

**CINE DE LA CRUELDAD Y CULTURA
MAINSTREAM CONTEMPORÁNEA:
LA PORNOGRAFÍA DEL HORROR EN LA TERCERA EDAD
DORADA DE LA TELEVISIÓN A TRAVÉS DEL CASO DE
LAS SERIES YEARS AND YEARS Y CHERNOBYL**

COLECCIÓN COMUNICACIÓN
SERIE COMUNICACIÓN Y NARRATIVA AUDIOVISUAL

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

Editor de Colección: Dr. Luis M. Romero-Rodríguez

Coordinador de Serie: Dr. Mario Rajas

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

Dr. Ignacio Aguaded, Universidad de Huelva, España.

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel, Universidad de Sevilla, España.

Dr. Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, España.

Dra. Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza, España.

Dra. Victoria Tur Viñes, Universidad de Alicante, España.

Dr. José Manuel Pérez Tornero, Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Dra. Ana Almansa-Martínez, Universidad de Málaga, España.

Dra. Agrivalca Canelón Silva, Universidad de La Sabana, Colombia.

Dra. Diana Rivera Rogel, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador.

Dra. Morella Alvarado Miquilena, Universidad Central de Venezuela, Venezuela.

Dr. Gustavo Hernández Díaz, Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela.

Dr. Eddy Borges Rey, Northwestern University, Qatar.

Dr. Carlos Muñiz Muriel, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Dra. María Soledad Ramírez Montoya, Tecnológico de Monterrey, México.

CARLOS FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ
LUIS M. ROMERO-RODRÍGUEZ

CINE DE LA CRUELDAD Y CULTURA
MAINSTREAM CONTEMPORÁNEA:
LA PORNOGRAFÍA DEL HORROR EN LA TERCERA EDAD
DORADA DE LA TELEVISIÓN A TRAVÉS DEL CASO DE
LAS SERIES YEARS AND YEARS Y CHERNOBYL



Editorial Síndéresis

1ª edición, 2021

© Carlos Fernández-Rodríguez y Luis M. Romero-Rodríguez

© 2021, editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-18206-70-2

Depósito legal: M-11479-2021

Produce: Óscar Alba Ramos

Imagen portada: Hombre sujetando un control remoto de televisión mientras ve una película de acción. La televisión muestra a un hombre con una pistola en la mano. Por Alexey Lysenko

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

Cuentos ingénitos

Prefacio de Pedro Vallín.....	7
Prólogo.....	17
Introducción.....	21
1. Cine de la crueldad y abyección: El origen del debate a manos de André Bazin, Jacques Rivette y Serge Daney.....	37
1.1. El cine de la crueldad de André Bazin.....	37
1.2. Jacques Rivette y Serge Daney: La abyección y los límites morales de la representación cinematográfica.....	48
2. La ambigua trascendencia de la crueldad en el cine: De Antonin Artaud a Quentin Tarantino	61
2.1. Artaud y Bazin: La crueldad como lenguaje transformador.....	61
2.2. El nacimiento de un cine de la crueldad más gráfico y castigado por la censura y la polémica	71
3. La interpretación del arte subversivo: De los campos de concentración a la complacencia.....	85
3.1. De la liberación de la censura de Hollywood a los campos de concentración	85
3.2. La posverdad y el cine posmoderno: La desconfianza de las imágenes frente al auge estético y el predominio de lo narrativo.....	93
3.3. Claude Lanzmann, Georges Hidi-Huberman y László Nemes: El hijo de Saúl como la conciliación entre lo representable y lo irrepresentable.....	101
3.4. Contextualización de los nuevos espectadores y cineastas: Del ser humano moderno al Posmoderno	104

4. La violencia tras la era moderna y la Segunda Guerra Mundial: Los relatos de ficción y la crueldad moderno....	109
4.1. Del cine clásico al cine moderno.....	109
4.2. El cine moderno frente a la cuestión de la interpretación y la crítica: Pauline Kael, Susan Sontag y la relación entre el realismo y el naturalismo	113
4.3. Bonnie and Clyde y El último tango en París: Crueldad, erotismo y polémica.....	123
5. Del cine moderno al cine posmoderno: El cine de la crueldad en la actualidad.....	135
5.1. De la realidad a la hiperrealidad.....	135
5.2. La intensificación de las imágenes: El cine de la crueldad posmoderno como catalizador del mundo contemporáneo.....	151
5.3. La crónica negra: Representación de hechos reales	161
6. De la cultura de masas a la convergencia mediática.....	185
6.1. La cultura mainstream.....	185
6.2. La cultura mainstream en el cine.....	190
6.3. La cultura mainstream en la televisión.....	194
6.4. Nuevos escenarios en línea: Mainstream Prêt-à-porter.....	200
7. La erótica de la perversidad en las series de televisión.....	205
7.1. La teoría del cultivo y la sociedad del espectáculo	205
7.2. La erótica de la perversidad y el espectáculo	210
7.3. Series de televisión y pornografía del horror	213
8. El caso de Years and years y Chernobyl	219
8.1. Years and years	219
8.2. Chernobyl.....	236
Conclusiones	251
Referencias.....	267

CUENTOS INGÉNITOS

PREFACIO DE PEDRO VALLÍN

La narración es violencia sublimada: recordada, rearticulada y enunciada. Este axioma podría parecer dictado por una mirada al presente, una contemplación preocupada, responsable, estudiosa y crítica. Es una afirmación que podemos dirigir a la dramaturgia de la violencia que nos rodea en la muchedumbre de formatos narrativos que nos envuelven y nos abordan casi sin el concurso de nuestra voluntad. Sin margen para abdicar de ellos. Mientras reímos con el humor incompasivo y feroz de Ricky Gervais (*The office*, *Extras* o *Life's Too Short*), mientras matamos las horas nocturnas atosigados por series desesperanzadas de Charlie Booker (*Black Mirror*) o Bruce Miller (*El cuento de la criada*), mientras deleitamos nuestra condición de gentes cultivadas y responsables paladeando los cuentos inmorales del húngaro László Nemes (*El hijo de Saul*), el sueco Ruben Östlund (*The Square* o *Fuerza mayor*) o el austriaco Michael Haneke (*La cinta blanca* o *Funny Games*), o mientras nos conmocionamos en el despiadado universo videolúdico de Neil Druckmann (*The Last of Us*) o en el sarcástico presente y el árido pasado de los hermanos Houser (*GTA* o *Red Dead Redemption*). El desengaño y la crueldad –física y moral– nos asaltan en una época en la que flaquean nuestras convicciones más sencillas sobre la convivencia, la democracia y la virtud humana. El inacabable debate sobre los efectos de desaliento o responsabilidad que estas ficciones nos proveen –si son performativas de la realidad o funcionan como advertencia y vacuna– tampoco va a quedar zanjado en las páginas que siguen, si bien se antojan indispensables para entender mejor lo que comporta esta escenificación de la crueldad; lo que es tanto como decir que son imprescindibles para hacernos cargo de nosotros mismos.

Expuesto a todas esas formas de obscenidad de la violencia, uno puede sentirse tentado de bajar los brazos, rendirse a algún atavismo judeocristiano sobre la inmarcesible condición pecadora de la especie humana. Y ese desánimo convierte en perentorio levantar la vista, elevar el dron de la mirada unas decenas de metros para contemplar con perspectiva ancha y

profunda la historia de la narrativa toda para poner un poco las cosas en su sitio. Solo eso puede curarnos del adanismo, que suele ser tomado por ingenuidad pero que también funciona como una palanca del cinismo más pernicioso, porque nuestros adanes suponen que todo lo malo que ocurre lo hace por vez primera.

Decía Fernando Savater que, a su juicio adolescente (en sentido literal, lo que pensaba cuando era un chaval y hablaba de ello con su hermano), la literatura se dividía en historias “con argumento y sin argumento”. Es decir, relatos en los que ocurrían cosas y otros en los que se deslizaban pensamientos, reflexiones o cuitas triviales. Y eso le sirvió para colocar a Herman Melville en un altar mayor ante el que tipos como Marcel Proust solo podían aspirar a postrarse genuflexos para presentar sus respetos. No hace falta entrar en mayores disquisiciones para entender que Savater hablaba del elogio de la imaginación fantástica, que es el que ha presidido la historia de la narrativa, la cual, para sofoco de académicos, desborda la historia de la literatura como las aguas embravecidas del océano desbordan el contenido de una copa de agua sumergida en él. Los hechos narrados, desde una fogata lejana en la que se rememora una cacería, una tormenta lanzada por unos dioses enojados o las peripecias increíbles que acontecieron a aquel que osó hollar más allá del valle conocido que lo cobija no solo preexisten a la literatura sino que no hay duda alguna de que seguirán existiendo cuando los libros y las películas sean un implante cerebral. Porque el acto narrativo no es un acto cultural; no principalmente. Por ser precisos, no es *cultural* si entendemos el término en un sentido convencional que se opone a lo *natural*, a lo ingénito. Si acudiéramos a esa equivocada dialéctica entre lo natural y lo aprendido, lo genético y lo ambiental, o sea entre la biología y la cultura —una licencia taxonómica errada que no ha traído más que confusión y litigios intelectuales fútiles— habría que concluir sin margen de duda que las historias narradas forman parte de una ventaja evolutiva antes que de una aportación del ambiente. Contar historias, escucharlas y bañarse en ellas con regocijo o terror está escrito en el código genético, es un atributo innato. No es algo que necesitemos aprender de nuestros mayores, de las costumbres de nuestro territorio o de las enseñanzas de los profesores. Está en nosotros desde antes de que seamos

nosotros. Por eso con nuestro primer juguete comenzamos a escribir una rudimentaria aventura

Usando el cedazo lógico de la ciencia –tan elegante en sus explicaciones como una camisa de Tom Ford–, cabe pensar que esta propensión humana al cuentismo tiene el mismo origen que nuestra pasión ancestral por las religiones, y lo más seguro es que hace unas decenas de miles de años, ambas cosas, la religión y los cuentos, fueran una y la misma. Después de todo, las dos obedecen a la misma exigencia de plausibilidad para el universo y a una función notable de nuestros cerebros: la capacidad de identificar patrones. Incluso donde no los hay. Si la religión es una forma de aterrizar los misterios y avatares del cosmos para que dejen de ser arbitrarios y pasen a insertarse en un orden moral que podemos entender y manejar –aunque sea arrojando vírgenes a un volcán–, la narrativa no es más que una reconstrucción de la memoria de los hechos, ciertos o falsos, que con su rigurosa vocación de sentido arroja enseñanzas funcionales para la comunidad. Y por eso contiene violencia.

No somos seres morales porque nos creara un dios ético sino porque en la competición entre comunidades de humanos asentados vencieron aquellas que supieron ser más colaborativas y altruistas. Derrotando incluso a las mejor dotadas física e intelectualmente pero más individualistas. Así desaparecieron los neandertales, simplificando mucho, y las sociedades de cazadores recolectores: orillados por las comunidades agrarias que, protegiendo a los débiles y almacenando alimentos, crecieron en tamaño y establecieron una división del trabajo que les permitió disponer de agricultores, artesanos y guerreros. Ese altruismo triunfante está en la base de un código moral genético por el que procuramos el bien de otros miembros de nuestra comunidad, a veces a costa de nuestra propia integridad. Por eso, las primeras narraciones de la especie hablan de viajes, batallas y caciques honorables, respondiendo a las principales inquietudes que asaltaban a aquellas sociedades tribales, desconocedoras del mundo más allá de las escuetas fronteras de un valle o un llano, asoladas por las guerras territoriales con otras comunidades y temerosas de una fauna ampliamente

ignota de la que podía provenir alimento y abrigo pero también muerte y destrucción.

Es decir, cuentos de violencia que trataban de reafirmar a la comunidad en su coraje, prevenir a los jóvenes de los riesgos que aguardan lejos del aprisco de los suyos —encontrarás dragones— y celebrar las victorias contra los adversarios, contra la inclemencia de los meteoros o contra la ominosa ferocidad de las bestias. La violencia sublimada es pues inherente a la narrativa desde antes de que la narrativa tuviese tal nombre, desde antes incluso de que alguien tomara conciencia de que semejante ejercicio del intelecto y el verbo podía constituirse en oficio remunerado. Así que nada hay de extraño en que las fundacionales sagas culturales estén llenas de maldiciones, ataques, infortunios y batallas. De *La Odisea* y *La Iliada* homéricas y *La Eneida* de Virgilio, la academia ha examinado hasta la extenuación sus porqués y sus *porcuándos*, pero tal profusión analítica no oculta su realidad material: son elegías a las virtudes guerreras, el arrojo, la astucia y la tenacidad y que están construidas alrededor de la sangre y la muerte para crear una legitimación de los cacicazgos del momento, dando un sentido mítico al poder político y construyendo una sensación de pertenencia.

Esos elementos constitutivos de la narrativa han sido enriquecidos con otros conforme las disciplinas atadas a ella se desarrollaban, pero la violencia, una violencia moral y por tanto, construida desde una crueldad justificada, nunca dejó de ser la parte sustancial de su vertebración. Los famosos trabajos de investigación antropológica de Joseph Cambell, autor de *El héroe de las mil caras*, libro en el que se funda la hipótesis del monomito —que todas las culturas, aun sin contacto entre sí, desarrollan el mismo modelo de relato mítico de acuerdo con el esquema narrativo del viaje del héroe—, confirman que el origen de estas estructuras narrativas inmarcesibles, ecuménicas y perennes, solo puede ser biológico.

Pero el progreso humano no es en vano y al lado de estos cuentos, que siguen aquí, revisitados una y otra vez, ya sea con pistoleros, espadachines, aventureros espaciales o superhéroes vestidos de colorines, la narrativa ha expandido sus propósitos y también las ambiciones y vanidades de sus

responsables, de modo que la crueldad se ha sofisticado y también ha perdido el llano sentido ético de los cuentos. O, por mejor decir, la crueldad ha dejado de ser un bien moral y en algunos casos ha llegado a constituirse en un objeto narrativo extramuros de su sentido último, como un objeto exento de contexto.

Al caso que nos ocupa, que es el audiovisual contemporáneo, en las últimas décadas ha ido desplegándose con profusión una crueldad redentora –bajo el modelo de las narraciones del holocausto– cuyo sentido ético descansa directamente en los espectadores, que son los verdaderos destinatarios de la crueldad de las imágenes. El ejercicio es de una probidad judeocristiana estremecedora: la crueldad se despliega en pantalla para alcanzar al espectador con su explicitud, de modo que se sienta preocupado (y culpable) por lo que ocurre en pantalla. Sale el público de la sesión nuevo y se siente estupendamente por saber que ha sufrido. “Soy humano y buena gente, he sido capaz de empatizar con todas esas pobres víctimas de la infamia”. Solo así se explica que un espectador –no un erudito ni un historiador– pueda someterse voluntariamente a las ocho horas de *Shoa*, de Claude Lanzmann y aún al acabar dedicarle parabienes.

La profusión de la crueldad física y moral en el audiovisual actual no es, en todo caso, un fenómeno unívoco. No puede ser bendecida o maldecida *urbi et orbi* porque responde a distintos procesos culturales y políticos, y asimismo provee efectos de distinto rango, a veces antitéticos. Hay una creciente explicitud de fenómenos sanguinarios esperpénticos bastante inofensiva que responde a la activación de los mismos mecanismos de comedia que han sido exitosos desde el mismo arranque del cinematógrafo. Quiere decirse que los baños de sangre del cine de Tarantino –y de la colección de cineastas devotos de sus mañas, que son muchísimos– no son sustancialmente distintos ni más crueles que los que llevaban a los padres del cine cómico mudo a someter a sus protagonistas a un inacabable catálogo de golpes, caídas y accidentes. En buena medida, responden al mismo mecanismo básico de la risa catárquica, si bien bajo nuevos dictados de hemoglobina y sofisticación visual. Toda violencia real va dejando paso,

conforme progresamos en términos pinkerianos, a una violencia sublimada, escenificada. La guerra se inscribe en un tablero de ajedrez o en un estadio.

Algo similar a las divertidas masacres tarantinianas ocurre con la comedia negra que practican los hermanos Coen, en títulos como *Fargo* o *Queimar después de leer*, si bien estos han sabido llevar la ausencia de empatía con sus criaturas narrativas a un nivel que Tarantino, en el fondo más comprometido con el canon heroico clásico, nunca ha querido explorar. Los Coen han creado una crueldad nueva, la que ejerce el narrador sobre sus criaturas, a las que rara vez concede el beneficio de un desenlace legitimador. Los Coen son los Saturno devorando a sus hijos.

Por regresar a los ejemplos del encabezamiento, en la película oscarizada de Nemes sobre el holocausto, y a pesar de la crueldad añadida de su formalismo —que escamotea al espectador la visión completa de los hechos— hay un posicionamiento ético inequívoco que ofrece la escapatoria a sus espectadores, bendecidos por compartir un sufrimiento del que de algún modo todos somos responsables o legatarios. O sea, puro cristianismo. En cambio, en el cine de Östlund, el destino de la crueldad no son los personajes, como ocurre con las macabras fábulas de los hermanos Coen, sino el público mismo, al que esencialmente se tortura obligándolo a sentirse concernido e incómodo. Es a un público aburguesado y fatuo al que se zahiere sin medida, lo que convierte los aplausos cultísimos de Cannes en un simpático acto de autoinculpación. El sueco lo hace desde una perspectiva burlesca preñada de sátira social, con un humor atravesado que no regatea ningún padecimiento cívico a la platea. De algún modo, esto lo aleja de algunos otros de los actuales precursores europeos de la crueldad, como el austriaco Michael Haneke o el griego Yorgos Lanthimos, el primero centrado en proveer una visión desalentadora del europeo occidental —o sea, con una indisimulada vocación anticivilizada—, y el segundo, más bien intrigado por los espacios más paradójicos y controvertidos de la sustancia humana.

¿Significa eso que la crueldad ha perdido su inveterada cualidad ejemplar y salvífica? En absoluto, pero convive con otras fórmulas nuevas cuyo

hilván con su origen moral se ha difuminado o roto. Podemos simplificar a todos los autores anteriores catalogando sus ficciones como producto inequívoco de una posmodernidad cada día más sofisticada e introspectiva que se pregunta sobre el sentido y los límites de sus propias potencias. Una narración autoconsciente. Pero es obvio, por la prodigalidad de estos ejercicios de crueldad, sustantiva –con el relato– y expansiva –con el espectador–, que existen elementos ambientales que están coadyuvando a que lo cruel pase a ocupar un lugar progresivamente hegemónico en el discurso audiovisual del presente.

Hay dos fenómenos contemporáneos que han de estar contribuyendo a esa expansión. El primero es patente, bastante prosaico y bien conocido: el prestigio cultural del pesimismo. Lo grave y terrible acostumbra a pasar también por importante. Una mirada ceñuda es tomada por más inteligente que unas cejas enarcadas. El malhumor y la desconfianza siempre parecen más sagaces que el estupor y la sonrisa. Es tan obvio y universal que no merece mayor explicación, por más que sea un lugar común, una superstición instalada. Observando el cine de Paul Thomas Anderson es difícil no percibir la (exitosa) búsqueda de prestigio cultural que subyace a los esquinados personajes que recorren su filmografía. La solidaridad nunca hallará la atención cultural que despiertan esos narcisismos oscuros.

El otro fenómeno, mucho más patente pero mucho menos analizado en términos cinematográficos, es el *Zeitgeist*. “El espíritu del tiempo”. Las ficciones siempre se han hecho cargo de su época pero rara vez se considera seriamente esto, a no ser que su vínculo con su presente sea marcadamente voluntario y explícito. Sin embargo, todo producto cultural que no sea proverbialmente ensimismado e intimista –en cuyo caso será intemporal en el mejor y en el peor sentido– se impregna del humor social circundante. Hoy, en la explosión cámbrica que vive el audiovisual de las plataformas, la ficción no puede disimular que está haciéndose cargo del cambio de era precisamente en su intersticio, entre un pasado revisable y bajo sospecha, y un futuro que asoma sus terribles orejas; nuestros cuentos están saltando entre dos placas tectónicas, con los pies aún en el aire y el abismo insondable de una falla bajo los pies.

La ficción está dando cuenta de este creciente desasosiego y desorientación que parece empapar todo, mientras la democracia liberal pierde pie y la era termointustrial parece definitivamente condenada. En espera de los robots. La obscenidad de lo cruel, mirando hacia atrás como *Chernobyl*, o hacia adelante, como *Years and Years* o *El colapso*, se revela más como un mecanismo de salvaguarda que como una vocación de someter al espectador a sufrimientos experimentales o redentores. Hablamos de obras, en todo caso, profundamente comprometidas con el bien común, y en ese sentido, si han prestado atención, homologables a los relatos nocturnos de hoguera o chimenea: de nuevo combatimos dragones, libramos batallas o somos advertidos sobre lo que nos aguarda. Es decir, al lado de crueldades gratuitas o cuando menos ambiguas, de acusado manierismo estético e intelectual, como las reseñadas unos párrafos más arriba, la producción audiovisual generalista parece ahora mismo presidida por la necesidad de dar la alarma ante lo que nos acecha.

Analizar los efectos en las audiencias a largo plazo es esquivo y delicado porque nos arroja al debate irresuelto, como decíamos al inicio, de la modulación con la que las ficciones actúan como consecuencia de la realidad o como agente performativo de lo real. Y todos los gradientes que caben entre ambas condiciones, el más importan el que emplea la ficción como un instrumento de combate para modelar la realidad.

No obstante, procede, antes de que el lector se sumerja en el exhaustivo análisis del valor y el peso de la crueldad como activo narrativo del presente que ofrece en estas páginas Carlos Fernández-Rodríguez, subrayar un hecho notable, aislado y sin inscripción en categoría alguna, pero noticioso. El indubitado padre de la comida cruel, el creador de una violencia moral gratuita, el guionista, actor y monologuista Ricky Gervais, a contrapelo del momento, se encuentra inmerso en un proceso interrogativo sobre la naturaleza de su propia obra, una de las que con más firmeza ha militado en el escarnio. Lo avanzó, envuelto en sarcasmo y bromas, en su penúltimo espectáculo de *stand-up*, titulado *Humanity*, pero lo ha desarrollado, emancipado de cualquier atisbo de distancia irónica, en su última serie para Netflix, *After Life*, en la que su personaje (Gervais siempre ha

puesto su rostro a disposición de su vocación de ensañamiento) impugna de forma expresa el cinismo que lo ha acompañado durante dos décadas. Y apuesta por un humanismo compasivo tan desprovisto de prevención intelectual, alambicamiento cínico o vocación de sarcasmo que resulta difícil no rendirse a su discurso moral, humanista y tibiamente esperanzado. Más aún, viniendo de quien viene.

Ricky Gervais es hoy Ebenezer Scrooge en la mañana de Navidad, comprando un pavo gigante para agasajar a su empleado Bob Cratchit y a su familia. Y si él puede hacer ese viaje hacia la luz, los demás no tenemos excusa.

Pedro Vallín
28 de febrero de 2021

PRÓLOGO

En este libro se va a leer en muchas ocasiones la palabra crueldad, y nada mejor definiría el momento que está viviendo actualmente el sector de la exhibición cinematográfica (entre finales de 2020 y principios de 2021) que esa palabra: crueldad.

La crisis de 2008 supuso el cierre de muchos cines y una renovación forzada hacia la digitalización de las salas. La fuerte inversión que eso conllevó, parecía destinada a que el sector de la exhibición cinematográfica pudiera recuperarse poco a poco, con un crecimiento constante. En España, desde que en 2013 tocáramos suelo en recaudación y espectadores en taquilla, el mercado cambiaba la tendencia, la sangría del cierre de salas se frenaba e, incluso, aparecían valientes que abrían nuevos cines. Así, en el horizonte, se planteaban algunos retos como los de rejuvenecer el público de las salas, generando nuevas audiencias, y se empezaba a vislumbrar una nueva batalla con un nuevo y poderoso enemigo que aparecía con muchas fuerzas y energías: las plataformas.

En 2015, Netflix, esa compañía llena de un aura de misticismo y éxito, anunció que estrenaba su producción *Beasts of no Nation* (Fukunaya, C. J.) directamente en su plataforma, a la vez que lo hacía en salas cinematográficas. Eso suponía romper el acuerdo tácito de protección de ventanas que, tradicionalmente, habían tenido las grandes *majors* con los exhibidores. Hasta entonces, esto suponía que debía suceder un mínimo de 15 semanas hasta realizarse el estreno en *Home Video*, la siguiente ventana de explotación, antes representada por el DVD y, donde ahora, se han posicionado las plataformas. Pero en ese momento, las principales salas consiguieron hacer un boicot y la película se estrenó de manera anecdótica en salas; sin embargo, fue el comienzo de una nueva ola o, mejor dicho, un tsunami, que iría creciendo.

Es en 2017, cuando en pleno Festival de Cannes se genera la gran polémica, de nuevo, en torno a la necesidad de estrenar o no en salas. Nuevamente, Netflix, fiel a su espíritu de cambiar el estatus quo de los sectores

por los que pasa, presenta en competición oficial la película *Okja*, de Bong Joon-Ho (director que tres años después triunfaría internacional y comercialmente con su película *Parásitos*, aunque con esta llevara un sistema de distribución clásico, respetando todas las ventanas). Cannes se irrita con la actitud de Netflix y no solo abuchea *Okja*, sino que decide convertirse en el guardián y defensor de los intereses más conservadores del sector cinematográfico. Consecuentemente, Cannes, el festival más importante del mundo, decide cambiar sus bases y obligar a aquellas películas que se estrenen en su competencia a seguir un camino de distribución tradicional, estrenando en salas cinematográficas, todo un guiño al sector de la exhibición.

Pero frente a esta posición conservadora, otra parte de la industria se abraza a las nuevas propuestas de producción de las plataformas, esta vez encabezadas por el Festival de Venecia, otro de los festivales más importantes del mundo. Así, un año después del incidente en Cannes, Venecia corona a *Roma*, de Alfonso Cuarón, con el prestigioso premio León de Oro, dando de esa manera su beneplácito a estos nuevos agentes productores que implican nuevas estrategias de distribución. La industria se encuentra dividida en dos frentes: conservadores frente liberales o, también, viejos estudios frente a nuevas plataformas, cines frente a *streaming*. Incluso se observan posiciones totalmente opuestas entre los más prestigiosos directores. Así, Steven Spielberg criticaría el ceder sus intereses a las plataformas para, finalmente, realizar TV Movies (género menor y desprestigiado para los grandes cineastas). Con todo, frente a esta actitud, encontramos a directores como Martin Scorsese que abrazan a Netflix para poder producir su obra *El irlandés*, rechazada por muchos estudios debido a su exigente coste de producción.

En este momento se veía clara una situación del sector de exhibición del cine, con unos datos que indicaban unos resultados sanos para la asistencia a cines, un público que cada vez se recuperaba para salas y nuevos aires que empezaban a agitar las ramas y que, era evidente, anunciaban un cambio a largo plazo en el paradigma, pero aún había tiempo y muchas batallas que luchar.

Pero, de repente, algo inesperado cambia el mundo. Una pandemia global nos encierra en casa y obliga a cerrar a los cines. En estos meses se disparan los usuarios de las plataformas, aparece Disney+, un representante de los estudios tradicionales, reconvertido en plataforma, con una capacidad de crecimiento mundial. La producción de contenidos y el consumo de los mismos es cada vez más alto, pero los cines, o bien siguen cerrados, o funcionando con medidas muy restrictivas y con una caída en su recaudación del más del 70% en España, en el año 2020.

Esta situación supone el caos más absoluto y esa especie de paz armada, a modo de guerra fría, que existía entre *majors* y cadenas de exhibidores cinematográficos, en la que se respetaban las 15 semanas entre el estreno en sala y la explotación en la siguiente ventana, estalla por los aires. El primer golpe lo da Universal, estrenando *Trolls 2: World Tour*, en plena pandemia, directamente en bajo demanda, declarando unos grandes beneficios. AMC, la principal agrupación de salas cinematográficas anuncia automáticamente su negativa a estrenar en cine las próximas películas de Universal. Algunos de los estrenos más esperados de la temporada (James Bond o *Vinda negra*, entre otros) anuncian su retraso indefinido en su estreno. Disney aprovecha y hace experimentos con estrenos bajo demanda y en suscripción de dos de sus películas más esperadas (*Mulan* y *Soul*, respectivamente). Estas acciones son la punta del *iceberg* que indica hacia dónde puede ir el futuro, cada vez más inmediato, del consumo cinematográfico. Mientras las salas de cine siguen desangrándose rápidamente, sin grandes películas ni grandes estrenos (a excepción de *Tenet* o *Padre no hay más que uno 2*, en el caso de España) entrando en círculo vicioso pernicioso (sin grandes estrenos el público no acude a las salas y sin público ninguna *major* se atreve a estrenar su joya de la corona). En España, desde que se abrieran los cines durante la pandemia hasta finales de 2020, el 93% de los estrenos corresponde a distribuidoras independientes, según indica la Asociación de distribuidores independientes cinematográfico, por lo que el poco consumo que hay de cine está en manos de lo más independientes, quienes han seguido apostando por proveer de contenido a las salas.

Sin saber lo que nos deparará el futuro, parece claro que la pandemia ha acelerado un cambio de consumo y de ciclo con la aparición de las plataformas. Estas no solo se preocupan por producir películas, sino que hacen una gran apuesta por las series, el contenido que ahora tiene enganchado a una audiencia cada vez más ansiosa por consumir contenido audiovisual, recomendado por un algoritmo que regula nuestros gustos y nos parcela nuestros descubrimientos. Sería muy atrevido hacer un pronóstico de lo que va a pasar; sin embargo, de una cosa sí estoy seguro, el cine no dejará de existir y se seguirá disfrutando, sea en pantalla grande, pagando una entrada por película, o en una pantalla de móvil pagando una suscripción.

Dr. Rafael Linares Palomar