Una exploración sobre el cine comprimido en la Red

POR **JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA**

Con la imagen digital y la Red ha surgido un nuevo formato cinematográfico: los cortos de cine comprimido que se crean y difunden en Internet para ser visionados en la pantalla del ordenador. La breve duración, la limitada definición de imagen, el carácter aficionado y la micropantalla no impiden una creatividad muy rica y plural de esta innovadora forma de audiovisual.

El doble contexto en que surge el cine comprimido ?breves cortometrajes difundidos en páginas web? es el de las transformaciones con que, desde mediados de los años ochenta, el cine posmoderno ha contribuido al territorio cada vez más amplio y mestizo del audiovisual y el de la revolución digital aplicada a la imagen. Ese cine comprimido puede enmarcarse dentro del panorama de los nuevos modos del audiovisual de las dos últimas décadas, donde los géneros y formatos del cine han roto con los moldes clásicos; la televisión conoce una pluralidad de ámbitos y sistemas, con canales especializados en las emisiones o el espacio social; el videoarte experimenta con la textura y fragmentación de las imágenes catódicas; surge el videoclip como música visualizada en espacios cada vez más diversos (televisiones, bares, consultas médicas, hoteles); el ocio digital de las consolas y ordenadores (videojuegos, páginas web) permite usuarios plurales ?espectadores, lectores, dibujantes o escritores? pero siempre activos; los monitores con publicidad y noticias breves reclaman las miradas del transeúnte en los medios de transporte y sus no-lugares de espera; y el arte multimedia y arte en la Red (*netart* o ciberarte) ensayan con las posibilidades de creaciones efímeras e interactivas.

Por su parte, el paradigma digital viene afectando al cine desde hace un par de décadas de modos muy diversos. El más llamativo son las imágenes de síntesis o infogramas que permiten la creación de una realidad virtual y que, desde *Tron* (Steven Lisberg, 1982), conocen un desarrollo y perfeccionamiento sorprendentes, hasta el punto de suscitar discusiones inútiles y

Fundación Telefónica
Telefónica

convulsiones apocalípticas sobre la posibilidad de que un programa informático ideal capaz de crear personajes y decorados llegara a sustituir por completo el rodaje tradicional con actores. Junto a aplicaciones ya extendidas que abaratan los costes de producción ?como el montaje AVID o la creación de efectos especiales de distinta entidad? todo indica que el futuro pasa por *a*) la implantación generalizada del rodaje con cámaras digitales de alta definición, y *b*) la distribución y exhibición de películas digitalizadas en salas, redes o discos (*e-cinema*), que sustituirán a las copias fotoquímicas tradicionales. Parece que las salas resultarán menos representativas ?aunque siguen poniendo en valor los filmes para su comercialización en otras ventanas? en beneficio del crecimiento del consumo privado de cine bajo demanda difundido por redes de cable o satélite y la descarga de películas de Internet con la expansión de la banda ancha y los nuevos estándares de compresión. También hay que anotar las muy esperanzadoras posibilidades que ofrece la digitalización para la conservación del siempre frágil patrimonio fílmico. Estas transformaciones de la revolución digital (1), que hay que referir a un futuro muy inmediato, tienen un alcance básicamente industrial, a diferencia del cine comprimido del que nos vamos a ocupar, cuyo interés es más sociológico o estético.

Qué es el cine comprimido

El cine comprimido ?cuyas obras se han llamado también videominutos, minipelículas, diminutos, micropelículas o cibercinema? ha venido definido de modo práctico por parte de las plataformas que han creado concursos por su cualidad digital (con los formatos de baja resolución más extendidos .avi, .asf, .mpeg, .mpg, .mov, .swf y .rm), su duración (entre 90 segundos y tres minutos y medio, aunque los de tipo publicitario exigen 20-40 segundos) y su *peso* o tamaño de archivo (hasta 3,5 Mb). Los pioneros en nuestro país han sido los sitios www.notodo.com, animado por Javier Fesser, y www.plus.es que han creado www.notodofilmfest.com, e www.hispavista.com que puso en marcha www.minutoymedio.com. El primero de ellos ha realizado, desde abril de 2001, tres ediciones del Festival de Cine Comprimido en cada una de las cuales ha participado medio millar de cortos (2). Con una perspectiva distinta ?no lúdica, comprometida? también es cine comprimido la iniciativa de recopilación de cortos de intervención política bajo el título *Hay motivo*, rodados por una treintena de cineastas ante las elecciones generales de marzo de 2004, digitalizados para ser difundidos en DVD, televisiones locales e Internet y que, sólo pasados varios meses, se llegan a estrenar en las salas (3).

Si bien este cine comprimido es aficionado en su producción no puede ser considerado marginal en su difusión, pues los citados festivales llegan a una audiencia de medio millón de internautas, una cifra muy respetable si tenemos en cuenta que menos de una veintena de películas españolas supera cada año en las salas los cien mil espectadores y la práctica totalidad de los filmes del circuito en versión original de cualquier nacionalidad se sitúa por debajo de esa cifra. Asimismo una selección de cortos ha sido difundida en televisión ??Versión española?, ?Metrópolis? y ?La mandrágora? de TVE (La 2) y la gala de entrega de premios en Canal Plus? y en filmotecas y centros culturales. También hay que valorar el efecto legitimador que supone tanto la creación de obras en este formato por parte de cineastas reconocidos, como Bigas Luna (*Collar de moscas*), Miguel Bardem (*¿Estamos?*), Achero Mañas (*Miedo*), Icíar Bollaín (*Viajes con mi abuela*) o Juan Carlos Fresnadillo (*Psicotaxi*),

Fundación Telefónica
Telefónica

quienes avalan los festivales mencionados con su presencia como jurados, lo que también hacen Juanma Bajo Ulloa, Sergio Cabrera, Fernando León de Aranoa, Eliseo Subiela, Terry Gilliam, Álex de la Iglesia, Julio Medem, Javier Aguirresarobe, Montxo Armendáriz, Alejandro Amenábar, Juan José Campanella, Isabel Coixet, Emilio Martínez Lázaro y David Trueba. Por otra parte, la creación y difusión de películas por Internet permite a jóvenes cineastas el desarrollo de su creatividad, fomenta la existencia de un cine no profesional y sortea los mecanismos de censura económica y ético-política, como sucede en Arabia Saudí (4).

Pudiera parecer que, en principio, las constricciones de la pantalla del ordenador y de la imagen en baja resolución hacen del cine comprimido una categoría subsidiaria, de menor entidad respecto al cine convencional. Pero hay que tener en cuenta que se está extendiendo entre el público un *nuevo modo de ver* y, sobre todo, de *oír*, por el que se derriban viejas convenciones y hasta mitologías del público. Así, el visionado en la pantalla de gran tamaño de las salas tradicionales ya no parece esencial para el espectador cinematográfico, que encuentra una experiencia estética de similar entidad en otras condiciones, como sucede con la proyección de películas en casa, en pantalla panorámica de plasma, de un filme en soporte DVD con definición de imagen próxima a la cinematográfica y el sonido envolvente del *home cinema*. A ello hay que añadir que el menú interactivo de las mejores ediciones de DVD ofrece una información escrita y audiovisual (*making off*, entrevistas, fichas, filmografías, fotos fijas, dibujos, comentarios en audio, etc.) y, sobre todo, secuencias suprimidas del montaje final que, de algún modo, hacen del disco óptico un soporte más completo que la cinta, lo que puede convertir este visionado interactivo doméstico en una experiencia más compleja y participativa que la muy mitificada de las salas.

Los escasos centímetros cuadrados exigidos por la baja resolución (320 x 240 píxeles en la mayoría de los casos: apenas la cuarta parte de una pantalla de ordenador de quince pulgadas) constituyen una dificultad relativa que queda solventada por la proximidad del espectador y, sobre todo, por la banda sonora, cuya importancia viene a subrayar este formato. Como se sabe, con la excepción de las imágenes creadas con herramientas informáticas, desde la generalización del color y los formatos panorámicos en los años cincuenta del siglo XX, prácticamente no ha habido en las cuatro últimas décadas una innovación tecnológica significativa en el cine más que los sistemas de sonido y el equipamiento de las salas con sonido digital envolvente. También hay que recordar que el cine sonoro se implanta a finales de los años treinta en todo el mundo occidental con una celeridad notable, en apenas tres o cuatro años, frente al color que tarda casi treinta. El cine comprimido nos está haciendo ver la importancia del sonido, sus posibilidades expresivas y su capacidad para sumergir al espectador en un relato audiovisual; incluso cuando su apuesta es una renuncia al diálogo oral, como en el concurso de cortos de www.neomuet.com. Ello contradice parcialmente la convicción, arraigada desde hace tiempo, de la imagen como soporte de la obra y del enorme trabajo de composición de la imagen (decorado, maquillaje, iluminación y tratamiento fotográfico, etc.) dedicado a conseguir lo que la industria considera unos estándares mínimos de aceptabilidad.

La duración no es una cuestión accesoria en las obras audiovisuales. El patrón existente distingue entre cortometrajes (menos de media hora), mediometrajes (entre 30 y 60 minutos) y largometrajes que, desde la implantación del sonoro, mantiene su estándar en unos noventa minutos, aunque hoy las producciones de Hollywood de cierta envergadura difícilmente se

Fundación Telefónica
Telefónica

sitúan por debajo de los 110-120 minutos. Probablemente sean las determinaciones industriales las que han acabado por establecer el largometraje de ficción como modelo del cine; pero esto no significa renunciar a otras posibilidades. Así, el cortometraje sigue considerándose como aprendizaje para el largo y carece de circuitos normalizados de exhibición. Y, sin embargo, del mismo modo que el documental también es cine y, tras su exilio televisivo de varias décadas desde los años sesenta, ha regresado con fuerza con las obras de Michael Moore, impensable primer premio en Cannes de 2004 con *Farenheit 9/11*, habrá que reivindicar otras duraciones que establecen otros formatos igualmente legítimos, del mismo modo que el cuento es una alternativa a la novela y no una creación subsidiaria. En cualquier caso, como suelen indicar los publicitarios, la breve duración de los anuncios y de estos cortos constituye un reto evidente (5) en orden a desplegar una economía narrativa que, en muchos casos, se ubica en la práctica posmoderna del relato entrecortado, impresionista, cuyo objetivo es más la evocación de un mundo o una paradoja que la narración de una historia o la plasmación de un mensaje. Así sucede, entre otros muchos casos, en *Ash [Cenizas]* (Maritza Blanco, 2001), unos planos con sólo música cuya historia ha de reconstruir el espectador, o en la propuesta de prevención del sida con música y sin diálogos *Rubber Soul*, de Antonin Denis, disponible en www.pvsp.net/vosfilms.htm; aunque tampoco hay que descartar que bajo ese ropaje de historia fragmentaria se oculte la impericia narrativa o la incapacidad para vertebrar con lógica causal una historia. La influencia mutua entre publicidad audiovisual y comprimidos también se aprecia en la campaña en cines de Chesterfield, que incluye cortometrajes de duración y talante similares al cine comprimido.

El segundo nacimiento de Lumière y compañía

En buena medida, el cine comprimido puede comprenderse como una modalidad de cortometraje, y como tal hay que ver algunas pequeñas obras maestras como *¿Estamos?* (Miguel Bardem, 2002), un relato completo sobre los sueños capitalistas y las relaciones de pareja presididas por el machismo, la desesperada historia de la madre de una yonki *Exprés* (Daniel Sánchez Arévalo, 2003) o el sorprendente suicidio de *Indecisión* (Alberto Rodrigo, 2002). No obstante, la duración tan breve lo aproxima más al *spot* o al videoclip, con los que tiene en común la misma voluntad de atrapar la atención del espectador de forma inmediata, la existencia de algún efecto de sorpresa y los recurrentes rasgos de humor. Es cine-relámpago, *flash* deslumbrante en la atmósfera audiovisual, presencia fulgurante y perecedera como la pintada mural entrevista desde un tren que reclama nuestra atención, llamada agónica (luchadora, pero impotente) a compartir una idea, un espacio imaginado o un chiste. Probablemente converge también con los programas televisivos de zapeo de inusitado éxito de audiencia en un sistema de televisión donde la autorreferencia deviene un factor de legitimación de las propias emisoras. Esos programas rompen los esquemas habituales de comunicación para proponer una selección de sucesos breves de todo tipo (caídas, insultos, imágenes robadas, hechos improbables, etc.) que se acumulan en una sucesión caótica cuyo único propósito es reclamar la atención del espectador, a quien hay que sorprender con lo inusitado, la ternura, lo grotesco o la repetición.

Sin embargo, a diferencia de los anuncios o los videoclips ?de los que hay que subrayar su condición de relatos subsidiarios debido a su carácter comercial y su difusión restringida a la

Fundación Telefónica
Telefónica

televisión? el cine comprimido presenta una variedad de géneros y tratamientos mucho mayor, consecuencia de la libertad y voluntad experimentadora con que nace. De alguna manera, este cine nos hace recordar las obras fundacionales que pioneros como Edison, Lumière y los cineúrgos de la escuela de Brighton ruedan entre 1894 y el comienzo del siglo xx, cuando todo está por inventarse? lo que nos permite hablar del cine digital para la Red como de un segundo nacimiento del cine. No se puede ser tan pretenciosos como para considerar que el cine comprimido vaya a significar en el futuro una refundación del cine o que sea la ocasión para un giro histórico; simplemente, se trata de constatar en las obras de cine comprimido el mismo espíritu de juego y experimentación con la cámara para descubrir sus posibilidades, de amalgama de ideas y voluntad de expresión que existe en las películas de aquellos pioneros, con quienes, por otra parte, comparte la duración de unas decenas de segundos.

En concreto, muchos de los procedimientos del cine comprimido abundan en la libertad formal ?ya experimentada por el surrealismo y el resto de las vanguardias? del videoclip y, parcialmente, la publicidad audiovisual, como son

a) Diversidad de texturas de la imagen: blanco y negro, solarizadas, superposiciones de dibujo e imagen realista, animación de todo tipo, etc.

b) Uso de variados efectos visuales: cortinillas, mosaicos, ralentizaciones y aceleraciones, sobreimpresiones, rótulos o gráficos.

c) Diversidad en los tratamientos de las bandas sonoras, con relativa abundancia de obras sin diálogos diegéticos, con sólo voz en *off* o sólo música, lo que revela la importancia del sonido en la construcción de los audiovisuales, aún mayor en el caso de las obras de animación.

d) Rupturas de la causalidad y, en ocasiones, de la racionalidad espaciotemporal; es decir, renuncia a una narración causal, lógica, coherente o completa en buena parte de las historias.

e) Reciclaje de imágenes: uso de fotografías e imágenes de televisión y cine que son recicladas para la reconstrucción de la memoria histórica, conseguir un discurso alternativo o servir para la parodia, lo es muy patente en el filme colectivo *Hay motivo*.

f) Historias en tiempo actual. Prácticamente la totalidad de los cortos renuncia a ambientaciones en el pasado histórico o en espacios-tiempos mitológicos. Pero el presente no siempre viene marcado por sucesos contemporáneos o indicaciones geográficas o culturales.

Algunos rasgos de la estética del cine comprimido

Interesa ahora abundar en qué puede ser el cine comprimido, dónde se ubica como producto cultural o artístico, o qué aporta, en cuanto estética audiovisual, a lo existente. Para ello, hemos visionado medio millar de cortos colgados en las páginas citadas más arriba de *minutoymedio.com*, *notodofilmfest.com* y *notodopublifest.com*.

Fundación Telefónica
Telefónica

1. Cine aficionado

De entrada hay que considerar que se trata de un cine aficionado, no profesional, hecho al margen de la industria, con equipos domésticos, sin financiación externa, por creadores individuales (o grupos reducidos de dos o tres amigos), en su mayoría jóvenes poseedores de cierta cultura audiovisual y, de entre ellos, un porcentaje significativo de estudiantes de Comunicación Audiovisual o matriculados en escuelas de cine. Este carácter aficionado y hasta espontáneo se aprecia en la factura general *amateur* (cámara en mano, iluminación descuidada, ausencia de *raccord* entre planos, deficiencias en las bandas sonoras, etc.), el reciclaje de imágenes televisivas o de vídeos domésticos y, sobre todo, en las localizaciones en pisos familiares y espacios cotidianos próximos a las viviendas y en el atrezo elemental. Hay algunos autores cuyos nombres (Luis Lodos Medina, Javi de Lara, Álex Montoya Meliá y Raúl Navarro García-Andújar, Publio de la Vega, Rubén Yuste, Carlos Fierro o David Valverde) se repiten en varias obras y hasta exhiben una marca de productora (Edu Glez y su *www.tropofilms.com*), lo que hace pensar en una dedicación que, si no es profesional, excede la aficionada.

Al menos en un caso, el de Daniel Sánchez Arévalo, el éxito de esta práctica cortometrajista le ha permitido lo que parece el inicio de una carrera profesional, sobre todo a partir de que su corto para la Red *Exprés* fuera candidato a los premios Goya en 2004 (6); y en algunos cortos trabajan profesionales como Federico Luppi (*Dirigido por*, Jorge Calvo Dorado, 2002), Ana Wagener (*Express*), María Esteve (*El amor es algo esplendoroso*, Daniel Monzón, 2003) o Juanjo de la Iglesia (*El forofo*, Paco P. Huertas, 2002). Por supuesto, la recopilación *Hay motivo* (2004) se debe a directores consagrados de distintos grupos y generaciones, de la Escuela de Barcelona (Pere Portabella, Vicente Aranda), la transición (Pedro Olea, Fernando Colomo, Imanol Uribe, García Sánchez, Antonio Betancor) y las nuevas generaciones de los noventa (Julio Medem, Manuel Gómez Pereira, Joaquín Oristrell, Mariano Barroso, David Trueba), sin olvidar las mujeres (Icíar Bollaín, Gracia Querejeta, Chus Gutiérrez, Isabel Coixet, Ana Díez, Yolanda García Serrano); aunque también hay creadores no cineastas (Víctor Manuel, Juan Diego Botto, Manuel Rivas, Gran Wyoming, Mireia Lluch) y actores reconocidos en muchos de ellos.

2. Humor, parodias y sorpresas

El sentido del humor de muchas obras se podía situar dentro de la comedia de grano grueso, autoconscientemente garbancera, la gamberrada donde sobresale una utilización de recursos políticamente incorrectos muy por encima de los medios audiovisuales comerciales, como el relato de las dificultades de un tipo para vomitar *No comment* (Pablo Salinas, 2002), el escatológico *Necesidad* (Mariano Rivas, 2003), la sodomización animal de *La mancha de Acteón* (Ramón Churruca, 2001), la voyeurística *Tendedero* (Edu González, 2001), la tentación sexual de un Cristo en *A tentación* (Xosé Geada, 2003) o la inversión de papeles de *Mi abuela es bakala* (Diego Abad y Marcel Villalba, 2003). El humor negro está presente en el particular relato de un suicidio de *Rekorman* (Netzer Bereziartua, 2001), en la broma del atropello de un discapacitado *Milagro* (Julio Díez Molpereces, 2000), el ahogamiento de un niño *El record* (Francisco Páez González, 2001), la crítica hacia los predicadores de hábitos saludables *Vivir eternamente* (Rubén Haro, 2002) y la gansada *Luisillo, una criatura del averno* (Fernando

Fundación Telefónica
Telefónica

Moguerza, 2001).

Un tipo de corto muy habitual es el chiste audiovisual que cuenta una historia breve y que asombra por la sorpresa final, como *La parada* (Enrique Carrasco, 2002), con un mendigo-actor, el gag *El café* (Publio de la Vega y Santiago Pajares, 2000), el citado *El forofo*, el sugestivo *Planeta urbano* (Diego Falabella, 2003), donde la preparación de leche con cacao es vista como un terremoto con inundaciones, o el adulterio de *Llamada perdida* (Agnes Herrero, 2001). En otros casos, el corto resulta simpático por su capacidad para sorprender con bromas un tanto absurdas, como las instrucciones para fabricar un avión de papel en *Cosas que siempre quisiste saber hacer* (Álvaro Rigual, 2002) o la acción de freír huevos de *Primavera* (Santiago Morilla, 2002).

3. Sexo, talantes y preocupaciones juveniles

El cine comprimido tiene un fuerte carácter generacional, ya que aparece muy marcado por las preocupaciones, talantes y modos de vida de los jóvenes; no en vano la práctica totalidad de estas películas está protagonizada por jóvenes. Llama la atención la variedad de cuestiones relativas al sexo, como las primeras relaciones sexuales, ligues, encuentros fortuitos, conductas heterodoxas, deseo sexual, fantasías, autoerotismo, incesto o prostitución. Aparecen en la historia de adolescentes *Domingo* (Dvil.es, 2003), con un fracasado encuentro clandestino, la inesperada evocación de un tipo que recuerda a su madre manchada por la regla *Mi madre* (Carlos Fierro, 2002); la irónica historia de prostitución *HyD* (R. Navarro y A. Montoya, 2003); el corto en blanco y negro *Un día cualquiera* (Juan Carlos Parra, 2002); la fantasía gay *(Más vale) SOLO (que mal acompañado)* (Santi de la Fuente, 2003); la salida del armario de un oficinista convertido en ?drag queen? *El honesto* (Anabella Martínez, 2000); el corto chiste de sólo siete segundos *Ellaculatio precos* (Antonio Caeiro, 2000); la voyeurista Web*cam baño chicas* (Álex Montoya, 2001) y, del mismo autor, *Si quieres puedes* (2002), sobre el *cunnilingus*; la reflexión sobre la identidad sexual *To be a woman* (Roberto Minervini, 2001); la broma gay *No te vas a librar* (Alejandro Negueruela, 2003) y el chiste sobre los atributos sexuales *Mateo 29* (Xisco G. Antolí, 2003); el falso documental futurista sin diálogo *2019* (Antonio Dyaz, 2001); la intriga con sorpresa *La maleta* (Rubén Yuste, 2001); el autoerótico teléfono móvil de *El mejor amigo* (Gabriel Sánchez Fariñas, 2001); la anticlerical masturbación de *Ora pro nobis* (Miguel Romera, 2002); el corto en primera persona visual y auditiva *Como te pille te vas a enterar* (Carlos Fierro, 2001); la digresión sobre las dificultades de las relaciones entre novios *¿Qué hacemos el sábado?* (Mercedes Domínguez, 2003), su frecuencia (*Last Thursday Night*, Esteban de la Reina, 2003) o los problemas de intimidad para las jóvenes parejas *Concentración* (Migueltxo Molina y otros, 2003).

Entre estas preocupaciones juveniles están la cosificación de la mujer en las relaciones sexuales (*Giulietta*, Eduardo González Camiña, 2002); la ?muerte del padre? (la tétrica fantasía *La sopa de mamá*, Jorge Blanco Maldonado, 2001); las dificultades para encontrar trabajo en *Conecta* (Daniel García Fornell, 2002); diversas reflexiones en clave existencialista (*Sobre la arena*, Jorge Martín, 2000); el comportamiento de los porteros de discoteca en la parodia *Cursos retrasados* (Alejandro Pérez Blanco, 2002); diversos filmes con nuevas tecnologías como recurso o tema (Web*cam*, Guillermo Villalba, 2003) y relatos sobre instituciones educativas.

Fundación Telefónica
Telefónica

4. La preeminencia de la subjetividad

En muchos casos, los cortos poseen un talante fuertemente subjetivo, que se manifiesta tanto en la expresión de las citadas preocupaciones juveniles como en obras donde prima la expresión ?más emotiva que ideológica? por encima de la narración de una historia. Así sucede en *Lágrimas* (Pablo Ballester, 2002), una de las más creativas e interesantes muestras de este formato; el corto feminista de dibujo animado *Autorretrato* (Marta Abad Blay, 2001), el poema en imágenes *Tras la vida* (Jerónimo Gómez y Antonino González, 2001), el confuso *Hormigas* (Diego Campo, 2003) o la reflexión sobre el suicidio *Rooftop (Azotea)* (Paula San Tomás, 2003). La subjetividad llevada al extremo rompe la lógica comunicativa como en *Instantes I* (Daniel Hervás, 2003) o permite la libertad interpretativa, como las acciones repetidas en un plano único de panorámica circular en *Café y agua* (Tirso Díaz, 2002). Muchos de estos son relatos en primera persona, con voz en *off* superpuesta a imágenes no simultáneas, que explican estados de ánimo o narran experiencias biográficas como *A German Dream* (Emiliano Cano, 2003), la irónica *Mi novia* (Jorge Izquierdo, 2001), con el punto de vista de un muerto, la narración entrecortada *Luces de París* (Jean-François Rouzé, 2003) o *Faces* (Fernando Jerez, 2003).

Como en la tradición vanguardista, resulta decisiva la búsqueda de nuevos territorios expresivos en los que juegan un papel dominante diversas formas de animación (2D, infografías, imágenes en movimiento por procedimientos clásicos, plastilina, etc.) o las obras artísticas, como las de René Magritte en el sugestivo cuento sobre un hombre sin rostro *A Face* (José Antonio Antón, 2002). La expresividad como valor fundamental está presente en numerosos cortos de todo tipo, entre ellos los citados en el párrafo anterior, la ?sinfonía urbana? que es *Maj nu* (Carlos Zaragoza, 2002) o el canto al amor animal *Pavane pour un chat defunt* (Abdul Alhazred, 2003).

5. Ficciones, fábulas y mundos imaginados

Un grupo significativo de comprimidos está formado por relatos que se apartan deliberadamente de la experiencia común de lo real para dar cuenta de paradojas, como un personaje que lee la noticia de su propia muerte en *Malas noticias* (Fran Rondón, 2001), un masturbador absorbido por un fontanero en *Fontaka* (David Iñurrieta y Jon A. Usabiaga, 2002) o una chica que ?sustituye? a un muerto callejero en *Cadáver exquisito* (Carlos Rodríguez Guerras, 2002); o romper la lógica habitual, como en *Alguien me quiere a mí* (Ulbi Foulkes, 2001) o en el interesante *La foto* (Antonio Muñoz de Mesa, 2002). En otras ocasiones, son sueños y pesadillas que transportan al sujeto al pasado, le estimulan en su trabajo (*La postal,* Concetta Rizza, 2002), le anticipan el futuro (*Dos segundos*, Javier Paniagua, 2002) o le sumergen en situaciones incomprensibles, como el tipo que no se reconoce a sí mismo de *Inquietante* (Juan Carlos Mostaza, 2001), uno a quien mata su propia sombra (*La sombra*, Martín García, 2002) o quien viaja a otra casa a través del horno (*El canapé*, Diego Modino, 2001). En varios de ellos, la perspectiva de un personaje animal, extraterrestre o subhumano sirve para hacer un juicio crítico sobre la realidad, como el Dios bicolor que renuncia a crear el mundo de *La cuenta final* (Pablo Salinas, 2002) o el espermatozoide que se niega a hacer su trabajo al comprobar el mundo cruel en que vivimos de *Inicio del fin* (Fernando Santiago, 2002).

Fundación Telefónica
Telefónica

6. El dispositivo audiovisual

También resulta bastante elevado el número de obras que pueden ubicarse en lo que se conoce como *cine en el cine*, que juegan con el punto de vista, la cámara subjetiva, la parodia o el homenaje a géneros cinematográficos y a mitos de la historia del cine, incluyen la voz en *off* del camarógrafo-director, presuponen un espectador a quien se dirigen los personajes, establecen niveles del relato, sorprenden mediante la función metalingüística, etc. El juego con los niveles del relato es el recurso de *Corten* (Mario Iglesias, 2002), con un espléndido duelo de actores/dibujos animados, del divertido *En blanco* (Santiago González, 2002), con un dibujo que se rebela contra su creador, la reflexión cínica o gamberra sobre los concursos de cortometrajes *Primer premio* (César Sabater, 2001) o el proceso de construcción de un dibujo animado *Creación* (Jaume Pallardó, 2003); la lente de la cámara se inserta dentro del relato en la broma *El número* (Javi de Lara, 2000); *Una mujer sin destino* (Causalboy, 2003) es un corto sobre el rodaje de varias tomas un monólogo; la pantalla dividida con un personaje que interactúa de un cuadro a otro aparece en *A single man with a single beer* (Pedro Pinho, 2001), con música de Manu Chao; el movimiento invertido en *Sonámbulos* (Maite Vázquez, 2001), etc. También hay parodias de anuncios de televisión, como en *¿Te gusta conducir?* (Juan T. Coira, 2001), la paráfrasis de la publicidad de compresas *Fiorel* (Rodrigo Gómez, 2003) o la interesante crítica antiimperialista a partir del anuncio de un juego similar al Monopoli *Emporio* (Boris Kozlov, 2003).

La historia del cine está detrás de las obras de Fredius Darde *The Monolito* y *W2001*, que homenajean la célebre ficción de Stanley Kubrick; el cine de vampiros tiene una espléndida parodia en el dibujo animado *Vampire Kid* (Jesús y Emilio Gallego Mula, 2001) y *El Exorcista* (Enrique Enríquez, 2001) es una divertida animación sin diálogos; en clave de *western* están los cortos de Edu Glez *Cabrón* y *From lost to the river*, ambos producidos por Tropo Films en 2003; el humorista Carlos Faemino hace una caricatura en *Titanic* (2001); *Minipimer Man* (Daniel Farriol, 2002) está inspirada en *Eduardo Manostijeras*; en *Bogart y yo* (Rebeca Díaz Morales, 2002) se plasman los sueños mitómanos de una joven; hay fragmentos de *Ciudadano Kane* en *Es Kane* (Alejandro Pérez Blanco, 2001); *Atascados* (Joaquín Asencio, 2003) emplea música de películas de Fellini y la deficiente animación 2D *Un día con Amenábar* (Alberto González Vázquez, 2003) se refiere al exitoso director.

Algunas animaciones son puros ejercicios de estilo, sin otra pretensión que demostrar la destreza del creador, como *Made in Swiss* (Juan Antonio Bosch, 2001), *Les vaques* (Manuel Segade, 2001) o *Just another day* (Juan Carlos Delgado, 2001); o parten de una anécdota mínima, como *The Xiclet* (Jordi Gironés, 2003). Preocupaciones de estudiantes de Comunicación Audiovisual aparecen en *Ni corto ni perezoso* (Teresa García, 2002), sobre posibles argumentos de películas; en *Convite* (Roger Casas, 2002), sobre la dificultad para rodar en la calle, y en la broma *El guionista* (Salvador López Herrera, 2001). Incluso el material físico sirve para la parodia, como en *Vídeo comprimido* (Jorge Berzosa, 2001) o en *Peli express* (Carlos González Miranda, 2001).

7. Compromiso con la realidad contemporánea

La voluntad expresiva, el talante lúdico y hasta cierto narcisismo que muestran buena parte del

BY NC ND

cine comprimido no han de eclipsar la existencia de obras más comprometidas con el presente. Hay películas que manifiestan claramente su voluntad de denuncia, como la muy interesante *Aisha y el mar* (Javier Araguz, 2001), que narra los sueños de emigración de una joven árabe, y la fábula esperpéntica *La leyenda de los 7 negros de oro* (Raúl Mesa, 2001) sobre el mismo tema; *Soy yo en 1994* (Raúl Benzo, 2001), que evoca la matanza de Ruanda de ese año; la antixenófoba *Extranjeros* (Sebastián Cardemil Muchnik, 2003); el ensayo contra la violencia *Film Noir* (Gardelinos Panagiotis, 2001); el homenaje a las víctimas del terrorismo *Entre las hojas* (Gustavo Latt, 2001); la desazón sobre un mundo violento *Genesys 2.1* (Asier Mendoza, 2001) o sobre el miedo a morir en Colombia *Tic, tac, tic, tac* (René Ospitia, 2001); la descripción de la pobreza tercermundista *A cuchillo* (Miguel Muñoz Baeza, 2001); la animación en 2D de carácter pacifista *Un día corto* (Eduardo Alvés, 2003) y el clip antibélico sin diálogo *Entrañas* (Enrique Carrasco, 2003); la crítica al desastre del Prestige *Fuel* (Jaime Fernández Miranda, 2003) o la parábola sobre la alienación y manipulación en la sociedad *El viejo del parque* (Juan Carlos Marí Grimalt, 2001).

Hay obras comprometidas con una óptica feminista como la divertida fábula *Babies* (Norma Nebot, 2003), con una mujer que se resiste al rol de ama de casa consumista, el relato de venganza *Odio a Supermán* (Edu Glez, 2003), las denuncias de la violencia doméstica contra las mujeres *Por mí y por todos mis compañeros* (Patricia Maroto, 2003) y *Boxer* (David Ruiz, 2001); el estilizado dibujo animado sin texto *Julieta* (Ángela Álvarez Molina, 2003), con un chica que se libera; el reproche de *Parole* (Enrique Otero, 2003) y el semidocumental *La chica de Tokyo* (Alex Lamikiz, 2002).

En el caso del filme colectivo *Hay motivo* (2004) la voluntad de intervención social es patente, tanto por la ocasión en que se hace público ?semanas antes de las elecciones generales? como por los contenidos: juicio a la política global de los gobiernos de Aznar (*Por el mar corre la liebre*, de José Luis Cuerda; *El pasado que te espera*, de Mariano Barroso), respuesta de los gobiernos ante la catástrofe del Prestige (*Mayday, llamada general*, de Manuel Rivas; *Cena de capitanes*, de Pere Joan Ventura), la manipulación de la televisión pública (*Libre*, de Oristrell; *Arma de destrucción masiva*, de Miguel Ángel Díez; *Manipulación*, de Imanol Uribe), las protestas contra la guerra de Irak (*Madrid mon amour*, de Ana Díez y Bernardo Benzunegui), la política del agua (*El plan hidrológico*, de Portabella), la catástrofe medioambiental de la presa de Aznalcóllar (*La pesadilla*, de Álvaro del Amo), la confesionalización de un colegio (*Se vende colegio*, de Pedro Olea) y varios que critican la adhesión de Aznar a la política exterior de Bush. Otros cortos abordan situaciones problemáticas más generales o no vinculadas directamente a la gestión gubernamental como la corrupción político-inmobiliaria (*Cerrar los ojos*, de David Trueba), las conspiraciones antidemocráticas (*Técnicas para un golpe de Estado*, de Vicente Aranda), la carencia de viviendas (*¿Dónde vivimos?,* de Gracia Querejeta), las condiciones de vida de los ancianos (*Soledad*, de José Ángel Rebolledo), la criminalización de la inmigración (*Español para extranjeros*, de García Sánchez; *Verja*, de Alfonso Ungría), el derecho a adoptar de las parejas homosexuales (*Adopción*, de Sigfrid Monleón), los roles de género (*Por tu propio bien*, de Icíar Bollaín), el fracaso escolar (*Adolescentes*, de Chus Gutiérrez), la violencia contra la mujer (*El club de las mujeres muertas*, de Víctor Manuel; *Catequesis*, de Yolanda García Serrano) o la adicción a las drogas (*Las barranquillas*, de Víctor García León) (7).

Fundación Telefónica
Telefónica

Fundación Telefónica
Telefónica