

# 72% de Lluís Quílez, cortometraje-fábula donde subyace el documental: vehículo de concienciación social ante el tiempo presente-futuro del cambio climático y la desertización

Ana I. CEA-NAVAS  
*Universidad de Valladolid*

## *Resumen*

El cine, desde sus orígenes mantiene una doble vertiente: ficción y documental. Ambas, caminan de la mano y puede resultar complejo diferenciarlas. A través del presente texto analizaremos la obra *72%* (Lluís Quílez, 2017). Dos son los motivos que justifican su estudio: por un lado, pensamos que este cortometraje-fábula ilustra de manera adecuada la pervivencia del documental dentro la ficción; por otro, la necesidad de valorar este relato como vehículo para la concienciación social ante la problemática de la escasez del agua, la desertización, como sabemos, una de las drásticas consecuencias del cambio climático. Observando la narrativa que conforma el film, expondremos las connotaciones, sus elementos poéticos, asociadas a la realidad presente-futura del calentamiento global.

*Palabras clave:* cortometraje, documental, desertización, *72%*, Lluís Quílez.

## *Abstract*

Since its origins, cinema has had a double-fold dimension: fiction and documentary. As both aspects go hand in hand, it can be difficult to tell them apart. This text will analyze the work *72%* (Lluís Quílez, 2017). Two reasons justify studying it. In the first place, I consider that this short-fable adequately illustrates the survival of the documentary within fiction. Equally important is the need to value this story as a social awareness vehicle for water scarcity issues and desertification, which are known to be some of the most drastic consequences of climate change. By observing the narrative that makes up the film, I will expose the connotations of its poetic elements of staging, coupled with the present-future reality of global warming.

*Keywords:* documentary, desertification, short film, *72%*, Lluís Quílez.

En el mundo de hoy donde la intolerancia, el odio y la violencia están en aumento, nuestro planeta se está hundiendo cada vez más en una catástrofe climática, necesitamos reponer nuestra fuerza espiritual.  
(Shahid Nadeen)

## 1. INTRODUCCIÓN

Existe un largo recorrido en el estudio de la ficción y el documental. Las primeras imágenes del cine ya provocaron la reflexión sobre ambos modelos<sup>1</sup>. En la actualidad, la discusión de la frontera que los separa no parece detenerse, pervive y todo apunta que continuará estando abierta. No hay límites definidos.

El vínculo entre ficción y documental se evidencia en obras en forma de largometraje, pero también en el formato breve cinematográfico se ha mostrado dicha asociación. Precisamente, por la libertad creativa de la que goza el cortometraje le permite acercarse más hacia la realidad, dado que no está condicionado por la industria, además de permitir una mayor experimentación.

Un gran número de cortometrajes han descrito y, describen historias verosímiles cuyo mensaje es socialmente incesante. Pretendemos dar protagonismo en estas páginas al relato breve cinematográfico. El interés hacia este formato surge a partir de la observación y/o investigación iniciada en el año 1999 en el marco de estudio del Festival de Cine de Medina del Campo<sup>2</sup>, certamen, que acoge el cortometraje como obra central. Este trabajo nos permite afirmar que el film breve de ficción en nuestro país es permeable a la realidad. Las preocupaciones de los/as cineastas pueden verse reflejadas en muchos de los discursos cortometrajísticos, cuya la producción se ha multiplicado exponencialmente, en plena era digital. Focalizaremos nuestra atención en la obra *72%*<sup>3</sup> (Lluís Quílez, 2017), dado se trata de una narración ficcional, conformada a modo de fábula, aunque subyace en ella el carácter documental. Valoraremos principalmente los elementos que componen el film, mediante los que Quílez intenta conmovier, remover entrañas, calando en nuestras mentes, invitándonos a sumergirnos en su poesía ficcional aproximándose al modelo documental (empleo de elementos simbólicos que nos

<sup>1</sup> Modelos de representación cinematográfica según Benet (2004).

<sup>2</sup> A partir de 1999 comenzamos a conocer el evento social y cultural de la Semana de Cine de Medina del Campo (SECIME). Acudimos a las distintas ediciones que se celebran anualmente para poder ahondar y explorar en profundidad dicho certamen y su protagonista cinematográfico: el cortometraje. La observación de las películas breves que se exhibían y competían en el Festival, a lo largo del primer decenio del presente siglo, nos condujo a la elaboración de una tesis doctoral: Cea-Navas, A. I.: *La representación de lo social en el cortometraje de ficción español a través del Festival de Cine de Medina del Campo: primera década del siglo XXI* (2015a). Posteriormente, esta tarea unida a las fuentes de documentación asociadas al sector del cortometraje, nos llevó a crear el largometraje documental sobre el mundo del relato breve cinematográfico, en España: *Cortos infinitos* (2017). En la actualidad se han cumplido dos décadas de trabajo en esta línea de investigación dedicada al estudio de las narraciones breves cinematográficas y sus contenidos sociales, por ende, educativos.

<sup>3</sup> Tráiler oficial: <https://www.youtube.com/watch?v=XLrXPUyFBhk>. La obra completa se encuentra en los contenidos de Movistar+.

remiten a directores canónicos), expresando la cruda realidad de las consecuencias del cambio climático: escasez del agua. Nos interesa detenernos en los recursos formales, en los aspectos técnico-narrativos que el director ha pensado para construir este cortometraje de ficción que acoge en su interior rasgos del documental y además tiene la particularidad de aprovechar una de las potencialidades del corto: conmover y sensibilizar al espectador, a la sociedad, ante un problema global. Por todo, intentaremos validar nuestra idea de partida.

Retomamos así en estas páginas, el debate sobre la doble naturaleza cinematográfica, planteándolo a través del análisis e interpretación de la mirada del director Lluís Quílez en su cortometraje de ficción 72%. Con el fin de intentar mostrar la relación entre ambos modos de representación y además plantear la reflexión sobre el discurso que contiene esta obra, sobre su temática: la escasez del agua, la desertización (cambio climático) y con ello generar una atmósfera de opinión.

Mediante el estudio de 72% será posible comprender la propuesta que Quílez ofrece al espectador desde su ética que se convierte en estética. Para ello, es necesario observar la inspiración del documental en esta narración y exponer varias hipótesis: el cortometraje de ficción, apartado de los circuitos comerciales está conformado con absoluta libertad. La libertad creativa del corto tiene como consecuencia que en las obras se traten temas sociales (Cea-Navas, 2015). La verdad implícita en el relato breve de ficción, le hace proclive al carácter documental.

El film 72% conformado en forma de fábula, guarda en su interior una intención documental, narra una historia de interés universal sobre el cambio climático y el grave efecto de la desertización, la desaparición del agua, uno de los mayores recursos para la supervivencia del hombre.

En suma, la elección del cortometraje 72% viene determinada por el valor social, por extensión educativo, dado que es una película que contribuye a generar conciencia, al reflejar a través de sus personajes lo que puede llegar a ocurrir en una situación extrema de sequía; suscita un especial interés por la forma en la que el director expone de manera hostil la forma de supervivencia de cinco adultos y un bebé que se encuentran en un momento crítico: el agua se agota en la tierra seca en la que habitan. Quílez evidencia y alerta con sus imágenes la posibilidad del riesgo para la vida humana, a causa del calentamiento global y la extinción de este recurso vital, el agua, e interviene en este asunto y/o problemática absolutamente actual (la crisis medioambiental, la desertización) que nos atañe a la humanidad y a todo el ecosistema del planeta.

Asimismo, nos interesa estudiar 72% porque, como hemos apuntado, es una narración de ficción con una cuidada puesta en escena, interpretada por actores profesionales y al mismo tiempo contiene aspectos del documental, por la verdad que entraña y porque está presente la idea del fin del ser humano, su extinción, algo que ya

plantearon los documentalistas Grierson<sup>4</sup> y Vertov<sup>5</sup>. Debemos también subrayar su originalidad semántica: imágenes pregnantes y sonidos en coherencia con la gramática que nos guían en la historia. Además, la carencia de diálogos la convierte en una obra universal, comprendida a nivel mundial y paralelamente guarda relación con los orígenes del cine (mudo, silente). Cabe señalar también que otra de las razones por las que hemos elegido *72%*, se encuentra en la posibilidad de su impacto: –justificaciones recientemente expuestas– y experiencia de un total de 147 obras presentadas en secciones competitivas a nivel nacional<sup>6</sup> y visionadas a lo largo de los tres últimos años de la Semana de Cine de Medina del Campo, el cortometraje *72%*, además de las cintas premiadas<sup>7</sup>, ha sido la pieza que permanece en nuestra ‘retina’, por lo que venimos diciendo, existe en el film una voluntad didáctica, despierta el sentido de la responsabilidad; hace que nos cuestionemos soluciones sobre los bienes naturales limitados. Finalmente, añadiremos que la investigación tiene un carácter innovador, dado que, en el campo académico, los trabajos sobre el cortometraje no han proliferado, salvo escasas aportaciones<sup>8</sup> y, concretamente, hasta el momento, tampoco se ha examinado la cinta *72%*.

## 2. CUESTIONES METODOLÓGICAS

El procedimiento que hemos llevado a cabo para la realización del estudio que nos ocupa, centrado en el cortometraje *72%*, sigue un método hipotético-deductivo<sup>9</sup>. Ajustándonos a las fases establecidas por éste, hemos aplicado las siguientes técnicas:

---

<sup>4</sup> John Grierson: considerado como el primer documentalista de la historia del cine, fundador de la Escuela Documentalista británica. Obras destacables: *Drifters (A la deriva)*, 1929); *Industrial Britain (Inglaterra Industrial)*, 1931); *Night Mail (Correo Nocturno)*, 1936).

<sup>5</sup> Dziga Vertov: pionero en la innovación del cine documental, creador de la teoría *Kino-glaz* (*Cine-ojo*, 1924) y del grupo *Kinokí*, referente por sus piezas experimentales: 23 cortometrajes *Kino-pravda*, 1922-1925; *Chelovek s Kino-apparatom (El hombre con la cámara)*, 1929); *Tri pesni o Lenine (Tres cantos para Lenin)*, 1934), deferente –padre– del *cinema verité*.

<sup>6</sup> Sección Oficial del Certamen Nacional de Cortometrajes y Sección ‘La otra mirada’.

<sup>7</sup> Año 2018: *La inútil* (Belén Funes, 2017), *Silencio por favor* (Carlos Villafaina, 2017) y *Matria* (Álvaro Gago, 2018); Año 2019: *Suc de síndria* (Irene Moray, 2019), *La Tierra llamando a Ana* (Fernando Bonelli, 2018) y *Patchwork* (María Manero, 2018); Año 2020: por determinar, puesto que el Festival de Cine de Medina del Campo se ha visto en la obligación de ser suspendido, como medida de prevención y con el fin de contener la propagación del virus COVID-2019.

<sup>8</sup> Tesis doctorales de diversos autores (J. A. Gabelas Alonso, 2010, A. I. Cea-Navas, 2015), textos de carácter divulgativo en revistas como *Caimán Cuadernos de Cine*, publicaciones de varios autores editadas por algunos festivales de cines de cortometrajes (Festival de Cine de Alcalá de Henares, Semana de Cine de Medina del Campo), artículos y capítulos de libros de autores como (M. Miguel Borrás, A. I., Cea-Navas, L. Deltell), libros recopilatorios: *Los 100 años más cortos de nuestra vida: una recopilación de cortometrajes para celebrar el centenario del cine* (S., Monleón y M. Amor, 1995); *En corto 2004* (A. Sempere, 2004) y estudios de índole científica y/o de investigación: *El cortometraje: valoración y grandeza del formato* (M. Miguel Borrás y A. I. Cea-Navas, VV. AA., 2020); *Años del corto: apuntes sobre el cortometraje español* (J. F. Cerón Gómez, VV. AA., 2002); *El cortometraje en España* (A. Amitrano, 1998).

<sup>9</sup> Tomamos como referencia el documento *Manual de psicología experimental*, en el que los autores Pascual, Frías y García, exponen las pautas a seguir de la metodología hipotética-deductiva en investigación.

(a) de observación del marco de estudio –el Festival Internacional de Cine de Medina del Campo– y, cuantitativa de las unidades de investigación: los cortometrajes que han participado en la Semana de Cine de Medina del Campo durante las dos primeras décadas del siglo XXI, seleccionando la muestra: las obras de los tres últimos años<sup>10</sup> y poder acotar el trabajo en un único fenómeno-objeto de estudio (el film breve 72%), así, el proceso ha ido adquiriendo un cariz cualitativo que nos ha permitido (b) elaborar hipótesis que nos conducen a la (c) deducción de consecuencias para intentar realizar una (d) comprobación y/o verificación de aquello que se ha enunciado, comparándolo con la experiencia.

Para poder conformar el marco teórico del presente texto, ha sido necesario consultar los postulados de los teóricos y cineastas que han tratado la naturaleza del cine: ficción y documental (Nichols, Sellés, Plantiga, Weinrichter, Richter). Y dado que 72% ha sido calificado como fábula, hemos recurrido a Rancière, autor fundamental sobre este género como forma cinematográfica. A lo largo del proceso de documentación, también se han revisado fuentes de teóricos de la comunicación cinematográfica y/o audiovisual que fundamentalmente han investigado acerca de las normas de funcionamiento en la construcción de imágenes (morfología sintáctica): Aguilar, Eisenstein, Gubern, García García, Gutiérrez-San Miguel, Noguera, Zunzunegui...

Abordamos el análisis siguiendo a Jakobson, los neoformalistas (Propp, Todorov, Kristeva, Barthes...), y, más recientemente, Aumont, Jost y González Requena. No por ello dejamos de tener en cuenta las interesantes investigaciones realizadas por Gómez Tarín y Carmona. Algunas de sus reflexiones, son el sustrato con el que nos adentramos en el filme para detenernos en sus rasgos narrativos y escenográficos.

Nos interesa estudiar la narrativa de 72%, principalmente la puesta en escena. Las categorías de análisis han sido los diversos elementos que conforman la misma: personajes, iluminación, vestuario, objetos-atrezzo, escenario. Pretendemos comprender la manera en la que el director ha ido componiendo el film a través de un lenguaje poético que nos conduce a relacionarlo con la verdad y con su discurso social, con ello deducimos que se aproxima a un cine documental o cuanto menos retoma ciertos rasgos de este, como veremos. En este sentido, las palabras de la profesora Ortega son acordes con lo que intentamos transmitir: “declaración explícita de las condiciones de la reconstrucción, haciendo recaer en el espectador un pronto ejercicio reflexivo sobre la construcción, pero también sobre cómo ir interpretando, en ese contexto, los sucesivos elementos propuestos” (Ortega, 2005: 215).

En síntesis, se trata de una investigación multidisciplinar, derivada del ámbito sociológico, cinematográfico (formalismo, el análisis fílmico), de la comunicación, etc. Estos dos caminos, la sociología (planteamos a la obra como vehículo de concienciación social, por tanto, influiría en el comportamiento humano) y el análisis fílmico/textual

---

<sup>10</sup> Facilitamos el enlace de la página web de la Semana de Cine de Medina del Campo, donde poder consultar en su apartado histórico los títulos, autores y años de los cortometrajes: <http://medinafilmfestival.com/home>.

(cuestiones narrativas, simbólicas, en todo caso intencionales) confluyen en un mismo punto en el que constatar nuestras hipótesis y concluir que, la libertad de expresión de la que goza *72%* hace que el conflicto ficcional emane del social. Así, su naturaleza de fábula recurre al uso de la metáfora, pero no por ello deja entremezclarse con ciertos rasgos del documental que le han permitido a Quílez plasmar con crudeza la realidad de una de las devastadoras consecuencias del calentamiento global: la progresiva desaparición del agua. Intentado así, dejar huella en la mente del espectador, influyendo en su comportamiento social, provocando su concientización ante el problema de la desertización.

### 3. APUNTES SOBRE LLUÍS QUÍLEZ

Lluís Quílez, director y guionista, formado en dirección cinematográfica por la Escuela de *Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya* (ESCAC). Ha sido considerado como un creador de mundos imaginarios. Su estilo es racional, así como poético, emocional e intuitivo, también crítico, ya que se implica con la naturaleza humana y las causas sociales. Le importa la vida, las personas, por lo que a través de su cine se cuestiona qué sucedería si desapareciéramos, así, sitúa a sus personajes en contextos extremos y hostiles. Sus historias deambulan entre el sueño, la fantasía, la realidad y el futuro apocalíptico. Gran Admirador de Tarkovski, sus cintas son transgresoras y originales. Sus narraciones son potentes y visualmente muy depuradas. Le interesan los temas actuales, los temas universales, aunque evita ser explícito cuando confecciona una obra, él ha declarado: el cine que me gusta siempre deja espacio al espectador para que pueda completar la película, y sea parte activa del relato.

Su trayectoria es relativamente reciente. Debutó con el cortometraje: *El siguiente* (2004), posteriormente realizó otros dos relatos breves: *Avatar*<sup>11</sup> (2005) y *Yanindara* (2009). El pequeño formato le ha brindado la oportunidad de crear su primer largometraje *Out of the Dark* (2014), aunque ha seguido curtiéndose en el mundo del corto con obras como: *Graffiti*<sup>12</sup> (2015), obra con la que ha logrado el éxito y reconocimiento internacional y *72%* (2017). Comparte su actividad cinematográfica con la dirección de videoclips y publicidad. Además trabaja como docente en la ESCAC y en la Escuela de Cine de Barcelona (ECBI). En 2015 crea su propia productora, Euphoria Productions.

En la actualidad se encuentra inmerso en la postproducción del proyecto largometraje *Bajocero* (estreno previsto para el 7 de agosto, 2020).

### 4. UN CRUCE DE CAMINOS: DOCUMENTAL Y FICCIÓN

En el proceso de creación fílmico, la cámara juega con las apariencias de la realidad, tanto en la ficción como en el documental. Teóricos y cineastas se han hecho

<sup>11</sup> Candidato a los Oscars como como mejor cortometraje de ficción y ganador del Méliès d'Argent.

<sup>12</sup> Film preseleccionado a los Oscar y nominado a los Goya como mejor cortometraje de ficción. Ganador de los Premios Gaudí.

eco de este tema: la naturaleza ontológica del cine. Así, han intentado dar respuesta a la diferencia entre esta naturaleza ficcional y/o documental. Son diversas las posturas sobre este doble carácter, aunque nos acogemos a aquellas que sirven para sostener la tesis sobre la obra 72% que planteamos en la introducción, al considerarla como narración ficcional con rasgos del documental. Por tanto, exponemos diversas reflexiones de expertos del cine que apoyan la idea de esta unión entre ficción y documental y que coinciden con la lectura del discurso del relato elegido para este estudio.

Para André Bazin, el cine se adhería a la verdad de las cosas, en este sentido, el arte cinematográfico es capaz de reproducir una y otra vez la realidad. Pier Paolo Pasolini, apuntó que la Séptima de las Artes es la “lengua escrita de la realidad”, lenguaje de la realidad *imaginada* (Aumont, 2004: 101). Alexander Astruc concebía la puesta en escena no como un medio para ilustrar o presentar una escena, sino como una verdadera escritura (Aumont, 2004: 90). Grierson afirmaba que el cine no se justifica por el cine, sino por su utilidad, lo pensaba como una “máquina de educar y convencer”. Para Vertov, el cine era un instrumento, no un arte (Aumont, 2004: 121).

Grierson y Vertov compartían una misma convicción: el filme es análogo a una experiencia, en el sentido más científico de la palabra; la cuestión está en ver *lo que pasa* (y no simplemente *lo que es*). La película representa la observación lograda de un fenómeno –humano, social– y de su dinamismo, a fin de comprenderlo, analizarlo, transmitirlo: el cine participa así de un proceso de educación. (Aumont, 2004: 123)

También, el padre del Neorrealismo, Roberto Rossellini concebía y sentía el cine con una actitud didáctica. Incorporó elementos documentales a la ficción. A través de sus obras reivindicó en voz alta una libertad de pensamiento y de aprendizaje (Aumont, 2004: 124).

El cine documental recurre muchas veces a procedimientos narrativos para “sostener el interés” (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1985: 102). Flaherty, que estuvo relacionado durante sus primeros años a la Escuela Documentalista británica (fundada por Grierson) apostó por la realización del documental dramatizado.

La dimensión reciente del cine documental vs ficción ofrece un panorama un poco distinto. La situación de crisis y de cambio ha influido en el séptimo arte. Su concepción tradicional se ha ido transformando. El cineasta filma experiencias, gustos, intereses. El director expresa una realidad, muestra su verdad, aquella que el espectador ‘debe’ creer.

El cine ha descubierto su importancia como espejo de la historia y como vehículo de información. Su destino es el de contribuir a que los hombres, de diferentes latitudes y de diversas costumbres, puedan conocerse y comprenderse mejor y, en consecuencia se sientan solidarios con sus problemas y en sus objetivos. Y su misión es también la de profundizar en el conocimiento del mundo físico que les rodea, desde las formas de vida microscópicas hasta los cuerpos celestes que se mueven en el infinito. (Gubern, 2014: 280)

El término documental, como apuntamos, se ha visto modificado en la época actual. Los géneros son híbridos. Cada realizador se inclina hacia un procedimiento distinto: documento o poema (*En construcción*, José L. Guerin, 2001), cine testimonial (*Los niños de Rusia*, Jaime Camino, 2001), ficción comprometida con lo real (todo el cine de Ken Loach), etc.

El director y teórico Mario Brenta da prioridad a la significación: el realismo no es cuestión de estética, ni de estilo, es un problema de orden semántico (en Miguel Borrás, 2015: 201).

El investigador Santos Zunzunegui expone que el desarrollo del cine puede verse como partiendo de una inicial inmediatez de corte documental, para pasar luego a una progresiva inclinación hacia el lado de la ficción. Por ello, no diferencia entre un género y otro e incluso señala: todo film de ficción *documenta* su propio relato [...] y todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente, por la elección del punto de vista (Zunzunegui, 1985).

Si todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas a persuadir. Como acto comunicativo todo film –toda obra– puede verse como una estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso. (Zunzunegui, 2010: 150)

Víctor Erice, cineasta que sumerge la ficción en la realidad y al mismo tiempo en la poesía, manifiesta que toda película es un documento: la ficción integra documental, el documental contiene ficción. La ficción está en la mirada, en la selección que se hace de una parte de la realidad.

La profesora Ortega en esta idea de la tendencia de la hibridación, referenciaba a C. Geertz (1991), quien hablaba sobre el mestizaje de los estilos de escritura en el pensamiento social<sup>13</sup>, un fenómeno que se puede trasladar a los modos actuales de hacer cine.

Hoy cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadores y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse y expresarse en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales [...], discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (del ejercicio de la mirada, la intromisión y el pensamiento sobre ellos), y donde el compromiso ético del que siempre

---

<sup>13</sup> “cuestiones filosóficas se parecían a la crítica literaria, debates científicos recuerdan a los fragmentos de las bellas letras, fantasías barrocas se presentan como observaciones empíricas inexpresivas, pruebas documentales se leen como confesiones, tratados teóricos se escriben como documentales turísticos, debates ideológicos son ofrecidos como investigaciones historiográficas, estudios epistemológicos se construyen como panfletos políticos o polémicas metodológicas se disfrazan de memorias personales” (Ortega, 2005: 185).



hizo gala el documental esté más enraizado en la epistemología y en la honestidad que en una superioridad moral basada en una forma de acceso privilegiado a lo real. (Ortega, 2005: 187)

Las fórmulas de creación del documental que adoptan elementos de la ficción tienen un amplio abanico de categorías. Autores representativos investigan, teorizan y denominan algunas de ellas: documental poético y documental performativo (B. Nichols y M. Sellés), relacionado con ello, el metadocumental o de corte poético, “el cine de no ficción” (C. Plantiga); documental cine-ensayo (A. Weinrichter, H. Richter), etc. Ortega reflexiona acerca de dichas asociaciones:

Los modernos barrios del lenguaje del documental distan mucho de ser rectos y uniformes, pues son tan laberínticos y poliformos como la cultura y la sociedad de la que forman parte. Pero insertados en una tradición, en una ciudad con contornos borrosos como lo son las metrópolis contemporáneas, nos permiten recorrer caminos de ida y vuelta entre el pasado y el presente, ayudándonos a pensar en la naturaleza de su identidad y su función no anclada ni estática sino en constante transformación. Y en ella encontraremos plazas y calles, películas y espacios de recepción donde la sociedad, su comprensión y, tal vez, su transformación sigan siendo protagonistas. (Ortega, 2005: 216-217)

La ingente producción de la era digital conlleva a una polución de imágenes en las que cada vez es más difícil establecer fronteras y los géneros se entremezclan.

##### 5. PERSPECTIVA SOCIAL: EL IMPACTO DEL CAMBIO CLIMÁTICO Y LA DESERTIZACIÓN

La transformación mundial generada a causa del impacto del cambio climático (podrá emplearse ‘CC’ para referenciarlo) es una evidencia. La Organización Meteorológica Mundial (OMM, 2007) informa que desde 1750, las concentraciones mundiales de dióxido de carbono, metano y óxido nitroso en la atmósfera han aumentado notablemente como consecuencia de las actividades humanas. Desde 1977, en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Desertificación se han emprendido acciones visibles prestando atención a la importancia de este fenómeno medioambiental: existencia de una red científica para estudiarlo (IPCC, Intergovernmental Panel on Climate Change<sup>14</sup>, Panel Gubernamental sobre el Cambio Climático); movimientos sociales<sup>15</sup> y ONGs (Greenpeace, etc.); creación políticas públicas<sup>16</sup>; celebración de cumbres Mundiales, Protocolo de Kioto de 1997<sup>17</sup>, Acuerdos de París<sup>18</sup>, etc. La preocupación de población mundial ha hecho que el mundo se sensibilice,

---

<sup>14</sup> <https://www.ipcc.ch/sr15/>.

<sup>15</sup> Fridays for Future (iniciado por Greta Thunberg en 2018) o Extinction Rebellion (fundado por Gail Bradbrook y Roger Hallan en 2018), etc.

<sup>16</sup> Cabe citar en España el Programa de Acción Nacional contra la Desertificación (PAND) aprobado en 2008.

<sup>17</sup> <https://unfccc.int/es/news/final-cop21>.

<sup>18</sup> Acuerdo vinculante de carácter mundial sobre el clima, donde se establecen medidas para la mitigación de la emisión de Gases del Efecto Invernadero (GEI): <https://unfccc.int/resource/docs/convkp/kpsan.pdf>.

movilizándose para reivindicar la magnitud del problema, para conmemorar efemérides que surgen con el propósito de concienciar a la población sobre la relevancia que tienen las acciones y actividades del ser humano en la transformación del clima<sup>19</sup>.

La amenaza del CC, como sabemos, además de agravar el ecosistema, también tiene consecuencias sociales: riesgo en la salud (olas de calor; aumento de enfermedades infecciosas: cólera, dengue, malaria, etc.); incidencia en la alimentación (disminución de recursos, riesgo de supervivencia de las especies); aumento del nivel del mar (erosión litoral, inundaciones, deshielo...); desequilibrio demográfico (desplazamientos de la población: refugiados climáticos, emergencias sanitarias...); conflictos (la falta de recursos como el agua puede provocar enfrentamientos: estudios de la ONU han confirmado que más de un 40% de las guerras internas de las últimas décadas se han producido por cuestiones relacionadas con los bienes naturales); incremento de la pobreza (inflación en el mercado, reducción de cultivos); incendios forestales (destrucción de las cosechas); contaminación atmosférica, desastres naturales (huracanes, ciclones, tormentas, precipitaciones torrenciales, tornados); disminución de la cantidad y calidad del agua (higiene, sequía, desertización, hambre, ya que este líquido esencial es necesario para los cultivos y el ganado).

Investigaciones recientes señalan que:

ha pasado de ser una cuestión exclusivamente analizada desde sus bases físicas a ser un hecho social, por sus causas y por sus consecuencias para las sociedades incluyendo el impacto negativo sobre el medio biogeofísico (IPCC, 2014). Además de un hecho social, es un hecho sociológico: se le considera globalmente por las sociedades contemporáneas como uno de los problemas más importantes. (Pardo; Ortega, 2018: 365)

Aunque el IPCC, expone un contexto poco alentador, plantea que si se toman medidas para reducir el dióxido de carbono de la atmósfera incidiría de manera positiva en el calentamiento global.

Beck (2017) también lo piensa como un punto de inflexión: “ante una amenaza existencial para la humanidad como es ésta, el horizonte normativo tiene el poder de transmutar los valores, las actitudes y los comportamientos de una sociedad”. La reflexión de Beck, inevitablemente nos obliga a hacer referencia a la vicisitud en la que nos encontramos a causa del COVID-19, que a pesar de sus efectos devastadores (contagio exponencial que lo ha convertido en una epidemia global con elevado número de muertes; falta de recursos; desconocimiento e incipiente investigación por parte de la ciencia; etc.), paradójicamente, ha supuesto una liberación<sup>20</sup> para el planeta desde el ámbito medioambiental, es posible entenderlo en palabras de expertos<sup>21</sup>:

<sup>19</sup> Día Mundial del Agua (22 de marzo); Día Mundial del Clima (26 de marzo); Día Mundial de Lucha contra la Desertificación y la Sequía (17 de junio); Día Internacional contra el cambio climático (24 de octubre).

<sup>20</sup> “en la lucha contra el cambio climático el Covid-19 tendría que suponer un cambio radical en nuestro modo de producir, comerciar y consumir” (Méndez; Martín, 2020).

<sup>21</sup> [https://elpais.com/economia/2020/03/26/alternativas/1585231700\\_591186.html](https://elpais.com/economia/2020/03/26/alternativas/1585231700_591186.html).

esta crisis es la gran oportunidad para enviar un mensaje fuerte e inequívoco a las sociedades europeas y al resto del mundo, en el sentido de que hay que abordar con decisión la lucha contra el cambio climático. Para ello, sería fundamental inyectar los recursos necesarios anteponiendo la transformación climática a cualquier otra consideración económica, desplegando esta profunda transformación verde como el nuevo horizonte social. (Méndez; Martín, 2020)

Asimismo cabe mencionar la reducción de la contaminación, se habla de los efectos positivos de la crisis COVID-19: “Fábricas cerradas, autopistas vacías, calles desérticas... son estampas que se repiten en todo el mundo a medida que la pandemia de coronavirus avanza inexorablemente. El parón brusco de las actividades humanas tiene, paradójicamente, un gran beneficiado: el medio ambiente” (Anónimo, 2020a). El confinamiento de la población europea y asiática (más concretamente, China) ha favorecido a la calidad del aire (reducción de la contaminación atmosférica en China, España, Italia: aguas cristalinas en Venecia, animales en el centro de Barcelona, “la naturaleza parece querer recuperar el espacio perdido”, Anónimo, 2020a, descenso de las concentraciones de dióxido de carbono en Madrid, Milán, París...). El científico H. Eskes (KNMI, Real Instituto Meteorológico de los Países Bajos), ha comprobado esta variabilidad a partir de la paralización de la actividad humana (Anónimo, 2020b).

Welzer (2011) plantea que “se trata de la transformación de la identidad como seres humanos en relación con un planeta físico que no es ilimitado sino finito”.

Parece que tendríamos que replantearnos el momento que estamos viviendo e intentar extraer una visión positivista: las acciones solidarias (movilizaciones a las que ya hemos hecho mención); la cooperación internacional y global; el desarrollo de las energías renovables...

Solo una acción inmediata e integral que abarque: una profunda descarbonización complementada con medidas políticas ambiciosas, protección y mejora de los sumideros de carbono y la biodiversidad, y los esfuerzos para eliminar el CO<sub>2</sub> de la atmósfera, nos permitirán cumplir con el Acuerdo de París, aseguran los científicos (Quiñones, 2019).

Nos encontramos, sin duda, en un camino en el que debe prevalecer el hecho, parafraseando a Pardo y Ortega:

tomar conciencia de que el CC se está convirtiendo en un ‘agente’ activo capaz de modificar las expectativas de la humanidad, de poner a prueba la capacidad que tienen las sociedades para ‘controlar’ la habitabilidad del planeta y la fundamental razón de la supervivencia humana. Esto implica la dimensión cultural –en sentido antropológico, profundo, del término, como organización de las sociedades– o, si se quiere, la capacidad que tiene el CC para poner en movimiento dinámicas sociales que pueden transformar la propia sociedad. (Pardo; Ortega, 2018: 370)

A través de lo anteriormente expuesto, hemos intentado describir el contexto sobre el CC y su perspectiva social, de la manera más sintética posible, dado que la cuestión tiene tal magnitud que, en el presente artículo, sería inabarcable. Una vez

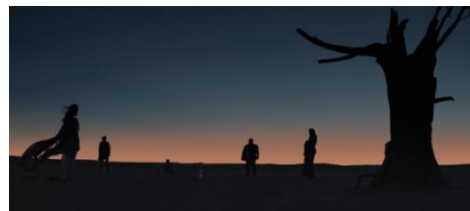
descritas las bases sobre las que se sustenta este conflicto, retomamos el tema que nos ocupa: la escasez del agua, la desertificación<sup>22</sup>, a partir de la obra *72%*.

Pensamos que el cine, es un medio idóneo para intervenir en el comportamiento del espectador, pues ya se ha demostrado su poder a lo largo de la historia, constatando que ha sido herramienta de concienciación: regímenes políticos (Lenin, Hitler y Goebbels) han utilizado el arte cinematográfico para enseñar las doctrinas de su partido, es decir, para crear ideología (Cea-Navas, 2015). Pero también el séptimo arte, ha favorecido positivamente en el cambio social, por ejemplo la filmografía de Loach ha contribuido a luchar contra el sistema (Miguel Borrás, 2015). En este sentido, consideramos que el cortometraje *72%*, como venimos diciendo, puede llegar a sensibilizar al espectador ante la emergencia climática extrema de la sequía y estimularle a la acción.

#### 6. NARRATIVA POÉTICA Y PRESENCIA DEL DOCUMENTAL: SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE *72%*

El film *72%*, título que hace referencia al porcentaje de agua que contiene el cuerpo humano, narra una historia de supervivencia, que se torna en apocalíptica, en la que cinco personajes adultos tienen que saciar su sed compartiendo una única botella que se va llenando lentamente, –gota a gota–, durante la noche. A esta dificultad se añade la llegada de un animal, un buey, que también necesita beber. El relato se erige en torno a este recurso esencial para la humanidad, el agua. La vida de estos cinco personajes y, un bebé, depende de este bien escaso.

Su lenguaje viene dado principalmente por la utilización de planos cortos que enfatizan la carga dramática y expresiva, invitándonos a ser testigos o parte de la historia. La iluminación natural, contrastada, proporcionada directamente por el sol (luz diurna, directa, dura), parece ser un fiel reflejo de la crudeza u hostilidad a la que se enfrentan los protagonistas. Durante la noche se ha utilizado una luz artificial para iluminar la llanura, aunque reduciendo la luminosidad del suelo, manteniendo con dichas técnicas la intencionalidad propia de una fábula.



Figuras 1 y 2 (escenario-luces): Fotogramas de *72%*. Fuente: Archivo del director.

<sup>22</sup> “La desertificación se define, en la Convención de Lucha contra la Desertificación (CLD), como la degradación de las tierras de zonas áridas, semiáridas y subhúmedas secas resultante de diversos factores, tales como las variaciones climáticas y las actividades humanas” (TCE, 2018: 7).

Además, en las escenas que transcurren por el día se evita densificar los negros, se ensucian los tonos azules y se tratan las pieles para subrayar la aridez y sequedad extrema fruto de la escasez de agua.



Figuras 3 y 4 (rostro agrietado): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

Carácter ético del autor, se ha tornado en estético. La supervivencia del ser humano se representa a través de imágenes puras, desaturadas, incoloras. Se produce un intercambio entre la moral y el arte. De esta manera, la utilización del lenguaje de la acción tal y como lo enunciara Pasolini (1969) en su célebre texto, y todos los aspectos morfológicos y sintácticos que se derivan de él, han sido tenidos en cuenta en este cortometraje: –las imágenes poéticas, la planificación, el punto de vista, el montaje, los efectos sonoros, el silencio...–, para conducirnos hasta la verdad. La retórica de su puesta en escena, su sesgo metafórico a partir de elementos denotativos-connotativos, conforman la morfología poética del film. La obra se ajusta a estos parámetros:

Toda construcción narrativa está sujeta, además, a códigos de funcionamiento explícitos o implícitos que sugieren un mundo de connotaciones muy sutiles con una carga ideológica, social, estética, artística... La comprensión de la misma está ligada a la formación de un lenguaje interno. (Gutiérrez-San Miguel; Rodríguez; Gallego, 2009: 193)

La tensión dramática viene dada por varios recursos: desde el sonido (efectos sonoros de la gota de agua, las piedras al chocar, la lluvia, el llanto del bebé, el ruido que los personajes hacen cuando beben...) y la música, hasta el vestuario dotado de significación (ropas que aportan una nota de color y rompen con la idea de imagen monotonal, desteñida, con la que Quílez, pretende dar un look ‘polvoriento’ y sucio) y por supuesto, los objetos: la piedra (signo de torpeza del ser humano, pues ‘tropezamos dos veces con la misma piedra’, pero también como símbolo de infraestructura – construcción de edificios, sistema capitalista– que atenta contra el medio ambiente); la botella de agua, emblema de la vida y de la fragilidad con la que puede romperse.



Figuras 5 y 6 (piedra y botella): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

La construcción de personajes, todos ellos silentes (a excepción del llanto del lactante), representan conceptos y son el propio decorado del film, el mapa de la película<sup>23</sup>. Los estragos producidos por la falta de agua, por la desertización y la forma en la que atenta contra la humanidad y, al mismo tiempo, los seres humanos contra la naturaleza se pone de manifiesto a través de los protagonistas de esta historia.

A continuación, exponemos esta serie de recursos concepto-gramaticales del cine con un significado social e implícito que se dan en 72% a partir de sus intérpretes:

La **justicia**: representada por una mujer rostro ajado, a la que todo el grupo respeta (rol de sabia), que se encarga de distribuir el agua, cumpliendo con el trabajo para el que parece ha sido encomendada, correspondiéndose con la valoración asignada, la equidad en el reparto, en el que ella tiene el último turno.



Figura 7 y 8 (mujer anciana): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

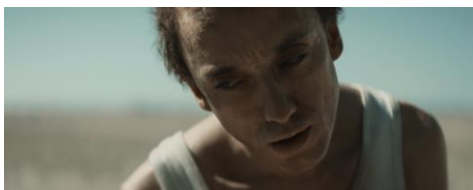
La **valentía**: personificada en un hombre de mediana edad con coraje, que protege al grupo y, aunque cojeando, reúne la fuerza suficiente para liberar a sus ‘compañeros’ de un buey, arrastrando al animal que es una amenaza para los humanos porque también necesita beber agua.



<sup>23</sup> Tal y como ha revelado Quílez en el *making of* de la obra.

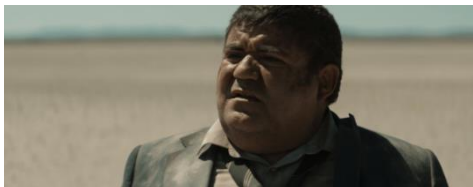
Figuras 9 y 10 (hombre protector): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

La **estupidez humana**: interpretada por un joven de aspecto frágil, desnutrido, que juega con piedras del terreno, chocando una con otra, superponiéndolas, para que después alguien ‘tropiece’ con ellas cuando se caen (connotación de la necesidad), precisamente la justicia, que como sabemos custodia el agua.



Figuras 11 y 12 (joven débil): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

La **avaricia**: un hombre adulto, voluminoso, corpulento, ataviado con traje y corbata que marca su estatus social (símbolo de poder), que pretende atesorar el bien preciado, intentando compartirlo lo menos posible con el resto de personajes. Capaz de atragantarse bebiendo.



Figuras 13 y 14 (hombre rollizo, grueso): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

La **generosidad**: encarnada por una madre (mujer negra africana) que amanta a su hijo. Una personaje con el que el autor, intensifica el dolor por la falta del ‘preciado líquido’, haciéndose más acuciante a través su angustia porque teme lo que pueda ocurrir con su hijo lactante, dado que su existencia depende de su propia supervivencia.



Figuras 15 y 16 (madre y nutrición del bebé): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

La **vida**: representada por un bebé (símbolo de la existencia del ser humano y al mismo tiempo signo de vulnerabilidad) y por la imagen que cierra el film (una planta

que brota de la tierra árida, el único ápice de esperanza de esta fábula, pero con una connotación que lo complementa: la naturaleza que vence al humano.



Figuras 17 y 18 (bebé y brote): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

Quílez define 72% como una fábula que trata de la condición humana y su relación con la naturaleza<sup>24</sup>, creada a partir de un acontecimiento minimalista: *una gota de agua*, que siempre cae del cielo y en el mismo punto. La gota de agua, aparece también como signo de la vida, y en contraposición de la muerte, porque sin ella, los personajes no pueden subsistir.



Figuras 19 y 20 (gota de agua): Fotogramas de 72% (Lluís Quílez, 2017). Fuente: Archivo del director.



Figuras 19 y 20 (punto de recogida de la gota de agua): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

En tan solo 21 minutos, el director interpela al espectador bajo una premisa: demasiada gente para tan poca agua, reclamando con ello su atención. Así, evidencia su intención: estimular al público, despertar conciencias y, consecuentemente, acciones. En este sentido, la historia evidencia un afán de denuncia (ímpetu moral) ante la situación del cambio climático y el futuro castigado por esta grave consecuencia en la ecología del planeta: la sequía. Al cineasta no le importa mostrar la condena de cinco personas

<sup>24</sup> Declaraciones del cineasta recogidas en el *making of* del film.



sedientas destinadas a vivir sin agua e incluso la muerte, si con ello logra sensibilizarnos, conmoviéndonos para hacernos partícipes de esta situación que afecta a la humanidad.

En un solo escenario, una árida llanura, localizado en La Laguna de Gallocanta<sup>25</sup>, se desarrolla esta breve narración sobre los límites extremos del cambio climático: la extinción del agua, de los seres humanos. El entorno es esencial, dice Quílez, acaba siendo una abstracción, es un personaje más<sup>26</sup>. Un desierto rodeado de la nada en el fin del mundo. Un espacio real, seco, sin referencias de vegetación y con el horizonte lo más llano y lejano posible. Un lugar donde poder cumplir la voluntad autoral, lanzar un mensaje: –la escasez del agua afecta a la humanidad, las personas abusamos y agotamos los recursos naturales. Quílez exprime al máximo el potencial comunicativo de su obra, pues “el lenguaje humano contiene y reproduce perspectivas del mundo y, por ello mismo, categoriza nuestra comprensión de acuerdo con prejuicios anexos a toda representación simbólica...” (Fernández-Vicente, 2017: 181).



Figuras 16 y 17 (escenario, llanura): Fotogramas de 72%. Fuente: Archivo del director.

72% es un cine austero, cuyo discurso sin concesiones nos acerca a la verdad en toda su crudeza mostrando que la sequía es implacable, no hace distinciones entre unas y otras razas, entre los mayores y pequeños, entre los estúpidos e inteligentes, entre los generosos y avaros, entre los valientes y cobardes, entre los justos e imprecisos... No existen privilegios en el film.

Documental vs ficción. Tras la visión aportada sobre los aspectos relevantes que forman parte de la estructura de 72%, comenzamos a hablar sobre la cuestión adicional y complementaria a este análisis fílmico: la presencia y/o influencia del documental en la ficción de este relato breve. La observación nos permite enunciar algunas de estas aproximaciones entre los dos modelos cinematográficos: refleja la realidad en toda su crudeza (una futura e inminente realidad: la desaparición del agua); nos acerca a la verdad, aunque en forma de fábula, conformada, como se ha podido comprobar, por elementos simbólicos, por personajes que representan conceptos, etc. La pureza de la imagen nos remite a los documentales de los años 20-30, carentes de artificios, centrados en el poder comunicativo y grandeza de la simplicidad presente en la realidad. En 72% se persigue esta idea, la esencia del documental [como ya hemos señalado: planos de

<sup>25</sup> Cuenca endorreica, limítrofe entre las provincias de Teruel y Zaragoza, con grandes dosis de sal, una reserva natural donde durante gran parte del año hay agua y es zona de nidificación y de paso de aves, pero que se seca durante el verano, generando las grietas en suelo.

<sup>26</sup> Declaraciones que el director en el *making of* de la película.

cercanos, muy expresivos que apelan a la emoción del espectador; personajes silentes (nunca hablan)] aspecto nos hace pensar que la fuerza, la pregnancia del relato se asienta principalmente en la sencillez de la imagen); austeridad estética y cinematográfica; la existencia de una cámara viviente y personalizada (*Chelovek s Kinoapparatom*, *El hombre con la cámara*, Vertov, 1929) y la disección de la misma (Jean Vigo), Quílez, desentraña, descompone también con su ojo-cámara la tierra árida y desértica –agrietada por la falta de agua–; sitúa al ser humano frente a la naturaleza (*Drifters, Pescadores a la deriva*, Grierson, 1929), dado que en 72% las personas se enfrentan también con la naturaleza; recurre a la metodología participativa (Flaherty<sup>27</sup>), pues manifiesta una situación que afecta a la humanidad, intentando con ello que nos involucremos para encontrar soluciones. A estas afinidades se suma la óptica de la corriente del nuevo documental: subjetividad, el autor se implica con aquello que trata, no pretende ser ético, sino estético (documental de creación), contenido metafórico. Quílez, ofrece una radiografía de lo que supondría la desaparición del agua, las condiciones extremas de un clima seco; incide e incluso casi nos obliga a plantearnos cuáles podrían ser las consecuencias del cambio climático; plantea un futuro desesperanzador para que comencemos a actuar: la humanidad parece estar abocada a morir sin agua (su tiempo se consume) y construye la historia empleando símbolos, un modo que nos hace pensar que también se acerca al documental poético, reflexivo. “El tema central del documental poético es ofrecer un punto de vista artístico de los hechos que se quieren mostrar” (Sellés, 2008: 30). La tesis de Sellés, puede aplicarse a la intención del autor: le interesa acentuar los aspectos subjetivos buscando el impacto emocional y social de la audiencia. “Mezcla los elementos técnicos y los dota de retórica para expresar sus ideas. [...] Es un tipo de documental que mezcla la realidad con la imaginación” (Sellés, 2008: 74-75).

Asimismo, parece fructificar un tipo de documental performativo. Esta modalidad evidencia la visión propia o expresiva del director sobre el tema que expone y el interés que provoca en la audiencia.

En consonancia con lo expuesto, retomamos la idea de Quílez, al concebir su film breve a modo de fábula, para poder sustentar la existencia de esta relación ficción-documental en 72%. La teoría de Rancière (2005) contribuye a entenderlo: “la fábula cinematográfica es siempre una fábula contrariada. [...] Por eso disuelve las fronteras entre el documento y la ficción”.

---

<sup>27</sup>“El cine que me gusta siempre deja espacio al espectador para que pueda completar la película, y sea parte activa del relato” (Lluís Quílez).



72% (Lluís Quílez, 2017), ficha técnico-artística

Guion y dirección: Lluís Quílez, Sandra Travé

Producción: L. Quílez, Sandra Soriano. Euphoria Productions, Onirikal Studio

Fotografía: Alberto Bañares

Montaje: José Luis Romeu

Música: Iván Céster, Javier Bayón

Intérpretes: Francesca McGill, José García, Florin Opritescu, Ferran Gadea, Diaryatou Daff

Duración: 21:23

Formato de rodaje: Color, 2 K, Dolby Digital

Sinopsis: Compuestos por un 72% de agua, los seres humanos necesitan mantener estable este porcentaje para no romper el frágil equilibrio del que depende su vida<sup>28</sup>.

## 7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Observando la obra cinematográfica *72%*, es posible concluir que la mirada crítica de Lluís Quílez y su modo de reflejar una inminente realidad consigue que este cortometraje de ficción pueda emparentarse con el documental. Asimismo, que el acto de creación de un cortometraje, alejado del sistema industrial de representación cinematográfica, de los modos más convencionales del cine, dota al director de una independencia y, consecuentemente le permite acercarse a la verdad de las cosas. Así, esta libertad con la que se construyen los relatos breves de ficción cinematográfica hace que se unan indisolublemente con la realidad donde subyace el carácter documental y por tanto sus discursos son eminentemente sociales.

El film *72%* conformado en forma de fábula, guarda en su interior una intención documental, narra una historia de interés universal sobre el cambio climático y el grave efecto de la desaparición del agua, uno de los recursos esenciales para la supervivencia del hombre.

Presentado en el marco del Festival de Cine de Medina del Campo, conformado mediante imágenes creadas con un tipo de estética depurada nos introduce en un mundo de supervivencia, nos previene de la realidad del futuro, aportando un ‘granito de arena’ al demandar soluciones de algunos de los problemas universales actuales.

El realizador no parece tener ambición de hacer cine, sino de utilizar el cine. Ello evoca la pretensión que tenía Grierson cuando invitaba a los jóvenes a participar en el cine, sin ambición de hacerlo, pero sí como herramienta para utilizarlo con un fin. Así, pretende conmovernos, nos estremece, nos hace partícipes de la grave situación generada por el cambio climático. *72%* es sobrecogedora, sensibiliza.

El autor apela a despertar la conciencia del uso del agua. Nos somete a una atmósfera árida, nos traslada a un mundo en estado de sequía. Reclama la atención del público y por extensión con la sociedad, haciendo que nos preguntemos qué ocurriría

<sup>28</sup> <https://www.filmaffinity.com/cl/film894999.html>.

en el caso que desapareciera el agua. Alude a la necesidad del cambio. Nos hace ponernos en la piel de cinco seres humanos sedientos que comparten el agua de una única botella. Los personajes esperan la llegada del ocaso para que las limitadas gotas de agua vayan llenando el envase de cristal y poder beber un trago de este ‘preciado líquido’ durante el día.

Por todo ello, es posible afirmar que este cortometraje-fábula tiene un fuerte compromiso con el medio ambiente, con la ecología, al tratar la realidad sobre el cambio climático, pues nos traslada a la situación extrema de (sobre)vivir sin agua. *72%* es un cine-reflexión. Un film que muestra la capacidad que tiene el séptimo arte para movilizar conciencias a nivel social. A través de esta obra, se puede llegar a conseguir que el espectador intervenga o cuanto menos, reflexione.

Para finalizar, cabe añadir que el trabajo de campo realizado a lo largo de dos décadas sobre nuestro marco de estudio, el Festival de Cine de Medina del Campo, nos ha permitido constatar que existe una evidente relación entre la realidad social y el cortometraje de ficción<sup>29</sup>, y la obra *72%*, posee esta cualidad.

---

<sup>29</sup> Justificación de este resultado-consecuencia expuesta en la introducción del presente texto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2020a): “El planeta el principal beneficiado del por el coronavirus”, *National Geographic*, 25 de marzo, [https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/planeta-principal-beneficiado-por-coronavirus\\_15325](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/planeta-principal-beneficiado-por-coronavirus_15325).
- ANÓNIMO (2020b): “El coronavirus reduce la contaminación del aire en Europa”, *National Geographic*, 27 de marzo, [https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/planeta-principal-beneficiado-por-coronavirus\\_15325](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/planeta-principal-beneficiado-por-coronavirus_15325).
- AUMONT, Jacques (2004): *Las teorías de los cineastas*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- AUMONT, Jacques; BERGARA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (1985): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*, Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- BECK, Ulrich (2017): *La Metamorfosis del Mundo*, Barcelona: Paidós.
- BENET, Vicente J. (2004): *La cultura del cine*, Barcelona: Paidós.
- CEA-NAVAS, Ana I. (2015a): *La representación de lo social en el cortometraje de ficción español a través del Festival de Cine de Medina del Campo: primera década del siglo XXI*, tesis doctoral dirigida por Mercedes Miguel Borrás, Universidad de Valladolid, España.
- CEA-NAVAS, Ana I. (2015b): “La representación de lo social en el cortometraje de ficción español”, *Revista Opción*, 31, 4, pp. 279-300.
- FERNÁNDEZ-VICENTE, Antonio (2009). “Violencia simbólica, mediasfera y lógica tecno mercantil”, *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, 14, 26.
- GEERTZ, Clifford (1991): “Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social”, en Geertz, Clifford; Clifford, James (coord.): *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa, pp. 63-77.
- GUBERN, Roman (2014): *Historia del cine*, Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ-SAN MIGUEL, Begoña; RODRÍGUEZ Maribel; GALLEGO, Camino (2009): “La construcción sexista”, *Revista ICONO 14*, 14.
- MÉNDEZ, Cándido; MARTÍN, Gregorio (2020): “El nuevo orden tras el coronavirus”, *El País*, 26 de marzo [edición digital].
- MIGUEL-BORRÁS, Mercedes (2015): “El cine como verdad rev(b)elada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta”, *Revista Mediterránea de Comunicación*, 6(2).
- OMM [Organización Meteorológica Mundial] (2007): “Cambio climático y desertización”, en VV. AA: *Informe OMM (990)*, [http://www.wmo.int/pages/prog/wcp/agm/publications/documents/WMO\\_UNCCD\\_web\\_S.pdf](http://www.wmo.int/pages/prog/wcp/agm/publications/documents/WMO_UNCCD_web_S.pdf).
- ORTEGA, M<sup>a</sup>. Luisa (2005): “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Torreiro, Miritó; Cerdán, Josetxo (eds.): *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 185-217.
- PASOLINI, Pierpaolo (1969): *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid: Alberto Corazón Editor.
- PARDO, Mercedes; ORTEGA, Jordi (2018): “El impacto social del cambio climático: la metamorfosis social como ventana de oportunidad”, en Blanco Agustín; Chueca, Antonio; López-Ruiz, José Antonio; Mora Sebastián (coords.): *Informe España*

- 2018, Madrid: Universidad Pontificia Comillas/Cátedra José María Martín Patino de la Cultura del Encuentro.
- PASCUAL, Juan; FRÍAS Dolores; GARCÍA, Fernando (1996): *Manual de psicología experimental*, Madrid: Ariel.
- QUINONES, Laura (2019): “Esto es lo que dicen los científicos el cambio climático llega antes y más fuerte de lo previsto”, *News ONU*, <https://news.un.org/es/story/2019/09/1462482>.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós.
- SELLÉS, Magdalena (2008): *El documental*, Barcelona: UOC.
- TCE [Tribunal de cuentas europeo] (2018): “La lucha contra la desertificación en la UE: una amenaza creciente contra la que se debe actuar más intensamente”, en VV. AA.: *Informe especial n. 33*, [https://www.eca.europa.eu/Lists/ECADocuments/SR18\\_33/SR\\_DESERTIFICATION\\_ES.pdf](https://www.eca.europa.eu/Lists/ECADocuments/SR18_33/SR_DESERTIFICATION_ES.pdf).
- WELZER, Harald (2011): *Guerras climáticas. Por qué mataremos (y nos matarán) en el siglo XXI*, Buenos Aires: Katz Editores.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2010): *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985), “Imagen. Documental, ficción”, *Revista de Ciencias de la Información*, 2, pp. 53-62.

#### FILMOGRAFÍA

- 72% (Lluís Quílez, 2017).
- Avatar* (Lluís Quílez, 2005).
- El siguiente* (Lluís Quílez, 2004).
- Graffiti* (Lluís Quílez, 2015).
- La inútil* (Belén Funes, 2017).
- La Tierra llamando a Ana* (Fernando Bonelli, 2018).
- Matria* (Álvaro Gago, 2018).
- Out of the Dark* (Lluís Quílez, 2014).
- Patchwork* (María Manero, 2018).
- Silencio por favor* (Carlos Villafaina, 2017).
- Suc de síndria* (Irene Moray, 2019).
- Yanindara* (Lluís Quílez, 2009).