

Manuel Blanco Pérez

Nuevo cine andaluz



Salamanca, 2020

1ª edición: Salamanca, 2020.

Esta obra, tanto en su forma como en su contenido, está protegida por la Ley, que establece penas de prisión y multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o

en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización por escrito del titular de los derechos de explotación de la misma.

Revisión general de la obra: Pedro J. Crespo

Diseño y producción gráfica:

© *by* Pepa Peláez, Estudio de Diseño Editorial «La Reserva», 2020.

Fotografías de portada tomadas durante el rodaje del filme *Grupo 7*:

© *by* Julio Vergné, 2011. <https://juliovergne.com>

De los textos:

© *by* Manuel Blanco Pérez, 2020.

De esta edición:

COMUNICACIÓN SOCIAL EDICIONES Y PUBLICACIONES, sello propiedad de:

© *by* PEDRO J. CRESPO, EDITOR (2020)

Contacto:

Avda. Juan Pablo II, 42, ático A. 37008 Salamanca (España)

Taller editorial y almacén:

c/ Escuelas, 16. 49130 Manganeses de la Lampreana (Zamora, España)

Correo electrónico: info@comunicacionsocial.es

Sitio web: <http://www.comunicacionsocial.es>

ISBN: 978-84-17600-24-2

Depósito Legal: DL S 236-2020

Impreso en España. *Printed in Spain*

Sumario

Prólogo	9
Agradecimientos.....	17
1. Introducción	19
2. Principios metodológicos y conceptuales del análisis filmico	27
2.1. <i>Consideraciones previas</i>	<i>27</i>
2.2. <i>Tipología y estructura del análisis.....</i>	<i>32</i>
2.3. <i>Qué entendemos por cine andaluz</i>	<i>46</i>
2.4. <i>Noción de industria en el cine andaluz.....</i>	<i>58</i>
2.5. <i>Noción de generación en el cine andaluz.....</i>	<i>64</i>
3. Grupo 7 (2012), de Alberto Rodríguez	69
3.1. <i>Contexto sociopolítico del film.....</i>	<i>69</i>
3.2. <i>Ficha técnica</i>	<i>71</i>
3.3. <i>Introducción a la obra.....</i>	<i>72</i>
3.4. <i>Sinopsis</i>	<i>73</i>
3.5. <i>Estructura de la película.....</i>	<i>74</i>
3.6. <i>Análisis del film</i>	<i>77</i>
3.6.1. <i>Prólogo</i>	<i>77</i>
3.6.2. <i>Planteamiento del conflicto</i>	<i>80</i>
3.6.3. <i>Desarrollo del conflicto.....</i>	<i>84</i>
3.6.4. <i>Desenlace del conflicto.....</i>	<i>87</i>
3.6.5. <i>Epílogo</i>	<i>90</i>
3.6.6. <i>Interpretaciones.....</i>	<i>90</i>

4. <i>La isla Mínima</i> (2014), de Alberto Rodríguez	97
4.1. <i>Contexto sociopolítico del film</i>	97
4.2. <i>Ficha técnica</i>	102
4.3. <i>Introducción a la obra</i>	103
4.4. <i>Sinopsis</i>	103
4.5. <i>Estructura de la obra</i>	104
4.6. <i>Estructura de la obra</i>	105
4.6.1. <i>Prólogo</i>	105
4.6.2. <i>Planteamiento del conflicto</i>	106
4.6.3. <i>Desarrollo del conflicto</i>	108
4.6.4. <i>Nudo</i>	111
4.6.5. <i>Desenlace</i>	114
4.6.6. <i>Epílogo</i>	115
4.6.7. <i>Interpretaciones</i>	116
5. <i>El hombre de las mil caras</i> (2016), de Alberto Rodríguez.....	129
5.1. <i>Contexto sociopolítico</i>	129
5.2. <i>Ficha técnica</i>	130
5.3. <i>Introducción a la obra</i>	131
5.4. <i>Sinopsis</i>	131
5.5. <i>Estructura de la película</i>	132
5.6. <i>Análisis del film</i>	133
5.6.1. <i>Prólogo</i>	133
5.6.2. <i>Planteamiento del conflicto</i>	134
5.6.3. <i>Desarrollo del conflicto</i>	137
5.6.4. <i>Desenlace</i>	149
5.6.5. <i>Epílogo</i>	151
5.6.6. <i>El hombre de las mil caras en el libro de Cerdán</i>	152
6. <i>Techo y comida</i> (2015), de Juan Miguel del Castillo ..	161
6.1. <i>Contexto sociopolítico</i>	161
6.2. <i>Ficha técnica</i>	163
6.3. <i>Introducción a la obra</i>	164
6.4. <i>Sinopsis</i>	165
6.5. <i>Estructura</i>	166

6.6. <i>Análisis del film</i>	166
6.6.1. <i>Prólogo</i>	166
6.6.2. <i>Planteamiento del conflicto</i>	167
6.6.3. <i>Desarrollo del conflicto</i>	170
6.6.4. <i>Desenlace</i>	171
6.6.5. <i>Epílogo</i>	172
7. <i>Caníbal (2013), de Manuel Martín Cuenca</i>.....	173
7.1. <i>Contexto social del film</i>	173
7.2. <i>Ficha técnica</i>	174
7.3. <i>Introducción a la obra</i>	175
7.4. <i>Sinopsis</i>	176
7.5. <i>Estructura</i>	177
7.6. <i>Análisis del film</i>	177
7.6.1. <i>Prólogo y títulos de crédito</i>	177
7.6.2. <i>Planteamiento del conflicto</i>	178
7.6.3. <i>Desarrollo del conflicto</i>	179
7.6.4. <i>Desenlace</i>	187
7.6.5. <i>Epílogo</i>	188
7.7. <i>Interpretaciones del film</i>	188
7.8. <i>La figura del caníbal</i>	190
7.9. <i>Granada con nieve: el frío y la incomunicación</i>	195
7.10. <i>La fuerza del amor y su épica de los límites</i>	197
8. Elementos comparativos en lo concerniente a la técnica digital	203
8.1. <i>El plano secuencia en el nuevo cine digital andaluz: el caso de Grupo 7 y La isla mínima</i>	207
8.1.1. <i>El plano-secuencia en Grupo 7</i>	208
8.1.2. <i>El plano-secuencia en La Isla Mínima</i>	213
8.2. <i>La ausencia de luz ante los nuevos sensores digitales: cómo la noche se volvió cine. El caso de El hombre de las mil caras y Caníbal</i>	216
8.2.1. <i>La noche gracias a la tecnología digital en El hombre de las mil caras</i>	216
8.2.2. <i>La noche gracias a la tecnología digital en Caníbal</i>	216

8.3. <i>Los efectos FX del nuevo cine digital</i>	220
8.3.1. <i>Los efectos FX del nuevo cine digital</i> <i>en La isla mínima</i>	220
8.3.2. <i>Los efectos VFX del nuevo cine digital</i> <i>en Techo y comida</i>	224
9. Conclusiones	229
Bibliografía	233
<i>Filmografía</i>	236

Prólogo

La primera vez que vi una película en pantalla grande fue el reestreno de ‘Operación Dragón’ de Bruce Lee en el cine de mi pueblo. Descubrí en los años 70 de mi infancia la magia que se producía cuando mi abuelo, como parte de un ritual diario, extraía la película de la lata, la instalaba en el proyector y accionaba el mecanismo que encendía la lámpara y ponía en marcha el motor. Aquel traqueteo me hipnotizaba y apenas me dejaba oír los diálogos o la música, aunque desde la ventanita de la cabina podía mirar hacia la sala y contar los espectadores que aquella tarde habían venido al Cine Matías.

Entonces había cines en todos los barrios de las grandes ciudades y en cada pueblo de Andalucía. En el mío, El Campillo, en la Cuenca Minera de Huelva, había dos: el teatro y el cine de verano. Mi familia tenía otro en la localidad vecina de Zalamea. Mi abuelo los había heredado de su padre que en los años 30 hacía proyecciones al aire libre hasta que conseguía que los Ayuntamientos o los mecenas locales construyeran las salas de exhibición. En aquella España de posguerra muchos campilleiros se convirtieron en coleccionistas de carteles y programas de mano de películas como «Lo que el viento se llevó», «Cantando bajo la lluvia» o las españolas «Marcelino pan y vino» o «El último cuplé», reliquias de vidas con las que soñar. Alguno de aquellos viejos programas aún forra el interior de las cajas de fotos que tenemos en casa.

En verano pasaba largas temporadas en el pueblo y recuerdo aquellas noches en las que cenábamos mientras proyectábamos la última de 007 que protagonizaba Roger Moore en El Cam-

pillo, para recoger la lata al finalizar y ponerla minutos después en Zalamea donde tomábamos helados como postre mientras James Bond salvaba el mundo.

Pero no, entonces las películas que llegaban a los cines no eran andaluzas, sobre todo era cine de Hollywood lleno de cowboys en paisajes almerienses, o cine español de tinte social, estigmatizado por el folclore, el drama y las vidas al límite; cine que encendía la imaginación y permitía al espectador habitar otras realidades por un rato, pero no eran nuestras historias.

Nuestro cine entonces era anecdótico. Pocos títulos se contaban en una cinematografía heroica que integraban autores como Julio Diamante, Gonzalo García Pelayo, Pancho Bautista, Miguel Picazo, Manuel Summers o Josefina Molina. Podía intuirse en aquellos impulsos una intención auténtica de ser relatores de nuestra tierra, de emplearla como inspiración y localización, de aplicar sus recursos culturales en las manifestaciones fílmicas, de hablar de nosotros con nuestro propio lenguaje y en nuestro tiempo, definiendo plano a plano una identidad andaluza en el cine. Aun así, muchos cinéfilos de mi generación solo conocíamos estas obras porque se citan en las enciclopedias y porque algunos de los premiados cineastas andaluces que hoy celebramos las mencionan como referentes.

Con la irrupción de la televisión y su normalización en los hogares, los cines sufrieron la retirada de legiones de espectadores y comenzaron a extinguirse. En ese proceso de desmantelamiento de la red de salas de exhibición seguimos hoy contando bajas mientras surgen formas más accesibles e inmediatas de producir y consumir cine. Hoy el Cine Matías forma parte de una cadena de prósperos supermercados, hemos aprendido a decir 'Star Wars' en lugar de 'La Guerra de las Galaxias' y mantenemos suscripciones a plataformas de cine bajo demanda que disfrutamos desde el sofá, pero seguimos necesitando vernos en la pantalla.

En este escenario Alberto Rodríguez, Juan Miguel del Castillo y Manuel Martín Cuenca, protagonistas de este estudio que firma el profesor Manuel Blanco, han trazado su trayectoria profesional sabiendo adaptarse al cambio disruptivo de para-

digma porque sea como sea la pantalla siempre habrá historias que contar y siempre habrá espectadores.

Como niños de los años 70 que crecieron al abrigo de los cines de barrio comiendo pipas en las sesiones dobles, se siguen alimentando de la potente ilusión óptica que permite fotografiar la vida con imágenes en movimiento. Rodríguez, Del Castillo y Martín Cuenca, entre otros, toman con valentía el relevo de aquellos pioneros para construir nuestro imaginario audiovisual, con nuestro acento, proclamando que el cine andaluz existe, que goza de la mejor salud y que cuenta relatos universales desde el Sur.

De todo ello, con profundidad y erudición, el profesor Manuel Blanco hace en este texto un desarrollo claro y certero. Su rigor científico y periodístico no se ve afectado por la cercanía o la admiración a los autores analizados y sabe aplicar en su estilo literario la experiencia de toda una vida dedicada a la narración de los hechos, al descubrimiento de otras culturas, a la investigación, a la fotografía y a la docencia.

Lourdes Palacios Matías
Licenciada en Comunicación Audiovisual
Presidenta de ASECAN,
Asociación de Escritoras y Escritores de Cine de Andalucía

Manuel Blanco Pérez

Nuevo cine andaluz

A Julia y Manu

Agradecimientos

Uno pierde la cuenta de las horas dedicadas a ver cine en su vida. También a escribirlo. Desde la investigación, en cambio, solo es posible redactar un volumen como este gracias a la generosidad de mucha gente que, sin pedir nada a cambio, te abre las puertas de par en par con la generosidad de quien ama lo que hace.

En primer lugar, los agradecimientos van a Antonio de la Torre, de quien admiro su trabajo desde los inicios y cuya amistad es otro de los privilegios que posibilitó esta investigación. A Gervasio Iglesias, que me dejó entrar a figonear en el metraje de *El hombre de las mil caras* en la fase final de montaje. A Alberto Rodríguez y Rafael Cobos, por su visión del cine, por su mirada gigante de este oficio que han conseguido cambiar para siempre en Andalucía. A Manolo Martín Cuenca, filólogo, cineasta y hombre comprometido. A Juan Miguel del Castillo, por la juventud, las ganas, las horas de charlas y las preguntas sobre su cine. Gracias, a todos, por vuestra generosidad.

Uno no aprende a ser cineasta en los libros, ni en la tele, y mucho menos en la facultad. Uno se curte en las salas, y muy específicamente en los festivales de todo tipo. El Festival de Cine Europeo de Sevilla (SEFF) se ha convertido en la aldea Gala de Astérix y Obélix gracias a una visión preclara de su director, José Luis Cienfuegos, siempre dispuesto a dar un empujón a todo joven cineasta que tenga algo que contar. Gracias también a Marina Lanza, a la que conocí un 14 de abril de 2011 en la Alameda de Sevilla, luego de una conferencia que impartí con el maestro Albert Solè, cuya amistad (la de am-

bos) disfruto desde entonces. A Lourdes Palacios, presidenta de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (ASECAN), y prologuista de este libro.

A mi editor, Pedro J. Crespo, que soporta estoico mis quijotadas en días alternos. A Marta, por todos estos años de hacer la vida a cuatro manos, que ya son ocho: por la de pelis juntos que nos quedan por rodar. A Julia, mi pequeña miliciana, y a Manu, que germinaba paciente mientras redactaba las líneas finales del libro. A mis padres, por todos estos años educándonos en la cultura del esfuerzo y la constancia, por las horas bajo la luz amarilla del flexo y por los miles de días que pasamos (pretérito y presente a la vez, que así de caprichosa es nuestra lengua) al calor de las historias junto al fuego. A ellos, que cuando ni yo mismo creía en esto siempre anduvieron alentándome.

A mi camarada Juanma Barrios, por las lecturas de la adolescencia, de cuando el hombre nuevo y aquella Norton apodada «la poderosa». A los años de la Facultad de Filología en Sevilla, al calor del cambio de siglo, por los muchos conciertos en el céspedes del Rectorado y los recitales en los bares de San Fernando. A los últimos años como alumno de la FCOM de la calle Gonzalo Bilbao, de cuando no teníamos de nada pero disfrutábamos de todo, «ahora que de casi todo hace ya veinte años» (que diría Gil de Biedma). A los amigos parisinos del *No Pasarán* donde una noche lluviosa de invierno en 2007, en una visita tras mi jornada laboral y por casualidad, conocí a Juan Gelman.

A algunos de mis alumnos de las varias universidades por las que pasé, en esta vida de titiritero, a los que alguna vez tuve el honor de enseñar literatura, fotografía y cine. A todos ellos, que me reafirman en la idea de que la tarima te permite abrir los ojos para probarte otras vidas. El ruedo de la docencia es un lugar agridulce, no exento, sin embargo, de algún destello de luz entre tanta oscuridad.

Si, quizás, a alguien, algún día, este trabajo le sirve de algo, por bueno lo damos.

Sevilla, en otoño (y con lluvia).

Introducción

La primera película española rodada íntegramente en digital fue *Caótica Ana*, de Julio Medem, a finales de 2007. Al tiempo de estas líneas hace algo más de una década desde entonces. Tras dicho film vinieron otros muchos, y la industria empezó a adaptarse a algo que, más que una innovación en su propia historia (como así lo fue en su día el sonido o el tecnicolor), supone una auténtica revolución social: la del abaratamiento de los costes productivos hasta tal punto que, gracias a estos cambios, la magia del cine ha dejado de ser un privilegio solo al alcance de grandes productoras millonarias para convertirse en un medio de expresión mucho más accesible y democratizado. Asimismo, innovaciones en el campo de la ingeniería informática, la robótica o la ciencia aeronáutica entre otros ámbitos, han propiciado que un film que hace apenas unos años fuera catalogado de «cine de bajo presupuesto» hoy tenga acabados tan dignos como la mayor de las superproducciones. Además, la reconversión que se ha producido desde el cine analógico al digital es de tal magnitud que no hay ni un solo aspecto del sector audiovisual que no haya sufrido grandes cambios, incluso aspectos considerados antes menores como la relación con los espectadores —a través, fundamentalmente, de los *social media*— o la promoción de los films, no digamos ya sobre la estructura de los mismos.

Los estudios sobre el nuevo cine digital se encuentran en una fase aún embrionaria, toda vez que no hace ni una década desde la implantación de las DSLR con opción a grabar vídeo, o apenas un lustro desde los primeros *smartphones* en 4K o

cámaras de acción, etc. Si bien comienza a aparecer bibliografía que nos invita a reflexionar sobre una posible idea de cine digital, intentando aplicar conceptos de creación y puesta en escena para los formatos de ficción clásicos, el documental y las producciones interactivas híbridas experimentales, de momento el intento no ha ido mucho más allá de trazar un panorama de la combinación entre el cine y la informática, dejando de lado las implicaciones sociales y políticas que conlleva el que —gracias a los avances de la técnica— sean más los que pueden hacer cine saltando los infranqueables circuitos tradicionales de la industria.

En este contexto, el trabajo que aquí presentamos tiene el objetivo fundamental de analizar cómo la reconversión de la industria cinematográfica ha afectado a este sector, y hacerlo además, focalizado en cinco propuestas de cine andaluz llamados a reinterpretar buena parte del contexto andaluz de su historia reciente. No nos vamos a fijar tanto en la nueva tecnología digital al detalle, que ya hemos tenido ocasión de analizar en otros monográficos (*cf.* Blanco y Silva, 2017), como en la manera en que la forma industrial de producción de cinematografía ha cambiado gracias a la técnica, y cómo se mide dicho impacto en varios films concretos.

En estas páginas hemos querido poner en relación, de manera transversal, varias esferas diferentes de la creación audiovisual, siempre, además, desde la propia praxis del cine. Un nuevo cine andaluz que nace, además, al calor de una nueva manera de contarlos: creando una nueva gramática histórica andaluza desde su propio cine. Veremos cómo todas estas esferas se unen en la práctica, analizando cinco de los films andaluces más premiados (tanto dentro como fuera de nuestras fronteras), y que encarnan la nueva manera de producción de la industria que ya ha reconvertido su producción al nuevo modelo digital. El análisis fílmico será abordado, además, desde la teoría semiótica del cine (Blanco Pérez, 2020).

El capítulo dos lo hemos destinado a la metodología y conceptualización escogidas para el análisis fílmico que hacemos en el capítulo tres, cuatro, cinco, seis y siete. Así como a ex-

poner ciertas consideraciones y la estructuración escogida. El análisis fílmico que, a modo de herramienta, proponemos, arranca con Barthes (1966; 1990) y su análisis estructuralista en los sesenta del siglo pasado. Posteriormente éste se enriquece con la rama psicologista que encarnan los clásicos Metz (1968; 1973) y Mitry (1978) —enfrentados, a su vez, a una tradición historiográfica neoclásica (Sadoul, 1972)—. Ya en los años 80 nace una rama antiestructuralista capitaneada por la escuela norteamericana de los Bordwell, Staiger y Thompson, para desembocar, en los 90, en el llamado «postestructuralismo», que nace vinculado al pensamiento postmoderno y el deconstruccionismo. Nuestra propuesta es la de estudiar las obras principalmente desde el punto de vista técnico, pero complementándolo con una visión interpretativa transversal desde las ciencias sociales que nos permita reflexionar de forma sugerente en los análisis de los films. Estos han sido escogidos por la trascendencia temática en la historia de Andalucía, que afecta al contexto español en general: desde la reconstrucción sociopolítica en la incipiente democracia española en *La isla mínima*, a la estructura interna del uso coercitivo de la violencia por parte del Estado en la consolidación democrática en *El hombre de las mil caras* y *Grupo 7*; o las consecuencias sociales de las prácticas fraudulentas por parte de la banca en nuestra crisis española —en *Techo y comida*—, pasando, por último, por los temas recurrentes del perdón, el pecado, la incomunicación y la redención en nuestra sociedad, pero abordadas desde una perspectiva novedosa, en el caso de la obra *Caníbal*. En este capítulo también abordamos qué entendemos por cine andaluz, y si tenemos o no un sector industrial en Andalucía en lo cinematográfico, además de reflexionar sobre si estamos ante una «generación» dentro del cine andaluz.

Los capítulos 3 al 7 están dedicados al análisis de cada una de las cinco obras seleccionadas. Hemos querido analizar las tres últimas películas del director Alberto Rodríguez: *Grupo 7*, *La isla mínima* y *El hombre de las mil caras*, por ser las más recientes obras de referencia del cine andaluz, por su acabado estético y técnico y porque, además de ser films en los que sólo

se utilizó la tecnología digital, se usó dicha técnica para narrar una parte de nuestro país que nos parece reveladora. En los tres films, que están ambientados en momentos separados por apenas unos pocos años (desde 1980 de *La isla mínima* a 1987 en *Grupo 7* pasando por el año 1984 en que arranca *El hombre de las mil caras*), se pone de manifiesto un entorno sobre el que nos parecía especialmente interesante fijarnos en el momento actual que, como nación, atravesamos. Los tres films se enmarcan en una Europa convulsa en la que apenas ha transcurrido una década desde los años del plomo, con la guerra fría dando sus últimos coletazos y, además, con unos conflictos sociales en la Unión Soviética y sus países satelitales que, a la postre, significarían —sumado a otros condicionantes— la caída del muro de Berlín y, dos años después, el desmoronamiento de todo el imperio soviético, lo que afectó sobremanera al propio corazón de Europa. En ese contexto occidental la incipiente democracia española busca la forma de consolidarse apenas unos años después del intento del golpe de estado pro-franquista de Tejero en 1981. Son años de cambios drásticos: de la autarquía controlada de la España de Franco se pasó a la entrada masiva de culturas, a menudo contrapuestas, y con unos recursos estatales desbordados. La droga (en todas sus formas) entra en el país de manera apresurada, así como el terrorismo y la guerra sucia contra él por parte del Estado.

Con respecto a la obra de Del Castillo, *Techo y comida*, el contexto es igualmente político. En 2008 se produjo el colapso de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos que, entre finales de 2007 e inicios de 2008, provoca la llamada «crisis de las hipotecas *subprime*». Las repercusiones fueron *in crescendo* y, con una pasmosa velocidad, primero contagiaron el sistema financiero estadounidense y después el internacional, lo que trajo consigo una profunda crisis de liquidez. La crisis afectó a todo occidente, pero de manera muy especial a España, país cuya economía era particularmente frágil (exactamente una *burbuja*). El número de damnificados en España se disparó hasta límites nunca alcanzados. Además, afectó a algunos colectivos muy particularmente, como inmigrantes, jóvenes,

ancianos preferentistas y, de forma muy severa, a las personas sujetas a una hipoteca que ya no pueden pagar y que acaban desahuciadas. Es en ese contexto donde se ubica este film y la base desde la que se desarrolla. Además, la acción de la película se sitúa en Jerez de la Frontera, ciudad donde la crisis resulta ser especialmente cruenta y donde la deuda municipal dividida por ciudadano es la más alta de toda España. El film, de muy bajo presupuesto, puso rostro a una realidad que, hasta ese momento, todo el mundo en el país parecía esquivar. De él nos interesa sobremanera cómo con tan poco presupuesto se pudo armar un film tan potente y cómo también, de alguna manera, *plenifica* el concepto de cine digital pues, además de estar brillantemente resuelto en lo técnico, cumple una misión social en tanto herramienta para la toma de conciencia social.

Con respecto al último film propuesto, del también andaluz Manuel Martín Cuenca, *Canibal*, podemos decir que nos apasiona la manera en que se resolvió, por vía de lo digital, algo que desde lo analógico nunca se hubiera podido rodar. El film es una inteligente y sugerente reflexión sobre la idea del pecado, la redención y la incomunicación social, nuestros miedos y nuestra capacidad de perdón. Ambientada en una Granada fría y nocturna, con un personaje principal muy ambivalente —el sastre Carlos (interpretado de forma soberbia por Antonio de la Torre)— narra el asunto y trasunto de un monstruo diferente, de un monstruo humano, del monstruo que, aunque de manera parcial y tamizada, podríamos ser cualquiera de nosotros. Además de la sugerente lectura social, desde el punto de vista tecnológico nos interesa porque en ella la técnica digital salvó un proyecto que, de otra manera —tal y como reconoce su propio director de fotografía— jamás hubiera visto la luz.

El análisis filmico, como se ha dicho, se vale parcialmente de la teoría del emplazamiento: una teoría semiótica que busca la construcción de una mirada que edifique una mejor comprensión de la teoría comunicativa y, a consecuencia de ello, de la significación para entender la realidad humana. Por ello nos emplaza, en una primera instancia, en un lugar en el mundo (los pueblos de colonización de las marismas andaluzas de oc-

cidente, Sevilla, Granada, Jerez de la Frontera o Madrid). En segundo lugar, nos emplaza en el *cronotopo* (de *crono*, tiempo y *topos*, lugar), siguiendo con el objeto de estudio: la transición de la dictadura a la democracia, la llegada de la Expo'92 en Sevilla, la sociedad en la actualidad desde un punto de vista nada habitual (en Granada), la crisis humanitaria del país (ejemplificado en Jerez de la Frontera) o los convulsos años 90 y los años duros de las cloacas del nuevo estado español (en Madrid... pero también en París, o Laos).

Se cumple, a nuestro modo de ver, buena parte de la retórica del emplazamiento en aspectos tan destacados como los que enumeramos a continuación. En primer lugar, el *eraclitismo* que se da en las cinco cintas (en todas se trata de la vida como relato, es decir, el sujeto como protagonista absoluto). En segundo lugar, la ponderación del punto de vista de la otredad para entender al complementario (se da en nuestros cinco films, que nos permiten meternos en la piel —nada menos— que de una madre con un hijo que pasa hambre por la crisis, un caníbal que devora con sus manos a las mujeres que ama, o la España que no pudimos vivir de la transición y la construcción de la modernidad con la Expo o, nada más y nada menos, que entrar en las vísceras de las cloacas del estado español y sus subsiguientes laberintos de espías, narcotraficantes, malhechores o pistoleros). Otros aspectos en los que insiste el emplazamiento es el de poner el foco en los metarrelatos que con cada momento histórico marcan una visión poliédrica que complementa (o impreca, llegado el caso) la visión monofónica que impone el pensamiento único. Si, como definía el propio profesor Vázquez Medel (2003), «interpretar el mundo es contribuir a su transformación» no cabe la menor duda de que estos films, más allá de la técnica con la que fueron filmados, editados y distribuidos, más allá del impacto que puedan tener en el empleo dentro del sector y su cercanía o no en la trastienda política son, ante todo, una visión de la historia reciente de Andalucía que nos permite conocer de manera mucho más poliédrica nuestra propia gramática histórica como pueblo: en el pasado reciente pero también al calor de nuestros días. En la

interpretación del emplazamiento en una clave cinematográfica hemos analizado el recurso del cromatismo como parte del propio discurso de los films. Nos era interesante reseñar que en la era analógica el colorismo se obtenía con filtros y etalonadores químicos y ahora, en la era digital, se consigue con toda una amalgama de *software* especializado que lo sustituye. Pero más allá de lo técnico, era a nuestro juicio vital analizar el colorismo como fuente expresiva y enlazarlo con las principales teorías del cromatismo: no es, y no puede ser en modo alguno, casual el color tabaco sepia de *La isla mínima*; tampoco lo es el color desaturado de *Techo y comida*, o los tonos negruzcos radicalmente contrastados de *Caníbal*. Del mismo modo, esos colores que emulan los 35mm (Tmax) de *Grupo 7* o el color contrastado y azulón de *El hombre de las mil caras* tampoco podían ser casualidad. Cada tono tiene, como se ha recogido en la literatura científica del propio subcapítulo, una dimensión de la psicología y, por ello, de la propia percepción.