

La ópera prima documental de éxito, un motor de (in)cierta garantía

Antonia del Rey Reguillo
Universidad de Valencia (España)

En el panorama de la producción cinematográfica española de las tres últimas décadas los títulos debidos a jóvenes directores representan un porcentaje notable y, dentro de él, las películas documentales alcanzan una especial relevancia. Es un hecho que durante ese tiempo el llamado cine de no ficción ha experimentado un desarrollo importante y, en concreto, fue a partir de la segunda mitad de los años noventa del pasado siglo cuando su resurgir empezó a manifestarse de forma contundente. En buena medida, de entre los recientes títulos que podemos adscribir al documental –término que hay que utilizar siempre entre comillas–¹ muchos nos han llegado de la mano de creadores que firmaban con ellos su ópera prima. Todos han contribuido a engrosar un acervo de películas donde está representado el amplio abanico de tendencias formales y temáticas desarrollado por sus autores. De hecho, explorar las diversas vías y vetas creativas que el documental permite es una de las estrategias que definen el trabajo de esos cineastas en ciernes a los que me estoy refiriendo. Y esto es así, porque en su mayoría han optado por instalarse en ese territorio fronterizo que media entre los márgenes de lo que se ha dado en llamar ficción y no ficción cinematográficas. Asentados voluntariamente en ese espacio liminar, sus trabajos parecen haber crecido a base de explorar y ampliar un ámbito de por sí muy difuso, gracias a un esfuerzo creador ejercitado desde diferentes estrategias discursivas y, sin duda, alentado por el convencimiento de que el **único** objetivo susceptible de ser perseguido en un territorio marginal tan drásticamente impreciso es necesariamente el de la búsqueda y la exploración.

En cualquier caso, y pensando sólo en la historia del cine español, ese hábil ejercicio para violentar las fronteras habidas entre ficción y no ficción cuenta con una tradición que viene de lejos y cuyo momento inaugural estaría ya en un título como *Las*

¹ Sobre la complejidad de los valores significativos que se pueden asociar actualmente al término ‘documental’ se ha reflexionado en el siguiente trabajo: CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (2007): «Tradiciones y traslaciones del ensayo fílmico en España (Algunas ideas en torno a la condición autorreflexiva de nuestro cine desde una perspectiva histórica)», en Weinrichter: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

Hurdes de Luis Buñuel, con sus bien conocidos amaños para construir una realidad intencionadamente deformada en aras de producir un sentido concreto desde el que proyectar su denuncia. En ella encajarían igualmente las experimentaciones fílmicas de Ernesto Giménez Caballero y algunos de los documentales filmados por Ramón Biadiú² durante la 2ª República Española. Desde esa estrategia de hibridación concienzudamente asumida continuaron actuando otros cineastas posteriores, como Jaime Chávarri o Basilio Martín Patino, contribuyendo a engrosar una tradición de la que sin duda se nutren los jóvenes documentalistas españoles que desarrollan su obra en la actualidad.

Todos componen un grupo dinámico y mutante del que sólo unos pocos han conseguido hacer circular sus obras en un radio de acción suficientemente amplio como para captar la atención del gran público, logrando traspasar el reducido círculo de cinéfilos y estudiosos que, por razones obvias, resulta mucho más accesible para cualquier obra minoritaria, y el documental lo sigue siendo, pese a la evidente mayor atención del espectador común que ha merecido en los últimos años. En cualquier caso, la difusión y hasta el discreto éxito logrados por esa minoría privilegiada de cineastas sólo han sido posibles al calor de la mencionada ebullición que el género ha tenido en los años noventa³, en una dinámica creadora de notable efervescencia que llega hasta nuestros días y a propósito de la cual conviene preguntarse, ya desde este momento, si tiene garantizada su continuidad en un futuro inmediato. Precisamente reflexionar en torno a dicha cuestión es el propósito de este trabajo, como queda apuntado desde su título. Para ello, voy a comenzar realizando un recorrido por obra de documentalistas

Para acotar el campo de estudio, empezaré diciendo que en ese acervo de documentalistas contemporáneos se entremezclan cineastas de diversas generaciones, que están desarrollando o han desarrollado su creación cinematográfica en circunstancias muy dispares. Es decir, el conjunto lo integran autores de notable experiencia, algunos tan veteranos como Joaquín Jordá, ya desaparecido, y Llorenç Soler, de larga trayectoria en el campo de la experimentación fílmica; o gente como José Luis Guerín que, pese a su juventud, ha consolidado una filmografía que lo eleva a

² En concreto, es relevante *La ruta de don Quijote* de dicho director.

³ Son Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro los que precisan esa fecha en el prólogo de libro colectivo *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, del que son editores.

la categoría de maestro. En otros casos, se trata de cineastas que, aunque iniciados tardíamente en la realización cinematográfica, acreditan un largo currículum profesional previo, tanto dentro como fuera del medio, y merced al éxito de su ópera prima han logrado consolidar su producción a buen ritmo. Me refiero al tándem formado por José Luis López Linares y Javier Rioyo, que desde 1996, tras la aceptación obtenida con *Asaltar los cielos*, han llevado a las pantallas otros cuatro títulos en un margen de tan solo nueve años⁴. Sin embargo, su ejemplo no deja de ser excepcional en un ámbito profesional como el del sector cinematográfico, donde no todos los cineastas encuentran un camino tan diáfano al emprender su recorrido.

En este sentido, es razonable pensar que son los jóvenes realizadores los que, merced a su inexperiencia y escaso arraigo en el sector, estarían llamados a tropezar con los mayores obstáculos para el desarrollo y difusión de su obra. Según esta idea, las películas ya realizadas o en proyecto de estos cineastas noveles conformarían el flanco más vulnerable del total de la producción nacional, por contar con menos respaldo para su exhibición. Así pues, es en ellos donde voy a detenerme para observar las posibilidades que les brindan la industria y el mercado españoles una vez que han dado a la luz sus óperas primas. De éstas, consideraré sólo las que hayan surgido a partir del año 2000 y se encuadren en la categoría de largometraje documental, además de haber obtenido cierto reconocimiento crítico o éxito de público.

En su gran mayoría dichas películas van firmadas por directores venidos al mundo a partir de 1960 y entre sus nombres más representativos se encuentran José Sánchez-Montes, Ricardo Iscar, Eterio Ortega, Mercedes Álvarez, Javier Corcuera quien, cuyo origen peruano, no lo invalida para ser uno más del conjunto, puesto que ha desarrollado la mayor parte de sus proyectos en el ámbito de la industria española. Tras él, cierran la lista los dos miembros más jóvenes del grupo, Ramón Lluís Bande e Isaki Lacuesta. Se trata, evidentemente, de un grupo muy plural, tanto por la índole de los filmes y los temas y escrituras que subyacen en ellos, como por la diversidad de procedencias geográficas y circunstancias que confluyen en los autores. Todo ello invita a considerar al grupo como representativo del conjunto de documentalistas noveles que

⁴ Me refiero en concreto a los filmes: *Extranjeros de sí mismos* (2000), *A propósito de Buñuel* (2000), *Tánger. Esa vieja dama* (2001) y *Un instante en la vida ajena* (2003).

actualmente trabajan en el ámbito español. Con todo, aun sin negar la particular idiosincrasia creadora de cada autor considerado en su individualidad, son perceptibles ciertos rasgos comunes que, en distinta proporción, existen en el grupo y merecen ser reseñados. Me refiero a la formación académica específica de la que muchos de sus miembros han disfrutado, por haber cursado estudios de Imagen o de Realización Cinematográfica, y al hecho de que algunos de ellos hayan llegado a compartir sus experiencias creativas en las aulas desde el estatuto de alumnos o profesores⁵. Igualmente, hay miembros del grupo que desarrollan una actividad paralela como documentalistas de series televisivas, haciendo uso de los diferentes soportes y formatos que se dan en la industria. En el mismo sentido, también algunos otros han hecho incursiones en el terreno de la ficción.

En cualquier caso, y diferencias a parte, no hay duda de que su principal nexo de unión lo marca el hecho de que todos parecen guiados por una determinación rotunda en la asunción del género documental como el ámbito más idóneo desde el que practicar la exploración de nuevas formas narrativas, inspiradas, según casos, por la obra de cineastas anteriores cuya herencia reconocen de forma explícita. Hablo de autores como Basilio Martín Patino, en el que Isaki Lacuesta ha confesado tener su principal referencia inspiradora de la estructura de collage con la que articula parte de su obra⁶, o de Víctor Erice y su *Sol del membrillo* (1992), tan determinante en la escritura fílmica de Mercedes Álvarez, por ejemplo, y sin ir más lejos. A ellos habría que sumar los nombres de José Luis Guerín y Joaquín Jordá, igualmente en la base de la reflexión y aprendizaje de estos jóvenes⁷. Todos enriquecieron la escritura documental descubriendo nuevas estrategias discursivas como vías de exploración de la realidad.

⁵ En concreto, la convivencia directa en las aulas la ha propiciado el *Máster de Creación de Documentales* en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, donde Ricardo Iscar ha sido profesor de 'Realización de documentales' e Isaki Lacuesta y Mercedes Álvarez, alumnos aventajados.

⁶ Josetxo Cerdán, «Una nube es una nube», en J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 211-239.

⁷ La obra de Martín Patino, desde *Canciones para después de una guerra* (1971), mostró cómo los márgenes del documental podían abrirse hasta límites insospechados. Por su parte José Luis Guerín, con obras como *Inmisfree* (1990), *Tren de sombras* (1996) y *En construcción* (2001), y Joaquín Jordá, con la fundamental *Monos como Becky/Mones com la Becky* (1999), han continuado explorando ese territorio y sirviendo de acicate a los directores más jóvenes, tanto desde sus obras como por la vía de la docencia académica.

Coincidencias aparte, lo cierto es que el desarrollo y proyección de la filmografía del grupo ha mostrado resultados muy dispares pues, si bien todos los autores han obtenido la atención y el reconocimiento de estudiosos y críticos, no han logrado en la misma medida el acceso al gran público. Esta circunstancia no sólo ha puesto en evidencia la larga distancia que media entre el reconocimiento de los especialistas y el éxito popular, sino que también alerta sobre los dispares efectos que ambos, reconocimiento y éxito, pueden proyectar en la carrera de un aprendiz de cineasta, una vez que este ha digerido las mieles de la buena aceptación obtenida con su ópera prima.

Si revisamos caso por caso, de los siete nombres citados, es el asturiano Ramón Lluís Bande el que ha tenido menor impacto en el gran público. Su ópera prima *El fulgor* registra el proceso creador de una canción del músico Nacho Vegas y fue realizada en el año 2002. Pese a lograr cierto eco, nunca llegó a estrenarse comercialmente y, como el resto de su cine, se ha movido sólo en círculos muy minoritarios. Ello no impidió, sin embargo, que tres años después pudiera estrenar su segundo título, *El paisano. Un retratu colectivu*, también de difusión restringida. Al respecto hay quien ha observado que las limitaciones a la mayor proyección de su obra podrían explicarse por la posición marginal y la adscripción lingüística del autor, que ha ligado su cine a la defensa del bable y al compromiso con la realidad sociocultural asturiana. Con todo, semejante motivo no parece suficientemente justificatorio de una situación, que, por otra parte, estaría contrarrestada con las ayudas que las instituciones autonómicas vienen otorgando a su producción⁸.

Igualmente sangrante resulta el caso de Ricardo Iscar, el cineasta salmantino que durante años ha desarrollado una continuada actividad en el medio fílmico ya desde sus tiempos de ampliación de estudios en Berlín, a finales de los años ochenta. Pese a su larga experiencia tras las cámaras, la oportunidad de dirigir su primer largometraje en cine no llegaría para Iscar hasta el año 2001, cuando emprendió el rodaje del documental *Tierra negra* que, tras dos años de ejecución, tropezaría con diversos problemas para su exhibición, derivados de los sucesivos desencuentros habidos entre

⁸ La figura de Bande ha sido estudiada por Miguel Fernández Labayen y Joan Pons en «Grafías de un ritmo incierto». En J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 49-65.

cineasta y productor. Ellos dilataron la fecha del estreno otros dos años más y sólo en 2005 pudo estrenarse la película, aunque en tan precarias condiciones de distribución que le impidieron llegar a una audiencia medianamente amplia. Como contrapartida, la cinta estuvo moviéndose por diversos festivales internacionales con una buena aceptación, de la que es prueba palpable el primer premio obtenido en el certamen DocLisboa de 2006⁹. Los avatares sufridos por esta ópera prima prueban la dinámica de conflicto y enfrentamiento existente entre directores y productores. Sin duda ella representa un hábito consustancial a toda la industria internacional del cine, pero se da con una frecuencia más alta de la deseable en el ámbito de la industria española.

Por contraste con los dos nombres anteriores, el destino profesional de los cineastas restantes ha corrido mejor suerte al alcanzar cierto eco entre el gran público, quizá porque sus respectivas primeras películas consiguieron la notoriedad suficiente para generar confianza entre los distribuidores. Javier Corcuera abrió el camino con *La espalda del mundo*, estrenada en el año 2000, que obtuvo la gran acogida internacional que ya conocemos y situó su estatuto de creador novel en una posición suficientemente relevante como para facilitarle la puesta en marcha de sus obras posteriores *La guerrilla de la memoria*, en 2002, e *Invierno en Bagdad*, en 2005, en una continuidad creadora que se mantiene hasta la fecha y a la que no es ajeno el respaldo que propicia a sus proyectos el productor Elías Querejeta¹⁰. Un apoyo del que también ha gozado el burgalés Eterio Ortega, quien para dirigir *Asesinato en febrero*, su primer largometraje documental fechado en 2001, ya contó con el paraguas protector del productor guipuzcoano, bajo el que también se albergaron los trabajos posteriores *Perseguidos*, de 2004, centrado como el anterior en el análisis del sufrimiento padecido por las víctimas de la violencia etarra, y *Noticias de la guerra*, de 2006, película con la que Ortega cambia de tercio al abandonar los temas cotidianos y volver sus ojos al pasado histórico, realizando una incursión en el trienio bélico español comprendido entre enero de 1936 y julio de 1939 cuando se pone fin a la Guerra Civil¹¹.

⁹ Jaime Pena ha tratado la figura y obra de este cineasta en «Ricardo Iscar y el cine de lo real», en J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 145-159.

¹⁰ Casimiro Torreiro, «La confianza en la realidad», en J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 81-94.

¹¹ Jesús Angulo, «Un testigo de la sociedad vasca», en J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 331-343.

Menos sujeto a los acontecimientos y más centrado en el análisis de personajes singulares y en las emociones estéticas se muestra el granadino José Sánchez Montes que, después de trazar una trayectoria como productor con su firma Ático Siete y como realizador de cortometrajes y series diversas sobre Andalucía, abordó la que iba a ser su ópera prima con el propósito de rescatar la figura de un talento olvidado. Así surgió *Bola de Nieve* en 2003, para recuperar la memoria del músico cubano Ignacio Villa Fernández. Tres años después gestó su segundo largometraje *Morente sueña la Alhambra* (2006) también en torno a otro artista, volviendo a convertir música y personaje en los motores generadores del relato¹².

Seguir el rastro de artistas singulares ha sido igualmente el impulso dinamizador de la creatividad de Isaki Lacuesta, el autor más joven de nuestro grupo de referencia y también el de éxito más temprano. Respaldada por el eco de su primer largometraje *Cravan vs. Cravan* (2002), la precoz carrera de Lacuesta como realizador está teniendo un desarrollo notable a partir de títulos como *La leyenda del tiempo*, estrenada cuatro años después de su ópera prima con considerable aceptación por parte de crítica y público. Inmerso como está en un flujo continuo de proyectos¹³, este cineasta también se ha permitido realizar alguna incursión en el cine de ficción del que es exponente su última película, *Los condenados*, estrenada el pasado año. Al margen de ello, Lacuesta ha reivindicado repetidamente su estatuto de profesor al considerar la enseñanza de la dirección cinematográfica como una de sus actividades más gratificantes, quizá por ello se haya hecho acreedor del cargo de director del Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya que ha ocupado recientemente¹⁴.

¹² Miguel Ángel Martín Ruiz, «Un pionero», en J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 367-378.

¹³ La aceptación obtenida por la obra de Lacuesta lo ha obligado a conceder múltiples entrevistas donde ha dejado clara su versatilidad, la curiosidad por personajes e historias singulares y la disparidad de sus fuentes de inspiración, entre las que destacan la música, la pintura y el deporte. En Hilario J. Rodríguez, *Voces en el tiempo. Conversaciones con el último cine español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 2007, págs. 207-231

¹⁴ Josexo Cerdán, «Una nube es una nube», en J. Cerdán y C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, op. cit., págs. 211-239.

Para cerrar esta visión panorámica sobre la creación documental española contemporánea más reconocida me he reservado un último nombre en el que quiero detenerme con especial interés. Se trata de una figura cuya trayectoria combina dos rasgos que si por una parte la equiparan a sus compañeros de grupo, por otra, la diferencian drásticamente. Es decir, a semejanza de ellos, cuenta en su haber con una ópera prima de resonancia más que notable. Me refiero a *El cielo gira*, estrenada en el año 2004. Sin embargo, han transcurrido seis largos años desde aquel momento sin que hasta la fecha haya existido continuidad creadora aparente. Como ya habrán adivinado, me estoy refiriendo a la realizadora soriana Mercedes Álvarez, que gracias a su único largometraje no sólo cuenta con amplio reconocimiento nacional e internacional, sino que su nombre es uno de los más valorados entre los jóvenes talentos. Considerado su caso en relación con el de sus compañeros de grupo, comprendí que era su silencio lo que la hacía excepcional y de inmediato me asaltó la duda sobre si la cineasta estaba actuando movida por razones de tipo personal o si, por el contrario, su silencio se debía a factores exógenos que cortocircuitaban su continuidad. Desde esta segunda perspectiva, su ejemplo podía ser visto como representativo, al equipararse con la situación que sufren tantos realizadores en ciernes, que suelen tropezarse con serias dificultades para desarrollar su trabajo de forma fluida y en continuidad.

El interés por averiguar la verdad me llevó a contactar con la realizadora y a proponerle una entrevista para tratar ese y otros temas relacionados con su trabajo. Mercedes Álvarez aceptó generosamente la propuesta pese a que, como no tardé en comprobar, no andaba precisamente sobrada de tiempo¹⁵. En cualquier caso, la charla mantenida con ella me ha permitido corroborar lo que yo ya sospechaba, es decir, que el dilatado paréntesis habido tras *El cielo gira*, no ha tenido que ver con la imposibilidad de encontrar un respaldo de producción para su nuevo proyecto, sino con la específica fórmula que la cineasta aplica en la gestación de sus filmes, que le exige investigación, reflexión y tiempo suficientes para que las ideas fluyan libremente y sin ningún tipo de cortapisa. Y todo ello, porque su *modus operandi* precisa de la búsqueda y maduración de los temas y las ideas que le surgen al paso, obligándola a trabajar con el reposo y la dilación necesarios para elaborarlos, transformarlos o incluso abandonarlos si es necesario. Esta estrategia de trabajo, al concebir los proyectos de forma radicalmente

¹⁵ En esos momentos, abril de 2010, la directora estaba inmersa en el proceso de edición de su nuevo documental.

abierta, resulta del todo incompatible con los estrictos plazos cronológicos en los que se mueve el cine de factura convencional, basado como está en unos modos de producción que establecen calendarios y plazos de ejecución mucho más estrictos para cada proyecto. De ahí que sólo sea posible iniciar ese recorrido de detenida búsqueda y exploración del que habla la autora si se trabaja en los márgenes de la industria y, como ella misma reconoce, partiendo de un proyecto de pequeño coste económico y susceptible de ser llevado a cabo con un reducido equipo de colaboradores. Sólo de esa forma considera Álvarez que está garantizada su libertad creadora. Con esa receta se produjo la génesis de su ópera prima y es la que ha vuelto a manejar para poner en marcha un segundo proyecto en el que lleva inmersa desde el año 2008. En ese tiempo ha intentado reunir el suficiente material filmado que le permita, como a ella le gusta decir, “encontrar su película” en la mesa de montaje, allí donde la cineasta intenta hacer hablar a las imágenes buscando la historia que se esconde en ellas¹⁶.

Así pues, por lo que a nuestro tema se refiere, la experiencia en la realización de Mercedes Álvarez sólo se distancia de la de los restantes autores aquí reseñados en que la directora se toma su tiempo, sin experimentar ninguna urgencia por alargar su filmografía, en una actitud que antepone la reflexión bien templada a la productividad a ultranza. Desde esa trinchera, no hay duda de que su carrera cinematográfica va a continuar dando frutos, aunque, eso sí, con el ritmo pausado que le exige el estilo de escritura que por el que ella voluntariamente ha optado.

Llegados hasta aquí, a tenor de los datos ya vistos, la pregunta subyacente que vertebra el contenido de este trabajo obtendría una rotunda respuesta afirmativa que nos llevaría a considerar a la ópera prima de éxito habida en el ámbito de la industria fílmica española como una suerte de seguro en el que apoyar la realización del segundo título cuando menos. Sin embargo, para ser rigurosos y poder calibrar con mayor exactitud las posibilidades que el medio ofrece a los creadores noveles, habría que cambiar el sentido de la pregunta, porque el verdadero problema no radica tanto en las posibilidades de

¹⁶ En sus comentarios durante la entrevista, Mercedes Álvarez me ha confiado algunos detalles sobre el contenido temático. Sin poder ser muy explícita, porque la fase de montaje no ha hecho más que empezar –de hecho se prevé que concluya después del verano–, la realizadora confirmó que va a continuar en la línea del ‘documental ensayo’, aunque esta vez el tema no estará ligado a su biografía, como en *El cielo gira*, sino que tienen que ver con los espacios de la ciudad y los lugares sin historia que se van generando en la dinámica constructora de las grandes urbes, al modo de los ‘no lugares’ definidos por el sociólogo Marc Augé.

futuro que propicia un primer título de éxito, sino en las escasas posibilidades que tiene cualquier ópera prima documental para llegar a las pantallas y disfrutar de una exhibición que la someta al juicio de los espectadores.

No hay más que observar las cifras de la industria fílmica española que se publican periódicamente para detectar datos más que preocupantes, que tienen que ver con aspectos tan cruciales como la sobreabundancia productiva, que sólo en el año 2008 ha generado 173 títulos, el 14% del conjunto de la producción de la Unión Europea, donde sólo Francia e Italia producen más. Hecho tanto más sangrante cuanto que la fidelidad de los españoles hacia su cine no es demasiado alta. Y lo que es aún más grave, en torno a un 20% de las películas producidas no llegan nunca al público al no conseguir ningún acuerdo de distribución. Por lo que al documental se refiere, dentro del conjunto su situación es aún más extrema, pues, de los títulos que llegan a estrenarse, la mayoría sólo puede optar a la exhibición en certámenes y festivales, o a la inclusión en alguno de los ciclos que programan las filmotecas y, con algo más de suerte, a figurar en la programación de alguna cadena televisiva minoritaria.

El problema, con todo, es mucho más complejo de lo que se puede deducir de este resumen y requeriría un espacio más amplio para analizarlo en profundidad. En cualquier caso, pone de manifiesto cómo en la industria española del cine perviven ciertos vicios endémicos arrastrados por su producción durante décadas. Una producción demasiado acostumbrada a dejar películas en la despensa. En el caso concreto de los documentales y demás cine experimental de bajo coste, en opinión de Mercedes Álvarez, se trataría de un problema de resolución posible, si hubiera la suficiente voluntad política; si, como sucede en otros países europeos, por ejemplo en Francia, se crearan vías de subvención para la distribución y exhibición de esta clase de películas y unos circuitos de salas de exhibición específicas donde el público interesado pueda conocer y disfrutar de este cine. PORQUE NO ES PÚBLICO LO QUE FALTA. De lo contrario, se corre el riesgo de que las óperas primas documentales sean cada vez más volátiles y la actual efervescencia del documental puede tener sus días contados. Porque un cine que no se distribuye y exhibe no existe, y es absurdo invertir en un producto que no va a tener salida. Sería como tirar el dinero público por la alcantarilla. Y es que, la acción del estado no puede limitarse a subvencionar sólo la producción tal y como viene haciendo, sino que también debe atender a los otros dos pilares de la

industria, es decir, la distribución y la exhibición, buscando todos los resquicios que permita la ley europea de la cinematografía, para poner al alcance del público el cine minoritario de calidad en toda su riqueza y diversidad cultural¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (Eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2007.

CERDÁN, Josetxo, «Una nube es una nube», en Cerdán, J. y Torreiro, C. (Eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 211-242.

DEL REY-REGUILLO, Antonia, *Entrevista con Mercedes Álvarez*, Barcelona, 8 de abril de 2010.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, «Más allá de la nostalgia: espacio, modernización y democracia en *El cielo gira* y *En construcción*», en *Revista de estudios hispánicos*, vol. 41, nº 3, 2007, págs. 363-386.

IBARZ, Mercé (Ed.), *El presente como historia. Cine documental, 1930-2005*, Valencia, MuVIM, 2005.

POYATO, Pedro «Encuentro con Mercedes Álvarez y Víctor Erice. A propósito de 'Alumbramiento'», en Poyato, P. (Coord.): *El realismo y sus formas*, Ayuntamiento de Dos Torres, 2009

RODRÍGUEZ, Hilario J., *Voces en el tiempo. Conversaciones con el último cine español*, Festival de Cine de Henares, Madrid, 2007.

¹⁷ En el momento de la redacción de este trabajo -abril de 2010-, había una batalla entablada entre los responsables del Ministerio de Cultura español y la Plataforma de 200 cineastas que estaban luchando por la defensa del cine minoritario y el mantenimiento de las ayudas a la creación independiente.

« A partir del primer lustro de los noventa, en España y América Latina, tuvo lugar una importante “ola” de nuevos realizadores que revitalizó temas y sus respectivos tratamientos, al grado de que se ha hablado de una nueva época de oro de debutantes, que si bien la mayoría queda en el anonimato, algunos logran continuar con obra reconocida sea dentro de la gran industria o de importantes festivales. Bajo el cobijo de la producción industrial, de las escuelas, y de la posibilidad de acceder a nuevas tecnologías, viene un signo identificador dado por generación. Entonces su práctica cinematográfica y sus obras se cruzan con nuevos soportes que posibilitan otras formas de expresión con distintos valores estéticos, pero también a la par de su tradicional circulación en los circuitos nacionales e internacionales, encuentran otras vías de distribución como la televisión por cable o internet -incluso en detrimento de ellos mismos: la piratería-, lo que deriva en otra concepción del dispositivo cinematográfico sea en cuanto a la producción o la distribución y el consumo, sea en cuanto a la recepción o la experiencia estética. En fin, son otras maneras de hacer y recibir el cine. Este coloquio se propone entablar una reflexión sobre la cuestión de las óperas primas en el ámbito del cine español y latinoamericano a partir de los noventa. ¿Cómo se puede definir y contextualizar una ópera prima? ¿quiénes son los cineastas que en el periodo, produjeron su primer largometraje? ¿de qué manera? ¿en qué marco? ¿con qué recepción de parte del público? ¿hay o no una estética de la ópera prima? »

LIEU DU COLLOQUE

Colegio de España (Salle de conférences)

Cité Internationale Universitaire - 73, bd Jourdan 75014 Paris - 75014 Paris

RER B : Cité Universitaire

>>> www.colesp.net <<<

CONTACTS

nancy.berthier@univ-paris-est.fr

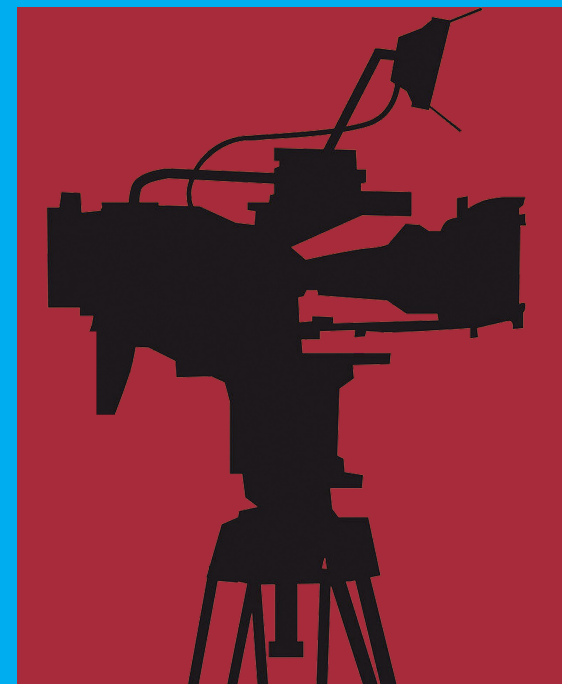
Dejan.Ristic@univ-mlv.fr

>>> www.univ-mlv.fr/lisaa <<<

COLLOQUE INTERNATIONAL

« Óperas primas del cine español e ibeoramericano contemporáneo, 1990-2009 »

15 et 16 avril 2010



Organisé par

**Paris-Est Marne-la-Vallée/UPEMLV (EMHIS-LISAA EA 4120),
en collaboration avec le REDIC (Red de Investigadores de cine),
l'Université de Guadalajara (Mexique),
et le Colegio de España**

JEUDI 15 AVRIL

MATINÉE

⇨ 10h00 : *Ouverture du colloque*

Javier de Lucas, *Directeur du Colegio de España*
Nancy Berthier, *directrice-adjointe LISAA, responsable EMHIS*
Alvaro A. Fernández Reyes (REDIC)

Présidente : **Anne-Marie Jolivet**
(Ecole Polytechnique, France)

⇨ 10h30 11 h 45 :

Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Mexique)
“Operae primarum: Tendencias temáticas, genológicas y formales en el cine mexicano, 1990 à- 2004”

Álvaro A. Fernández Reyes (Université de Guadalajara, Mexique)
“Cronos, el origen del alquimista”
- Débat

12H00 : DÉJEUNER
Repas au Colegio de España

APRÈS-MIDI

Présidente : **Pascale Thibaudeau**
(Université Paris 8-Vincennes, France)

⇨ 14h -15h15 :

Pietsie Feenstra (Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, France)
“ Isabel Coixet: una ópera prima en español (1988) y su primera obra en inglés (1996) ¿Cómo leer su obra dentro del contexto español e internacional? “
Rafael Rodríguez Tranche (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
“Javier Rebollo: el regreso del cine de autor”
- Débat

15H15 PAUSE

⇨ 15H30-16h45 :

Antonia del Rey Reguillo (Université de Valencia, Espagne)
“La ópera prima de éxito, un motor de (in)cierta garantía “
Stéphane Dormoy (Université Paris Est LISAA EA 4120, France)
“De l’opéra prima de Luis Alegre à l’opéra ultima de Fernando Fernán-Gómez, rites de passage”
- Débat

16H45 PAUSE

⇨ 17h-19h : Projection de l’opéra prima *El juego de Cuba* (2002), en présence de son réalisateur,
Manuel Martín Cuenca

VENDREDI 16 AVRIL

MATINÉE

Présidente : **Pilar Aguilar Carrasco**
(critique de cinéma, Espagne)

⇨ 10h30 - 11h45 :

Yolanda Minerva Campos García
(Université de Guadalajara, Mexique)
“Memoria y masculinidad en la película Bajo California. El límite del tiempo, de Carlos Bolado”

Julia Tuñón (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexique)
“Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (Yulene Olaizola, 2008)”
- Débat

12H00 : DÉJEUNER
Repas au Colegio de España

APRÈS-MIDI

Présidente : **Julie Amiot**
(Université Paris IV Sorbonne, France)

⇨ 14h-16h00 :

Marianne Bloch-Robin (Université Paris Est LISAA EA 4120, France)
“De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor”
Diego Zavala Scherer (Université de Guadalajara, Mexique)
“Tradición artística y representación de la actualidad en Sangre, ópera prima de Amat Escalante”
Karla Paulina Sánchez Barajas (Université de Guadalajara, Mexique)
“El abandono del los excluidos. La pobreza vista por el cine mexicano: el caso de la ópera prima De la Calle y Los Olvidados”
- Débat

⇨ 16h00 :

Clôture du colloque par **Nancy Berthier** et **Álvaro A. Fernández Reyes**