor del CA? Ciertamente, no se cuestiona la obra resultante, que es independiente del modelo de producción. La infravaloración de estas obras por parte de la industria y los medios de comunicación por su menor duración y su consideración como contenido infantil hace costosa la implicación de las televisiones tanto a nivel de financiación como de emisión. La falta

de una programación estable y la escasa compra de estas películas no solo limitan su visibilidad al público, sino también su decaimiento financiero. En consecuencia, esta precaria situación impide dignificar esta actividad como profesión.

Resulta esencial plantear una adaptación industrial de las películas consideradas independientes. Por ejemplo, establecer un nuevo significado del estatus legal de los productores o empresas audiovisuales. Esta medida permitiría regularizar tales obras aunque no opten a subvenciones, como la notificación de la producción a posteriori y entrega de copias en filmotecas, a fin de preservar el patrimonio audiovisual digital reciente. Asimismo, la exigencia de los festivales en obtener la calificación por edades y la nacionalidad, ayudaría a construir un censo de la producción real y resolver, de paso, el problema de conocer su origen y adecuación al público. En este ámbito, sería deseable el instaurar del pago por selección y/o exhibición en lugar de un único premio por categoría, pues facilitaría un retorno económico del cortometraje. Además, la importancia de que el CA no se asocie a un producto audiovisual gratuito para programadores y público es un punto a destacar en la profesionalización del medio.

Finalmente, reconocer el papel decisivo del CA como fenómeno cultural y como producto rentable en un contexto donde se prima la economía de la atención, es el primer paso para profesionalizar este formato. La conexión del CA a nivel industrial mediante la colaboración y el encuentro con los demás agentes fomentará la confederación de recursos y oportunidades, redundando en el beneficio para estas obras. Con todo, la profesionalización entre el CA realizados por empresas cinematográficas con ánimo de lucro y las que no, resta por explorarse, quizá debido a la consideración de los trabajos sin base mercantil como de segunda fila. Este artículo espera abrir camino a futuras investigaciones que replanteen estas cuestiones en la producción cinematográfica.

Agradecimientos

La autora agradece la generosidad de todos los participantes de las entrevistas y los cuestionarios, por compartir sus respuestas y reflexiones acerca de la profesionalización del cortometraje de animación.

- © Del texto: Adriana Navarro Álvarez.
- © De las imágenes: Adriana Navarro (Gráficas 1-3); Paramotion Films SRL (Fig. 2); JossieMalis (Fig. 3), Auteur de Minuit, Alberto Vázquez, Uniko (Fig. 1); Abano Producciones, Auteur de Minuit, Isabel Herguera (Fig. 6); Jaime Maestro, Carlos Escutia (Fig. 5); I+G Stop Motion (Fig. 4).

Notas

¹ La voz *cortometrajista* no se contempla en la RAE. Este vacío lexical refleja la desconsideración lingüística de este oficio cinematográfico: el del responsable global que dirige y/o ejecuta estas películas cortas. Sin embargo, a pesar de su uso extendido en el sector cinematográfico, este término pervive aún como neologismo: los cortometrajistas son aquellos que hacen cortometrajes, ejerciendo para ello todo tipo de actividad susceptible de llevar a cabo su realización.

² No debe confundirse *profesionalización* con *profesionalismo*, definido, este último, no como un estructura de orden social, sino como una actitud entusiasta ante el trabajo, tal y como observa la investigadora Remedios Zafra. Para Zafra, el entusiasmo es el verdadero motor que empuja a los creativos a continuar trabajando en pro de la vocación artística en un escenario de precariedad (Zafra, 2017).

³ Según la Ley del Cine 55/2007 publicada en el Boletín Oficial del Estado (BOE) el 28 de diciembre de 2007 como películas con una duración inferior a 60 minutos, sus consabidos límites temporales hacen que estas obras adquieran una carácter propio, haciendo de la libertad creativa, la innovación y el riesgo algunos de sus rasgos más destacados.

⁴“En Europa, los dibujos animados no han alcanzado la más mínima fuerza industrial. Excepto por las viejas películas publicitarias alemanas y algunos *cartoons* rusos, nunca ha existido la producción continua necesaria para el desarrollo futuro [...] La estética del artista, la flojedad del capital, sin mencionar la ignorancia de lo que es el cine, han sentado las bases para que la animación europea sea olvidada”. (De Luca, *Le dessin animé*, 1948, citado en Crafton, 1982: 246), trad. a.

Referencias bibliográficas

ALTABÁS, Ciro, 2013, “Nuevos métodos de producción, distribución y exhibición del cine español independiente a partir de la crisis económica española en 2008”, Madrid: Universidad Europea de Madrid, pp.1-20.

ÁLVAREZ SARRAT, Sara, 2014. “The Spanish Animated Short Film at the Turn of the Century”, en *Hispanic Research Journal*, Vol. 15, Nº 1, febrero 2014, pp. 75-87.

ÁLVAREZ SARRAT, Sara et al., 2014, “BDAE: primera base de datos online de la animación española”, en *ANLAV Deforma Cultura Online*, pp. 55-58.

ANIMAYO, 2018. “Animayo, cualificado para Los Oscars en la categoría de cortometrajes de animación”. (<https://www.animayo.com/?accion=news&cid=120>) [acceso: junio, 2018].

BECK, Bobby, 2017. “The Animation Production Process” (<https://blog.artella.com/index.php/2017/04/03/the-animation-production-process-film/>) [acceso: noviembre, 2018].

DE LA ROSA, Emilio, “Cine de animación en España” en Bendazzi, Giannalberto (ed.) 2003. *Cartoons, 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 469-508.

BOE, 2007. “LEY 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine”. (<https://www.boe.es/boe/dias/2007/12/29/pdfs/A53686-53701.pdf>) [acceso: mayo, 2018].

BOE, 1986. “Real Decreto Legislativo 1257/1986, del 13 de junio” (<https://www.boe.es/boe/dias/1986/06/27/pdfs/A23427-23427.pdf>) [acceso: mayo, 2018].

es/boe/dias/1986/06/27/pdfs/A23427-23427.pdf [acceso: mayo, 2018].

CARDOSO, Eduardo, 2010. *El cortometraje español en 100 nombres. Guía para entender el mundo del cortometraje*, Aguilar de Campoo: Festival de Cine de Castilla y León.

CRAFTON, Donald, 1982. *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*, Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2ª ed., 1993.

DARYANANI, Vibha, 2017. *El cine Low Cost como modelo de negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine Español* (2008-2016), Barcelona: Universidad Ramón Llull.

DE LA ROSA, Emilio; MARTOS, Eladi, 1999. *Cine de Animación Experimental en Cataluña y Valencia: La curiosidad de la Experimentación*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

GARCÍA, Ana, 2018. “Animac tanca la seva. 22ª edició amb prop de 30.000 assistents i el millor talent internacional del món de l'animació”. (<http://www.animac.cat/premsa/animac-tanca-la-seva-22a-edicio-amb-prop-de-30.000-assistents-i-el-millor-talent-internacional-del-mon-de-l2019animacio>) [acceso: marzo, 2018].

JUNKERJÜRGEN, Ralf, SCHOLZ, Annette, ÁLVAREZ OLANETA, Pedro (eds.), 2016. *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.

LOCUVICHE, Samuel; MENÉNDEZ, Francisco, 2018. *Libro Blanco. La industria española de la animación y de los efectos visuales*, Madrid: DIBOOS.

MACCELLI, Giovanni, 2017. “Sala de reanimación”. (<https://cortosfera.es/giovannimacelli/>) [acceso: julio, 2018].

MANOVICH, Lev, 2001. *The Language of New Media*, Massachusetts: MIT press.

MARVIN & WAYNE, 2017. “La barra libre del cortometraje” (<https://www.face>

book.com/notes/marvinwayne-short-film-distribution/la-barra-libre-del-cortometraje/1454771434541388) [acceso: marzo, 2018].

MATAMOROS I MANTECA, David, BALDO SELLENT, Marta, 2012. *Distribución y marketing cinematográfico*, Barcelona: Publicacions i edicions, Universitat de Barcelona.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2018. “Calificación de películas y obras audiovisuales para su explotación comercial no cinematográfica”. (<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-servicios/in/procedimientos-administrativos/explotacion-no-cinematografica.html>) [acceso: junio, 2018].

MORENO RODRÍGUEZ, Juan Antonio, 2013. *Miradas en corto. Un lustro para la consolidación del cortometraje español*, Madrid: Editorial Tal Vez.

MORENO RODRÍGUEZ, Juan Antonio, 2017. *El cortometraje en España. Un trayecto a través del lenguaje audiovisual, la historia y la crítica cinematográfica*, Madrid: Editorial Tal Vez.

ROOTER, 2012. *Libro blanco de la animación en España 2012*. Madrid: Federación de Asociaciones de Productoras de Animación en España.

VIÑOLO, Samuel, 2013. “La animación española en 2012”, en *Con A de Animación, Animación al rescate*, nº 3, pp. 24-29.

YÁÑEZ, Jara, 2010. *La medida de los tiempos: el cortometraje español en la década de 2000*, Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Autor-Editor.

ZAFRA, Remedios, 2018. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Madrid: Anagrama.



Biografía

Adriana Navarro es doctoranda en la Universitat Politècnica de València, y ha realizado estancias de investigación en la Sorbona y The Animation Workshop. Nominada al premio Goya 2014 por *Via Tango*, fue seleccionada para las compilaciones *Del Trazo al Píxel* y *Cien años de animación*. Ha presentado artículos en los congresos anuales de SAS, CONFIA, y publicado en las revistas *Caimán* y *Con A de animación*, entre otros.

E-mail

adrianabaradri@gmail.com