


EXPLORADORES DEL CAOS, ESTRATEGIAS DEL ABISMO. CARTOGRAFÍA DE LA CARA OCULTA DEL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Explorers of Chaos, Strategists of the Abyss. Cartography of the Far Side of Contemporary Spanish Cinema

Agustín Rubio Alcover  <http://orcid.org/0000-0002-4419-6696>
Profesor Contratado Doctor – Universitat Jaume I (Castellón, España) –
rubioa@com.uji.es

BIBLID [(2172-9077)9,2014,11-27]

Fecha de recepción del artículo: 30/04/2014

Fecha de aceptación definitiva: 28/10/2014

RESUMEN

El presente artículo pretende trazar el mapa de los modelos de producción alternativos surgidos a raíz de la crisis en el cine español contemporáneo. Partiendo de la idea de la ciclicidad de la misma, el texto ilustra, a través del ejemplo de cineastas y películas (o, para ser más exactos aunque también menos precisos, experiencias audiovisuales o en otros medios o soportes), las tres estrategias fundamentales que han adoptado los profesionales de nuestra industria, a saber: el decrecimiento (merced al cultivo de formatos episódicos), el outsiderismo (documental independiente, videocreación, multimedia) y el posibilismo (televisión, videoclip, documental comercial, ficción *low cost*, escritura, docencia).

Palabras clave:

Cine español contemporáneo, industria cinematográfica, producción alternativa, autoría, crisis.

ABSTRACT

The present article tries to plan the map of the alternative models of production arisen immediately after the crisis in the Spanish contemporary cinema. Departing from the idea of its cyclicity, the text illustrates, across the filmmakers and movies (or, to be more exact though also less precise, audio-visual experiences or in other means or supports) examples, three fundamental strategies that the professionals of our industry have adopted, namely: the decrease (mercy to the practise of episodic formats), the outsiderism (independent documentary, videocreation, multimedia) and the possibilism (television, videoclip, commercial documentary, low cost fiction, writing, teaching).

Key words:

Spanish Contemporary Cinema, Film Industry, Alternative Production, Authorship, Crisis.

1. Introducción, marco teórico y metodología

El debate en torno a la crisis del cine español se ha conjugado de dos maneras: como dialéctica en torno a la cualidad crónica o pasajera de la misma; y como invitación al cuestionamiento de la existencia misma del “objeto cine español” en tanto que cinematografía (o “cinema”) nacional (Alonso, 2009). En el presente texto vamos a abordar el asunto en unos términos menos teóricos, esto es, en tanto que algo que también ha sido abordado por el referido investigador en una publicación más temprana (Alonso, 2003), a saber: como coyuntura repetida.

En efecto, constituye una realidad incontrovertible que, no la crisis, sino la conciencia de tal, se impone en relación a la industria cinematográfica española de manera cíclica –y, sintomáticamente, ligada no tanto a fluctuaciones cualitativas sino cuantitativas. De hecho, han sido dos veces en lo que va de tercer milenio, y con una década de distancia (entre 2001 y 2002, y de 2011 a 2012), que ha cundido la alarma por la caída de todos los indicadores (de consumo en primera instancia y de producción a continuación). La novedad de la situación actual no radica, pues, en el hecho, sino en la gravedad, la prolongación y la falta de medidas paliativas –por no hablar de la toma de decisiones erróneas; decisiones que han agudizado un problema que consta, de por sí, de varias capas, algunas de las cuales se habían originado con el advenimiento de la crisis económica internacional, otras correspondían a cambios estructurales que se arrastraban desde años atrás y resultaban ya inaplazables (la digitalización), y algunas de un tercer tipo corresponden a fenómenos locales (como la piratería).

El aspecto concreto en que se va a centrar el presente artículo consiste en ilustrar la proliferación de propuestas alternativas que ha tenido lugar, de la primera de las dos crisis citadas a la otra –con 2008 como punto de inflexión para la economía nacional y, por ende, para nuestra cinematografía (Altabás, 2013, p. 8). Veremos, pues, una muestra amplia y variada de los formatos y los géneros con que los cineastas españoles han tratado de hacer frente a un contexto en el que las posibilidades de armar proyectos estándar (esto es, de largometrajes cuya ventana de exhibición y amortización primera y principal sean las salas) se han reducido a la mínima expresión, de forma quién sabe si definitiva. Confiamos en que, analizando quién, cómo, por qué, con qué

resultados y con qué perspectivas han propuesto qué salidas, podamos contribuir a un mejor conocimiento de la naturaleza y el estado de una industria, la audiovisual, que constituye un sector estratégico tanto en el plano cultural como en el económico (Moreno, 2008, pp. 97-98).

2. Entre lo microhistórico y lo episódico

Puede razonablemente considerarse el film colectivo *¡Hay motivo!* (Joaquín Oristrell, Pere Portabella, Álvaro del Amo, David Trueba, Gracia Querejeta, Isabel Coixet, José Ángel Rebolledo, Sigfrid Monleón, Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Víctor Manuel, Pedro Olea, Yolanda García Serrano, Víctor García León, Ana Díez y Bernardo Belzunegui, José Luis Cuerda, Miguel Ángel Díez, Imanol Uribe, Fernando Colomo, Juan Diego Botto, Alfonso Ungría, José Luis García Sánchez, Daniel Cebrián, El Gran Wyoming, Manuel Gómez Pereira, Julio Medem, Mireia Lluch, Pere Joan Ventura, Manuel Rivas, Vicente Aranda, Mariano Barroso y Antonio Betancor, 2004) como el paradigma –no tanto el detonante como el catalizador– de un nuevo formato productivo, que en su día resumimos que se caracterizaba por “la estrecha vinculación entre el modo en que se articulan los microdiscursos que componen el film y el empleo de las tecnologías digitales de [post]producción” (Rubio, 2004, p. 2).

¡Hay motivo!, cuyos segmentos fueron grabados y proyectados para evitar la reelección del Partido Popular en las elecciones generales de ese año, no innovó en tanto que film colectivo –la historia del cine español abunda en esta variante–, sino como empeño propagandístico apoyado en unas herramientas audiovisuales de fácil y rápido manejo y que acababan de experimentar un drástico abaratamiento y una difusión masiva. De ahí que se convirtiera en la primera muestra de una tendencia que, sin salir de nuestras fronteras, reprodujeron producciones pensadas para incidir en los comicios en comunidades autónomas como *Hai que botalos* (Carlos Alberto Alonso, Enrique Banet, Jorge Bouza, Manuel Cotelo, Margarita Ledo, Juan Lesta, Tomás Lijó, Emilio MacGregor, Marcelo Martínez, Belén Montero, Enrique Otero, Xosé Antón Perozo, Fernando Pujalte, Roberto Ribao, Suso Sueiro y Xosé Zapata, 2005) o *Ja en tenim prou* (Toni Canet, Enrique Navarro, Rafa Xambó y Artur Balaguer, 2007).

Es probable que la identidad entre estas iniciativas, que en palabras de Guillermo López García “no solo eran explícitamente parciales (y siempre contra el mismo partido, el PP), sino que contaban con el apoyo implícito de otros partidos políticos y con la visibilidad pública que les era proporcionada mediante su repercusión en los grandes medios de comunicación” (2008, p. 10), determinara la obsolescencia del formato, o, mejor, su sustitución por una fórmula más honesta, sutil y eficaz, como el vídeo personal o de campaña, colgado en la plataforma o canal gratuito que corresponda (youtube, vimeo, etcétera).

Por el contrario, el hábito del visionado de contenidos en este tipo de páginas web ha alumbrado una sensibilidad distinta, de la que nuestros cineastas han tratado de sacar partido de muy distinta manera. Podemos citar, como precedente, la producción del cortometraje de autohomenaje *El sueño de la maestra* (Luis García Berlanga, 2002), que, en vísperas del quincuagésimo aniversario de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953), produjo Uhura Films para Enrique Cerezo –aunque a instancias del llamado Centro de Altos Estudios Berlanguianos auspiciado por otro director español especializado en la sátira, José Luis García Sánchez. La filmación de *El sueño de la maestra*, correspondiente a un fragmento del guión original que en su momento fue prohibido por censura, pretendía resarcir al insigne cineasta valenciano, así como propiciar que se pusiera una vez más tras las cámaras –la última–, cuatro años después de su último largometraje comercial, *París-Tombuctú* (1998).

El caso de Berlanga ilumina, así, otro rincón de nuestra cinematografía: aquel en el que permanecen arrumbados ciertos cineastas, a menudo ilustres, desaprovechados por la industria: en este apartado, cabe traer a colación el nombre de Víctor Erice, cuya obra última se mueve entre la videocreación y la museística: en 2002, el director de las míticas *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) y *El sol del membrillo* (1992) rodó un episodio, “Alumbramiento”, para el film colectivo *Ten Minutes Older* (Wim Wenders, Víctor Erice, Werner Herzog, Chen Kaige, Aki Kaurismäki, Spike Lee y Jim Jarmusch). El fragmento, certeramente ubicado en el marco de la obra ericana por Jorge Latorre Izquierdo (2006), dista una década de la siguiente aportación de Erice a una obra colectiva pero industrial: el largometraje *Centro histórico* (Pedro Costa,

Manoel de Oliveira, Víctor Erice y Aki Kaurismäki, 2012), donde el director vizcaíno (de Carranza) firma el segmento “Ventanas rotas”.

Mas Erice no había estado parado en los diez años que median entre ambas experiencias: entre las diversas ocupaciones que ha tenido y que han llegado a cristalizar, merece la pena citar tanto *La morte rouge (Soliloquio)*, medimetroraje visible legalmente a través de diversas plataformas gratuitas en la red y también editado en DVD al que su voz, tan reconocible, dota al recitar el *off* de un aire entrañablemente *amateur*, como la correspondencia filmada que ha mantenido con el iraní Abbas Kiarostami, a partir de una propuesta del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), y que ha hecho correr ríos de tinta interpretativa a su paso por el citado Centro, por La Casa Encendida de Madrid, el Pompidou de París, el Australian Centre of Moving Image... (Aranzúbia, 2011).

Volveremos sobre el neogénero de las correspondencias filmicas, porque por el momento queremos mantenernos en el terreno del cortometraje y sus frutos entre nuestros cineastas, los ya maduros y los novatos: entre los primeros, y no precisamente impedidos, se cuenta Pedro Almodóvar, que lo explotó como parte de campañas de promoción de producciones convencionales concretas; nos estamos refiriendo a *La concejala antropófaga* (2009) que el director manchego rodó con el pretexto del rodaje de *Los abrazos rotos* (2009). Poseedor de un espíritu transtextual que pone en solfa el discurso político de la derecha contemporánea (Bracco, 2012), *La concejala antropófaga* fue estrenado por Canal+ el 13 de febrero de 2009, arrojando así la campaña de lanzamiento de su hermana mayor, que desembarcó en salas el 18 de marzo.

Los jóvenes, por su parte, siguen recurriendo al cortometraje, bien como carta de presentación, bien como medio con un interés específico a través del que vehicular sus discursos (y que distribuir) de forma distinta a los largometrajes: a este respecto, empieza a ser célebre el nombre de Daniel Sánchez-Arévalo, quien, a pesar de su relativa juventud, se puede considerar ya asentado en la industria –su último film estrenado, *La gran familia española* (2013), estaba respaldado por Antena 3 Films y fue finalista del Goya a la mejor película nacional en la última gala de los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Pues bien, resulta bien conocida la reivindicación de Sánchez-Arévalo de la dignidad del cortometraje; postura con

la que es coherente su constancia en la realización de cortometrajes y como contribuyente –con afán promocional– a festivales *on-line*, como notodofilmfest ([*Uno de los*] *Primos*, 2010) o el Festival Iberoamericano de Cortometrajes ABC (*Exprés*, 2013).

El contexto de la crisis, sumado a la confirmación de la existencia de un público minoritario pero suficiente como para sostener producciones modestas que dan una oportunidad a jóvenes promesas castigadas por la penuria actual, explica la floración de proyectos que han llegado a verse en salas (aunque a título casi testimonial): en esta franja se sitúan *Kanimambo* (Abdelatif Hwidar, Carla Subirana y Adán Aliaga, 2012) y *Al final todos mueren* (Javier Fesser, Javier Botet, Roberto Pérez Toledo, Pablo Vara y David Galán Galindo), compuestas ambas por episodios prácticamente independientes o unidos apenas por un tenue hilo argumental.

Cabe anotar para cerrar este apartado la también ingeniosa (aunque fallida, a la vista del resultado) estrategia seguida para facilitar la puesta de largo de Eduardo Chaperó-Jackson, quien, antes de encarar la producción de su ópera prima, reunió tres cortometrajes (*Contracuerpo*, 2005; *Alumbramiento*, 2007; y *The End*, 2008) en un programa de duración equivalente a un largometraje y los estrenó bajo el título de *A contraluz* (2009). Tras el fiasco comercial de su largo de debut, *Verbo* (2011), Chaperó-Jackson se ha refugiado en la experimentación con el documental-videodanza *Los mundos sutiles* (2012).

3. La guerrilla digital

Quizás la trayectoria más sintomática de la vieja guardia cinematográfica española en el tercer milenio sea la de Carlos Saura: el célebre director oscense se puso por última vez tras las cámaras para rodar un largometraje de ficción en 2004, con *El séptimo día*. Desde entonces, se ha refugiado en algunas de sus vocaciones y aficiones de siempre, que ya había tanteado en las décadas anteriores, pero que no constituían su dedicación primordial. Nos estamos refiriendo al género musical –en el que ha filmado *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Io, don Giovanni* (2009) y *Flamenco, Flamenco* (2010)–; la fotografía –“Las fotografías pintadas de Carlos Saura” (2005) y “Saura x Saura” (2009)–; y las exposiciones de homenaje –“Otras miradas de Carlos Saura”

(originalmente para la SEMINCI de Valladolid, 2009) y “Luz de Carlos Saura” (Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés, 2011), comisariadas ambas por uno de sus últimos exégetas, Asier Mensuro (Mensuro; Gorostiza y Cueto, 2009).

La de Saura constituye una de tantas posturas posibles de viejo maestro, que se hace a un lado pero encuentra un sitio relativamente cómodo en este caso; algunos otros veteranos han optado por respuestas más radicales, la más corriente de las cuales ha sido la del documental independiente, de bajo presupuesto o, siguiendo la denominación propuesta por uno de sus más conspicuos cultores, José Luis Guerin, de creación. En este registro se mueve el *Escenario móvil* de Montxo Armendáriz (2004), y en el extremo de la combatividad se ubica el *15M Libre te quiero* de Basilio Martín Patino (2012), reflejo de las vertientes lúdica y musical del repertorio de acciones ensayadas en la Puerta del Sol (Pastor, 2012, p. 212).

También se han reconvertido en documentalistas a tiempo parcial, y reivindicativos pero menos marginales, directores de diversas generaciones que, provisional o prolongadamente, se han topado con escollos para mantener una carrera normalizada: así, José Luis López Linares y Manuel Martín Cuenca unieron fuerzas para filmar *Últimos testigos: Fraga Iribarne – Carrillo, Comunista* (2008); Sigfrid Monleón capeó la inactividad con *Emilio Ruiz del Río. El último truco* (2007) y *Ciudadano Negrín* (2010); Isabel Coixet perpetró *Escuchando al juez Garzón* (2011); Ventura Pons regresó con *Ignasi M.* (2013) al género que le vio nacer con *Ocaña, retrato intermitente* (1977) y le dio la alegría de *El gran gato* (2002)... Por su parte, con sentido crítico pero más atemperado –o con un humor soterrado–, Francesc Betriu ha entregado dos trabajos centrados en personalidades populares: *Mónica del Raval* (2008) y *El día que murió Gracia Imperio* (2012).

Las últimas generaciones de insurgentes se han decantado, por lo general, por un tipo de respuesta distinta, más atenta a las estéticas (alternativas) dominantes (Marzal, 2008): dos de los máximos representantes de esta disidencia al gusto de los festivales internacionales han sido Isaki Lacuesta –sorprendente Concha de Oro en la edición de 2011 del certamen de San Sebastián con *Los pasos dobles*, una obra tan reacia a las clasificaciones como su gemela, *El cuaderno de barro* (2011)–; y Albert Serra –cuya filmografía

completa, hasta su definitivo encumbramiento gracias a la concesión del Leopardo de Oro en Locarno a su *Història de la meva mort* (2013), ha estado adscrita a la más virulenta independencia.

Tanto la obra de Lacuesta como la de Serra suscitan ya atención nacional e internacional (Broullón, 2013; Rebhandl, 2014); y ambos han cultivado también la correspondencia fílmica, una de las expresiones más caras a la autoría global contemporánea, cuyo principal altavoz en nuestro país es, hoy por hoy, *Caimán Cuadernos de Cine* –antaoño *Cahiers du Cinéma España*, rebautizada tras su desvinculación de la propietaria de la cabecera francesa, la casa británica Phaidon. En la concepción holística de *Caimán*, la ficción coexiste forzosamente con la llamada autoficción –encarnada entre otros por el antecitado José Luis Guerin (*Guest*, 2010) o por León Siminiani (*Mapa*, 2012); y la condición de videografómanos de estos, aficionados a la sazón a cartearse audiovisualmente en público con terceros, aporta información relevante acerca de las coordenadas ideológicas de este grupo, disperso e intergeneracional, compuesto por irreductibles. Algunos lo son tanto que llevan a la práctica la nostalgia de las tecnologías antaoño revolucionarias que definieron la modernidad, como el 16 mm (o el super 16 mm, para ser más exactos): es la opción de *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013), también bloguero en *El Mundo*, bajo la divisa de “El viento sopla donde quiere” –una referencia a, otra vez, Kiarostami.

De la misma galaxia forman parte especímenes de muy diversa laya, pero cuyas miras en la presente tesitura se sitúa más en asumir los riesgos de la experimentación que en la seguridad de los formatos conocidos: estamos pensando, como primera providencia, en cineastas desclasados después de que la crisis interrumpiera su incipiente carrera industrial, y aupados al Olimpo de la autoría, como Juan Cavestany, primero guionista (*Los lobos de Washington*, Mariano Barroso, 1999), dramaturgo luego (*Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, 2002; Urtain, 2008) cuya obra ha merecido la atención de expertos académicos (Castro, 2010), director de vocación masiva (*El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo*, con Enrique López Lavigne, 2004; *Gente de mala calidad*, 2008), últimamente realizador de metrajes tan extravagantes como cautivadores (*Dispongo de barcos*, 2010; *El señor*, 2012; *Gente en sitios*, 2013) e incluso

director de radiodramas (una versión de *Cuento de Navidad* de Charles Dickens para la Cadena Ser, 2013).

El esquema puede hacerse extensivo a las tentativas tras la cámara del barcelonés Luis Miñarro (en tiempos crítico cinematográfico en la revista *Dirigido por...* y a fecha actual uno de los más reputados productores independientes internacionales gracias a títulos como *Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas –Loong Boonmee raleuk chat*, Apichatpong Weerasethakul, 2010–, que han progresado del documental íntimo a la ficción [*Familystrip*, 2010; *Blowhorn*, 2010; *Stella Cadente*, 2014]); y a los prosumidores y *bricoleurs* (Zunzunegui, 2012, p. 14) que participan de la filosofía *underground* que subyace a iniciativas como la plataforma de independientes PLAT, entre los que descuellan el colectivo Los Hijos (*Los Materiales*, 2009), uno de cuyos integrantes, Luis López Carrasco, se ha atrevido con el *spin-off* ficcional *El futuro* (2013).

4. Industriosos multimedia

Incluso puede argumentarse la pertinencia de la adscripción a esta constelación de los vídeos paródicos, provocadores y no genéricos que tanto gustan de colgar los cineastas surgidos de dos programas televisivos de *sketches* directamente relacionados: los manchegos de “La hora chanante” (2002-2006), “Muchachada Nui” (2007-2010) y “Museo Coconut” (2010-2014); y los vascos de “Vaya semanita” (2003-2013). Sin embargo, por muy caótica que sea la forma, el propósito de directores como Nacho Vigalondo o Borja Cobeaga cuando elaboran piezas para la red dista de ser visceral, y cumple una función (perfectamente lógica y legítima; inteligente, de hecho) de autopromoción a través del mantenimiento de una presencia mediática constante –lo demuestra, por ejemplo, la repercusión que logró el segundo al tomar parte en la primera edición del Festival Internacional de Cortometrajes de Madrid Cortópolis con el remontaje de menos de un minuto de duración *Democracia* (2013).

En efecto, para hacerse cargo de este tipo de intervenciones urge cambiar el enfoque de la combatividad a la pura y simple supervivencia. Queremos significar que la voluntad de quienes así actúan consiste en el desarrollo de

una estrategia no tanto acomodaticia como adaptativa para garantizarse el sustento y preservar su estatus profesional. A este respecto, la trayectoria en el último decenio de otro Trueba (David, hermano de Fernando y tío de Jonás), quintaesencia esta mentalidad: director de documentales (*La silla de Fernando*, con Luis Alegre, 2006, para el canal privado TCM); de un experimento de hibridación del formato de la sitcom (Fernández y Aguado, 2013) como *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010); el menor (de la primera generación de cineastas) de los Trueba ha ejercido también como columnista (en *El País*) y novelista (*Saber perder*, 2008, con la que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica); pero sobre todo ha invertido su ingenio en forjar un modelo industrial medio de cara a un periodo de salida de la crisis que se prevé largo e incierto, primero con el largometraje *low cost Madrid, 1987* (2011, estrenada en salas a pequeña escala y vendida en DVD junto al guión en la editorial Anagrama) y luego con *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013, último film distinguido con el Goya a la mejor producción nacional).

A la misma estirpe de resistentes pertenecen los innumerables directores que han tenido que entretener el tiempo empeñándose en sacar adelante TV Movies, seriales y miniserias televisivas por encargo –una tendencia anunciada por la revista *Sight & Sound* en 2008 y que por estos pagos ha generado una lista virtualmente infinita, con lo que nos conformaremos con espigar algunos nombres buscando la máxima representatividad: un Fernando Colomo firmó *El pacto* para Telecinco (2010); una Belén Macías, *La princesa de Éboli* para Antena 3 (2010); un Antonio Hernández, *Los Borgia* para Antena 3 (2006) y *Tarancón, el quinto mandamiento* para TVE (2010); un Joaquín Oristrell, *Felipe y Letizia, deber y querer* para Telecinco (2010); un Álvaro Fernández Armero, *Alfonso, el príncipe maldito* (sobre Alfonso de Borbón) para Telecinco (2010) y las series de Antena 3 *El síndrome de Ulises* (2007-2008), *Doctor Mateo* (2009-2011) y *Con el culo al aire* (2012-); un Miguel Bardem, *El asesinato de Carrero Blanco* para TVE (2011); un Miguel Albaladejo, *Carmina* (sobre Carmina Ordóñez) para Telecinco (2013) y la teleserie *Vive cantando* para Antena 3 (2013-)...

Algunos de los damnificados por la crisis parecen ya más decantados por el medio televisivo que por el cinematográfico, su inequívoca vocación original: es el caso de un Jorge Sánchez-Cabezudo (*La noche de los girasoles*, 2006), que

alterna éxitos incontestables de crítica (*Crematorio*, 2011, para Antena 3) con otros productos que satisfacen al gran público (*Gran Hotel*, 2011-2013, ídem); de un Koldo Serra (*Bosque de sombras*, 2006), reciclado merced a *El comisario* de Telecinco (1999-2009) y confirmado gracias a *Karabudjan* (2010), *La fuga* (2012) y *El don de Alba* (2013); de un Norberto López-Amado (*Nos miran*, 2002), fogueado en un sinfín de producciones y que esta última temporada figura en los planteles de realizadores de los dos últimos triunfos de Antena 3, a saber, *El tiempo entre costuras* (2013-2014) y *El príncipe* (2014-)... Otros, como David Pinillos (*Bon Appétit*, 2010) se debaten entre la realización alimenticia –*Gran Reserva* para TVE (2010-2013), una serie que empleó a cineastas tan sólidos como Manuel Gómez Pereira y Salvador García Ruiz; la mentada *Gran Hotel*; *Velvet* para Antena 3 (2013-)... La edición y venta de estos productos en formatos de consumo doméstico (casi en todos los casos bajo el sello de Divisa Home Video) insufla a estos trabajos una segunda vida, tanto económica como promocional, que encierra un considerable atractivo para sus artífices.

No es esta línea posibilista la única posible. Algunos de nuestros directores de más renombre se han decantado por formatos más intensivos, como el spot publicitario: el más comentado de los últimos tiempos ha sido, sin lugar a dudas, el de Pablo Berger y su anuncio de la Lotería de Navidad de 2013; pero el de Álex de la Iglesia y su pieza “Cómicos” para la campaña “Que nada ni nadie nos quite nuestra manera de disfrutar la vida” de Campofrío (2011), o el de KH7 (2013) por Juan Antonio Bayona –formado como realizador de videoclips de grupos como OBK, Fangoria o Camela, y que tras su consagración con *El orfanato* (2007) regresó al mismo con “Frente a frente”, de Enrique Bunbury y Miren Iza (2009)–, ilustrarían igualmente esta otra vía.

El documental industrial representa una alternativa más, del que han obtenido réditos gentes de cine de las generaciones más dispares: si al principio del periodo de que nos ocupamos este terreno se antojaba apropiado para promesas inquietas en edad de meritar –Antonio Hernández con *El gran marciano* (2000); Jaime Balagueró y Paco Plaza con *OT: la película* (2002)–; el devenir de la industria, con la casi única excepción de *El alma de la Roja* (Santiago A. Zannou, 2009), lo ha ido transformando progresivamente en espacio alimenticio para profesionales en un *impasse* –Chema de la Peña y

sus entregas de *Historia del cine español: De Salamanca a ninguna parte* (2002), *Cómicos* (2009), *Un cine como tú en un país como este* (2010), *De Pedro a Almodóvar* (2014)...

En el límite (y a caballo entre los géneros de lo real y la ficción) se encuentran las últimas y muy modestas producciones de nombres ilustres de nuestro pasado, como José Luis García Sánchez –el homenaje a Berlanga *Por la gracia de Luis* (2009); la representación filmada de la novela de Rafael Azcona *Los muertos no se tocan, nene* (2011)– o Pedro Olea –el montaje teatral de *El pisito* (2009); la TV Movie *La conspiración* para Televisión Española (2012, aunque todavía inexplicablemente inédita).

En un panorama tan darwinista, el *boom* de las veleidades literarias de nuestros cineastas se revela, inequívocamente, como el producto de una necesidad de aprovechar el tiempo y aquilatar la fama por medio del cultivo de una manifestación cultural tan respetada como barata. Por eso las novelas de Agustín Díaz Yanes –*Simpatía por el diablo*–, Manuel Gutiérrez Aragón –*La vida antes de marzo*, *Cuando el frío llegue al corazón*–, Santiago Lorenzo –*Los huermanitos*– u Óscar Aibar –*Tu mente extiende cheques que tu cuerpo no puede pagar*, *Making Of*, *Los comedores de tiza*–; los cuentos de José Luis Borau –*Navidad, horrible Navidad*–, Mario Camus –*Un fuego oculto*– y Fernando León –*Aquí yacen dragones*–; los aforismos de José Luis Cuerda y Rodrigo Cortés –con sus respectivas recopilaciones de tuits, *Si amaestras una cabra, llevas mucho adelantado* y *A las 3 son las 2*. Por eso, contra el desempleo o la precariedad, la enseñanza del cine (a tiempo completo o parcial, en centros públicos o privados) se ha convertido en una fuente de ingresos regular de profesionales, de los que se mueven en lo más alto del escalafón industrial a quienes enarbolan la bandera de la transgresión (Enrique Urbizu, Xavi Puebla, Javier Rebollo...).

A pesar de que estas respuestas resultan más humildes y menos deseables (desde el punto de vista de la rentabilidad y la continuidad profesional) que el oficio de las series, la situación de casi todos ellos está más definida que la de un último pelotón de aspirantes a meter cabeza en la industria: quienes, desde la extraterritorialidad, así lo desean, se están viendo impelidos a ensayar toda suerte de fórmulas de producción (autofinanciación, *crowdfunding* o micromecenazgo en páginas como verkami, kickstarter, lanzanos...) y de

distribución/exhibición (Caparrós, 2012). El canon de estreno simultáneo que quiso significar *Carmina o revienta* (Paco León, 2012, a través de filmin) parece más bien un espejismo, a la vista del paso atrás (al estreno en salas), sin renunciar a la polémica y la imaginación, que ha supuesto su secuela, *Carmina y amén* (2014).

Con esto no abjuramos en absoluto de la búsqueda de modalidades imaginativas de lanzamiento de productos gestionados en los aledaños de la industria; bien al contrario, deseamos transmitir la incertidumbre en torno a cuál puede ser la fórmula alternativa más transparente y fructífera de conectar con un público de amplio espectro. De ahí la coexistencia del *mix* de comercialización en DVD con proyección en salas (limitada) a precio reducido de *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012); con el planteamiento casi situacionista de Norberto Ramos del Val (director de *El último fin de semana*, 2011; *Summertime*, 2012; *Faraday*, 2013), que se encarga personalmente de enviar copias en formato DVD por suscripción, regodeándose en el anacronismo híbrido analógico/digital; o con una ocurrencia como el regalo de un código gratuito para ver *Purgatorio* (Pau Teixidor, 2014) –con la adquisición de la revista *Fotogramas* para las plataformas de Video on Demand-VOD wuaki y nubeox, así como de una versión reducida, *Purgatorio Redux*, compuesta por cuatro episodios de cinco minutos cada uno, para tabletas y móviles.

El sino y la paradoja del *low cost* (cuya filosofía permea modelos como Little Secret Film, y de que se ha ocupado in extenso Ruiz [2013]) radica en que, salvo las consabidas excepciones, el descubrimiento de nuevos valores como Carlos Vermut (*Diamond Flash*, 2011) o David Sainz (*Obra 67*, 2013) –que no otra es su función–, aparte de tener efectos colaterales positivos como el trastocamiento de las jerarquías y el desdibujamiento de las fronteras entre la profesión y el amateurismo o la teoría, la crítica y la praxis, al animar a plumas de prestigio como Jordi Costa –que ha afirmado que no volverá a dirigir al menos en esas condiciones (Costa, 2014)–, y dar continuidad a cineastas prometedores pero en dificultades (Roberto Pérez Toledo, de *Seis puntos sobre Emma*, 2011, a *Los amigos raros*, 2013), obliga al aspirante a cineasta a trabajar con presupuestos ajustados que limitan la creatividad y reducen la potencial difusión, al tiempo que requieren una inversión (siquiera la mínima: el esfuerzo y el consiguiente lucro cesante) para dar a conocer su obra.

5. Conclusiones

Recapitulando, la respuesta de los cineastas españoles frente a la crisis sobrevenida ha discurrido principalmente por tres caminos: el decrecimiento, el outsiderismo y el posibilismo; caminos que, urge aclarar, son vasos comunicantes, en más de un sentido: en primera instancia, porque todos ellos implican una devaluación (efectiva, no peyorativa; paralela a la conciencia de la desventaja que ha supuesto para la economía española la adopción del euro en el sentido de no tener independencia como para poder rebajar el valor de la propia moneda en la actual coyuntura, y al debate acerca de la pertinencia o no de abaratar la entrada de las películas nacionales para poder competir con el modelo blockbuster que han impuesto las distribuidoras internacionales); en segundo término, porque las fronteras entre unas y otras son permeables; y en tercer lugar, porque, detrás de todas ellas, sigue latiendo implícitamente la consideración del largometraje como *súmmum*.

La prueba del nueve –y perdónesenos tan castiza y poco científica expresión– es que la práctica totalidad de ellos reincide, si está a su alcance, en el largometraje: ahora mismo tenemos en perspectiva el estreno de las últimas obras de directores de muy distintas edades (y partícipes de las tres sensibilidades descritas), como Carlos Saura (*33 días*, 2014), Manuel Gómez Pereira (*La ignorancia de la sangre*, 2014), Isaki Lacuesta (*Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014), Carlos Sedes (*El club de los incomprendidos*, 2014)... Y es que, al fin y al cabo, como reconoce el director editorial de filmin, Jaume Ripoll (coguionista por más señas de la estándar *Somos gente honrada*, Alejandro Marzoa, 2013) (Clares; Ripoll y Tognazzi, 2013), el objetivo no consiste tanto en desmontar la industria y erigir una nueva sobre la base de una nueva tipología de productos, como en desarrollar las herramientas adecuadas para perpetuar y maximizar el noble negocio de las películas.

Bibliografía:

Alonso García, Luis (coordinación) (2003): *Once Miradas sobre la Crisis y el Cine Español*. Madrid: Ocho y Medio-AEHC.

Alonso García, Luis (2009): "El doble rostro de la quimera". Disponible en: http://cefilmus.es/wp-content/uploads/2009/06/texto_luisalonso.pdf.

Altabás Fernández, Ciro (2013): "Nuevos métodos de producción, distribución y exhibición del cine español independiente a partir de la crisis económica española de 2008", pp. 1-21. Disponible en: <http://www.seeci.net/cuiciid2013/PDFs/UNIDO%20MESA%203%20HISTORIA.pdf>.

Anónimo (2008): "Back to the TV Movie?". En *Sight & Sound*, número 8, volumen 12, p. 3 (ISSN 0037-4806).

Aranzubia Cob, Asier (2011): "Mensaje en una botella o epístola digital. La correspondencia audiovisual de Víctor Erice y Abbas Kiarostami". En *Revista de Occidente*, número 358, pp. 44-56. ISSN 0034-8635. Disponible en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/15620/mensaje_aranzubia_RO_2011.pdf?sequence=1.

Arráez Betancort, Rosa María; Pascual Pérez, Carolina (2014): "La crisis de la postmodernidad: análisis textual de *Los mundos sutiles* de Chaperó Jackson". En *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, número 8, pp. 1-26. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=213&path%5B%5D=141>. (ISSN 2172-0150).

Bracco, Diane (2012): "*La concejala antropófaga*, Pedro Almodóvar (2009). Sexo, política y canibalismo: la puesta en escena del cuerpo grotesco". En *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, número 5, pp. 94-111. Disponible en: <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/5092/7%20Diane%20Bracco.pdf?sequence=1>. (ISSN 2172-0150).

Broullón Lozano, Manuel (2013): "Correspondencias fílmicas: la aportación de los cineastas a los estudios sobre el discurso cinematográfico: Kawase-Lacuesta". En Vicente Mariño, Miguel; González Hortigüela, Tecla (coordinación): *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas*

y aportaciones metodológicas: *Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*, número 2, pp. 491-504. (ISBN 978-84-616-4124-6).

Caparrós de Olmedo, Silvia (2012): "Experiencias de *crowdfunding* en el Estado español y Cataluña: principales características, retos y obstáculos. Inspiración y recomendaciones para un instrumento más sólido de financiación transversal colectiva, pública y privada de la cultura". Disponible en: <http://2012.fcforum.net/experiencias-crowdfunding-caracteristicas-retos-obstaculos/>).

Castro González, José Luis (2010): "El púgil derrotado en *¡Esta noche, gran velada!* (1983), de Fermín Cabal, y *Urtain* (2008), de Juan Cavestany". En *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, número 10, pp. 35-48. (ISSN 1577-8932).

Clares Gavilan, Judit; Ripoll Vaquer, Jaume; Tognazzi Drake, Alberto (coord) (2013): *Distribución audiovisual en Internet: VoD y nuevos modelos de negocio*. Barcelona: Editorial UOC.

Fernández Penas, Marta; Aguado Peláez, Delicia (2013): "La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de *Larry David* (*Curb Your Enthusiasm*, HBO, 2000-) y de *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (Canal+, 2010)". En *Archivos de la Filmoteca*, número 72. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/425>.

Latorre Izquierdo, Jorge: "Símbolos e imágenes en *Alumbramiento* (2002, Víctor Erice)". Disponible en: [http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5303/1/Simbolos%20e%20im%C3%A1genes%20en%20Alumbramiento%20\(2002,%20V%C3%ADctor%20Erice\).pdf](http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5303/1/Simbolos%20e%20im%C3%A1genes%20en%20Alumbramiento%20(2002,%20V%C3%ADctor%20Erice).pdf).

López García, Guillermo (2008): "La eclosión del vídeo como mecanismo de comunicación política en Internet", pp. 1-12. Disponible en: <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/246.pdf>.

Marzal Felici, José Javier (2008): "Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo". En *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, número 2, volumen 9, pp. 165-180. (ISSN 1468-2737).

Mensuro, Asier; Gorostiza, Jorge; Cueto, Roberto (2009): *Otras miradas de Carlos Saura*. Madrid: Caja España Obra Social y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC).

Moreno Domínguez, José Manuel (2008): "Diversidad audiovisual e integración cultural: analizando el programa Ibermedia". En *Comunicación y Sociedad*, número 9, enero-junio de 2008, pp. 95-118. (ISSN 0188-252).

Pastor, Jaime (2012): "El movimiento 15M en Madrid, 2012", pp. 205-214. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/viewFile/6272/8016>.

Rebhandl, Bert (2014): "Adapt to Change. The Films of Albert Serra". En *Frieze. Contemporary Art and Culture*, número 162, pp. 112-115. (ISSN 0962-0672).

Rubio Alcover, Agustín (2004): "Desenredando la madeja: Postproducción digital y articulación discursiva, intertextualidad y propaganda en *¡Hay motivo!*". En *IX Jornadas de Fomento de la Investigación*. Disponible en: <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi9/publ/6.pdf>. (ISBN/ISSN 1139-5486).

Ruiz, Paula Arantzazu (2013): "De *Diamond Flash*, de Carlos Vermut, a *Gente en sitios*, de Juan Cavestany: una propuesta metodológica de estudio del cine low cost". En Pérez Perucha, Julio; Rubio Alcover, Agustín (edición): *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español. Actas del III Congreso Internacional del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) – XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Bilbao: UPV/EHU. (ISBN-13: 978-84-695-9074-4).

Tovar, Julio (2014): "Jordi Costa: Los medios presuntamente más libres son los que me han creado más conflictos". En *Jot Down. Contemporary Culture Mag*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/03/jordi-costa-los-medios-mas-presuntamente-libres-son-los-mas-conflictivos/>.

Zunzunegui, Santos (2012): "Prólogo". En Fernández Guerra, Vanesa y Gabantxo, Miren (edición): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 13-15.